



El Colegio de México
Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios
Doctorado en Literatura Hispánica
Promoción 2020-2024

Los mitos clásicos subvertidos de Electra, Antígona e Ifigenia
en los relatos de Esther Seligson

Tesis que para obtener el grado de doctor en Literatura Hispánica

presenta

Alejandro Vergil Salgado

Director de tesis:

Dr. Rafael Olea Franco

Comité tutorial:

Dra. Cecilia Salmerón Tellechea

Dra. Karla Marrufo Huchim

Dr. Sergio Ugalde Quintana

Ciudad de México, 2025

Si el punto de partida es el Mito en tanto origen de toda búsqueda y encuentro, entonces tiempo y espacio se despliegan en espiral [...] Pero es el sentimiento de resonancias lejanas que devienen íntima cercanía, la imagen sonora de un manto acuoso atemporal, el pasadizo secreto que conecta el interminable pretérito con el interminable presente y que la Palabra encarna para reinventar nuestra memoria una y otra vez.

Esther Seligson, *Toda la luz*

AGRADECIMIENTOS

A mis padres, Javier Vergil y Esperanza Salgado, por su apoyo incondicional y alentarme a perseguir mis sueños.

A Haydée Pineda, quien ha sido testigo de los momentos más felices y emocionantes durante mi estancia en el programa de doctorado, pero también de los más difíciles. Su acompañamiento y ánimo hicieron que los momentos más solitarios de escritura fueran más llevaderos.

A mis hermanas, Mariana y Paulina Vergil, cómplices y confidentes de mis aventuras.

Al Dr. Rafael Olea Franco, por su invaluable acompañamiento en esta investigación, por sus observaciones tan puntuales y, sobre todo, por su generosidad y consejo.

Al comité tutorial, Dra. Cecilia Salmerón, Dra. Karla Marrufo y Dr. Sergio Ugalde, por su tiempo y lectura detallada de este trabajo. Sus comentarios y sugerencias durante los Seminarios de Investigación enriquecieron y fortalecieron esta tesis.

A la Dra. Paola Encarnación y a Sergio Javier Luis, quienes estuvieron muy presentes en las primeras etapas de la investigación. Con ellos aprendí la disciplina y el compromiso que uno debe tener consigo mismo para ponerse a escribir, pero también descubrí que es posible construir espacios académicos donde el trabajo intelectual se comparte y no se vive en soledad.

A la Dra. Martha Lilia Tenorio, por su orientación en ciertos pasajes de “Antígona”. El seminario extracurricular que tuvimos sobre Sófocles, donde leímos a detalle *Filoctetes* y *Antígona*, fue muy iluminador.

A los demás profesores del Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios del Colegio de México, quienes contribuyeron de manera significativa a mi crecimiento académico.

Finalmente, el presente trabajo de investigación fue posible gracias a las becas otorgadas por el CONACYT (ahora SECIHTI) y El Colegio de México. Agradezco al Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios que, bajo la coordinación de la Dra. Karla Xiomara Luna Mariscal y, posteriormente, de la Dra. Luz América Viveros, junto con la Junta de Profesores, me brindó dos apoyos fundamentales: una beca de movilidad para participar en el XXIX Coloquio Internacional de Literatura Mexicana e Hispanoamericana, en la Universidad de Sonora; y otra de extensión. En particular, valoro la postulación para formar parte del intercambio académico con Harvard University. Esta oportunidad me dio acceso a materiales hemerográficos de Esther Seligson que no había localizado en otras bibliotecas, además de ofrecerme un entorno propicio para completar el borrador de esta tesis. Me siento profundamente agradecido por la experiencia en el extranjero, que me permitió desempeñarme como profesor de español en una universidad de gran prestigio y, al mismo tiempo, concluir mi investigación.

ÍNDICE

1. Introducción.....	9
1.1 Esther Seligson en contexto: apuntes sobre la persistencia de los mitos griegos en la literatura mexicana del siglo XX	18
1.2 La noción del mito según Esther Seligson.....	25
1.3 Los mitos subvertidos y la mitocrítica como metodología	34
2. Los límites del análisis intertextual: intertextualidad, transtextualidad y adaptación	40
2.1 El problema de las aproximaciones intertextuales.....	40
2.2 Las ventajas de identificar distintos tipos de relaciones transtextuales	51
2.3 Transformación y adaptación.....	65
3. Más allá de la venganza: “Electra”	74
3.1 El mito de Electra en la literatura hispánica del siglo XX	74
3.2 El devenir histórico de los paratextos de “Electra”	85
3.3 Los mitemas transformados y adaptados en “Electra”	100
3.3.1 Los barcos inmóviles y el sacrificio de Ifigenia.....	101
3.3.2 El rizo de Orestes	106
3.3.3 El asesinato de Agamenón	113
3.3.4 El encuentro con Clitemnestra	118
3. 4 La subversión del mito de Electra.....	125
4. La exacerbación del odio: “Antígona”	131
4.1 Aproximación al mito de Antígona en la literatura hispánica del siglo XX	131
4.2 El epígrafe de Sófocles: el inconveniente de haber nacido.....	146
4.3 Los mitemas transformados y adaptados en “Antígona”	158

4.3.1 La epidemia en la ciudad.....	160
4.3.2 El entierro del hermano	170
4.3.3 El agón entre Antígona y Creón.....	183
4.3.4 El camino hacia la cueva y el suicidio de Antígona.....	195
4.4 La subversión del mito de Antígona	209
5. La fragmentación de la identidad: Ifigenia en “Voz sin sombra”	213
5.1 Aproximación al mito de Ifigenia en la literatura hispánica del siglo XX y principios del siglo XXI	213
5.2 Del texto dramático al narrativo y el epígrafe de María Zambrano: el anhelo de contar una historia propia	228
5.3 Los mitemas transformados y adaptados en “Voz sin sombra”.....	242
5.3.1 Ifigenia en el exilio.....	245
5.3.2 El engaño de las bodas con Aquiles	260
5.3.3 El sacrificio en Áulide.....	272
5.3.4 La ausencia de Orestes	282
5.4 La subversión del mito de Ifigenia.....	289
Conclusiones.....	295
Bibliografía.....	302

1. INTRODUCCIÓN

Esther Seligson Berenfeld (1941-2010) fue una narradora, ensayista, crítica teatral, poeta, traductora y docente mexicana, cuya obra literaria comenzó a ser reconocida en el ámbito nacional durante la década de los setenta. Obtuvo la beca del Centro Mexicano de Escritores (1969-1970)¹ y fue galardonada con el Premio Xavier Villaurrutia por su novela *Otros son los sueños* (1973), con el Premio Magda Donato por su libro de relatos *Luz de dos* (1978) y, póstumamente, con el Premio Bellas Artes de Narrativa Colima por *Todo aquí es polvo* (2010), de cariz autobiográfico. Fue profesora en instituciones educativas y culturales como el IFAL, la SEP, la Casa del Lago, la UNAM, la Universidad Iberoamericana, el INBA y la Universidad Hebrea de Jerusalén; impartió clases sobre mitología, religiones, arte de la Edad Media, literatura contemporánea, historia del teatro y judaísmo. Asimismo, tradujo a autores como Robert Musil, Edmond Jabès, E. M. Cioran, Emmanuel Lévinas, Virginia Woolf, Marguerite Yourcenar, Katherine Mansfield, entre otros (Quintero 2005: 195-196). En suma, fue una mujer erudita que dominaba la lengua francesa e inglesa y estaba interesada por la creación, transmisión y divulgación literaria; una apasionada de la cultura y del arte.

En cuanto a la producción literaria de Seligson, hay que señalar su vastedad, pues incursionó en distintos géneros: narrativa, poesía y ensayo. Con respecto a sus narraciones, experimentó con cuentos, novelas, aforismos, minificciones, entre otros. Los límites narrativos de algunos de sus textos en ocasiones se confunden o diluyen porque se encuentran a caballo entre el poema en prosa, el relato autobiográfico o la novela breve. La autora

¹ En los años sesenta, dicho centro becó a las siguientes escritoras: Luisa Josefina Hernández, Inés Arredondo, Amparo Dávila, Julieta Campos y María Luisa Mendoza; durante los setenta, Beatriz Espejo y Aline Petterson también fueron becarias (Poot 2006: 70).

mexicana “prefería recurrir a la escueta definición de «relatos» o, más incluso, «textos», sugiriendo ahí (desde la precisión de la etimología) que sus creaciones eran «tejidos» en los que hacía convivir los hilos y atributos de un cuento, una anécdota, un poema en prosa o un ensayo personal” (Beltrán Félix 2017b: 391). De esta manera, su modo de escritura es inclasificable; mejor dicho, entrecruza diversos recursos que dificultan su adscripción a un género específico. Dicho carácter híbrido es un rasgo distintivo de modernidad literaria, en la que las fronteras entre géneros no están bien definidas.

La reescritura de los mitos clásicos es uno de los fenómenos más recurrentes en la obra seligsoniana. La escritora mexicana cultivó esta estrategia a lo largo de cuatro décadas: desde 1970, cuando apareció la primera versión de “Electra” en la *Revista de Bellas Artes*, hasta 2009, cuando incluyó “Voz sin sombra” en *Cicatrices*, último libro que editó en vida. Dicho lapso evidencia su constante preocupación por la materia mítica, porque en aquellos años publicó fragmentos de relatos o versiones completas de tal índole, en revistas literarias y suplementos culturales. Luego, los reunió, a veces modificó, y organizó en distintos modos dentro de sus libros. También se interesó en la traducción de textos con motivos míticos de otros escritores, por ejemplo, “Fedra o la desesperanza”, de Marguerite Yourcenar,² y “Mediodía de Orfeo”, de Roger Munier.³ Asimismo, reflexionó sobre el mito en varios ensayos y críticas teatrales.⁴

² Marguerite Yourcenar, “Fedra o la desesperanza”, tr. Esther Seligson, *Revista de la Universidad de México* (agosto de 1973): 13-14.

³ Roger Munier, “Mediodía de Orfeo”, tr. Esther Seligson, *Plural* (junio de 1976): 47-50.

⁴ Por el momento, destaco dos reseñas teatrales significativas: “Electra, un espíritu subversivo”, *Proceso* (6 de noviembre de 1976): 67; y “Antígona rechaza «la cochina felicidad»”, *Proceso* (15 de enero de 1977): 69. Los títulos de éstas ya anuncian la postura crítica y contestataria de Seligson frente al análisis de los personajes de *Electra* y *Antígona*, de Sófocles y Jean Anouilh, respectivamente, en las adaptaciones escénicas al ámbito del teatro mexicano. En los capítulos dedicados a cada una de estas figuras míticas profundizo en la importancia de dichos textos.

En consecuencia, esta investigación responde, por un lado, a la necesidad de ahondar en la relevancia de Seligson dentro de las letras mexicanas y en el diálogo que ella sostuvo con aquellos autores que la antecedieron; por el otro, contribuye a los estudios mitocríticos en México. Más adelante en esta introducción, describo el interés que diversos escritores mexicanos han mostrado por los mitos griegos, con el fin de enfatizar una tendencia compartida en la que se inscribe la narrativa seligsoniana. Además, presento la noción que Seligson tiene con respecto al mito y, luego, recorro a la clasificación sugerida por Carlos García Gual sobre las modalidades mediante las cuales la literatura moderna y contemporánea reutiliza la materia mítica, para puntualizar lo que entiendo por *mitos subvertidos*. Finalmente, explico la aproximación mitocrítica empleada como método de trabajo, a partir de la propuesta desarrollada por Gilbert Durand, en *De la mitocrítica al mitoanálisis: figuras míticas y aspectos de la obra* (1993). Esta herramienta interpretativa es útil para analizar objetos culturales, en este caso, textos literarios, porque coadyuva a constatar las transformaciones que las narraciones míticas han sufrido.

Ahora bien, el diálogo que Seligson establece con una variedad de autores ocurre gracias a la diversidad transtextual presente en su narrativa, por lo que es imprescindible detenerse con atención en dicho aspecto. Según Gérard Genette, la *transtextualidad* comprende “todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta con otros textos” (1989: 9-10). En el segundo capítulo, “Los límites del análisis intertextual: intertextualidad, transtextualidad y adaptación”, expongo los alcances de este enfoque teórico y realizo deslindes terminológicos, contrastando algunas perspectivas contenidas en *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto* (1997), que articulan ciertas coordenadas conceptuales, para orientar el análisis del corpus seleccionado. Además,

comento las ventajas y limitaciones de este tipo de acercamiento, y complemento el marco teórico con algunas ideas expuestas en *A theory of adaptation* (2006), de Linda Hutcheon.

Debido al desafío que implica advertir la complejidad de relaciones transtextuales en la producción literaria de Seligson, esta investigación se delimita al estudio de tres textos: “Electra” (1978), “Antígona” (1988) y “Voz sin sombra” (2009).⁵ Conviene señalar que este último trata sobre Ifigenia, mientras que el referente mítico en los dos primeros se deduce por los títulos. Con ayuda de las herramientas teórico-conceptuales mencionadas, demuestro algunos vínculos significativos que se establecen, en distintos niveles —mediante sus paratextos, hipotextos, intertextos y metatextos, según la tipología genettiana—, con otras obras literarias y filosóficas, a veces de manera directa, y otras, velada. Me interesa especialmente cómo Seligson adapta y transforma los registros míticos que, empleados como hipotextos, derivan en la conformación de nuevos hipertextos.⁶ La selección del corpus obedece a los siguientes criterios: 1) la protagonista es una joven princesa, hija de reyes (de Agamenón o Edipo, según el caso); 2) son prosas en forma de relato breve;⁷ y 3) en ellos puede detectarse un hipotexto clásico dramático como trasfondo.⁸ La riqueza transtextual de

⁵ Anoto la fecha en la que estos textos fueron publicados por primera vez en formato de libro. “Electra” apareció en *De sueños, presagios y otras voces*; “Antígona”, en *Indicios y quimeras*; y “Voz sin sombra”, en *Cicatrices*. Las citas en esta tesis son tomadas de las últimas versiones publicadas: *Toda la luz* (2006), para el primero, y *Cuentos reunidos* (2017), para los otros dos.

⁶ La *hipertextualidad* es uno de los tipos de transtextualidad, según la clasificación de Genette. Ocurre cuando un texto mantiene una relación directa con otro anterior, el cual “se injerta de una manera que no es la del comentario” (1989: 14).

⁷ Como señala Karla Marrufo, “el quehacer literario” de Seligson “fue libertad creadora de romper esquemas genéricos para dejar al lenguaje expandirse en todas sus posibilidades” (2014: 10). Su literatura híbrida resiste una categorización precisa. Seligson rechazaba las etiquetas; por ejemplo, en una entrevista realizada por Alejandro Toledo, ella declara: “me molesta mucho que definan a mis textos como prosa poética o como lírica. Por eso a mi escritura la llamo «textos», ni relatos ni cuentos” (cit. en Toledo 2017: 180). Sin embargo, también se contradice cuando describe su libro *Cicatrices* como “una antología de los relatos que he escrito desde 2000 hasta ahora” (180). Si bien estos escritos no se ajustan a la concepción tradicional del cuento, tampoco puede ignorarse la presencia de un lenguaje altamente poético que los aproxima al poema en prosa. Por razones prácticas, entonces, me refiero a ellos como *relatos breves*, entendidos como prosas de corta extensión en los que es perceptible una narración.

⁸ Por tanto, se excluyen otras obras, como la novela corta titulada *Sed de mar*, así como “Penélope”, “Tiresias”, “Orfeo y Eurídice”, “Eurídice” y “Eurídice vuelve”. El análisis de estos textos queda reservado para

su obra no se reduce a un cúmulo de fuentes, sino que permite rastrear las lecturas que influyeron en su proceso creativo; muestra el diálogo íntimo con los autores que ella más admiraba.

Entonces, la pregunta principal que guía el desarrollo de la presente investigación es la siguiente: ¿cómo Esther Seligson subvierte los mitos clásicos de Electra, Antígona e Ifigenia, para configurar adaptaciones con variaciones significativas que manifiestan la labor de transformación de los elementos constitutivos del mito (mitemas)? Propongo que la escritora mexicana desestabiliza estos relatos míticos cuando modifica algunos de sus componentes esenciales, prescinde de otros, instaure nuevas combinatorias y, sobre todo, cuando destaca la voz y la perspectiva de los personajes femeninos. Con dichas apropiaciones y reinterpretaciones, ofrece versiones subvertidas y actualizadas de sus historias con novedosos sentidos, creando prosas meticulosas que tienden hacia lo poético. Así, Seligson se distancia de la tradición clásica cuando plantea lecturas ideológicas alternativas de cada mito, las cuales responden a sus inquietudes estéticas.

Con esto en mente, el objetivo general es demostrar la existencia de una tradición sólida en el manejo de la materia mítica dentro de la prosa breve mexicana del siglo XX, en la que Esther Seligson figura como una de sus máximas exponentes. Para ello, los objetivos particulares son los siguientes: 1) evidenciar la especificidad de “Electra”, “Antígona” y “Voz sin sombra”, constatando la transformación de algunos mitemas y el manejo del lenguaje poético; 2) analizar estos relatos desde una enfoque transtextual que atienda los distintos niveles de relaciones con otros textos; 3) establecer sus puntos de contacto o de contraste con las versiones seleccionadas de los mitos, mediante la detección de los referentes

futuras investigaciones, que me permitirán ampliar y completar la compleja relación de Seligson con los mitos griegos.

aludidos o citados y los registros míticos empleados como hipotextos; 4) en la medida de lo posible, reconstruir el horizonte crítico y lector de la autora, con respecto a los escritores que influyeron en su producción literaria; y, finalmente, 5) argumentar la importancia de Seligson dentro de las letras mexicanas, al trazar una probable ruta de cómo los mitos clásicos se adaptaron en México, especialmente en la narrativa breve del siglo XX e inicios del XXI.

Por lo tanto, los capítulos centrales están dedicados al análisis de cada relato breve: “Más allá de la venganza: «Electra»”, “La exacerbación del odio: «Antígona»” y “La fragmentación de la identidad: Ifigenia en «Voz sin sombra»”. A su vez, éstos se organizan en cuatro subapartados. En primer lugar, realizo una aproximación al mito correspondiente dentro de la literatura hispánica del siglo XX, con el propósito de identificar a los autores que lo han adaptado y destacar algunas de las obras más representativas. Desde luego, los recorridos no son exhaustivos, sino que buscan presentar marcos generales sobre la presencia de dichas narraciones míticas en la tradición literaria. Enseguida, reconstruyo la historia textual de los relatos y examino sus elementos paratextuales, con especial énfasis en los epígrafes. En tercer lugar, analizo cuatro mitemas esenciales en la estructura del mito, lo que facilita establecer comparaciones con otras versiones y observar sus transformaciones; aquí también destaco distintos vínculos transtextuales que enriquecen el diálogo e inciden en la posible interpretación de los textos seligsonianos. Por último, reflexiono sobre el modo en que se manifiesta la subversión en cada caso y adelanto algunas conclusiones respecto al carácter particular de las adaptaciones.

Como ha señalado Karla Marrufo en su tesis doctoral, *La reescritura del mito en la narrativa de Esther Seligson*, los textos en prosa de Seligson son los más atendidos por la crítica desde enfoques feministas, adscripciones a una tradición literaria judía o problemas de género literario (2014: 20). Desde su perspectiva, “el acercamiento crítico a su obra, en su

mayoría, se encuentra enfocado a explorar sólo algunas facetas que, a veces, han reducido sus posibilidades de lectura a aspectos más bien circunstanciales (como el ser mujer o de ascendencia judía)” (19-20). Seligson rechazaba que fuera adscrita a una sola tradición o que la incluyeran únicamente en antologías de escritura judeo-mexicana o feminista:

Eso es una estupidez, quien lo dice no entiende absolutamente nada, es como decir literatura gay, literatura feminista, no creo para nada en esos estancos. Evidentemente no puedo negar que mi cultura es judía, pero lee *Sed de mar*, quítale Esther Seligson, y a ver qué chingado judaísmo hay ahí, no hay nada [...] Ahora, evidentemente no voy a negar que soy judía, me molesta que me pongan en las antologías de escritoras judías, de antologías de escritoras judeo-mexicanas, en antologías de escritoras, punto (cit. en Quemain 2011: 3).

En consecuencia, es necesario, por un lado, ampliar el estudio de los relatos que reelaboran los mitos clásicos, atendiendo la multiplicidad de voces —tanto las narrativas como las de los autores citados o aludidos—; por el otro, argumentar la inserción de Seligson dentro de una tradición existente en la literatura mexicana del siglo XX.

Hasta el momento existen algunos estudios representativos sobre la relación entre los mitos clásicos y la literatura seligsoniana. No obstante, *Sed de mar* es la obra más examinada dentro de esta corriente: destacan los trabajos de Aralia López, Carlos von Son, Mary Ann Stuckert, Mariana Solares, María de Lourdes Zebadúa, Carmen Sánchez Martínez y Gloria Prado —nótese que son investigaciones realizadas principalmente por mujeres—, quienes centran sus análisis en la reconfiguración de Penélope, desde posturas sobre la relación con el espacio, el uso de la parodia como estrategia narrativa, teorías feministas y del cuerpo, así como aproximaciones hermenéuticas. Sin embargo, los demás relatos inspirados en otras historias míticas han recibido menos atención. Laura Cázares analiza “Antígona”, para argumentar cómo se reconfigura el motivo incestuoso; Ana Luisa Coulon considera los textos que retoman a Orfeo y Eurídice; más recientemente, Marcelo Urralburu se centra en

“Eurídice vuelve”, desde una aproximación mitocrítica; por su parte, José María Espinasa reflexiona, de manera general, sobre el papel del mito en la literatura de Seligson.⁹

Marrufo es la única académica que ha valorado la variedad de los mitos grecolatinos en la obra de la escritora mexicana.¹⁰ Su tesis doctoral da una amplia y meticulosa visión sobre este aspecto. Además, propone dos tendencias primordiales en los textos de Seligson donde se reescribe algún mito clásico: por un lado, aquellos que desmitifican a los héroes masculinos; por el otro, los que contienen personajes que buscan una reconciliación con lo divino (2014: 7-8).

Sin embargo, “Voz sin sombra” aún no ha sido contemplado por la crítica literaria.¹¹ Entonces, mi tesis doctoral se enfoca en tres relatos breves de Seligson, contruidos a partir

⁹ Aralia López González, “La otra ética: reinterpretación femenina de mujeres míticas”, en *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos: narradoras mexicanas en el siglo XX*, coord. Aralia López González, El Colegio de México, México, 1995: 465-475. Carlos von Son, *Deconstrucción de mitos nacionales y subversión femenina: parodia e ironía en la narrativa mexicana contemporánea*, tesis doctoral, University of California, 1997. Mary Ann Stuckert, *Versions of Space in Two Mexican Writers: Esther Seligson and Coral Bracho*, tesis doctoral, University of California, 1997. María de Lourdes Zebadúa Valencia, *Voces y personajes en Otros son los sueños de Esther Seligson*, tesis de maestría, UNAM, 1998. Mariana Solares, “Undermining the Space of the Heroe: Esther Seligson’s *Sed de mar*”, *Letras Femeninas* (invierno de 2005): 139-152. Carmen Sánchez Martínez, *La poética del cuerpo y la construcción de la identidad femenina en Sed de mar de Esther Seligson*, tesis de maestría, UNAM, 2014. Gloria Prado, “Las mil y una Penélope”, en *Esther Seligson. Fugacidad y permanencia: “Soy un reflejo de sol en las aguas...”*, eds. Luzelena Gutiérrez de Velasco y Ana Rosa Domenella, UAM, México, 2017: 57-69. Laura Cázares, “«Antígona»: la reafirmación del incesto”, en *Esther Seligson*, ed. cit., 45-56. Ana Luisa Coulon, “Sobre el silencio y la voz de Eurídice”, en *Esther Seligson*, ed. cit., 71-84. Marcelo Urralburu, “Formas de reescritura mítica en «Eurídice vuelve», de Esther Seligson”, en *Heroínas de la antigüedad: reescrituras contemporáneas*, eds. María Dolores Adsuar Fernández y Josefa Fernández Zambudio, Dykinson, Madrid, 2024: 202-224. José María Espinasa, “La literatura y el mito en la literatura de Esther Seligson”, en *Nueve escritoras mexicanas nacidas en el siglo XX, y una revista*, coord. Elena Urrutia, Instituto Nacional de las Mujeres / El Colegio de México, México, 2006: 345-359. El libro editado por Gutiérrez y Domenella, en el que se incluyen las investigaciones de Prado, Cázares y Coulon, es una obra crítica y pionera en nuestro país, al ser la primera recopilación de estudios que atienden la versatilidad de la escritura seligsoniana; además, contiene análisis sobre la ensayística y poética de Seligson, así como reflexiones sobre la importancia de la dramaturgia y de los aspectos autobiográficos en su literatura.

¹⁰ Con excepción de “Voz sin sombra”, porque es posterior a la publicación de la antología narrativa, *Toda la luz* (2006), que Marrufo utiliza como fuente principal de su tesis.

¹¹ Aunque el título de la investigación de Gilberto Alfonso Ramírez Navarrete, *Voz sin sombra. Crónica biográfica sobre Esther Seligson*, tesis de licenciatura, UNAM, 2017, alude directamente al relato sobre Ifigenia, este trabajo —más bien periodístico— no lo analiza. La aportación de Ramírez consiste en la elaboración de una crónica biográfica de la autora, a partir de diversos testimonios, como entrevistas de primera mano con personas que la conocieron, y declaraciones de Seligson contenidas en su obra ensayística y autobiográfica. Ramírez ofrece una mirada plural sobre ella e ilumina diversos momentos de su vida. En este sentido, podría decirse que él emplea la expresión “Voz sin sombra” como una referencia poética a la figura de Seligson.

de la mitología clásica, que han recibido escasa consideración. También sopesa su historia textual, porque, en general, los académicos no se refieren a ella. Cabe aclarar que no realicé un trabajo ecdótico, pero sí evidencio algunos procesos escriturales, para comprender mejor cómo se conformaron. A pesar de las valiosas aportaciones de los críticos, aún no se ha pensado cómo Seligson se distancia del relato mítico, cuando lo pone en crisis mediante el carácter estético de su prosa (más allá de la subversión de la trama), ni se ha ahondado suficientemente en el diálogo transtextual (además de los hipotextos míticos) que Seligson establece con otros autores.

Es verdad que existen algunos estudios que demuestran algunas relaciones transtextuales similares. Por ejemplo, el análisis de Coulon es muy sugerente en este aspecto, cuando vincula la materia órfica empleada por Seligson con la obra de Rainer Maria Rilke, Cesare Pavese y Francisco de Quevedo. En otro sentido, los artículos de Martha Elena Munguía y Luz Elena Zamudio son relevantes, al exponer conexiones parecidas; pero su objeto de estudio principal es *Todo aquí es polvo*.¹² De aquí que la transtextualidad y sus distintos modos sean los mecanismos contemplados en esta investigación, al tratarse de un fenómeno recurrente en la obra seligsoniana.

Considero que Seligson es una escritora aún poco atendida por la crítica mexicana, pero resulta muy alentador que, en los últimos años, se está perfilando una tendencia creciente del estudio y apreciación de su obra literaria.¹³ Ciertamente, la narrativa de Seligson

¹² Martha Elena Munguía Zatarain, “*Todo aquí es polvo*: el yo como eco de múltiples voces”, *Signos Literarios* (enero-junio de 2018): 8-25. Luz Elena Zamudio Rodríguez, “Genealogías en *Todo aquí es polvo* de Esther Seligson. Lectura a partir de los epígrafes”, *Connotas. Revista de crítica y teoría literarias* (enero de 2013): 239-247.

¹³ Por ejemplo, los estudios más recientes son: Berenice Romano Hurtado, “*Simiente* de Esther Seligson, escritura híbrida de luz y sombra”, *Lejana. Revista Crítica de Narrativa Breve* (noviembre de 2017): 134-150; Naomi Lindstrom, “La comunicación profética en *La morada en el tiempo* de Esther Seligson”, *EIAL. Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe* (junio de 2018): 93-107; Alejandro Adalberto Mejía González, “Confluencia entre cuerpo y espacio: la construcción de Jerusalén en *Todo aquí es polvo* y *Escritos*

es híbrida, un discurrir continuo de distintos elementos —muchas veces eruditos—, de una sintaxis compleja que requiere de la concentración del lector. Además, ella crea cierto tipo de prosa que colinda con lo poético, gracias a su trabajo minucioso con el lenguaje; articula cuidadosamente figuras retóricas que sorprenden al lector y lo cautivan con la producción de cadencias particulares e imágenes insólitas en cada texto. Por estas razones, es indispensable el análisis detallado de los referentes míticos, para identificar las versiones del mito desde las cuales Seligson parte; además, detectar, dentro de lo posible, los referentes literarios aludidos o citados dentro de los relatos, para encontrar puntos de contacto y establecer puentes con otros escritores. De esta manera, el rastreo de las relaciones transtextuales permite la reflexión sobre su valor estructural y estético, debido a las resignificaciones que propician en la reescritura de los mitos clásicos. Este acercamiento dilucida la riqueza entretejida en los relatos de Seligson y esclarece, de algún modo, la fuerza expresiva de su prosa.

1.1 ESTHER SELIGSON EN CONTEXTO: APUNTES SOBRE LA PERSISTENCIA DE LOS MITOS GRIEGOS EN LA LITERATURA MEXICANA DEL SIGLO XX

No es ninguna novedad que los motivos o personajes míticos son fuente de inspiración para la creación artística. La historia literaria demuestra que la tradición grecolatina permea la cultura occidental —ya sea en las fábulas mitológicas del Siglo de Oro español o en la narrativa moderna, como el caso de *Ulises*, de James Joyce—, trascendiendo épocas, territorios, lenguas y géneros literarios. La manifestación de los mitos clásicos en la narrativa breve de Seligson ostenta cierta tradición en la literatura mexicana del siglo XX, que se

a mano de Esther Seligson”, *Connotas. Revista de crítica y teoría literarias* (enero de 2023): 264-283; Dolores Rangel, “Los exilios de Esther Seligson: búsquedas y encuentros espirituales”, *Literatura Mexicana* (julio-diciembre de 2023): 161-188; Berenice Romano Hurtado, “El exilio como frontera: *La morada en el tiempo* (1981) de Esther Seligson”, *América sin Nombre* (enero de 2024): 62-76.

caracteriza por subvertirlos y reinterpretarlos. Por tanto, se debe cuestionar y visibilizar las formas que este tipo de mitos adquirió en nuestro país, así como trazar su posible ruta en la producción literaria. Cabe señalar que la apropiación de la materia mítica no se limita a evidenciar una filiación a la tradición grecolatina, sino que implica estrategias de relectura y reescritura a través de las cuales los escritores hispanoamericanos le conceden continuidad, al transformar estos relatos desde sensibilidades y contextos distintos.

Con respecto a la historia de la literatura mexicana del siglo XX, como bien señala Rafael Olea, ésta “estuvo signada por el concepto clasificatorio «novela de la Revolución Mexicana»” (2012: 479). Tal denominación excluyó parcialmente, según el especialista, otras expresiones del canon, por ejemplo, las de los Contemporáneos, cuyas “experimentaciones narrativas [...] tuvieron una recepción menos efusiva que la cosechada por su poesía” (482). Una primera revisión de la producción literaria de la primera mitad del siglo también revela la publicación de textos que reelaboran mitos grecolatinos, o que aluden a ellos. Por ahora, basta enunciar algunos títulos: “A Circe” de Julio Torri (*Ensayos y poemas* [1917]), “Sysipho era” de Carlos Díaz Dufoo (*Epigramas* [1927]), “Anti-Orfeo” de Gilberto Owen (*Línea. Poemas con un retrato del autor* [1930]), “Nacimiento de Venus” de Jaime Torres Bodet (*Nacimiento de Venus* [1941]); sin dejar de lado obras de mayor aliento y de otros géneros: *Prometeo vencedor. Tragedia moderna en un prólogo y tres actos* (1920) y *Ulises criollo. La vida del autor escrita por él mismo* (1935) de José Vasconcelos,¹⁴ *Ifigenia*

¹⁴ Primera parte de la célebre serie autobiográfica de Vasconcelos. En su “Advertencia”, el autor subraya su intención de que se lea como una analogía entre la epopeya de Homero y las circunstancias del contexto mexicano: “El nombre que se ha dado a la obra entera, se explica por su contenido. Un destino cometa, que de pronto, refulge, luego se apaga en largos trechos de sombra, y el ambiente turbio del México actual, justifican la analogía con la clásica *Odisea*” (Vasconcelos 2000: 4). Es evidente que Vasconcelos pretende usar el héroe griego como modelo, aun antes de la publicación del primer tomo, pues, “el *Ulises criollo* iba a llamarse, en un principio, *Odiseo en Aztlán*” (Carballo 1996: 453).

cruel. Poema dramático, con un comentario en prosa (1924) de Alfonso Reyes y *Proserpina rescatada* (1931) del mismo Torres Bodet.

Los títulos enlistados perfilan cierta predilección por la recuperación de personajes de la tradición clásica. Puede pensarse que son casos aislados; no obstante, tal tendencia cobró mayor fuerza durante la segunda mitad del siglo. A decir verdad, una búsqueda somera trasluce el aumento de la publicación de obras literarias que tienen motivos y personajes míticos como trasfondo; vertiente quizás fortalecida en la narrativa breve con la aparición de *La sangre de Medusa* (1958), de José Emilio Pacheco.¹⁵ También son representativos “Antes de la guerra de Troya” de Elena Garro (*La semana de colores* [1964]), “Estío” de Inés Arredondo (*La señal* [1964]),¹⁶ “Naxos” de Elsa Cross (*Naxos* [1966]),¹⁷ “Invención de Ulises acuático” de Xorge del Campo (*Hospital de sueños* [1969]), y “La tela de Penélope, o quién engaña a quién”, “Pígmalión” y “La sirena inconforme” de Augusto Monterroso (*La oveja negra y demás fábulas* [1969]). En poesía, hay que resaltar “Lamentación de Dido”, de Rosario Castellanos (*Poemas 1953-1955* [1957]) y *Perséfone* (1967) de Homero Aridjis. En cuanto al teatro, vale la pena mencionar el monólogo dramático de Luisa Josefina Hernández,

¹⁵ Según Edith Negrín, bajo la edición de Juan José Arreola, en su colección Cuadernos del Unicornio, Pacheco incluyó dos relatos: “La noche del inmortal” y “La sangre de Medusa”, los cuales se volvieron a publicar por la editorial Latitudes, en 1978 (1991: 158). Si bien el primero no detenta una historia mítica, aparecen los personajes de Alejandro Magno y Eróstrato, a quien se le adjudica haber incendiado el templo de Artemisa. Fue hasta 1990 cuando Pacheco agregó otros cuentos y microrrelatos, en *La sangre de Medusa y otros cuentos marginales* (Era); entre ellos, “Odiseo” y “La metamorfosis”, de apenas unas cuantas líneas. Este último tiene como base mítica la historia de Pígmalión y Galatea.

¹⁶ La crítica ha señalado paralelos entre la relación incestuosa que ocurre en “Estío” con el mito de Fedra. Cfr. Sebastião Guilherme, “Inés Arredondo: Fedra señala un camino”, *Revista de la Universidad de México* (marzo de 1998): 46-48.

¹⁷ En “Naxos”, Ariadna se lamenta de la partida de Teseo, aunque el nombre de la protagonista no se menciona.

La hija del rey (1959);¹⁸ *Medusa* (1960) y “Teseo” (1962) de Emilio Carballido;¹⁹ *Yocasta, o casi. Pieza en tres actos* (1961) y *Ha vuelto Ulises* (1962) de Salvador Novo; y *La joven Antígona se va a la guerra. Desvarío dramático* (1969) del chihuahuense José Fuentes Mares.

Como mencioné, Seligson publica “Electra” en 1970. Para entonces, parece que el interés por la materia mítica ya bullía en el panorama literario, porque la autora mexicana comparte con sus contemporáneos la fascinación de reelaborarla, de buscar modos de trabajar con el lenguaje para dar voz a los personajes míticos, desde nuevas perspectivas. Tal vez se vio influenciada directamente por el relato “Yocasta confiesa”, de Angelina Muñiz-Huberman,²⁰ y el poema “Ulises regresa”, de José Carlos Becerra;²¹ ambos textos editados en la revista *Cuadernos del Viento*, en la que Seligson fungió como administradora, desde enero de 1965 hasta marzo de 1967, bajo la dirección de Huberto Batis. Tanto Muñiz-Huberman como Becerra retoman un personaje icónico de la mitología clásica y utilizan la primera persona para construir monólogos interiores o dramáticos, aspecto en el que coinciden con Seligson.²² Curiosamente, Salvador Novo había publicado los textos

¹⁸ Una primera versión apareció en Luisa Josefina Hernández, “La hija del rey”, *Revista Mexicana de Cultura*, supl. de *El Nacional* (13 de febrero de 1959): 12 (Toriz 2016: 29). Aunque la protagonista no enuncia su nombre de forma directa, ciertos indicios permiten identificarla con Electra: ella refiere a un hombre que ha usurpado el trono y se describe a sí misma como “la hija de un rey asesinado” (Hernández 1997: 11); con ello se alude a la figura de Agamenón.

¹⁹ Emilio Carballido, “Teseo”, *La Palabra y el Hombre* (octubre-diciembre de 1962): 651-673.

²⁰ Angelina Muñiz-Huberman, “Yocasta confiesa”, *Cuadernos del Viento* (julio-agosto de 1965): 888.

²¹ José Carlos Becerra, “Ulises regresa”, *Cuadernos del Viento* (julio-agosto de 1967): 1033.

²² Tal como indica Vanessa Palomo, en la tradición anglosajona, los conceptos de *flujo de conciencia* (*stream of consciousness*) y *monólogo interior* suelen emplearse de manera intercambiable, cuando se analizan textos narrativos. Siguiendo su distinción, el primero alude al “fenómeno psíquico propiamente dicho”, es decir, al discurrir del pensamiento; mientras que el segundo consiste en “la formulación textual de éste, ya sea de una manera más desordenada, sin respetar la morfología y la sintaxis, ya sea de una manera más coherente y cohesionada” (2010: 97). Entre los rasgos característicos de este último, destaca su configuración como discurso en estilo indirecto libre que emula lo que piensa el personaje y se dirige “a un alter ego, como si la persona estuviera hablando con ella misma” (97). Ahora bien, conviene contrastar estas nociones con la de *monólogo dramático*. En el ámbito teatral y en su sentido canónico, es el parlamento que un personaje enuncia “solo en escena y se dirige a sí mismo; como una reflexión interna expresada en voz alta” (Escobar y Rodríguez 2012: 4). Además, también puede entenderse como un género poético particular. Según Gabriel Linares, se trata de poemas “en los que el lector, con la ayuda de elementos textuales, construye un personaje (una entidad con identidad) entre cuyos atributos se encuentra ser el sujeto de la enunciación del poema” (2011: 114), distinto a

dramáticos *Yocasta, o casi* y *Ha vuelto Ulises* apenas unos años antes; Seligson podría haber tenido noticia de ellos debido a su afición por el teatro. Nótese el parecido entre los títulos aquí mencionados, por tanto, quizás no es mera coincidencia que Muñiz-Huberman y Becerra hayan recuperado estas figuras.

Enseguida, la década de los setenta vio florecer obras de todo tipo caracterizadas por su trasfondo mítico. En México se escribieron novelas (*Minotauromaquia. Crónica de un desencuentro* [1976] de Tita Valencia y *El miedo de perder a Eurídice* [1979] de Julieta Campos), poemas (*Retorno de Electra* [1978] de Enriqueta Ochoa), textos dramáticos (*Cassandra. Cuarteto para voces femeninas* [1973] de Hugo Hiriart, *Hécuba: según Eurípides* [1976] de Luisa Josefina Hernández y *Héctor y Aquiles* [1979] de José Ramón Enríquez [1979]), y hasta el libreto para una ópera (*Orestes parte* [1979] de José Ramón Enríquez). Sin embargo, opino que Seligson encabezó, en mayor medida, la reescritura de los mitos clásicos en el ámbito de la narrativa breve, pues durante estos años aparecen los primeros testimonios de “Penélope”,²³ “De Orfeo y Eurídice”,²⁴ “De Electra”²⁵ y “Antígona”.²⁶

Más adelante, Seligson no abandonó su pasión por los mitos grecolatinos. A principios de los años ochenta, se interesa, sobre todo, por la figura de Penélope. A pesar de que *Sed de mar* se publica hasta 1987, pueden rastrearse fragmentos previos y dispersos, que

la figura del poeta. Como estudio obras narrativas, opto por emplear el término *monólogo interior*, de acuerdo con las ideas de Palomo. No obstante, es oportuno anticipar que “Voz sin sombra” fue concebido originalmente como un *monólogo dramático* para su representación escénica.

²³ Seligson publica una serie de microrrelatos, bajo el nombre “Del eterno retorno”, *Diorama de la Cultura*, supl. de *Excelsior* (21 de septiembre de 1975): 5; entre tales textos, se encuentra “Penélope”.

²⁴ Esther Seligson, “De Orfeo y Eurídice”, *Plural* (febrero de 1976): 33.

²⁵ Cabe aclarar que el texto “De Electra” está compuesto por dos fragmentos, identificados con números romanos. El relato al que me he referido de “Electra”, *Revista de Bellas Artes* (julio-diciembre de 1970): 70-71, configura la parte I; mientras que “Electra”, *Fem. Publicación Feminista Trimestral* (octubre-diciembre de 1977): 33-36, se convierte en la parte II. Así, ambos testimonios se fusionan para incluirse en *De sueños, presagios y otras voces* (1978). Diez años después, en *Indicios y quimeras* (1988) desaparece la preposición del título.

²⁶ Esther Seligson, “Antígona”, *Fem. Publicación Feminista Trimestral* (enero-octubre de 1979): 21-23.

luego son incorporados en la obra mencionada. Sospecho que Seligson, en un inicio, no concebía la escritura de una novela, sino que aprovechó las versiones de “Del diario de Penélope. Fragmentos” y “Ulises”, para posteriormente idear un proyecto más amplio.²⁷ Luego, aparece “La ceguera” en 1992,²⁸ y, al año siguiente, *Tríptico*.²⁹ Entrado el siglo XXI, la escritora mexicana decide agrupar “Electra”, “Antígona”, “Eurídice” y “Tiresias” bajo una misma sección, *Las quimeras*,³⁰ en su primera antología narrativa titulada *Toda la luz* (2002).³¹ Para cerrar este volumen, incluye *Sed de mar* en el último apartado —dejando fuera a “Orfeo y Eurídice” y “Penélope”—.

No obstante, en *Toda la luz* (2006), Seligson recupera “Orfeo y Eurídice” y “Penélope”.³² El primer texto conserva su título, mientras que el del segundo desaparece, porque la breve obra se incorpora, de nueva cuenta, a un conjunto de microrrelatos; pero esta vez bajo la denominación de “Hebras”.³³ Ambos textos se localizan en la sección titulada

²⁷ Conozco los siguientes testimonios: Esther Seligson, “Del diario de Penélope. Fragmentos”, *Sábado*, supl. de *Unomásuno* (21 de febrero de 1981): 13; “Penélope”, *Fem* (enero-marzo de 1981): 93-96; “Ulises”, *Sábado*, supl. de *Unomásuno* (26 de septiembre de 1981): 14; “Ulises”, *Hispanamérica* (abril de 1982): 73-78; “Del diario de Penélope (fragmentos)”, *Fem. Publicación Feminista Trimestral* (febrero-marzo de 1983): 15-18; y “Sed de mar”, *Blanco Móvil* (invierno de 1997): 83-85.

²⁸ Esther Seligson, “La ceguera”, *Vuelta* (agosto de 1992): 20. El relato tiene como protagonista a Tiresias. Bajo este título se publica en *Hebras* (1996), pero adquiere el nombre de “Tiresias”, a partir de la antología *Toda la luz* (2002).

²⁹ *Tríptico* reúne, en un solo tomo, las siguientes obras: *Otros son los sueños* (1973), *Diálogos con el cuerpo* (1981) y *Sed de mar* (1987).

³⁰ Empleo el criterio tipográfico en itálicas para distinguir las secciones de la antología, aunque ésta, además, utiliza mayúsculas.

³¹ Seligson preparó dos antologías con el mismo nombre, pero con contenido distinto. La primera fue publicada por Ediciones Sin Nombre (2002); la segunda, por el Fondo de Cultura Económica (2006).

³² La antología editada por el Fondo de Cultura Económica está dividida en dos grandes partes, con sus respectivas secciones. Los textos incluidos en la segunda corresponden por completo con la preparada en Ediciones Sin Nombre. Es decir, Seligson conserva la secuencia y agrupamiento de los relatos que aparecen en 2002, con excepción de “Eurídice vuelve”, porque era el único texto inédito (Beltrán Félix 2017b: 388).

³³ En la nota 23 mencioné un conjunto de microrrelatos, “Del eterno retorno”, al que perteneció inicialmente “Penélope”. Algunos de esos mismos textos también se reeditan en “Hebras”, mientras que otros de carácter aforístico igualmente se agregan.

Hebras.³⁴ Además, agrega “Eurídice vuelve” a *Las quimeras*.³⁵ Finalmente, el ciclo termina con la escritura de “Voz sin sombra”, último texto de *Cicatrices* (2009).³⁶ Seguramente, la autora también lo habría agrupado con aquellos textos de carácter mítico, si hubiera tenido la oportunidad de conformar una nueva antología.

En suma, los relatos breves de Seligson que subvierten algún mito tienen una historia textual compleja. Según cada proyecto, adquieren múltiples estructuras y significados, dependiendo de sus diferentes desplazamientos. Ciertamente, el panorama inicial enunciado aquí ilumina el interés que comparten diversos escritores por los motivos y personajes mitológicos. Seligson refuerza esta idea y asume que forma parte de una tradición literaria, cuando declara:

Yo soy hija de Octavio Paz, y esta no es una confesión *a posteriori*; soy también hija de Héctor Azar [...] ¿Quiénes fueron mis contemporáneos? Uno, Alejandro Jodorowsky: su teatro me deslumbró; otros, José Emilio Pacheco, Alejandro Aura, Elsa Cross, Federico Campbell... Aunque nuestra escritura pueda hablar de distinta manera, creo que los intereses son comunes. *Lo griego está en todos nosotros, aunque cada quien asuma esas presencias a su manera*. Como yo escribo, no escriben los jóvenes, pero sí toda aquella generación: estábamos viviendo los mismos momentos, los intereses eran similares, lo que nos alimentaba intelectualmente era lo mismo: estábamos o con Octavio Paz o con Carlos Fuentes. Yo estaba con Paz, y con Tomás Segovia, Salvador Elizondo y Juan García Ponce, que fueron mis maestros (cit. en Toledo 2017: 182. Énfasis personal).

Aunque Seligson participa de esta atmósfera y pasión por la tradición clásica, también puede observarse cómo no se conformó con trabajar un mito aislado o una sola versión. Quizás sea la autora mexicana del siglo XX que, en su proceso de escritura narrativa, más tiempo dedicó a los mitos.

³⁴ No se debe confundir con el libro homónimo de 1996. Aquí, *Hebras* refiere al título de la segunda sección de la antología (de la primera parte) y “Hebras”, al conjunto de microrrelatos y aforismos que cierran dicha sección.

³⁵ Una primera versión se encuentra en Esther Seligson, “Eurídice vuelve”, *Revista de la Universidad de México* (julio de 2005): 39-43.

³⁶ Existe una versión anterior en forma de monólogo dramático, en Esther Seligson, “Obra en un acto. Voz sin sombra”, *Revista de la Universidad de México* (octubre de 2007): 9-12.

1.2 LA NOCIÓN DEL MITO SEGÚN ESTHER SELIGSON

El quehacer literario de Seligson puede rastrearse a partir de 1964. Con apenas veintitrés años, publicó sus primeros poemas, relatos y traducciones, cuando era estudiante de literatura francesa en el IFAL.³⁷ Sus textos iniciales en verso, “Salmo 151” y “Ausencia uno”, fueron editados juntos en la revista *Cuadernos del Viento*, dirigida por Huberto Batis.³⁸ En sus memorias, *Lo que Cuadernos del Viento nos dejó*, él menciona: “De Esther Seligson saqué dos poemas y así la bauticé en su entrada a la literatura, sumergiéndola literalmente en el río Tepetzotlán, adonde resbalamos, en una pista lodosa, a bordo de mi Volvo azul marino” (Batis 1984: 163). Más allá del carácter anecdótico del accidente automovilístico —el cual afortunadamente no tuvo consecuencias graves para ninguno de los pasajeros—, cabe resaltar cómo Batis se enorgullece de ser quien dio a conocer a Seligson como autora; además, en una suerte de rito iniciático, literal y simbólico, quien impulsó su carrera artística y laboral,

³⁷ Seligson comenzó traduciendo a Robert Musil: “Grigia”, *Revista Mexicana de Literatura* (julio-agosto de 1964): 9-31; “La Portuguesa”, *Cuadernos del Viento* (enero-febrero de 1965): 789-794; y “Tonka”, *Cuadernos del Viento* (mayo-junio de 1965): 850-862. Según Huberto Batis, “La Portuguesa” fue “traducido del francés por Esther Seligson, de la versión de Philippe Jaccottet” (1984: 166), quien era especialista en la obra de Musil. Lo más probable es que los otros dos relatos también provengan del libro *Trois femmes suivies de Noces* (Éditions du Seuil, 1963), porque Seligson lo refiere indirectamente en su primer ensayo publicado, “El acceso al orden mágico. Vida y obra de Robert Musil”, *El Heraldo Cultural*, supl. de *El Heraldo de México* (7 de agosto de 1966): 2. El valor de estas traducciones radica en que son las primeras realizadas en español: “Tres años después se publicaría en Seix Barral el volumen *Tres mujeres* (1968), con «Grigia» y «Tonka» traducidos por Ingrid Zeder y «La Portuguesa» por Mario Benedetti. Le voy a las traducciones de Esther” (Batis 1984: 167). De hecho, Batis se sentía profundamente orgulloso de que “La Portuguesa” y “Tonka” hubieran aparecido previamente en su revista. Además, Seligson tradujo a Malcolm Lowry, “Prefacio a la versión francesa de *Bajo el volcán*”, *Cuadernos del Viento* (septiembre-diciembre de 1964): 759-761. En este mismo año, Seligson se inició en la narrativa con los relatos titulados “Entre sauces”, *Revista Mexicana de Literatura* (septiembre-octubre de 1964): 29-31; y “La rueda luminosa”, *Cuadernos del Viento* (septiembre-diciembre de 1964): 751-752.

³⁸ Esther Seligson, “Salmo 151” y “Ausencia uno”, *Cuadernos del Viento* (mayo-junio de 1964): 702. Cada poema ocupa una columna dentro de la misma página.

cuando le encomendó la administración de su revista, a partir del número 49-50 (enero-febrero de 1965).³⁹

Desde “Salmo 151”, se percibe tanto la importancia que tendrá el mito para Seligson como el uso recurrente de mecanismos transtextuales que será significativo a lo largo de toda su producción literaria. En este poema existe un gesto de continuidad con la tradición hebrea, ya que en el Antiguo Testamento se reúnen 150 salmos que conforman la colección lírica religiosa y canónica de Israel, denominada Salterio,⁴⁰ y que son “un medio muy adecuado de ensalzar a Dios” (Drane 1987: 123). De modo lúdico, el título indica al lector que considere este texto no sólo como un salmo más de dicho conjunto, sino como aquel que lo cierra. Sin embargo, no es un canto de clausura,⁴¹ pues su contenido remite a un origen cosmogónico: “En el principio de los Tiempos, hace ya muchos, muchos siglos, / Dios amó a los hombres y les concedió la Palabra: / ¡Loado sea el Señor!” (Seligson 1964: 702).⁴²

La Palabra, con mayúsculas, es el tema en torno al cual gira el poema de catorce estrofas breves. A partir de ella, “el Hombre” —caracterizado como “artífice y demiurgo, Midas Rey” (702)— crea el mundo, porque “De su boca y de sus manos nacieron los estíos: luz y frutos y / flores, y espigas doradas y pájaros suaves” (702). La voz poética alude al mito del rey Midas, a quien se le había concedido el deseo de que cualquier cosa que tocara se convirtiera en oro (Ovidio 2020: 596-597). Dicha alusión sirve para unir semántica y

³⁹ “Agustín Yáñez, flamante ministro de Educación, y José Luis Martínez, director del INBA, me llamaron para encomendarme la *Revista de Bellas Artes*. Esther Seligson aceptó la administración de *Cuadernos del Viento* para auxiliarme” (Batis 1984: 164).

⁴⁰ “Del griego *Psalterion*, propiamente nombre del instrumento de cuerda que acompañaba a los cantos, *los salmos* [...] El Salterio se llama *Tehil.lim*, «Himnos», en hebreo, pero el nombre no encaja con exactitud más que en cierto número de salmos” (“Introducción a los Salmos”: 1055).

⁴¹ El salmo 150 consiste en una doxología final para enaltecer a Yahvé.

⁴² Nótese la semejanza con los versículos iniciales del Génesis y del evangelio de Juan: “En el principio creó Dios el cielo y la tierra” (Gn. 1:1); “En el principio existía la Palabra / y la Palabra estaba junto a Dios, / y la Palabra era Dios. / Ella estaba en el principio junto a Dios. / Todo se hizo por ella / y sin ella no se hizo nada. / Lo que se hizo en ella era la vida / y la vida era la luz de los hombres” (Jn. 1:1-4).

simbólicamente las “manos” con las “espigas doradas”, y enaltecer el acto creativo; aunque, como se sabe, ese don resultó una condena para Midas, pues no podía comer ni beber nada. Casi todo el poema conserva el tono de alabanza, de manera semejante al de algunos salmos bíblicos.

Las Pasiones, la Música, la Natura, la Luz, conceptos que también aparecen en mayúsculas, nacen de la Palabra. Así, el poema representa una visión creadora sobre cómo se originaron todas las cosas, a través del lenguaje poético. Sin embargo, la décima estrofa introduce una oración adversativa; aquello que parecía paradisiaco se invierte:

Mas he aquí que el Hombre se excedió en su orgullo, Prometeo
inflamado, y la semilla de la duda entró en su mente; y fue cuerpo
y pensamiento:
¡Y sus gemidos corrieron como aguas!

Y cayó el Hombre del Amor de Dios; mas la Palabra le quedó,
cual águila, en el seno de su cuerpo (Seligson 1964: 702).

El Hombre se iguala a la figura mítica de Prometeo, quien es descrito por Esquilo, en *Prometeo encadenado*, como el titán que regaló a la raza humana el fuego, símbolo de la modernidad y del progreso, desafiando al soberano Zeus. En consecuencia, fue castigado y condenado a que un águila devorara su hígado todos los días.⁴³ Aquí, mediante el símil con el ave rapaz, la Palabra queda prendada del cuerpo del Hombre, a pesar de que ya no es digno del amor de Dios. Asimismo, mediante otras referencias al Génesis, se remite a su expulsión del paraíso terrenal.⁴⁴ Para Seligson, la Palabra puede ser creadora, pero también “esclava de

⁴³ “Entonces, el perro alado de Zeus, águila sanguinaria, con voracidad hará de tu cuerpo un enorme jirón; y día tras día vendrá —comensal no invitado— a devorar tu negro hígado” (Esquilo 1993: 580). Obsérvese cómo el participio “inflamado” sustituye al “encadenado” del título de la tragedia griega, lo que provoca otros significados: el Hombre ocupa el lugar de Prometeo y, a causa de la estrecha relación con el valor simbólico del fuego, está encendido, enardecido, hinchado de su propio orgullo.

⁴⁴ En la duodécima estrofa, por ejemplo, el Hombre se convierte en “esclavo de su cuerpo, siervo de sus pensamientos / y reptil en la Natura: / ¡Buscarás la Verdad con el sudor de tu Palabra!” (Seligson 1964: 702). Estos versos reelaboran el castigo impuesto a Adán por haber comido del fruto prohibido: “Comerás el pan con el sudor de tu rostro” (Gn. 3:19).

la mente; y Pandora guardó la Esperanza / en el Estío y el Otoño, en las Estrellas y la Música” (702). Así, el oficio de escritura no está exento de penalidades.

Si bien analizar la obra poética de Seligson no es uno de los objetivos de esta tesis, era importante detenerme en este poema por dos razones. Por un lado, “Salmo 151” es el primer texto publicado de la autora en el que se manifiesta explícitamente el uso de alusiones a personajes míticos, como el rey Midas, Prometeo y Pandora, los cuales se resignifican simbólicamente y adquieren valor estructural, al igual que el título. De esta manera, se vislumbra el interés de Seligson por hacer converger distintas tradiciones en un texto, en este caso la bíblica y la clásica. Por el otro, porque se percibe el germen de las nociones que la autora tiene sobre el mito y el lenguaje literario.

De hecho, en una de las primeras reflexiones acerca de su propia escritura, “Técnica e identidad”, Seligson recurre nuevamente a la figura de Prometeo; esta vez para pensar sobre la creación artística. Subraya el carácter altruista del titán, quien roba el fuego “no para su uso y provecho personal, sino para entregarlo a los hombres” (1979b: 272). Tal gesto guarda similitud con la literatura, en tanto “acto social, acto comunitario, un acto que implica a los demás hombres, aunque desde luego, se realice y se consume en la soledad, como un latrocinio, como un asesinato” (272). A partir de esta analogía, Seligson diferencia dos tipos de personas: la común, aquélla que no prefiere tomar el fuego, y la artista, que se atreve a apropiárselo y compartirlo.

Sin embargo, ¿qué impulsa al artista?, se pregunta Seligson. Su respuesta es el “*Misterio*”. Para ella, el escritor es capaz de sostener la constante búsqueda de “*algo* que vaya más allá del presente, una visión, [...] de circunstancias mejores y más propicias para la realización de la condición humana” (273). Entonces, la exploración creativa se orienta “hacia el encuentro de «otra cosa», de «algo más»” (273). Coincido con Marrufo en que la

escritura de Seligson está guiada, sobre todo, por el misterio, por la inquietud persistente frente al ser humano y de todo aquello que lo trasciende (2014: 64).

Aunque Seligson no es la primera autora en establecer una analogía entre Prometeo y el arte, lo significativo es la insistencia con la que asume esta postura. Cree que el proceso creador sólo se concreta mediante el encuentro con el otro. Así lo expresa:

La obra escrita, la pintura, la escultura, la música, la danza, se completan, se realizan con y frente a quien la lee, la mira, la toca, la escucha [...] Para mí, siempre está detrás el lector ideal, una especie de *Alter Ego*, aquél que va a entender mejor que yo misma lo que estoy haciendo, que va incluso a descifrarme y a revelarme el misterio implícito en la elaboración de lo que está leyendo [...], pues soy demasiado exigente, tanto con lo que hago como con la respuesta que espero (1979b: 274).

Su perspectiva sobre el acto de leer consiste en que éste no termina con la recepción pasiva de una obra, sino que se prolonga en el diálogo que suscita. Es una experiencia activa que implica compromiso. Seligson advierte con ironía: “¡ay! de aquel que me ha dicho que lee a Esther Seligson, porque entonces quisiera exprimirle todo lo que pudo o no obtener de la lectura” (275). El reto de adentrarse en su obra consiste precisamente en eso: ir más allá de lo que aparece en la superficie textual, para iniciar nuevos diálogos, con una apertura al intercambio.

Es curioso, pues, que Seligson se sirva del mito de Prometeo para delinear su concepción sobre el arte y la literatura. En cierto modo, encuentra en la materia mítica el fundamento de su oficio, lo cual podría explicar por qué recurrió a ella con tanta frecuencia. Otra clave aparece en su ensayo “Marguerite Yourcenar y la subjetividad domada”, publicado en 1973.⁴⁵ Al reflexionar sobre las obras de Yourcenar que considera más importantes —por ejemplo, *Fuegos*, *Memorias de Adriano* y *Cuentos orientales*—, Seligson destaca cómo la

⁴⁵ Esther Seligson, “Marguerite Yourcenar y la subjetividad domada”, *Revista de la Universidad de México* (agosto de 1973): 8-11. Cito la versión de *A campo traviesa* (2005).

autora francesa reconoce “en la reactualización de los mitos griegos y las leyendas, las constantes del mundo interior del hombre de todos los tiempos” (2005a: 61). Esta observación bien puede extenderse a la propia escritura seligsoniana, en la que los mitos operan de manera semejante: le permiten tratar temas y preocupaciones universales, explorar esas “constantes interiores” desde una perspectiva contemporánea.

Para Seligson, los mitos también constituyen una fuente para “leer y releer la historia de la evolución del pensamiento y su plasmación en el teatro, en la literatura, en la religión”, pasiones que equipara con su deseo de “estudiar, vagabundear y escribir” (1979b: 275). En la misma línea, considera clásicas las obras de “Shakespeare, Cervantes y la Biblia, pero también Rilke, Beckett, Cernuda”, entre otros, porque vuelve “a ellos como la primera vez, pero con toda la carga de lo vivido, lo que hace que los niveles de apreciación varíen y que el acercamiento se profundice” (276). Esta práctica de relectura y resignificación marca su forma de adaptar los mitos griegos: su reescritura está impregnada de profundidad reflexiva y dominio del lenguaje.

Es preciso hacer una aclaración: Seligson no nutre su quehacer literario únicamente de los mitos griegos, sino de un vasto acervo que abarca tanto la tradición literaria, como la religiosa y filosófica. Como señala Marrufo, algunos principios de la *Cábala*, junto con otros textos sagrados, resultan fundamentales para entender la concepción que Seligson tiene del lenguaje: “Por eso, la presencia de lo divino en su obra se entiende en su sentido más abarcador, admitiendo el eclecticismo, la diversidad de referencias y citas de un modo natural” (2014: 59). A su vez, la especialista destaca la confluencia entre la visión escritural de Seligson y la de autores como Clarice Lispector, Virginia Woolf y Edmond Jabès, quienes —desde contextos diversos— comparten una noción de la escritura como una vía de

búsqueda existencial y de interrogación constante, donde el lenguaje revela, transforma, pero también deja algo oculto.⁴⁶ En general, para Seligson, el acto creador

tiene como origen un impulso gratuito, impersonal, incondicionado, cuya dirección —circular— es, en última instancia, lo humano. Esta interdependencia no es recíproca, puesto que el mundo, la obra, existen sin el hombre, mientras que éste, en tanto creador, no puede existir fuera del mundo y sin la obra. De ahí la necesidad del artista de ir más allá de sí mismo, de salir de la estrechez de su humanidad para recuperar el extremo del origen que le dio origen y alcanzar la totalidad, esa identidad que lo haga ser Uno con la creación. De ahí también esa obsesividad que compele a algunos creadores a repetir y repetir un tema, una forma, una imagen, como intentando despojarlos (despojándose a sí mismo) de lo que se les ha ido agregando, hasta tocar el centro, el núcleo de aquello que, no obstante, seguirá siendo misterio, inaccesibilidad (1976a: 12).

Así, no es descabellado afirmar que los mitos de diversas tradiciones culturales fueron una de las grandes obsesiones de Seligson. Su producción literaria lo revela: si bien una parte significativa de su narrativa está influida por la mitología griega, también se percibe una clara impronta de la tradición hebrea, como sucede en *La morada en el tiempo*, donde la autora mexicana retoma múltiples personajes bíblicos.⁴⁷ Aunque varios estudiosos han demostrado esta constante temática en su escritura, Seligson rechazaba ser encasillada como “escritora judía”, pues se oponía a “las ortodoxias religiosas” (González 2017: 35). Su resistencia a cualquier clasificación obedece, en última instancia, a la negativa de asumir una sola perspectiva que reduzca su obra.

¿De dónde surge la predilección de Seligson por la materia mítica? José María Espinasa sugiere que el “movimiento de lo personal a lo mítico le viene [...] de su interés en el teatro” (2006: 349). En cierto sentido, no se equivoca. En una entrevista realizada a Ludwik Margules, Seligson explica que el escenario es el espacio idóneo para materializar “«un

⁴⁶ Cfr. “2.1 El lenguaje creador” (Marrufo 2014: 54-64).

⁴⁷ En palabras de Dolores Rangel, “*La morada en el tiempo* es una navegación por diferentes rutas históricas del pueblo judío y es simultáneamente una búsqueda espiritual de la autora. Sin embargo, es una búsqueda que no logra un encuentro. Esta novela tiene una aproximación al aspecto del exilio desde un continuo presente que reinterpreta momentos fundamentales de la *Torah*” (2023: 163).

momento extratemporal de la creación»”, siguiendo una expresión de Mircea Eliade (Seligson 2005a: 268).⁴⁸ A partir de esta visión, afirma que “ese escenario es el mito, un lenguaje común [...] a todo artista y a todo ser humano. El mito, laberinto de tiempo y sueños por donde transita el Minotauro tras las huellas de Eros y Thanatos; el mito, memoria ancestral” (268). En efecto, Seligson concibe los mitos como una fuente de conocimiento que trasciende el tiempo lineal y permite acceder a la memoria colectiva.

Además, en su ensayo “Escritura y espacio escénico”, insiste en que los mitos surgieron porque el ser humano tiene la “necesidad de repetirse una Historia, de tejerse un manto de alegorías y de símbolos donde cobijar la desnudez de una Nostalgia que adquiere todos los rostros —o Máscaras— con que la conciencia es capaz de vestir a la imagen que se hace de la Totalidad” (2005a: 193). Asimismo, en “Unir los sueños, juntar los juegos”, donde reflexiona sobre la obra teatral de Óscar Liera, define al Mito —con mayúscula— como “esa memoria del tiempo fuera del Tiempo, esa redondez suspendida en el Vacío y con la que juegan por igual el hálito divino y la imaginación humana” (2005a: 294). De este modo, reconoce que la materia mítica condensa inagotables sentidos que impulsan la creatividad y la imaginación, propiciando todavía interrogantes existenciales.

Sin embargo, estas nociones no se restringen al ámbito teatral. Tal vez la formulación más clara de su visión sobre los mitos se encuentre en el ensayo “Antiguo Testamento, nueva visión”, donde describe su función del siguiente modo:

Los mitos se inscriben en el espacio de la vida social y religiosa de los pueblos conformando las particularidades culturales de cada uno, pero el denominador común es la búsqueda de la relación entre el Hombre y lo trascendente (lo divino, lo profundo, lo irracional, lo misterioso) y sus consecuencias y repercusiones en la vida diaria, y en el sentido de su destino [...] Los mitos, núcleo constitutivo de la Historia,

⁴⁸ Esta entrevista se publicó inicialmente en Esther Seligson, “Laberinto de tiempo y sueños”, *Diálogos* (septiembre-octubre de 1984): 51-54.

revelan la manera como el ser humano puede, en cualquier momento, ir más allá de las contingencias y limitaciones (2005a: 402).

A pesar de que los mitos ya no cumplen una función religiosa o sagrada en el sentido tradicional, porque se han transformado a lo largo de la historia en sus distintas expresiones artísticas y literarias, Seligson no los despoja de su carácter trascendente ni universal. En su ensayo, “Gracias por el fuego” —nótese de nuevo la referencia a Prometeo—, su postura es más precisa con respecto a la vigencia de los mitos:

La inagotable riqueza de los mitos estriba en su eterna actualidad, en ese reguero de semillas itinerantes que los vientos de las tradiciones orales sagradas hacen germinar, por aquí y por allá, con una precisa sincronía junguiana en un *continuum* espacio-temporal expresado a través de símbolos universales cuyos significados coincidentes son plausibles de renovación justo porque el limo fértil donde florecen sus raíces es la *psique* humana (2005a: 132).⁴⁹

Como indica Marrufo, este último ensayo es primordial para comprender por qué Seligson se empeña en asimilar los mitos a su obra literaria (2014: 153). A lo largo de su carrera literaria, la autora mexicana vuelve una y otra vez a ellos, porque reconoce que sus estructuras narrativas y simbólicas contienen una potencia vigente y misteriosa. Según ella, la alquimia, la *Cábala* y los mitos “son modelos de interpretación del mundo que postulan la unidad fundamental de la materia, que es energía, luz; cosmovisiones que se proyectan caleidoscópicas sobre la conciencia de los seres humanos para que no olviden su filiación divina, su dimensión trascendente” (133). Aun cuando revelan cuestiones y problemas de nuestra condición humana, es necesario advertir que Seligson no los reproduce: los reinterpreta, subvierte y actualiza, como demuestro mediante el análisis de “Electra”, “Antígona” y “Voz sin sombra”. Para ello, es necesario explicar la metodología que permite revelar dichas transformaciones.

⁴⁹ Este breve ensayo se publicó en Esther Seligson, “Gracias por el fuego”, *La Jornada* (14 de noviembre de 1995): 29.

1.3 LOS MITOS SUBVERTIDOS Y LA MITOCRÍTICA COMO METODOLOGÍA

Intentar desentrañar lo que es un mito resulta problemático, porque existen múltiples definiciones que varían según la disciplina desde la cual se estudie, ya sea la antropología, la sociología, la fenomenología de la religión, la psicología o cualquier otra. Como señala Edith Márquez, si hay algo que lo caracterice es “su naturaleza cambiante, lo que ha permitido su análisis desde perspectivas múltiples y su relectura en distintas épocas” (2022: 12). Por tanto, el punto de partida debe acotarse, en este caso, desde la crítica literaria, en función de su expresión en los relatos breves de Seligson, donde se retoman personajes específicos y motivos de la mitología griega.

Hasta este punto, he esbozado la línea del pensamiento que Seligson desarrolla respecto al mito, entendido en un sentido amplio, incluso abstracto. En primera instancia, su noción se aproxima a la función antropológica y simbólica que éste desempeñaba en diversas culturas. Sospecho que su acercamiento está impregnado de las ideas del rumano Mircea Eliade,⁵⁰ quien define al mito como “una historia sagrada; relata un acontecimiento que ha tenido lugar en el tiempo primordial, el tiempo fabuloso de los «comienzos»” (1968: 18), y cuya función principal es “revelar los modelos ejemplares de todos los ritos y actividades humanas significativas” (20). Según Carlos García Gual, una de las tesis centrales en la obra de Eliade es que lo divino —entendido como algo trascendente no necesariamente adscrito a una religión concreta— se manifiesta a través del mito y el rito, con los cuales el ser humano comprende tanto el mundo que lo rodea como su propia existencia (2015: 220).

⁵⁰ Mircea Eliade es uno de los autores de cabecera de Seligson. Por ejemplo, en los textos reunidos en *A campo traviesa*, Seligson refiere varias de sus obras fundamentales, como *Mito y realidad*, *Lo sagrado y lo profano* e *Imágenes y símbolos* (2005a: 192), en el ensayo “Escritura y espacio escénico”. También lo cita en la entrevista a Ludwik Margules (2005a: 268), mencionada en el apartado anterior, así como en “Rebeldía o nihilismo: *Las fábulas perversas*, de Óscar Liera” (2005a: 298).

En otras palabras, cuando Seligson elucubra en sus ensayos sobre esta concepción, lo hace desde una perspectiva cercana a los “mitos etno-religiosos, ligados a rituales y con un papel fundamental en las creencias de una sociedad” (Martínez 2013: 482). Por supuesto, esta no es la función que el mito cumple en su narrativa breve. Entonces, conviene subrayar que no podemos acceder directamente a un mito, digamos primigenio, sino que éste “viene determinado por la suma y el contraste de esas versiones y variaciones” (García 2011: 17). En consecuencia, los mitos encarnan en variantes literarias, por lo que, cuando hablamos de un mito en literatura —por ejemplo, el de Electra, Antígona o Ifigenia—, nos referimos a una forma abstracta y general, cuya existencia se manifiesta en sus versiones textuales, sin que ninguna pueda considerarse completa o definitiva.

En el caso de los mitos griegos, si bien su transmisión inicial fue oral, desde la Antigüedad clásica, “la mayoría [...] fueron contados, y, por tanto, modificados, articulados, sistematizados por Hesíodo y Homero, por los rapsodas y mitógrafos” (Eliade 1968: 16). En este sentido, resulta más preciso hablar de su *transmisión literaria*. Es decir, otro tipo de mitos: los “literarios, creados por la individualidad a imitación de los anteriores, pero que pasan al imaginario de una comunidad hasta formar parte de su inconsciente colectivo” (Martínez 2013: 482). Así, se configuran como objetos culturales susceptibles a la adaptación, reescritura y actualización en épocas distintas. Por consiguiente, coincido con García Gual, cuando afirma:

los mitos griegos son para nosotros sólo temas y motivos literarios transmitidos por una larga tradición de notorio y secular prestigio. Perduran como relatos heredados y sin crédito religioso [...] Temas y emblemas de la antigua mitología clásica perviven así, sueltos o trabados en múltiples relatos, y se prestan a ser recontados, aludidos, tratados con ironía y manipulados por la literatura moderna una y otra vez [...] Han perdido su vinculación con la religión y la ideología de la sociedad que los produjo, subsisten desgajados de todo el contexto ceremonioso y ritual que pudieron tener en sus orígenes y de la función social que desempeñaban cuando esa mitología estaba vigente en la sociedad griega antigua (2015: 165).

Dado que este trabajo se inscribe en el ámbito de los estudios literarios, parto de la premisa de que el mito es, ante todo, un *relato*. Por lo tanto, asumo dos definiciones que establecen parámetros más claros, con respecto a su carácter narrativo y aspecto literario. La primera pertenece al filósofo francés Paul Ricœur, quien, en *Finitud y culpabilidad*, lo describe como “un símbolo desarrollado en forma de relato” (2004: 183). Gracias a su dimensión simbólica y filiación en un soporte textual, los mitos literarios pueden ser objeto de interpretación. De algún modo, la segunda complementa la anterior, cuando García plantea: “todo mito *es un relato* o narración, que refiere unos hechos o situaciones en un pasado remoto. Con esto queda dicho que el mito es más que un agregado de símbolos; es una secuencia narrativa” (2011: 12). Esto permite afirmar que la reescritura de los mitos corresponde a procesos literarios. Por consiguiente, pueden analizarse desde enfoques textuales, filológicos o de la literatura comparada.

Ahora bien, en *Historia mínima de la mitología*, García Gual propone cinco modos en los que la literatura actualmente emplea los mitos para la creación artística: aludidos, novelados, prolongados, ironizados o subvertidos (2015: 173). El primero se caracteriza por la existencia de algún eco o referencia puntual —ya sea de un personaje, un episodio o una situación— que se detecta mediante la alusión o la cita. En el segundo, predomina la *amplificatio*: el mito adquiere un “nuevo ritmo narrativo”, mediante el cual se desarrollan escenas, se profundiza en el aspecto psicológico de los personajes y se inventan diálogos; “se narra el mito como si fuera una novela”, ceñido a esquemas bien conocidos (175). El tercero se diferencia del anterior porque recurre a la invención: añade nuevos pasajes, personajes, situaciones o desenlaces, dando continuidad a la historia mítica. El cuarto “indica cómo la modernidad puede recontar el viejo relato con una sorna y un escepticismo extremados” (176); utiliza diversos recursos, como la ironía, la parodia o el humor, para desmontar

estructuras tradicionales. Por último, el quinto puede compartir algunos de estos elementos, pero se distingue porque insinúa “una lectura ideológica [...] que contrasta con el relato antiguo y altera del todo su intención primitiva” (178). Es decir, además de reinterpretarlo, subvierte los valores de las variaciones anteriores.

García Gual advierte que esta clasificación no constituye “una distinción cerrada o exclusiva, ya que una misma reelaboración del mito tiene variadas intenciones” (173). Así, una obra literaria puede presentarse como novela prolongada y, al mismo tiempo, introducir elementos irónicos. También es posible que un mito se aluda en géneros distintos al poético, donde el especialista considera que es más frecuente encontrarlo. Por su parte, Marrufo indica que no es raro encontrar el mito ironizado y subvertido “imbricados en un mismo texto” (2014: 82). He decidido tratar los mitos de Electra, Antígona e Ifigenia como *mitos subvertidos* porque, por un lado, esta categoría resulta más amplia, ya que los otros modos de reelaboración pueden converger en ella; por el otro, porque considero que la subversión es el rasgo predominante en los relatos de Seligson. Me refiero a la forma en que altera las estructuras tradicionales de los mitos y ofrece interpretaciones singulares que la distancian de versiones y funciones precedentes.

Entonces, todo texto con trasfondo mítico es una realización singular, propenso a asimilar y transformar la materia mítica. Por ello, vale preguntarse cuáles fueron las versiones del mito a las que acudió Seligson, cuáles elementos esenciales recuperó y cuáles decidió omitir en “Electra”, “Antígona” y “Voz sin sombra”, en función de su propuesta estética. Además, es imprescindible recalcar la cuestión lingüística de estos relatos: aunque pareciera obvio, sus personajes hablan en español, lo que de inmediato produce una distancia con respecto a los mitos tradicionales, al señalar su carácter literario como artificio. Además, no se limita a reelaborar una versión única, sino que entreteje múltiples variantes del mismo.

Para lograrlo, recurre tanto a los textos clásicos como a adaptaciones posteriores de otros escritores. En suma, cada relato breve demanda examinar las versiones que Seligson valora y privilegia, cómo dialoga con ellas y genera contrapuntos.

¿Cómo revelar las variaciones significativas que Seligson realiza con respecto a la tradición literaria? ¿Qué particularidades tienen las adaptaciones que lleva a cabo en “Electra”, “Antígona” y “Voz sin sombra? Un camino posible para responder a estas preguntas es utilizar un enfoque mitocrítico como herramienta de interpretación. Según las ideas propuestas por Gilbert Durand (1921-2012), en su libro *De la mitocrítica al mitoanálisis*, la mitocrítica es: “un método de la crítica literaria que centra el proceso comprensivo en el relato mítico inherente a la significación de todo relato” (1993: 341). Esta perspectiva posibilita la detección de los elementos que Durand denomina *mitemas*, es decir, las secuencias o unidades narrativas mínimas con las cuales se constituye un discurso mítico (1993: 36).

Por esta razón, el análisis de los textos que conforman el corpus elegido está centrado en esclarecer cuáles son los componentes míticos que persisten, se omiten o adaptan. Así, la metodología empleada sigue los pasos propuestos por Durand: 1) identificar los motivos o temas redundantes; 2) examinar las diferentes situaciones combinatorias; 3) establecer las lecciones del mito o su correlación con otros en una época o espacio determinado (343). Una vez realizados, el lector necesita evidenciar las variantes, las semejanzas o diferencias, pero, sobre todo, las transformaciones entre una versión y otra, para, luego, interpretar sus significados.

Más allá de que este método de trabajo permita identificar los mitemas significativos que estructuran los relatos breves de Seligson —lo cual los circunscribiría a una lectura meramente estructuralista—, también visibiliza el conjunto de imágenes y símbolos que los

atraviesan. Si bien es necesario registrar los motivos míticos redundantes y resaltar sus contrastes más representativos, resulta igualmente imprescindible interpretar los sentidos que emergen, a partir de las comparaciones con otras variantes. En síntesis, no sólo me interesa qué elementos míticos son reelaborados por Seligson, sino cómo su proceso de reescritura genera una red de significaciones: vinculada tanto a versiones previas del mito como a otras fuentes literarias y discursivas con las que dialoga. De ahí la necesidad de incorporar un enfoque transtextual que revele dichas relaciones, a fin de observar las resonancias, los desplazamientos y las tensiones que inciden en la apreciación crítica de los tres textos narrativos seleccionados.

2. LOS LÍMITES DEL ANÁLISIS INTERTEXTUAL: INTERTEXTUALIDAD, TRANSTEXTUALIDAD Y

ADAPTACIÓN

2.1 EL PROBLEMA DE LAS APROXIMACIONES INTERTEXTUALES

Desde que Julia Kristeva acuñó el término *intertextualité* (intertextualidad) en “Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela”,⁵¹ éste se diseminó entre los teóricos literarios, sobre todo del ámbito francés, durante las últimas décadas del siglo XX. Prueba de ello es la selección de artículos traducidos por Desiderio Navarro en su antología, *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto* (1997).⁵² El conjunto corrobora los fervientes debates y las profusas reflexiones de diversos autores, quienes intentaron asir, comprender, identificar, o bien, cuestionar los atributos del concepto. Algunos de ellos se preocuparon por estudiar los desplazamientos históricos del término, como Marc Angenot y Hans-George Ruprecht; en tanto, otros propusieron sistematizar las posibles relaciones que un texto puede tener consigo mismo, como Gérard Genette desarrolla en su ensayo, “La literatura a la segunda potencia”, en el cual me detengo más adelante.⁵³

Si bien el término de *intertextualidad* es moderno, debo subrayar que el fenómeno existe desde tiempos antiguos, quizás desde que hay literatura. Podría remontarme hasta el concepto aristotélico de *mimesis* y dilucidar sobre los varios nombres con los que se ha intentado identificar este fenómeno, a lo largo de la historia: “*imitatio, contaminatio*,

⁵¹ Publicado por primera vez en Julia Kristeva, “Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman”, *Critique* (abril de 1967): 438-465.

⁵² El crítico cubano reunió artículos publicados entre 1967 y 1983, lo que evidencia cerca de quince años de reflexión teórica intensa en las revistas más importantes de Francia. Aunque el concepto llegó tardíamente al ámbito hispánico e hispanoamericano, hoy en día siguen vigentes las discusiones sobre su devenir histórico. Cfr. los estudios de Cristóbal González Álvarez (2003) y Rosa Montes y María José Rebollo (2006: 160-171).

⁵³ Navarro indica en una nota a pie de página que el texto incluido en su antología pertenece a las unidades I y II de *Palimpsestes. La littérature au second degré* (Éditions du Seuil, 1982) (1997: 53). En adelante, cuando me refiera a este ensayo, cito de Genette, *Palimpsestes. La literatura en segundo grado* (1989).

influencia, recepción, huella, injerto, interferencia” (Montes y Rebollo 2008: 160). No es mi intención realizar aquí un recuento histórico, sino solamente enfatizar que, como señala Cristóbal González, “en los últimos años la noción de *intertextualidad* ha ido reemplazando progresivamente a la de *fuentes e influencia* como método para describir el estatus de los textos dentro de la tradición literaria” (2003: 115).

La dificultad teórica de los fenómenos intertextuales no está resuelta, más bien ha movilizado distintas aproximaciones y prácticas, según la perspectiva asumida cuando se estudia. Por ejemplo, Rosa Montes y María José Rebollo (2008) destacan las dimensiones marxistas y estructuralistas de la intertextualidad, así como el uso actual del *hipertexto* en la cibernética. Esta última noción no podría comprenderse sin las aportaciones de Genette con respecto a la tipología transtextual. Asimismo, la intertextualidad motivó la aparición de nuevos términos que son prósperos actualmente entre los estudios interdisciplinares. Pongamos el caso de *intermedialidad* y *remediación* (Wolf 2011; Prieto 2017; Rajewsky 2020) que polemizan y extienden los vínculos existentes entre la literatura y otras artes.⁵⁴ Lo anterior revela las repercusiones de la intertextualidad vigentes en pleno siglo XXI.

Ciertamente, una de las aportaciones más efectivas de la intertextualidad fue que encontró una vía práctica e inmediata desde su aparición en tanto concepto operativo. Los análisis intertextuales proliferaron, no sin dar lugar a una serie de polémicas recurrentes. Como bien señala Navarro, por un lado, *intertextualidad*, *dialogicidad* y *dialogismo* se confundieron y se emplearon como sinónimos, debido a la colindancia del primer término

⁵⁴ Con respecto a la intermedialidad, por ejemplo, para Prieto forma “parte del espectro de la intertextualidad en un sentido «expandido»” (2017: 9). En tanto, Rajewsky la considera como un “concepto semiótico-comunicativo” que da cuenta de un medio presente en otro (2020: 443). Aquí la intertextualidad comprende una subcategoría porque sólo funciona entre textos literarios (445, n. 21). Curiosamente, ambas nociones (intertextualidad e intermedialidad) tienen predominancia en las perspectivas semióticas.

con las ideas bajtinianas; por el otro, porque los estudiosos abusaron en el rastreo de “fuentes” o “influencias” (1997: vii). Es decir, prevalecía una actitud detectivesca que muchas veces no tenía incidencia en la interpretación de la obra literaria. Por su parte, Gian Biagio Conte menciona que los estudios comparados adolecen de “«comparisonitis» —collecting for the sake of collecting” (1986: 23); una actitud centrada en mostrar dichas influencias, sin tomar en cuenta su valor estructural dentro de las obras literarias.⁵⁵ Por ello, lo importante es examinar cómo ocurre el proceso de absorción y transformación de un texto literario en otro, y cuál es su función (28).

Si consideramos que la recuperación de la tradición clásica por parte de los escritores hispanoamericanos “se convierte en un vehículo para comunicar las ideas que propugnan [...], ya en el ámbito político, ya en el social o, incluso, desde un punto de vista psicológico” (Hualde 2012: 191), entonces, habría que cuestionar cuáles son los sentidos hacia los que apunta dentro de la cultura mexicana. Hualde conjetura que el auge de los mitos clásicos y de la tragedia griega en América Latina, hacia la segunda mitad del siglo XX, coincide “con la toma de conciencia de las difíciles situaciones políticas de los diversos países” (191), como sucedió durante las dictaduras en Argentina o Chile.

En el caso de México, no es de extrañar que la reescritura de mitos haya aumentado entre los años sesenta y setenta, al menos por dos factores. Por un lado, la tensión política y social derivada de manifestaciones estudiantiles y protestas reprimidas violentamente por el Estado —como la matanza de Tlatelolco en 1968 y “El Halconazo” de 1971—, así como de los “brotes guerrilleros —Lucio Cabañas, la 23 de septiembre— [que] dieron pie al

⁵⁵ “Long in the grip of a positivistic hunt for sources for *Quellenforschung*, such study has classified these literary phenomena as «influences», or more concretely as «sources» (a revealing metaphor of fluidity), rather than in terms of texts and the structuring of texts” (Conte 1986: 23).

crecimiento de la guerra sucia” (Espinasa 2018: 293), quizás creó un contexto propicio para que figuras míticas, como Antígona o Electra, fueran retomadas como modelos de resistencia frente al autoritarismo.⁵⁶ Por otro lado, según Francisco Barrenechea, en este periodo las traducciones de los trágicos griegos comenzaron circular con mayor facilidad, gracias al trabajo de Ángel María Garibay Kintana.⁵⁷

Volviendo al término teórico, resulta inquietante que tanto Navarro como Conte ponen el dedo en la llaga sobre una de las cuestiones más problemáticas al emprender un análisis literario, desde el enfoque intertextual. ¿Cómo analizar una obra literaria sin caer en la búsqueda erudita de fuentes que desborde o desplace al propio objeto de estudio? ¿Por qué las relaciones intertextuales pueden iluminar la interpretación de textos literarios? ¿Corresponde al crítico literario establecer límites? ¿Cómo sortear el peligro de la sobreinterpretación? Dichas preguntas ponen en juego la recepción y la competencia lectora y, de igual modo, el tipo de valoración que se realice sobre el texto literario.

La complejidad inicia con la primera acepción de la palabra. Recordemos que Kristeva explica que los ejes del dialogismo y la ambivalencia “no están distinguidos con claridad” en la obra de Bajtín (1997: 3). Sin embargo, eso mismo permite el descubrimiento del teórico ruso que ella enfatiza, en específico, que “todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En el lugar de la noción de *intersubjetividad* se instala la de *intertextualidad*, y el lenguaje poético se lee, por lo menos,

⁵⁶ “Al empezar la década de los setenta en la cultura mexicana había un panorama más bien desolador, consecuencia de la represión estudiantil como culminación del endurecimiento del régimen ante movimientos sindicales —ferrocarrileros, maestros—, muy distinto de lo que sucedía diez años antes, una aparente edad de oro creativa” (Espinasa 2018: 279).

⁵⁷ “Ángel María Garibay K [...] published idiomatic translations of the three Greek tragedians for the modern Mexican reader in 1962 and 1963, remarking that «a society has the right... to be spoken to in their own way of speaking». These inexpensive translations became widely available and were used in schools and in many theater productions” (Barrenechea 2015: 265).

como *doble*” (3). La elección de las palabras (mosaico, absorción, transformación, doble) es significativa, en tanto proceso, pues implica que una obra literaria no es meramente una colección de referencias o un compendio de retazos de otras, sino que las ordena, asimila, modifica y dota de nuevos sentidos.

Sin embargo, Kristeva no profundiza en este aspecto, al menos no de forma directa. La definición anterior parecería un tanto escueta, pues el concepto de intertextualidad, como tal, sólo es referido en una ocasión adicional a lo largo del ensayo.⁵⁸ Según la teórica búlgara, el dialogismo bajtiniano ocurre cuando “una *escritura* lee al *otro*” y la designa “como subjetividad y como comunicatividad o, mejor dicho, como *intertextualidad*” (5-6). Una lectura atenta del texto muestra que Kristeva vuelve una y otra vez a este fenómeno, pero de manera tangencial, porque fundamenta su argumentación, más bien, en los ejes de Bajtín ya mencionados. Por ejemplo, al comienzo articula la idea sobre la literatura como “un *cruce de superficies* textuales, un diálogo de varias escrituras” (2). Luego, ahonda en las dimensiones del espacio textual (el sujeto de la escritura, el destinatario, los textos exteriores) que se relacionan constantemente entre sí. Este dinamismo da pie al análisis de la tipología de discursos (monológicos o dialógicos), para observar sus particularidades y conducir a Kristeva a la conclusión de que el dialogismo “sería quizás la base de la estructura intelectual de nuestra época” (24).

Kristeva ya auguraba la importancia estructural de la intertextualidad en la obra literaria. Además, subraya que el encuentro entre un texto y otro está enmarcado en la interacción entre el autor y el lector. No obstante, al percibir un texto como *mosaico de citas*

⁵⁸ Marc Angenot subraya que Kristeva y otros miembros del grupo Tel Quel sólo utilizan la palabra *intertextualidad* “en contextos de carácter teórico general y en relación con «escritura textual», «productividad» y «escritura monumental»” (1997: 40). En consecuencia, “la intertextualidad se presenta [...] en una gran indeterminación ahistórica” (40).

o *cruce de superficies*, genera la polémica, por un lado, entre conceptos como *originalidad*, *plagio*, *autenticidad* y *parodia*; por el otro, la generalización de que se observe la intertextualidad con el mismo valor dentro de cada texto. En otras palabras, omite si tal fenómeno se presenta en un mayor o menor grado, o si en todos los casos es significativo. De hecho, esta falta de especificidad, aunada a la proliferación de la “crítica de las fuentes”, dio pie a que la inventora del término lo abandonara en 1974 y prefiriera el de *transposición*:

El término de *intertextualidad* designa esta transposición de uno (o de varios) sistema(s) de signos a otro; pero, puesto que ese término ha sido entendido a menudo en el sentido banal de «crítica de las fuentes» de un texto, preferimos el de *transposición*, que tiene la ventaja de precisar que el paso de un sistema signifiante a otro exige una nueva articulación de lo tético —de la posicionalidad enunciativa y denotativa (Kristeva cit. en Navarro 1997: vii).

La cita anterior evidencia la compleja red semiótica de relaciones. También puntualiza *el paso* de un sistema a otro, es decir, un traslado que, dentro de ese movimiento, se (re)articula con caracteres diferenciales. De manera semejante, Laurent Jenny considera que “la intertextualidad designa no una adición confusa y misteriosa de influencias, sino el trabajo de transformación y asimilación de varios textos operados por un texto centrador que conserva el liderazgo de sentido” (1997: 110). No obstante, desde mi perspectiva, el tránsito de la abstracción a la concreción práctica presupone algunos escollos: ¿cómo ocurren esas transformaciones? ¿Cómo opera el traslado de un signifiante a otro dentro del texto objeto de estudio? Sin duda, son preguntas difíciles de resolver, porque el mero señalamiento de influencias, por sí solo, no aporta nada a la comprensión de los textos literarios. De aquí que las contribuciones de otros teóricos sean indispensables para delimitar el fenómeno. Efectivamente, la obra literaria debe marcarnos la pauta y conservar ese *liderazgo* que señala Jenny, pero sin olvidar que un texto puede manifestar variedades del fenómeno intertextual.

No hay que perder de vista que la definición etimológica de *intertextualidad*, según Ruprecht, nos indica la correspondencia existente dentro de un entramado. El prefijo ya indica “una relación de reciprocidad”, en tanto la palabra se deriva del “verbo latino *texēre* [...], «tejer», «tramar», o sea: *intertexō* [...], «tejer en», «entremezclar tejiendo», «entremezclar mediante la tejedura»” (1997: 25). El autor lleva la noción aún más allá, pues para él existen “relaciones jerarquizadas, sobre todo, que constituyen y sirven de base a una *semiosis polisistémica*” (26). Aunque Ruprecht no profundiza en ello, lo anterior nos proporciona pistas para atender distintos niveles de análisis.

Ruprecht recupera la diferencia que establece Michael Riffaterre entre *intertexto* e *intertextualidad*, para quien dichos términos no son equiparables. Riffaterre explica que “el intertexto es el conjunto de los textos que podemos asociar con aquel que tenemos ante los ojos, el conjunto de los textos que uno halla en su memoria al leer un pasaje dado” (cit. en Ruprecht 1997: 29). Sin embargo, esta apreciación es ambigua y extensiva, porque apela a la memoria del lector; los intertextos se multiplican, según el cúmulo de lecturas de cada quién, y no definen la configuración de la obra literaria. Me parece más acertado cuando Riffaterre define la intertextualidad como “*un fenómeno que orienta la lectura del texto*, que gobierna eventualmente la interpretación del mismo, y que es lo contrario a la lectura lineal” (29. Énfasis personal). Así, en tanto fenómeno, la intertextualidad es un procedimiento de construcción, distinto a la activación memorística que un texto determinado genera en el lector. Como puede observarse, Riffaterre y Jenny coinciden en que la intertextualidad introduce nuevas formas de lectura; una lectura desviada que rompe con la linealidad del texto (Jenny 1997: 115), pero fundamentada en él mismo.

En suma, me distancio de la noción de intertexto, según Riffaterre, debido a su poca funcionalidad práctica. Como desarrollo más adelante, me inclino hacia la perspectiva de

Genette, quien considera que el intertexto cobra forma en la materialidad textual (y no en la memoria del lector), en tres posibles modos: cita, alusión y plagio. Por tanto, entiendo la intertextualidad como un fenómeno que muestra un tipo de relación entre textos, el cual se expresa a través de alguno de los intertextos enunciados. Lo interesante es que la intertextualidad “far from being a matter of merely recognizing the ways in which specific texts echo each other, defines the condition of literary readability (Conte 1986: 29)”; esto es, posibilita otros modos de lectura.

La intertextualidad pone en juego los vínculos entre el autor, la obra y el lector. Si bien, “the author *establishes* the competence of the Model Reader, that is, the author constructs the addressee and motivates the text in order to do so” (30), el lector puede no reconocer los intertextos, mientras que el texto literario sigue funcionando. Al contrario, si los identifica, se abre la posibilidad para que el lector participe activamente en otros sentidos, porque el texto “institutes strategic cooperation and regulates it” (30). En consecuencia, se delinea cierto límite: el fenómeno intertextual devuelve el lector al texto. En otras palabras, la obra marca la pauta que impedirá desbordar el análisis textual. Según Umberto Eco, “el texto interpretado impone restricciones a sus intérpretes. Los límites de la interpretación coinciden con los derechos del texto” (1992: 19). Dependerá de la competencia lectora que se detecte, o no, esas relaciones en potencia.⁵⁹

En palabras de Eco, cuando el lector intenta revelar lo que el texto le proporciona, en lugar de descifrar la intención del autor, “cabe preguntarse si lo que se descubre es lo que el

⁵⁹ Jenny observa dos procesos que convergen simultáneamente durante el acto de lectura: “Cada referencia intertextual es el lugar de una alternativa: o bien proseguir la lectura no viendo allí sino un fragmento como otro cualquiera, que forma parte integrante de la sintagmática del texto, o bien regresar hacia el texto-origen operando una especie de anamnesis intelectual en la que la referencia intertextual aparece como un elemento paradigmático «desplazado» y proveniente de una sintagmática olvidada” (1997: 115).

texto dice en virtud de su coherencia textual y de un sistema de significación subyacente original, o lo que los destinatarios descubren en él en virtud de sus propios sistemas de expectativas” (2002: 76). Así, al menos dos elementos se ponen en tensión: el acervo de lecturas que trae consigo el lector al momento de enfrentarse con un texto literario y la configuración de la obra.

En consecuencia, conviene adoptar “criterios «económicos» según los cuales determinadas hipótesis serán más interesantes que otras” (Eco 1992: 13). Con respecto al fenómeno intertextual, habría que atender inicialmente aquellos lugares del texto donde las evocaciones coinciden con el bagaje que posee el lector, es decir, ahí donde éste puede reconocerlas de forma directa para fundamentar las relaciones entre obras. Una vez que son localizadas, entonces, es imperativo pasar a través de la interpretación porque:

La intertextualidad sólo funciona, y el texto, por consiguiente, sólo asume su textualidad, si la lectura de T [el texto] a T' [el intertexto] pasa por I [la interpretación], si la interpretación del texto a la luz del intertexto es función del interpretante. Si se lee directamente de T a T' [sin interpretación] [...], sólo se percibe una alusión, una cita, una fuente, y es en eso donde muy a menudo se ha detenido la crítica académica (Riffaterre cit. en Ruprecht 1997: 30).

De esta manera, si bien el lector puede interpretar una obra literaria, sin la necesidad de encontrar relaciones intertextuales, el hecho de localizarlas y observar cómo operan dentro de la misma amplía las posibilidades de interpretación: “it is an invitation to the double reading of texts that is implicit in the work of deciphering the intertextual relationship with a model” (Conte 1986: 29-30). Destaco la palabra *invitación*: el autor convida, mas no obliga, al lector a ser copartícipe del proceso creador; lo invita a asomarse a los mecanismos que le permiten integrar otros textos a su propia obra. No obstante, si el lector se topa con límites de su propia competencia lectora y no logra captar las relaciones intertextuales, ¿acaso el texto pierde valor? Diría que no, pero opino que el ejercicio crítico encargado de

evidenciarlas lo enriquece. Incluso, cuando las referencias son implícitas y representan un desafío mayor porque son más difíciles de aprehender, las conjeturas y sospechas son válidas, siempre y cuando sean “probadas sobre la coherencia del texto” (Eco 1992: 41). El lector, menciona Eco, tiene la libertad para realizar todas las interpretaciones que desee, pero está “obligado a rendirse cuando el texto no aprueba sus atrevimientos más libidinosos” (41). En otras palabras, las afirmaciones que realicemos deben estar justificadas con pruebas textuales, incluso cuando nos aventuremos a efectuar las deducciones más descabelladas.

He aquí el vínculo entre la teoría intertextual y el problema de investigación de mi tesis doctoral. La obra de Esther Seligson, “no recibe aún toda la atención que sus páginas merecen, que sus enigmas suscitan y sus tramas exigen” (Gutiérrez y Domenella 2017: 13), aunque la crítica reconoce que es “compleja y enigmática” (14), o bien, la asume “como una escritura densa y sofisticada, difícil o exquisita, la propia de una «autora de culto»” (Beltrán Félix 2017b: 393). Adriana González Mateos llega al extremo, cuando propone que “la literatura de Esther Seligson es decididamente elitista” (2017: 30), porque “apuesta por autores centrales del canon venerado en la Facultad de Filosofía y Letras, de entonces, como Rilke, Kafka y Proust, sobre quienes escribió diversos artículos” (30). Ciertamente, fue una mujer con amplia gama de lecturas, pero el hecho de cultivarse y estar interesada por la literatura europea y la tradición clásica no es sinónimo de elitismo.

González Mateos intenta justificarse con la siguiente aseveración contundente que Seligson proporcionó en una entrevista: “la literatura, y que me perdonen, no está escrita para los ignorantes, lo siento muchísimo, de ninguna manera, un inculto no puede leer nada” (cit. en Quemain 2011: 5); mas olvida el contexto en que respondió. Miguel Ángel Quemain le había preguntado si creía que la *asociación* y la *lucidez* van juntas en su proceso de escritura, a lo que Seligson declaró, de manera extensiva: “Bueno toda la literatura es eso. Lo que me

dio la perspectiva de mi propia escritura y de mi propio mundo de asociaciones fueron Gaston Bachelard y el Talmud” (5). Por supuesto, la afirmación de Seligson, “un inculto no puede leer nada”, es exagerada; pero hay que matizar. Para ella, un inculto es aquél que le pide explicaciones al autor de manera fácil: “qué quisiste decir aquí”, “leí tus libros y hay cosas que no entendí y quisiera que me explique” (5), es decir, tal adjetivo refiere a cuando el lector anula su propia capacidad de asombro y de indagación. Así, el modo en que los académicos se refieren al estilo de la autora y las declaraciones, nada inocentes e hiperbólicas, realizadas por Seligson, han perfilado una especie de aura en torno a su figura y obra.

Asociado a esta última idea, uno de los rasgos esenciales que coadyuva a calificar su literatura de tal manera es su complejidad intertextual. Como Gutiérrez y Domenella indican, una lectura minuciosa revela “la dificultad de su entramado intertextual y retórico” (2017: 14). Sin duda, los textos de Seligson están llenos de referentes culturales, míticos, religiosos y literarios, y son sumamente poéticos. Sin embargo, esto no significa que su producción sea totalmente hermética o no podamos acceder a ella, aunque existan elementos que se nos escapen. Más bien, Seligson apela a un lector activo, lo suficientemente curioso, que esté dispuesto a explorar los entresijos de su creación artística, tal como explica en la contracubierta (firmada con las iniciales E. S.) de su antología narrativa *Toda la luz* (2006):

Al lector que va a adentrarse en la lectura de este libro, me gustaría sugerirle tomar como hilo conductor los epígrafes diseminados entre los textos como piedrecillas que en los cuentos de hadas les indican a los personajes el camino de regreso al término de su aventura, que resultará siempre haber sido una experiencia de iniciación.

Por un lado, al lector le corresponde reconocer las huellas que la autora deliberadamente dejó a través de epígrafes, examinar su función, así como los posibles sentidos hacia los que apuntan. Por el otro, Seligson utiliza otros procedimientos a partir de los cuales hace converger voces autorales de distintas épocas y latitudes. Puesto que la obra

de Seligson representa un caso particular dentro de la literatura mexicana, no sólo por su abundante intertextualidad, sino también porque hace un llamado explícito dirigido al lector para no dejarla de lado, es útil adoptar como brújula la metodología de Genette para aproximarnos a ella.

2.2 LAS VENTAJAS DE IDENTIFICAR DISTINTOS TIPOS DE RELACIONES TRANSTEXTUALES

Una vez que tenemos claro que el *fenómeno intertextual* abre otras posibilidades de interpretación, debemos dar un paso más adelante. He mencionado que existen distintas manifestaciones de la intertextualidad o de niveles jerárquicos. No obstante, Genette es quien nos ofrece una metodología útil que puede ayudarnos a establecer algunos “criterios económicos”, porque sirve como herramienta para identificar la diversidad de relaciones entre los relatos objeto de estudio y otros textos. El crítico francés restringe la noción de *intertextualidad* a uno de los cinco tipos de un aspecto más amplio: el de la “*transtextualidad*, o trascendencia textual del texto”, definido como “todo lo que lo pone en relación, manifiesta o secreta, con otros textos” (1989: 9-10). Si la *transtextualidad* se toma en cuenta en el análisis literario, consiguientemente se establecen conexiones que tienen incidencia en la interpretación. Genette distingue cinco tipos de transtextualidad: la intertextualidad, la paratextualidad, la metatextualidad, la hipertextualidad y la architextualidad.

Antes de detenerme en cada caso, debo advertir un problema adicional. Genette previene que estos tipos de transtextualidad no son “clases de textos, sino [...] aspectos de la textualidad” (18) que están en constante intercomunicación. El crítico francés considera dichas modalidades como parte integral de toda obra literaria, pero los especialistas las han utilizado como herramientas para analizar obras singulares, lo cual manifiesta una paradoja.

Tal como percibe Cecilia Salmerón, cuando se emplean las categorías señaladas se persigue alguno de los siguientes objetivos: “a) identificar un rasgo ontológico de la literatura, es decir, elementos de su especificidad respecto de otros discursos; b) señalar un recurso que sirve para describir la particularidad de ciertos textos literarios respecto de otros” (2011: 45). Desde mi punto de vista, generalmente los estudios sobre intertextualidad se decantan hacia el segundo y olvidan que las relaciones transtextuales, según Genette, conforman las propiedades esenciales del arte literario.

Frente a la contradicción señalada, los cinco tipos de transtextualidad deben tomarse con precaución. Definitivamente emplearlos implica ciertos riesgos, sobre todo si recordamos que éstos surgieron dentro del ámbito del estructuralismo y, hoy en día, las reflexiones teóricas han seguido avanzando. Su aspecto textual genérico recuerda a lo que Kristeva indicaba como *mosaico de citas*; en ese sentido, la obra completa de Seligson (así como la de otros escritores) no escaparía de dicha denominación. No tendría caso emprender un análisis transtextual si no se toma consciencia de que, no obstante las categorías genettianas impregnan toda obra literaria, éstas no aparecen ni operan del mismo modo, ni siquiera en la obra de un mismo autor. La propuesta sistemática de Genette es enriquecedora, en tanto permite distinguir diversas funciones de los textos contenidos en otros, para aportar significados a su interpretación. A continuación, recupero cada uno de los cinco tipos de transtextualidad y anticipo cómo Seligson los utiliza en su producción literaria, para desvelar su pensamiento sobre sus propios procesos de lectura y escritura.

En cuanto a la intertextualidad, Genette la define “de manera restrictiva” (1989: 10), opuestamente a Kristeva y Riffaterre, quienes lo hacen de manera más amplia. Para el autor de *Palimpsestos*, se trata de “una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro” (10). Como

mencioné, delimita su explicación a tres maneras en las que ocurre este tipo de relación: la cita, el plagio y la alusión. De este modo, Genette nos proporciona tres coordenadas con las que podemos ubicar un fenómeno intertextual que se manifiesta, ya sea por las apariciones literales de referencias precisas, entrecomilladas o no (cita), prestadas sin declaración alguna (plagio), o mediante el uso “menos literal” de un enunciado que remite a otro texto (alusión) (10).

Ahora bien, para el teórico francés las relaciones —llamémoslas ahora relaciones transtextuales o manifestaciones del fenómeno transtextual— no sólo ocurren dentro del texto, sino fuera de él. El segundo tipo de trascendencia textual, la *paratextualidad*, está formado por todo aquello que rodea a la obra literaria: títulos, subtítulos, notas marginales o al pie de página, prefacios, contracubiertas, epígrafes, etcétera (11).⁶⁰ Como puede observarse en la larga cita de Seligson antes referida (la contraportada de su antología), a partir de un paratexto, la autora señala la importancia que tienen otros paratextos, pues invita al lector a seguir esas “piedrecillas”, migajas que nos marcan los caminos hacia nuevas lecturas. Seligson elige cuidadosamente los epígrafes tanto para sus relatos como para las dos partes, con sus debidas secciones, en las que está dividida su antología narrativa. Por ejemplo, no es casualidad que los epígrafes de *Primera parte: Jardín de infancia* y *Segunda parte: Toda la luz* inicien con las mismas palabras, “Oh vida”, aunque de poetas distintos.⁶¹

⁶⁰ En *Umbrales*, libro posterior a *Palimpsestos*, Genette estudia con mayor detalle las prácticas paratextuales. En la introducción menciona que el paratexto, en todas sus formas, es “un discurso fundamentalmente heterónimo, auxiliar, al servicio de otra cosa que constituye su razón de ser: el texto” (2001: 16). En consecuencia, los elementos que rodean y acompañan a un texto también inciden en la interpretación: un título, un epígrafe, una contraportada o una dedicatoria, por ejemplo, tienen alguna función simbólica y repercuten en la lectura.

⁶¹ A continuación, cito los primeros versos que conforman los epígrafes. El primero pertenece a *Piedra de sol* de Octavio Paz; el segundo, a *De los esbozos* de Rilke: “Oh vida por vivir y ya vivida,” (cit. en Seligson 2006: 14) y “Oh vida, vida, tiempo milagroso, que va” (cit. en Seligson 2006: 173).

La *metatextualidad*, el tercer tipo según la clasificación de Genette, establece una “relación crítica” (1989: 13), cuando un texto comenta a otro, aunque no lo cite necesariamente. Esta otra manifestación del fenómeno transtextual me lleva a considerar, por un lado, la producción ensayística de Seligson, pues ahí se encuentran algunas claves que iluminan su creación artística. Pienso, por ejemplo, en “Electra”, que contiene la siguiente frase que se repite a lo largo del relato: “No te conozco, no sé quién eres” (Seligson 2006: 305, 306 y 307), la cual es una cita parcial de *Las moscas*, de Jean Paul Sartre: “No eres mi hermano y no te conozco” (1998: 38). Hasta aquí existe una relación intertextual, pero habría que sopesar la crítica que Seligson hace en distintos ensayos sobre la obra del autor francés, para observar si existen puntos colindantes o distantes entre ambas, y si dicha cita tiene un significado a la luz del *metatexto*. Por otro lado, no está de más reparar en los comentarios que Seligson hace sobre los propios mecanismos transtextuales.

Al menos en cuanto a los epígrafes,⁶² éstos representaban para Seligson una “tablita de salvación en medio del océano de las palabras”, una “voluntad de diálogo”, una forma de “hacer confluir otros rostros en el mío” (2009: 119). Lo que indica que no son un mero adorno, sino una marca personal. Para dar profundidad a su materia literaria, veía en estos mecanismos la

necesidad de dislocar, descolocar, desplazar a veces mi texto y darle otra dimensión, múltiples dimensiones de hecho, en la mente y el alma del lector, pluralizar su mundo mediante connotaciones y correspondencias. Provocar *colisiones*, explosiones, implosiones, una suerte de incandescencia, o por afinidad o por contradicción y rechazo, tanto en el lector como en el texto y el propio epígrafe (119).

⁶² Recordemos que todo epígrafe, generalmente en su uso moderno, es una cita tomada de otro autor. A diferencia de una cita dentro de un texto (por lo que funcionaría como intertexto), está ubicada en “*exergo* [que] significa literalmente *fuera* de la obra”; pero prefiero cómo Genette replantea ese exergo como “un *borde*” de la misma (2001: 123).

Esta “necesidad” la comparte en la segunda parte de *Cicatrices* (2009), la cual reúne aforismos, minificciones y otros textos breves misceláneos. En esta última cita, llama la atención el uso de infinitivos (*dislocar, descolocar, desplazar, provocar*), cuya pertenencia a un mismo campo semántico subraya el dinamismo suscitado por el uso de epígrafes. Así, más que un simple decorado, este elemento paratextual se posiciona como un carácter fundamental que orienta la lectura del texto, “por afinidad o por contradicción y rechazo”.⁶³ Ahí mismo señala que un epígrafe puede tener la función de *pasaje* o de *errata*. Es decir, puede guiar o también distraer al lector. Seligson explica:

El epígrafe puede no ser un huésped sino un intruso, un mensajero de la transitoriedad del texto, de su carácter efímero, errante, transmutable, trasgredible, de su función de ser *pasaje*, nunca frontera, límite, nunca usurpación, en todo caso subversión. Despertar otras cadencias, otras sonoridades, otra memoria.

Y sin embargo, igual el epígrafe puede ser contingente, prescindible, una estrategia rudimentaria para desviar al lector del texto, como una falsa pista, una geografía errada, *errata*, una provocación (119).

Las citas anteriores funcionan como (auto)metatextos, ya que Seligson comenta aspectos de su propia obra. Por tanto, a pesar de que los paratextos pueden servir como claves de lectura, habría que irse con cuidado, pues también pueden ser “una falsa pista”. En este punto, Esther Seligson y Julio Torri coinciden. En su texto titulado “Del epígrafe”, contenido en *Ensayos y poemas*, este último explica que “el epígrafe se refiere pocas veces de manera clara y directa al texto que exorna; se justifica, pues, por la necesidad de expresar relaciones sutiles de las cosas” (2011: 102).⁶⁴ Si bien “es una liberación espiritual”, continúa Torri, “a

⁶³ Genette, por su parte, identifica cuatro funciones del epígrafe: 1) como comentario del título para resignificarlo; 2) como comentario del texto que anuncia o precisa indirectamente los significados posibles; 3) como garantía indirecta, puesto que se recurre a la “autoridad” de la identidad autoral; d) como índice de cultura o intelectualidad (2001: 133-136). En general, creo que Seligson emplea los epígrafes en su segunda y cuarta función. Ya sea que los utilice como pasajes o erratas (como describo enseguida), le interesa establecer relaciones significativas entre el texto epigrafiado y sus relatos, así como para demostrar su acervo de lecturas. No me parece que busque un “respaldo” autoral, más bien, equipararse con otros, en la medida en que un “epígrafe es casi la consagración de un escritor, que por él elige sus pares y su lugar en el Panteón” (136).

⁶⁴ Cito de Torri, *Obra completa* (2011).

veces no es signo de relaciones, ni siquiera lejanas y quebradizas, sino mera obra del capricho, relampagueo dionisiaco, misteriosa comunicación inmediata con la realidad” (102). Por tanto, de modo semejante a Seligson, un epígrafe también puede ser una desviación, un capricho del autor.

Ambos escritores, además, asignan al epígrafe una capacidad sonora, cuasi musical. Para Seligson, este elemento despierta “otras cadencias, otras sonoridades, otra memoria” (2009: 119); en tanto, Torri menciona que “el epígrafe es como una lejana nota consonante de nuestra emoción. Algo vibra, como la cuerda de un clavicordio a nuestra voz, en el tiempo pasado” (2011: 102). Como puede observarse, ambos señalan el aspecto memorístico que se activa al usar epígrafes, pero utilizan recursos poéticos para intentar describirlo: aliteraciones y símiles, respectivamente. De hecho, Torri acentúa la relación con la música, cuando explica que, hacia 1914, su proceso de escritura parte de la elección de un epígrafe. Así se lo comunica a su amigo, Alfonso Reyes, en una carta (enero de 1914):

Yo, trabajo ahora géneros de esterilidad, como poemas en prosa, etc. Pronto te mandaré algunas composiciones. Las escribo de la siguiente manera: tomo un buen epígrafe de mi rica colección, lo estampo en el papel, y a continuación escribo lo que me parece, casi siempre un desarrollo musical del epígrafe (1995: 54).

Asimismo, tanto Seligson como Torri recurren a una imagen poética semejante, relacionada con la luminiscencia: ella ve en el epígrafe “una suerte de incandescencia”; el otro apunta que “su naturaleza es más tenue que la luz de las estrellas” (2011: 102). Lo interesante es que, en cualquier caso—ya sea para guiar o desorientar—, las provocaciones generadas amplían nuestros horizontes, nos descolocan y nos piden atender otras voces “sutiles” que, a su vez, conforman la propia voz de los autores. A pesar de que los epígrafes funcionan como destellos o incandescencias efímeras, iluminan nuevos caminos de

interpretación. A nosotros nos corresponde la manera en que interpretamos dichos elementos transtextuales.

Con respecto a la *hipertextualidad*, Genette sintetiza esta manifestación transtextual, cuando en un texto B (*hipertexto*) se injerta un texto anterior A (*hipotexto*) (1989: 14). Si bien en los primeros capítulos de *Palimpsestos* el autor establece su noción de transtextualidad y explica su tipología, el resto del libro lo enfoca, más bien, a desarrollar las distintas posibilidades de relaciones hipertextuales. En efecto, Genette defiende que éstas pueden ocurrir en dos modos distintos: por *imitación* o por *transformación*. Así, se establece una relación hipertextual entre un texto y otro, cuando un texto imita o transforma a otro preexistente (14). Lo anterior le permite estudiar diferentes prácticas discursivas, según su función: lúdica, satírica o seria. De esta manera, identifica el pastiche, la imitación satírica y la *forgerie* (imitación seria) dentro del modo de la imitación; mientras que la parodia, el travestimiento burlesco y la transposición, como representativos de la transformación.⁶⁵

En la presente tesis me interesa el segundo modo de hipertextualidad: la transformación. Para Genette, entre ésta y la imitación existe una diferencia estructural, porque quien opta por el primero “se apodera de un texto y lo transforma de acuerdo con una determinada coerción formal o con una determinada intención semántica, o lo transpone uniformemente y como mecánicamente a otro estilo” (100). En pocas palabras, prevalece un desvío en el sentido, incluso, cuando se adaptan personajes, la trama o algún motivo, estos elementos se modifican para contar una nueva historia, en un género distinto al de su

⁶⁵ No me detengo en explicar cada una de las prácticas hipertextuales porque los relatos de Seligson no necesariamente se adecuan a esta sistematización. Sin embargo, lo dejo anotado para que el lector pueda identificar los parámetros distinguidos por Genette, desde una perspectiva estructuralista (*cfr.* su “Cuadro general de las prácticas hipertextuales”, 1989: 41), los cuales, por lo mismo, también han sido motivo de crítica.

hipotexto. En cambio, desde los términos genettianos, el imitador “se apodera de un estilo” (100).

Si entendemos que en las imitaciones se privilegia el estilo, entonces los relatos breves de Seligson con trasfondo mítico no encajan en dicho criterio, pues, de entrada, existe una traslación hacia la narrativa. La autora mexicana recurre a los mitos griegos para transformarlos, no para emular estilísticamente ninguno de los hipotextos empleados, provenientes, por ejemplo, de la dramática. Quien transforma, sintetiza Genette, “se ocupa esencialmente de un texto y accesoriamente de un estilo; por el contrario, el imitador se ocupa esencialmente de un estilo y accesoriamente de un texto” (100). Por lo tanto, se justifica que Seligson no los imite, cuando retoma algunas versiones de los mitos más conocidas de la tradición clásica; lo importante es cómo las transforma.

Cuando la escritora mexicana decide emplear registros míticos, podemos decir que éstos se erigen como *hipotextos*, los cuales le sirven como inspiración e influyen su creación artística. Entonces tiene sentido que algunas versiones de los mitos recorren “por debajo” los relatos breves de Seligson, aun cuando la autora no desarrolla la historia tradicional en su totalidad y se enfoca en alguna parte de ella. Aunque Genette enfatiza que “la cita directa, o el préstamo, no tienen sitio en el pastiche” (96), extrapolo dicha negación hacia la hipertextualidad: una alusión o una cita provenientes de la tradición clásica no necesariamente implican una relación hipertextual, sino una meramente intertextual porque carecen de una condición extensiva. En palabras de Linda Hutcheon: “allusions to and brief echoes of other works would not qualify as extended engagement” (2006: 9).

Lo anterior reafirma que las relaciones transtextuales en un mismo texto operan en distinta forma. Por ejemplo, el hipotexto principal del relato de Seligson, “Antígona”, es la obra homónima de Sófocles. Además, pueden identificarse ciertas citas de *Edipo rey* y un

epígrafe de *Edipo en Colono*, del mismo autor. Estos elementos transtextuales, juntos, forman parte de la construcción de la obra. Seligson, en este caso, dialoga en mayor medida con los textos dramáticos clásicos referidos, pero también con otros más contemporáneos, tanto narrativos (“Antígona o la elección”, de Marguerite Yourcenar) como filosóficos (*Del inconveniente de haber nacido*, de Emil Cioran). Además, cada uno de ellos ocupa un lugar determinado en el relato: a lo largo de la narración (hipotexto), previo a su comienzo (epígrafe-paratexto) o en una localidad específica (cita o alusión-intertextos).⁶⁶ Ciertamente, configuran una especie de “mosaico”, y, en conjunto, dan un sentido unitario (por pertenecer al mismo texto), mas no poseen caracteres homogéneos. A mi parecer, Seligson es hábil en hacer convivir distintos registros discursivos en uno sólo, tamizados con la propuesta creativa que ofrece al lector.

En el apartado precedente reflexioné sobre el problema de interpretación cuando el lector logra, o no, identificar las referencias existentes dentro de un texto, desde una perspectiva más amplia y general. Genette también participa de estas preocupaciones. Sin embargo, tomando en cuenta su tipología, él se desmarca de las nociones de Riffaterre sobre la intertextualidad. Subraya que, en el caso de los hipertextos, éstos pueden funcionar de manera autónoma —siguiendo con el ejemplo de “Antígona”, éste podría leerse y disfrutarse sin la necesidad de conocer las versiones del mito tebano—, pero, si no se reconocen, producen una lectura incompleta:

contrariamente a la intertextualidad tal como la describe Riffaterre, el recurso al hipotexto no es nunca indispensable para la mera comprensión del hipertexto. Todo hipertexto [...] puede [...] leerse en sí mismo, y comporta una significación autónoma y, por tanto, en cierta forma, suficiente. Pero suficiente no significa exhaustiva (1989: 494).

⁶⁶ Las relaciones transtextuales aquí señaladas no son las únicas en “Antígona”; por el momento, son ilustrativas para diferenciar los distintos niveles de diálogo expuestos por Seligson. Profundizo en ellas en el análisis dedicado a este relato.

Es imperativo señalar, entonces, que los relatos de Seligson con trasfondo mítico funcionan autónomamente. No obstante, al tener en mente los posibles hipotextos, la experiencia de lectura se enriquece; otras maneras para interpretar el hipertexto se activan cuando comprendemos que, además, existen otras relaciones transtextuales que lo cohabitan. Ignorar al hipotexto provoca una apreciación somera del texto que tenemos entre manos. Añade Genette que es un desatino cuando se le “amputa” al hipertexto esta dimensión real, y un “desperdicio de sentido o de valor estético” cuando los autores han tomado precauciones, por ejemplo, mediante indicaciones paratextuales (494). Como puede observarse, para el crítico francés resulta en agravio para el autor, si se pasa por encima del hipotexto. No estamos para juzgar las competencias lectoras, ni para sentir que se ofende al escritor; tan sólo habría una lectura sesgada. Cuando reconocemos al hipotexto y le damos valor, si bien propicia mayor exhaustividad, tampoco significa que el relato se agote.

Me resulta más interesante el placer que puede estimular la identificación de una relación hipertextual, puesto que nos seduce hacia una lectura doble. En palabras de Genette:

el hipertexto nos invita a una lectura racional cuyo sabor, todo lo perverso que se quiera, se condensa en este adjetivo inédito que inventó hace tiempo Philippe Lejeune: lectura *palimpsestosa*. O, para deslizarnos de una perversidad a otra, si se aman de verdad los textos, se debe desear, de cuando en cuando, amar (al menos) dos a la vez (495).

Creo que aquí está una de las claves para comprender los relatos de Seligson objeto de estudio. La autora nos incita a apreciar simultáneamente, en un primer nivel, al menos dos textos (el suyo y el relato mítico). Por lo tanto, opera lo que Genette denomina *palimpsesto*:⁶⁷ un objeto cuya característica es la duplicidad porque un texto se superpone a otro, pero no lo

⁶⁷ El *Diccionario de la lengua española* define el vocablo como un “manuscrito antiguo que conserva huellas de una escritura anterior borrada artificialmente” (s.v.). Genette emplea la imagen del pergamino para hablar de la superposición de textos, en la que uno, por su transparencia, deja ver a otro (1989: 495). Recordemos que la palabra configura el título de su libro.

oculta completamente (495). Sin embargo, gracias a la multiplicidad de textos vertidos en un relato y al eclecticismo de Seligson, estos factores no sólo hacen que su prosa sea compleja, sino que, en otros niveles, nos haga amar —para utilizar el mismo lenguaje de Genette— más de dos textos a la vez; nos invita a realizar una lectura *palimpsestosa*,⁶⁸ mediante los mecanismos transtextuales adicionales que también están presentes. De aquí que la distinción entre intertextualidad y transtextualidad que he venido argumentando sea indispensable para los objetivos de esta tesis.

Ahora bien, Genette también afirma que “cuanto menos masiva y declarada es la hipertextualidad de una obra, más depende su análisis de un juicio constitutivo, de una decisión interpretativa del lector” (19). Sin embargo, opino que, cuando también es explícitamente enunciada —por ejemplo, mediante el uso de títulos, como hace Seligson en “Electra” o “Antígona”—, el análisis continúa dependiendo de las decisiones del lector. Efectivamente, el crítico francés anota que “hay [...] en el título, una parte, muy variable claro está, de alusión transtextual, que es un esbozo de «contrato» genérico” (51). Los títulos de los relatos de Seligson, por un lado, son elementos paratextuales; por el otro, anuncian y piden una lectura hipertextual porque, de entrada, existe una referencia contenida en el título que homenajea al hipotexto.⁶⁹ Si bien existe una clara intención de señalar un hipotexto mítico, el hecho de seleccionar cuáles son las variantes del mito, con las que trabaja Seligson,

⁶⁸ De acuerdo con Joaquín León, “la diferencia entre lo «palimpséstico», uso tradicional del adjetivo, y lo «palimpsestuoso», neologismo utilizado por Lejeune, es que el primero se refiere al proceso de superposición y velamiento a través del cual se constituye el palimpsesto, mientras que el segundo hace alusión al *resultado de la superposición de textos*: un tejido en el que las escrituras de cada uno de los textos están entrelazadas tan íntimamente que ya no existe la posibilidad de pensarlas de forma independiente o diferenciada” (2020: 147. Énfasis personal).

⁶⁹ Genette ejemplifica este fenómeno con la novela de Michael Tournier, *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, en el que la “«referencia» en homenaje [a la obra de Daniel Defoe] está contenida en el título, que constituye uno de los contratos de hipertextualidad más explícitos y exactos, y que dice lo esencial para entrar en el juego: la sustitución del «punto de vista» de Robinson por el «punto de vista» de Vendredi” (1989: 460).

implica ya adoptar una postura al respecto, y de eso, también, depende el análisis que se lleva a cabo.

Hasta el momento he considerado las ventajas de denominar los relatos de Seligson con trasfondo mítico como hipertextos. No obstante, para flexibilizar la categoría genettiana será más útil hablar de *adaptaciones*, según propone Linda Hutcheon en *A theory of adaptation* (2006), como comento en el siguiente apartado. Por ahora basta adelantar que Seligson realiza un proceso en el que recupera personajes de la mitología clásica, pero que también utiliza otros hipertextos que se convierten, a su vez, en hipotextos. Es decir, existen *hipotextos intermedios* que tendrán incidencia en su propia reinterpretación. Tal es el caso de “Antígona”, en el cual hay que considerar, por ejemplo, la adaptación que realizó Jean Anouilh en su *Antígona* (1944), de la tragedia homónima de Sófocles.

En conclusión, los relatos de Seligson cuya base estructural es un mito clásico tienen una evidente *hipertextualidad*; pero el reto consiste en detectar cuáles son las versiones con las que la autora dialoga, en otras palabras, cuáles son los hipotextos que tienen un valor estructural para su relato. Si pensamos en “Voz sin sombra”, la protagonista de Seligson se configura como un eco de las Ifigenias de Eurípides, Goethe, Racine y Reyes. El lector, en este caso, tendría que juzgar la pertinencia para establecer vínculos con dichos antecedentes. Esto significa asumir un papel activo para comparar, diferenciar y tomar decisiones interpretativas, incluso cuando el hipotexto sea señalado directamente. Entonces, se podría erigir una relación que depende de “una pragmática consciente y organizada” (Genette 1989: 19) que evite, de algún modo, traspasar los límites difusos de la sobreinterpretación.

Por último, la *architextualidad* es una relación “de pura pertenencia taxonómica”, casi por completo muda o dada gracias a las menciones paratextuales (13). Un architexto, en la mayoría de las ocasiones, está indicado en el título o subtítulo —términos como *novela*,

cuento, crónicas, ensayos que los acompañan—, y adscribe el texto a un cierto tipo de género literario. Esta percepción “orienta y determina en gran medida el «horizonte de expectativa» del lector, y, por ende, la recepción de la obra” (14). Si tomamos en cuenta que la antología de los relatos de Seligson, preparada por Geney Beltrán, se titula *Cuentos reunidos*, y dentro de este volumen se compilan las narraciones que han sido consideradas por la crítica como *novelas breves* (por ejemplo, *Sed de mar*, “Por el monte hacia la mar” o “Luz de dos”),⁷⁰ entonces el architexto (*cuentos*) acarrea un problema de orden genérico.

Con este recorrido puede concluirse que un análisis intertextual de los relatos de Seligson sería limitado. Si se recurre a un procedimiento más amplio, es posible realizar un *análisis transtextual* que atienda los distintos niveles de relaciones entre sus relatos y otros textos. Más allá de que pueda objetársele a Genette su propuesta taxonómica como una clasificación rígida, el crítico es consciente de que los tipos transtextuales poseen un dinamismo que los vincula entre sí. La practicidad de su metodología no sólo nos remite a considerarlos como “aspectos de la textualidad” (18), sino como recursos literarios que tienen incidencia en la interpretación.

Para Seligson, la memoria era fundamental en todo su quehacer artístico: “Así toca al lector desovillar, según su propia resonancia luminosa, las hebras de este tejido memorioso que hoy tiene entre sus manos...” (2006: contraportada). Dichas *hebras* se manifiestan a

⁷⁰ “Por el monte hacia la mar” y “Luz de dos” se publicaron juntos en *Luz de dos* (1978), pero antes no habían aparecido como libros independientes. Sin embargo, existen versiones previas de algunos fragmentos dispersos en revistas o antologías. Cfr. Esther Seligson, “Juego de luces”, en *Onda y escritura en México: jóvenes de 20 a 33*, est. preliminar, comp. y notas de Margo Glantz, Siglo XXI, México, 1971: 417-424; “Por el monte hacia la mar”, *Plural* (mayo de 1973): 22-24; “En los orígenes”, *Vuelta* (diciembre de 1974): 44-47; “Tampoco diré que llovía”, en *El cuento erótico en México*, pról. y comp. Enrique Jaramillo Levi, Diana, México, 1975: 247-252. Años después, en ambas antologías de *Toda la luz*, Seligson coloca los dos textos referidos como apartados autónomos (*Luz de dos* y *Por el monte hacia la mar*); mientras que Beltrán Félix los ordena de manera cronológica, en *Cuentos reunidos*. En este caso, empleo el criterio tipográfico de Beltrán, para diferenciar los relatos de los libros publicados.

través de múltiples combinatorias de los mecanismos transtextuales; sin embargo, cada relato demanda observar su especificidad. Así, la escritora mexicana concebía sus textos como un vehículo de transmisión memorística, donde la competencia del lector es fundamental para entrar en el juego que plantea. Genette coincide en que “el hipertexto es una mezcla indefinible, e imprevisible en el detalle, de seriedad y de juego (de lúcido y lúdico), de producción intelectual y de divertimento” (1989: 496); afirmación que también cobija a los demás tipos de relaciones transtextuales. Entonces, un análisis transtextual de la obra de Seligson visibiliza tanto su ingenio intelectual como los juegos textuales con los que configura sus relatos breves.

Si nos acercamos al “Epílogo” de *A campo traviesa* —que además muestra un juego paratextual, pues es el texto con el que abre la antología ensayística y no con el que cierra, como sería su función habitual—, podemos apreciar la lucidez con que Seligson comprendía la influencia de otros en su labor literaria. Un buen ejemplo de ello es el pasaje en que alude a *Las olas*, de Virginia Woolf:

Ir pisando las huellas, en diálogo, de otras huellas afines como queriendo, a la manera de Bernard en *Las olas*, «abarcarse el universo en un acto único de comprensión», a sabiendas de que esa aspiración de atrapar «la cosa en sí», «la existencia auténtica», las «semejanzas inmateriales» [...], o penetrar la «androginia armoniosa» de todo lenguaje, es ni más ni menos que un absurdo mayúsculo, no impide que su búsqueda, por cualquiera de los medios expresivos al alcance del creador —siempre artífice, siempre alquimista—, sea el único objetivo —*objeto*— posible del camino (2005a: 11).

La actitud que tiene el personaje de Bernard se traslada al quehacer literario de Seligson en búsqueda del lenguaje, a través de las huellas de otros. Ese camino, que involucra tanto al acto creador como al lector, es para ella “perecedero, fugaz, efímero, sí, pero eterno en su instantaneidad”. Si el lector se convierte, usando la metáfora de la autora, en un

caminante que se aventura por “los senderos descombrados en un libro”, la invitación radica en transitar la literatura “*de otro modo*” (11).

José María Espinasa considera un error que los comentaristas de Seligson señalen “la necesidad de una educación previa para su lectura”, pues para el crítico basta la conexión que ella logra con el lector. Sin embargo, también aclara que “distinto es si se quiere descifrar o analizar su literatura” (2006: 348). Como Seligson veía en el lector una *resonancia luminosa*, con capacidad para ampliar su competencia lectora, creo que, al mismo tiempo, postula su literatura como un medio de conocimiento. Esa potencia confiada al lector, desde mi punto de vista, puede acrecentarse con la comprensión del complejo entramado, articulado a través de las relaciones transtextuales, que enriquece las posibles interpretaciones de su obra.

2.3 TRANSFORMACIÓN Y ADAPTACIÓN

Si bien Genette juzga que los tipos de relación transtextual no son categorías “estancas” (1989: 17), se le ha criticado su visión rígida y esquemática. Linda Hutcheon está entre los académicos que lo han releído, pero más que contradecirlo, retoma ciertos conceptos para movilizarlos. En *A theory of adaptation*, vuelve sobre la cuestión hipertextual y palimpsestosa, para reflexionar sobre la relación existente, ya no sólo entre textos, sino también entre otros medios, tales como el cine, el teatro, la ópera y los videojuegos, a partir de las adaptaciones que se realizan. Le importa observar cómo un texto se adapta a otro, en un medio distinto o viceversa. En suma, le interesa la práctica de la adaptación como un fenómeno creativo en la que, evidentemente, operan procesos de transformación.

Recordemos que para Genette, la transformación consiste en apropiarse de un hipotexto y variarlo en la forma o en la intención semántica; es uno de los dos modos (imitación y transformación) que evidencian relaciones hipertextuales. Dentro de las

prácticas discursivas, decíamos, él coloca dentro de este rubro a la parodia, el travestimiento burlesco y la transposición, las cuales tienen una función lúdica, satírica o seria, respectivamente. En resumen, según Genette, la parodia ocurre cuando hay un desvío en el sentido, se le deforma, para darle al texto una significación distinta (21); el travestimiento modifica el estilo para imponerle otro (75); mientras que la transposición puede ser lingüística (por ejemplo, una traducción) o temática, en la que el sentido se modifica por completo (263). Como puede observarse, el teórico francés no es muy claro con sus definiciones, puesto que llega a confundir la parodia con la transposición, cuya diferencia radicaría en el efecto que producen; o el travestimiento con las prácticas de la imitación, porque éste se ocupa del estilo. Además, él simplifica los tipos de transposiciones según caracteres formales (versificación, prosificación, transmetrización), estilísticos (transestilización) y cuantitativos (operaciones de reducción y extensión) que aumentan la dificultad de navegar a través de su terminología y puede ser un obstáculo que no coadyuve al análisis de los relatos de Seligson seleccionados. Por las razones aquí expuestas, recorro a las ideas de Hutcheon para tener mayor claridad, en cuanto a los procesos de transformación, puesto que ella condensa y actualiza algunas ideas genettianas.

Lo primero que hay que decir es que la crítica canadiense identifica algunos malentendidos *a priori* cuando se critican adaptaciones: se juzga que un objeto cultural o artístico derivado de otro tiene un valor menor por ser “secundario”, porque no es tan “bueno” como su “original” o no es “fiel” a él, puesto que las “fuentes” se privilegian (Hutcheon 2006: xii-xiii). Tales etiquetas son peyorativas y prejuiciosas. Comúnmente ocurre, por ejemplo, cuando vemos una película que adapta una novela y la degradamos inmediatamente porque no fue “exacta” o como la habíamos imaginado, no logró “captar” la psicología o la “esencia” de algún personaje, o bien, tuvo omisiones de pasajes que para el texto escrito eran

sustanciales. Por tanto, caemos en el error de ser incapaces de diferenciar dos productos o medios distintos entre sí. Frente a estas ideas, Hutcheon propone estudiar las adaptaciones no sólo como obras autónomas, sino también como “deliberate, announced, and extended revisitations of prior works” (xiv). Es decir, una condición para identificarlas e interpretarlas es que éstas se anuncien de alguna forma como tales, ya sea por elementos paratextuales o créditos, de tipo “basada en” (en el caso del cine, la ópera o videojuegos).

Hutcheon revaloriza la adaptación al considerarla un producto artístico y, simultáneamente, un proceso de creación y recepción.⁷¹ Por un lado, tiene una identidad formal en cuanto se erige como una *transposición extensiva* de una o varias obras que la anteceden; por el otro, implica que el autor interprete y se apropie de elementos para reelaborarlos (7-8). De esta manera, se distancia de Genette al abandonar la función lúdica, satírica o seria de las transformaciones que el crítico francés omite explicar en *Palimpsestos*. En su lugar, prefiere estimar toda adaptación como una transposición, en el sentido más amplio del término: de trasladar o poner algo en un lugar diferente, en este caso, de recontar una historia con otras estrategias, en medios y contextos varios. Hutcheon se adueña de este término genettiano para referirse al fenómeno de la hipertextualidad, aunque tiene una reminiscencia de aquella sustitución realizada por Kristeva (referida en el primer apartado de esta sección), quien optó también denominar así a toda relación intertextual, cuando detectó abusos en su empleo. Aquí, cuando hablamos de transposición, no será en el sentido kristeviano, porque nos devolvería al problema de distinguir distintas operaciones transtextuales; más bien, al igual que Hutcheon, nos referimos a la adaptación tanto producto (los relatos de Seligson), como al proceso en el que la autora mexicana reinterpreta las

⁷¹ “Because we use the word adaptation to refer to both a product and a process of creation and reception, this suggests to me the need for a theoretical perspective that is at once formal and «experiential»” (2006: xiv).

versiones de los mitos. Entonces, la adaptación sirve como un marco, en el que convergen los otros cuatro elementos transtextuales, señalados por Genette.

Con respecto a la lectura hipertextual, de modo semejante a Genette, Hutcheon explica que una adaptación no puede evaluarse precisamente si no conocemos cuál es la obra adaptada: “If we know the adapted work, there will be a constant oscillation between it and the new adaptation we are experiencing; if we do not, we will not experience the work as an adaptation” (2006: xv). Una adaptación puede fungir como una obra autónoma, de eso no hay duda; mas interpretarla como una adaptación, consiste en pensarla como una obra palimpsestosa. Así, la teoría hutcheoniana tiene fuerte raigambre genettiana:

To deal with adaptations as adaptations is to think of them as [...] inherently “palimpsestuous” works, haunted at all times by their adapted texts. If we know that prior text, we always feel its presence shadowing the one we are experiencing directly. When we call a work an adaptation, we openly announce its overt relationship to another work or works. It is what Gérard Genette would call a text in the “second degree” [...], created and then received in relation to a prior text (6).

En el caso de Seligson, sus relatos breves son adaptaciones sólo cuando reconocemos que existe alguna presencia mítica de trasfondo. Esto nos permite delimitar el corpus seleccionado, entre su vasta obra literaria, pues no todos sus textos narrativos resultan ser adaptaciones. En algunos, deliberadamente la escritora mexicana decide volver a la tradición clásica, mediante indicios paratextuales o a través del uso de personajes míticos.

No obstante, habría que matizar que Seligson no adapta una tragedia completa, sino que selecciona fragmentos, combina y transforma elementos que pertenecen, a su vez, a otras adaptaciones. Por ahora, es importante destacar que existen *hipotextos intermedios* que crean cadenas significativas. En suma, entre un hipotexto mítico y el hipertexto seligsoniano median otros que condicionan su lectura.

Así, debemos considerar el valor estético que una adaptación puede tener por sí misma. Hutcheon también se aleja de la teoría genettiana en cuanto que examina las posibles relaciones entre textos u otros medios (cine, ópera o videojuegos), desde una perspectiva horizontal y no vertical. Es decir, pone énfasis en que “multiple versions exist laterally” (2006: xii), por lo que supera la visión esquemática, jerarquizada y estructuralista de Genette, al ampliarla con una visión posestructuralista, semiótica, incluso, de recepción. Hutcheon contempla el diálogo entre distintos medios que será de utilidad cuando me enfrente a la influencia del teatro en la prosa de Seligson.

La crítica canadiense advierte que el parámetro de análisis para juzgar una adaptación no debe ser qué tan próxima o fidedigna está en relación con el texto adaptado (6). Más bien, una adaptación fallida sería aquella que carece de “creativity and skill to make the text one’s own and thus autonomous” (20). Lo interesante de atender los textos de Seligson como adaptaciones es que éstos implican repeticiones de temas o motivos míticos sin replicación,⁷² y, además, manifiestan procesos de apropiación en los que la escritora mexicana filtra sus propios intereses y su sensibilidad artística. Al adquirir un carácter palimpsestuoso, “other works [...] resonate through repetition with variation” (8); o, en palabras de Edward Said, revelan “an eccentric order of repetition, not one of sameness” (cit. en Hutcheon 2006: 111). Entonces, las adaptaciones de Seligson no son una copia o iguales a las versiones de los mitos clásicos, sino que sus variaciones —asimismo, influenciadas por otros hipotextos y elementos transtextuales— son a las que hay que poner atención, para observar su especificidad y las aportaciones de la autora. De aquí la importancia de emplear una

⁷² Según el *Diccionario de la lengua española*, en biología, la replicación refiere al “proceso de duplicación del ADN para transmitir a la siguiente generación una copia íntegra de la información genética” (s.v.). Hutcheon recurre a este término para señalar lo siguiente: “adaptation is repetition, but repetition without replication” (2006: 7); es decir, se desliga de una simple copia.

aproximación mitocrítica, según la metodología de Durand: al realizar comparaciones de los mitemas, los resultados nos acercarán a las formas en que Seligson leía e interpretaba la materia mítica.

Si hay variaciones, es inevitable que se produzcan transformaciones. Por tanto, me parece acertado que Hutcheon compare los procesos de adaptación con la selección y evolución natural de las especies: “Like living beings, stories that adapt better than others (through mutation) to an environment survive: those of Carmen, Don Juan, Don Quijote, Robinson Crusoe, Dracula, Hamlet, and so on” (2006: 167). Entre esas narrativas, hay que incluir los mitos clásicos, pues su permanencia a lo largo de la historia literaria y su vigencia en la literatura contemporánea se da gracias a que han sido adaptados, “mutados”, en épocas y contextos socioculturales diferentes: “adaptation is how stories evolve and mutate to fit new times and different places” (176). Por ello, es necesario atender cómo se han reescrito los mitos clásicos en la literatura mexicana, al menos durante el siglo XX y, en específico, los que trabaja Seligson, para visibilizar una tradición que no permanece fija, sino que ha cambiado con el tiempo.

Optar por la adaptación implica una doble responsabilidad: “to adapt another work and to make of it an autonomous creation” (85). La paradoja está en crear una nueva obra artística autónoma, pero que en mayor o menor grado siga dependiendo del texto adaptado. Cuando esto se logra y el receptor es consciente de estar frente a una adaptación, “part of this pleasure [...] comes simply from repetition with variation, from the comfort of ritual combined with the piquancy of surprise. Recognition and remembrance are part of the pleasure (and risk) of experiencing an adaptation” (4). Así, Hutcheon coincide con el placer de la lectura palimpsestosa enunciada por Genette. Por un lado, nos gustan las adaptaciones porque identificamos la(s) obra(s) previa(s) que se transparentan, no veladas del todo, y nos

deleitan mediante su actualización, al provocarnos sorpresa ante el cambio; por el otro, quizás la reelaboración nos seduce por las nuevas funciones o sentidos que operan en ellas.

Hutcheon cierra su estudio enfatizando qué no es una adaptación. Si ésta, como señalamos, es una transposición extensiva y anunciada de una o más obras de arte, las citas o alusiones breves no pueden ser incluidas; en caso de existir, fungen como otros mecanismos transtextuales que forman parte de la configuración de la adaptación. Sin embargo, las parodias sí pertenecen a ella, como subconjunto: “indeed parody is an ironic subset of adaptation, whether a change in medium is involved or not” (169). Aunque Hutcheon no profundiza en la parodia en este libro, remite a sus investigaciones previas: *A theory of parody* (2000) e “Ironía, sátira, parodia: una aproximación pragmática a la ironía”.⁷³

Acerca del concepto de *parodia*, lo entiendo como la repetición de un texto en otro. Hasta aquí, coincide con la definición genettiana de *hipertextualidad*. Sin embargo, Hutcheon lo amplía cuando se detiene en su función, más allá de su estructura: ocurre cuando un texto nuevo homenajea e ironiza al hipotexto, estableciendo una distancia crítica frente a él: “A critical distance is implied between the backgrounded text being parodied and the new incorporating work, a distance usually signed by irony. But the irony can be playful as well as belittling; it can be critically constructive as well as destructive” (2000: 32). Al igual que Hutcheon, pienso que la definición proporcionada por Genette es demasiado restrictiva, pues sólo la considera como “a minimal transformation of another text” (18), cuando, en realidad, es más que eso.

Efectivamente, podemos deducir que la parodia es un tipo de transformación textual que oscila entre el homenaje y la burla de uno o más textos parodiados: “no puede tener como

⁷³ Este artículo fue publicado en *Poétique* (febrero de 1981): 140-155. Cito la traducción realizada por Pilar Hernández Cobos, en *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)* (UAM, 1992).

«blanco» más que un texto o convenciones literarias” (Hutcheon 1992: 178). Como se trata de un vaivén, la parodia puede desplazarse a la vez entre un extremo y otro, o decantarse hacia alguno. Mientras tanto, la ironía es un recurso con doble funcionamiento: semántico y pragmático.⁷⁴

De aquí que Hutcheon recupere la etimología de la palabra parodia, para subrayar el doble significado de *para*, cuya segunda acepción, generalmente, ha sido desatendida por la crítica. El prefijo significa “contra” o “frente a”, pero también denota “al lado de” (1992: 178; 2000: 32); mientras que la raíz *odos* es “canto”. Por tanto, la parodia es un “contra canto” o algo que está “al lado del canto”. Así, aunque la primera representa el acostumbrado uso de la parodia, la otra sugiere “an accord or intimacy instead of contrast” (2000: 32). La clave, entonces, está en la intimidad o el contraste que efectúa el texto parodiante con el parodiado. Tal desdoblamiento, dice Hutcheon, sirve “para marcar la *diferencia*: la parodia representa a la vez la desviación de una norma literaria y la inclusión de esa norma como material interiorizado” (1992: 177.); mas atañe al receptor identificar las disparidades.

La visión hutcheoniana se desplaza del estructuralismo genettiano cuando critica su rechazo de cualquier dimensión hermenéutica, es decir, de cualquier interpretación que dependa del lector, pues Hutcheon introduce nuevamente la variable de la “competence involved in the encoding and the decoding of parody, the contextual elements that mediate or determine the comprehension of parodic modes” (2000: 22). Desde esta perspectiva, un

⁷⁴ Hutcheon es muy clara en distinguir la parodia y la sátira como géneros literarios independientes que hacen uso de la ironía como un tropo, aunque de forma distinta. La diferencia, sobre todo, radica en el “blanco” a los que apunta cada una. En el caso de la sátira, “es la forma literaria que tiene como finalidad corregir, ridiculizándolos, algunos vicios e ineptitudes del comportamiento humano”, las cuales son extratextuales “en el sentido en que son, casi siempre, morales o sociales y no literarias” (1992: 178). En cambio, la parodia siempre atentarán contra una obra o corriente literaria. Por su parte, la ironía es utilizada como una figura retórica que, en el plano semántico, señala una superposición estructural de significados: lo que se dice es distinto a lo que se quiere dar a entender, entonces, funciona como una antífrasis (179); en el plano pragmático, ésta “consiste en un señalamiento evaluativo, casi siempre peyorativo” (176).

texto funciona como parodia cuando el lector tiene la capacidad de descubrir en ella un objeto artístico que es una *síntesis bitextual* (33), de lo contrario, solamente lo naturaliza, pero ello “would eliminate a significant part of both the form and the content of the text” (34). En este punto, nótese la congruencia entre la teoría de la adaptación y la teoría de la parodia, según Hutcheon.

En suma, creo que toda adaptación es una transposición, pero no quiere decir que toda adaptación sea una parodia. Lo expuesto nos devuelve a la cuestión de las variaciones y a la competencia del lector. Cuando Seligson parodia un mito o a un personaje clásico, lo hace para desmontarlo y establecer esa distancia crítica de la que habla Hutcheon. Creo que confía en su lector para que sea capaz de reconocer que sus relatos de materia mítica se erigen como adaptaciones. Entonces, cabe cuestionarse si Seligson emplea la ironía como un recurso literario que le permite, al mismo tiempo, homenajear y poner en crisis los mitos. Esto tendrá que comprobarse con el análisis de cada uno de ellos.

3. MÁS ALLÁ DE LA VENGANZA: “ELECTRA”

3.1 EL MITO DE ELECTRA EN LA LITERATURA HISPÁNICA DEL SIGLO XX

A través de los siglos, el personaje mitológico de Electra, hija de Agamenón y Clitemnestra, se ha convertido en la figura prototípica occidental que busca venganza y justicia dentro del ámbito familiar. Como bien menciona Pilar Hualde, en su artículo “Mito y tragedia griega en la literatura iberoamericana”, la joven ha sido retomada “con frecuencia para hablar de las relaciones familiares, para denunciar el lastre de la familia patriarcal tradicional o para revisar la figura de la madre” (2012: 195). Lo que más ha llamado la atención de narradores, poetas y, sobre todo, dramaturgos de diferentes épocas y nacionalidades, es la conspiración urdida por Electra y su hermano, Orestes, para vengar la muerte de su padre, mediante el asesinato de su madre y de Egisto, amante de esta última. Tal motivo ha sido fuente de inspiración para recrearlo, pues múltiples escritores han encontrado en él riqueza suficiente para explorar temas universales, tales como la traición, el crimen, la moralidad, el amor filial, la responsabilidad y la culpa, aun cuando sean tratados en diversos modos.

Electra no es sólo el primero de los personajes de la tradición griega que Esther Seligson reelabora en su prosa breve,⁷⁵ sino que también es el asunto central de la reseña con la que inaugura la columna teatral de la revista *Proceso*, donde colaboró continuamente desde su fundación, en 1976, hasta 1981.⁷⁶ En “Electra, un espíritu subversivo”, la escritora

⁷⁵ Seligson publicó las primeras versiones de “Electra” en la década de los setenta. Más adelante, desarrollo su historia textual.

⁷⁶ Durante este periodo, Seligson contribuyó casi de modo ininterrumpido con ensayos y reseñas, para la columna destinada al teatro. En la década de los ochenta, lo hizo intermitentemente; luego, la retomó todo el año de 1991, y la abandonó por completo en enero de 1992. Aquí destacan sus trabajos sobre la dramaturgia de Bertolt Brecht y Jerzy Grotowsky, sus reflexiones en torno al teatro experimental, al estado del teatro mexicano e infantil de aquellos años, así como sus críticas de las puestas en escena de las obras de Eurípides, William Shakespeare, Molière, Jean Anouilh, Woody Allen, Antón Chéjov, Arthur Miller, Ramón del Valle-Inclán — por nombrar algunos autores—, realizadas en México. En *Para vivir el teatro* (2008) se recopilan casi todas las

mexicana estima que esta figura mítica trasciende el simple deseo de venganza. Teniendo como pretexto la puesta en escena de la tragedia de Eurípides —representada en el Teatro Xola de la Ciudad de México, bajo la dirección de José Solé—, Seligson escribe lo siguiente, el 6 de noviembre de 1976:

Electra no es sólo un vehemente deseo de venganza o esa búsqueda insaciable del cumplimiento de una justicia que la empuja al crimen; Electra es también un espíritu subversivo (en tanto víctima privilegiada), no una hija que se rebela contra su madre como símbolo materno, sino contra la representante del poder y de su arbitrariedad. Electra es un ciudadano que desenmascara los móviles que se esconden tras las “razones de Estado”: codicia y orgullo [...] Rebelión contra la mentira e hipocresía del culto, contra la palpable indiferencia de los dioses, contra una religión que se ha convertido en un instrumento más de opresión (2008: 20-21).⁷⁷

De esta manera, Electra es apreciada como una mujer rebelde que desestabiliza los esquemas familiares, políticos y religiosos. Para Seligson, las obras de Eurípides representaban “las contradicciones que planteaba una democracia donde empezaban a enfrentarse las fuerzas conservadoras del Estado y el reclamo individual de una libertad de palabra y de pensamiento” (19). Observa en esta figura mítica un símbolo que aspira a la libertad y a la justicia, pero, al igual que otros personajes del trágico griego, también la hija de Agamenón experimenta “en carne propia la imposibilidad de vivir su libre albedrío” (20). Desde la lectura de Seligson, la cuestión de la venganza de Electra y Orestes se relega a un segundo plano, al igual que evidencia el relato de “Electra”.

colaboraciones de Seligson contenidas en *Proceso*, pero lamentablemente faltan algunas; otras yerran el día de publicación. Sin embargo, basta contemplar las más de cuatrocientas páginas que conforman dicho libro y el índice de reseñas, para darse cuenta del trabajo monumental que Seligson efectuó sobre el ámbito teatral (excluyendo las publicaciones de otras revistas y suplementos culturales). Ciertamente, el conjunto se caracteriza, en palabras de Vicente Leñero, por su “mirada aguda, personal, interrogante pero siempre amorosa sobre el teatro mexicano” (2008: 11).

⁷⁷ Cuando me refiero a los ensayos publicados en *Proceso*, cito desde la recopilación de *Para vivir el teatro*, al menos que alguno no se incluya en ésta. Si un texto tiene error en la fecha de su publicación, a pie de página anoto los datos hemerográficos correctos: Esther Seligson, “Electra, un espíritu subversivo”, *Proceso* (6 de noviembre de 1976): 67.

A Seligson no le importa tanto si “una representación ha permanecido fiel o no al espíritu de la época o, ni siquiera, del texto” (21) —idea que sintoniza con los postulados de Linda Hutcheon sobre la adaptación—,⁷⁸ como si logra comunicar una experiencia que cuestione problemáticas existenciales del ser humano:

Quizá lo importante para el espectador contemporáneo estriba en la fuerza con que le es transmitida la esencia de una concepción del hombre que no sólo lo incluye dentro de su momento histórico, sino que lo proyecta intemporalmente con toda su problemática existencial. A fin de cuentas, las interrogantes relacionadas con el ser humano siguen siendo las mismas (21).

Con lo anterior, Seligson justifica la vigencia de que se representase escénicamente la tragedia de Eurípides, en el contexto mexicano de la década de los setenta. Recordemos que *Proceso* surgió como reacción al golpe dado por Luis Echeverría el 8 julio de 1976, contra la libertad de expresión del *Excélsior*, cuyo director era Julio Scherer García.⁷⁹ Esta situación provocó la renuncia de varios escritores y periodistas, lo que explica por qué Seligson dejó de publicar en el suplemento dominical de ese periódico,⁸⁰ para iniciar su labor en *Proceso*, cuando apenas habían transcurrido cuatro meses desde dicho acontecimiento. Entonces, me parece significativo que su primera crítica teatral en *Proceso* sea sobre la Electra eurípideana. En este texto, dedica más espacio a reflexionar sobre ella que a criticar la puesta en escena, aun cuando elogia la actuación de Susana Alexander, en el papel protagónico, y desmiente el programa de mano, el cual anunciaba que era la primera vez que se traducía a Eurípides directamente del griego.⁸¹

⁷⁸ Cfr. el apartado “Transformación y adaptación” del segundo capítulo.

⁷⁹ En su “Epílogo” a *La fugacidad como método de escritura* —paratexto inicial y no final de esta recopilación ensayística—, Seligson expresa que, con anterioridad a tal crisis periodística, “la sensación de libertad intelectual y física no era ficticia, y la literatura, el arte y las ideas políticas se intercambiaban con un sentido cosmopolita y universalista que excluía todo morbo por la «identidad nacional»” (1988b: 11).

⁸⁰ Desde 1973 podemos encontrar textos y traducciones suyas en *Diorama de la Cultura*, suplemento de *Excélsior*.

⁸¹ Como señala Francisco Rodríguez, para entonces, las traducciones al español de Eurípides no contaban con un brillante panorama: “había la traducción de Eduardo de Mier (desde 1865, luego en la «Biblioteca

En México, tampoco era la primera vez que se escenificaba una tragedia de Eurípides. Rafael Solana comenta, en su reseña contemporánea a la de Seligson y titulada “*Electra* de Eurípides, dirige José Solé”, que Julio Bracho había montado *Las Troyanas* en el Palacio de Bellas Artes, hacia 1936; José Solé también lo hizo en el Teatro Xola, en 1963, y ahí mismo presentó la *Medea* euripideana, en 1964 (1976: s. p.). Con respecto a otras obras clásicas, menciona *Edipo rey*, de Sófocles, y *Medea*, de Séneca (s. p.). En cambio, José Ignacio Retes inauguró el teatro Hidalgo con la *Orestíada* de Esquilo, en 1962.⁸² Además, según testimonia Octavio Paz en la entrevista realizada por Seligson, “*La hija de Rappaccini*”, el grupo de Poesía en Voz Alta había montado “*Electra*, de Sófocles, traducida por Diego de Meza y con escenografía de Juan Soriano” (cit. en Seligson 2005a: 199).⁸³ Nótese el interés por la dramaturgia grecolatina dentro del panorama del teatro mexicano; parece que despuntó en la década de los sesenta. Es probable que Seligson también se sintiera atraída por la tradición clásica a causa de esta atmósfera, aun cuando ella no incursionara en el género dramático durante esa época y, más bien, encontrara su cauce expresivo en la prosa breve.

Clásica» en 1909-10); había la de Gómez de la Mata, traducida del francés, de la de Leconte de Lisle (s. a.), luego vino la de A. M. Garibay (más bien oscura), de 1963” (2003: 388). La escenificación en el Teatro Xola se basó en la traducción y “libre versión de la obra” (Seligson 2008: 21) de Pablo Ballester, publicada luego por el Instituto Cultural Helénico (1976).

⁸² Al respecto, el mismo Solana comenta, en su reseña “Inauguración del nuevo teatro Hidalgo con la *Orestíada* de Esquilo”: “Y excelente también la idea de estrenarlo [...] con la trilogía esquileana [...]. *Agamenón* ya se ha representado antes, y muy recientemente la ha puesto, o la está poniendo, Jébert Darién en el teatro Orientación; *Las Coéforas* ya la declamó María Douglas, con orquesta; *Las Euménides*, representada, es nueva para nosotros y lo más nuevo es ver las tres piezas juntas, aunque para ello hayan debido ser un poco recortadas; por momentos se hace un poco pesado sobrellevar las tres horas y pico de espectáculo” (1962: s. p.).

⁸³ Cito la versión incluida en *A campo traviesa*. Su primera publicación fue en Esther Seligson, “*La hija de Rappaccini*. Entrevista con Octavio Paz”, *La Cabra* (octubre de 1978): 9-11. La *Electra* de Sófocles se estrenó en abril de 1960 y hubo funciones hasta el mes de mayo del mismo año, en el Teatro Sullivan (“Nómina de los teatros capitalinos” 1961: 3669-3670).

Sin embargo, la fascinación por la Electra clásica puede rastrearse, nada más y nada menos, hasta el ensayo de Alfonso Reyes, “Las tres *Electras* del teatro ateniense”, escrito en 1908.⁸⁴ En éste sopesa meticulosamente las semejanzas y diferencias entre las Electras de Esquilo, Sófocles y Eurípides; además, analiza cómo ocurre la anagnórisis en las tragedias de cada uno y reflexiona sobre la función del coro griego. A Reyes le interesa mostrar y justificar el “proceso evanescente de Electra, quien, de abstracción psicológica en Esquilo, pasa con Sófocles a ser alegórica, y cobra al fin, con Eurípides, intenso color de realidad” (1996a: 41). Asimismo, Reyes profundiza en los matices y características de la tres Electras, para argumentar cómo la de Esquilo es más irreal, mientras que la de Eurípides exagera emociones humanas. Por tanto, me parece imprescindible retomar este estudio para el análisis de “Electra”, pues surge la pregunta de cuál es el hipotexto clásico que Seligson utiliza, o si sintetiza de algún modo estas versiones.

A pesar de que el mito de Electra se encuentra latente en el panorama cultural mexicano, como el ensayo alfonsino y las representaciones teatrales de las obras de Eurípides enunciadas lo evidencian, hasta donde he podido averiguar, la única reelaboración mexicana —previa a la versión inicial del relato seligsoniano de 1970— es el monólogo dramático de Luisa Josefina Hernández, *La hija del rey* (1959).⁸⁵ En cambio, el poemario de Enriqueta Ochoa, *Retorno de Electra*, aparece hasta julio de 1978; solamente los dos poemas finales,

⁸⁴ Aunque es innegable la importancia del ensayo de Reyes, todo indica que el mito de Electra alcanzó mayor difusión en México, más bien, gracias a versiones modernas, presentadas por compañías teatrales extranjeras, durante la primera mitad del siglo XX. Hasta el momento, tengo noticia de que la primera adaptación fue la ópera titulada *Elektra*, de Hugo von Hofmannsthal, traducida por Joaquín Pena e interpretada por la Compañía Dramática Española Margarita Xirgu, en mayo de 1922 y de 1936 (“Nómina de los teatros capitalinos” 1961: 3455, 3522). Años más tarde, en marzo de 1944, Louis Jouvet escenificó *Electra*, de Jean Giraudoux, con su Compañía Francesa de Comedia, en una versión que, al parecer, se montó en francés (3557). Ambas obras se representaron en el Palacio de Bellas Artes.

⁸⁵ El monólogo fue dirigido por Álvaro Arau y estrenado en 1965 (Toriz 2016: 33). Una sola actriz, María Douglas, debía encarnar el personaje señalado como “Ella” y “[...] *lentamente va dejando de ser la hija para convertirse en el personaje de la reina madre*” (12), según señala una acotación; indicio de que se transforma en Clitemnestra.

“Estela en la luz” y el que da nombre al libro, tienen relación directa con el mito.⁸⁶ Aunque éstos están fechados en 1975 y 1976, respectivamente, no puede asegurarse que Seligson los hubiera leído antes de que publicara su segunda versión de “Electra”, en 1977. Menciono la obra de Ochoa porque la escritora coahuilense mantuvo una relación cercana con Seligson, quien empleó versos de ella como epígrafes de textos suyos.⁸⁷

En contraste, existen más recreaciones del mito en otras partes de Iberoamérica. Como bien destaca Hualde, el cuento de Machado de Assís, “Píldes y Orestes” (1903), y el texto dramático de Nelson Rodrigues, *Senhora dos Afogados* (1947), asientan un precedente desde Brasil; en Cuba, aparece *Electra Garrigó* (1948) de Virgilio Piñera; mientras que *Electra al amanecer* (1948), *Electra* (1952) y *El Reñidero* (1962), de Omar del Carlo, Julio Imbert y Sergio de Cecco, respectivamente, son representativas de la dramaturgia argentina; y, en el ámbito de la narrativa, sobresale la novela *Escalera para Electra* (1969), de Aída Cartagena Portalatín, escritora dominicana (2012: 195-198).⁸⁸ Evidentemente, el género

⁸⁶ El fragmento I de “Estela en la luz” es el único que tiene como destinatario poético la figura paterna, pues el primer verso así lo anuncia: “Padre, se desgrana el racimo de tu sangre...” (Ochoa 1978: 141). En “Retorno de Electra”, la relación con el mito es más explícita porque al inicio se establece una analogía con Electra, pues el sujeto lírico solloza sobre la tumba del padre: “Para poderte hablar, / así, de frente, / tuve que echarme toda una vida / a llorar sobre tus huesos” (150).

⁸⁷ Seligson apunta en *Todo aquí es polvo*: “Anoche le llamé a Enriqueta Ochoa: que hace tres días recibió mi tarjeta felicitándola por su cumpleaños número 75 [...]; que terminó *El libro de las imágenes* y el de *Los delirios*, pero que no le gustan y no quiere darlos a publicar” (2010b: 161). Además, dedica a la poeta coahuilense “Mandala”, del poemario *Rescaldos* (2000: 33). Con respecto a los epígrafes tomados de versos de Ochoa, los encontramos en el relato “I. Conjunción”, de *Isomorfismos* (1991: 15); en el ensayo “¿Qué traduces traductor?”, *La Jornada* (6 de noviembre de 1995): 33; al principio de *Alba marina* (2005b: 9); en los poemas “XVI”, de *Simiente* (2004b: 71), y “Fisuras”, de *Escritos a mano* (2011a: 91); y al comienzo de *Escritos a máquina* (2011b: 7). Confieso no saber cuándo comenzó la relación de amistad entre Seligson y Ochoa, pero si tomamos en consideración las fechas, parece que fue tardía.

⁸⁸ Debo subrayar que el artículo de Hualde me sirvió para comprender el horizonte de las obras literarias que reelaboran los mitos clásicos, escritas en el continente americano durante el siglo XX y XXI. Es un excelente catálogo comentado, aunque no profundiza en todas debido a la cantidad que detecta. Aquí sólo enlisto aquellos textos que preceden a la primera versión del relato de “Electra”.

dramático tiene predominancia frente al narrativo y al poético, que, con excepción de los poemas de Ochoa, brilla por su ausencia.⁸⁹

No obstante, hay que añadir que la dramaturgia europea también tiene sus propias adaptaciones: las obras homónimas de *Electra*, de Benito Pérez Galdós (1901), Jean Giraudoux (1937), José María Pemán (1949) y el libreto para ópera de Hugo von Hofmannsthal (1909); *Las moscas* (1943) de Jean Paul Sartre y *Electra o la caída de las máscaras* (1944) de Marguerite Yourcenar. Con respecto al cine, destaca *Electra* (1962) de Michael Cacoyannis, director grecochipriota. Además, debemos incluir el drama *A Electra le sienta bien el luto* (1931), del estadounidense Eugene O'Neill, pues tuvo repercusiones en Iberoamérica: por ejemplo, la *Senhora dos Afogados* “reposa [...] sobre el hipotexto de O'Neill” (Hualde 2012: 195). Los textos escritos y transpuestos a su representación visual, ya sea al teatro, a la ópera o al cine, encabezan la reelaboración artística del mito de Electra. Efectivamente, sus “recreaciones exceden el ámbito de la dramaturgia” (195).

Debido a la formación en letras francesas de Seligson,⁹⁰ por un lado, es más creíble que leyera *Las moscas* de Sartre, ya que sus ensayos sobre él, o sobre los escritores existencialistas, revelan el gusto por su obra;⁹¹ por el otro, tenemos noticia de que conoció *Electra o la caída...* de Yourcenar.⁹² Asimismo, Seligson escribió otros tantos textos sobre

⁸⁹ También es digno de mención el poema “Electra en la niebla”, del nobel chileno, Gabriela Mistral. Sin embargo, éste estuvo inédito hasta 1991 (Hualde 2012: 198), cuando se publicó en *Lagar II*.

⁹⁰ Seligson estudió Letras Hispánicas y Francesas en la Universidad Nacional Autónoma de México (1960-1965).

⁹¹ Aunque Seligson no menciona nunca *Las moscas*, su reseña sobre la puesta en escena de “*A puerta cerrada*, de Sartre”, *El Heraldo Cultural*, supl. de *El Heraldo de México* (12 de octubre de 1969): 10, así como su ensayo “Existencialistas”, *La Jornada* (4 de julio de 1995): 27, revelan que leía a menudo las obras de Jean-Paul Sartre y Albert Camus.

⁹² Con motivo a la publicación de *Teatro I*, Seligson escribió la reseña “Marguerite Yourcenar dramaturgo”, en *La Jornada Libros*, supl. de *La Jornada* (2 de marzo de 1985): 15. Dicha edición contiene las siguientes obras: *Dar al César*, *Denario del sueño* y *La sirenita*; al año siguiente se editó *Teatro II*, con aquéllas de trasfondo mítico. Sin embargo, los comentarios de Seligson muestran que ya había leído la dramaturgia completa de la escritora belga, pues juzga: “de las seis obras de teatro, publicadas por Gallimard en dos tomos, sólo tres pueden considerarse propiamente teatrales —*Electra o la caída de las máscaras*, *El misterio de*

la escritora de origen belga⁹³ y, como indiqué en el primer capítulo, tradujo “Fedra o la desesperanza”, en 1973; éste pertenece a la colección de monólogos reunidos en *Fuegos*: “una serie de prosas líricas unidas entre sí por una cierta noción del amor” (Yourcenar 1985: 13).⁹⁴

Hasta ahora he tomado el periodo de los años setenta como límite temporal que nos permite observar cuál era el estado del mito de Electra en la literatura hispánica del siglo XX, y cómo Seligson se inserta en ella. Según indica Hualde, a partir de la década de los ochenta, el teatro mexicano recrea el mito inclinándose hacia la figura de Orestes. Por ejemplo, el libreto para ópera de José Ramón Enríquez, *Orestes parte* (1984), altera la historia mítica para centrarse “en el tema innovador del incesto entre Clitemnestra y Orestes”;⁹⁵ mientras que en *Los gallos salvajes* (1986), de Hugo Argüelles, un Orestes veracruzano —encarnado en el personaje de Luciano Eduardo— “regresa al hogar para matar, no a la madre, sino al padre” (2012: 197).⁹⁶ A diferencia de ellos, Seligson se abstiene de utilizar este personaje masculino en su relato: sólo lo alude cuando Electra menciona: “en el hijo [de Agamenón] te niego y te recojo” (2006: 306); y cuando, al final, la voz narrativa insinúa “el adiós del hermano perseguido por las Furias” (312).⁹⁷ Además, se nombra tres veces a Orestes, pero éste no participa activamente en la narración.⁹⁸

Alcestes y ¿Quién no tiene un minotauro?—” (1985: 15). Entonces, seguramente las leyó en la edición francesa de 1971.

⁹³ Sobresale el estudio dedicado al estilo de la autora, “Marguerite Yourcenar y la subjetividad domada”, *Revista de la Universidad de México* (agosto de 1973): 8-11. También destaca la reseña de la novela “*Souvenirs Pieux*”, *Plural* (septiembre de 1974): 86-87.

⁹⁴ La mayoría de los monólogos son de personajes mitológicos clásicos. Si bien no hay ninguno en voz de Electra, existe uno sobre su madre: “Clitemnestra o el crimen”.

⁹⁵ La ópera “se estrenó el 7 de diciembre de 1984, en la Sala Nezahualcóyotl, durante la temporada de la Orquesta Filarmónica de la UNAM” (Enríquez 1985: 9), aunque Enríquez fecha su escritura en 1978.

⁹⁶ “Estrenada, bajo la dirección escénica de José Enrique Gorlero, el 22 de abril de 1986 en el teatro Wilberto Cantón de la SOGEM” (Argüelles 1995: 297).

⁹⁷ En adelante, cito la versión de “Electra” de *Toda la luz* (2006).

⁹⁸ El narrador en tercera persona lo nombra, dirigiéndose a Electra: “las voces que te alimentan la espera de Orestes” (Seligson 2006: 309); y cuando pregunta: “¿Estaría el cuerpo de Egisto, en el momento en que le

Las obras de Enríquez y Argüelles sólo sirven como puntos de contraste, en vista de la falta de protagonismo del personaje femenino y porque son posteriores a la versión de “Electra” incluida en *De sueños, presagios y otras voces* (1978); aunque son contemporáneas de aquélla en *Indicios y quimeras* (1988). Seligson no escribió nada sobre el primer autor. En cambio, algunos ensayos sobre el segundo demuestran que estuvo al tanto de su dramaturgia completa. Por ejemplo, la escritora mexicana conoce el teatro del veracruzano, “desde su primera obra *Los prodigiosos* (1957), hasta la última publicada *Los huesos del amor y de la muerte* (1992)” (2011b: 22), al momento de redactar “El animalario divino. Aproximación a la dramaturgia de Hugo Argüelles”.⁹⁹ A su vez, el inicio del ensayo “Trilogía de la voz florida” evidencia que existió una relación epistolar entre ambos: “En una carta personal [...] Hugo Argüelles me escribe:” (11). Curiosamente, Seligson expresa en este último que el personaje de Leonor Cortés, de *Águila real*, le recuerda a la Electra sofoclea (11). A pesar del incuestionable vínculo entre Seligson y Argüelles, no puede decirse que él tuviera influencia directa sobre “Electra”, puesto que la autora se le adelanta en utilizar el mito.

Gracias a este recorrido histórico, hasta donde he podido averiguar, es plausible que “Electra” sea una de las primeras manifestaciones del mito en la prosa mexicana del siglo XX. Frente al listado de los textos literarios iberoamericanos, es legítimo preguntarse con cuáles de ellos Seligson pudo haber tenido contacto. Sospecho que difícilmente los conoció, por cuestiones de traducción (en el caso de los brasileños) o distribución editorial. Sin

hundiera Orestes el hierro en mitad del vientre, tan igualmente desnudado?” (311). En cambio, Electra lo denuncia sólo una vez, cuando le reprocha a Clitemnestra: “me ahoga [...] la misma pegajosa solicitud con que entregabas a Orestes en manos del ayo” (312).

⁹⁹ Esther Seligson, “El animalario divino. Aproximación a la dramaturgia de Hugo Argüelles”, en *La Cultura en México*, supl. de *Siempre!* (1° de abril de 1992): 2-3. Cito la edición de *Escritos a máquina* (2011) que también incluye los siguientes ensayos sobre Argüelles: “Trilogía de la voz florida”, “Humanimales” y “El descenso de la diosa”.

embargo, era importante señalarlos, para mostrar el gusto compartido por la figura de Electra en distintas latitudes.

Lo cierto es que no podemos prescindir de las tragedias de Esquilo (*Agamenón* y *Las coéforas*), Sófocles (*Electra*) y Eurípides (*Electra* y *Orestes*), del monólogo dramático de Luisa Josefina Hernández —porque marca un precedente en México—, ni de las adaptaciones teatrales realizadas por Jean-Paul Sartre y Marguerite Yourcenar —debido al vínculo detectado—, como los posibles hipotextos con los que Seligson trabaja. Lamentablemente, no tenemos certeza de todos los libros, ediciones o traducciones que Seligson utilizó, o que formaban parte de su biblioteca personal, pues como Geney Beltrán comparte:

Esther no conservaba los libros que leía, y antes de morir destruyó sus cuadernos de notas, sus diarios. Ella solía regalar a sus alumnos o amigos los libros que le habían entusiasmado. Debido a sus continuos viajes, al mudarse prefería no llevarse consigo casi nada. Cuando la empecé a tratar, a su regreso a México a finales de 2006, pude ver en su departamento de la calle Liverpool que tenía muy escasos libros (2023: s. p.).

Sin embargo, la autora dejó ciertos registros en su obra ensayística. Algunos de esos datos nos permiten reconstruir su horizonte crítico y lector, aunque sea fragmentariamente. Por supuesto, estas intuiciones surgen desde la investigación hemerográfica, desde la lectura de los ensayos, reseñas y traducciones de la autora, así como del contexto del mito de Electra en México.

Entre la crítica sobre la literatura de Seligson, José María Espinasa sólo alude a Electra cuando menciona que ella y Penélope, de *Sed de mar* (1987), son “correlatos de un amor intenso, intensificado, insoportable, absoluto, irrenunciable” (2006: 358), pero no profundiza más allá de este comentario. En cambio, Karla Marrufo es la única académica que se ha encargado de estudiar “Electra” en su tesis doctoral, *La reescritura del mito en la*

narrativa de Esther Seligson. Su análisis minucioso demuestra cómo se desmitifica la figura heroica de Agamenón y cómo los personajes seligsonianos están “subordinados a sus pasiones” (2014: 151). Marrufo tiene razón cuando decide vincular las obras de Esquilo y Sófocles con la Electra seligsoniana, aunque omite la de Eurípides “porque en ella la figura de la protagonista es muy disímil de las demás, ya que esta Electra se encuentra casada con un labrador, lo cual relega a un segundo plano la deshonra y muerte de Agamenón por privilegiar la situación doméstica de su hija” (2014: 137, n. 78). No obstante, como he intentado demostrar, la Electra euripideana también fue fundamental para Seligson.

Ciertamente, si la escena en que la joven se aflige sobre la tumba de Agamenón se ha convertido en una de las más emblemáticas en Esquilo (137), es lógico que recurramos a él, cuando la segunda parte del relato seligsoniano se sitúa exactamente en ese mismo espacio. Sin embargo, en la tragedia de Sófocles, Crisótemis es quien va al sepulcro a ofrecer libaciones, mientras que Electra permanece fuera del palacio de Micenas;¹⁰⁰ pero los lamentos de la segunda, a lo largo de la obra, recuerdan la tristeza y la nostalgia en la que está sumergida la Electra de Seligson. Mientras tanto, Eurípides es quien da mayor peso al encuentro entre Electra y Clitemnestra, escena que Seligson reelabora de modo particular en el desenlace de “Electra”.¹⁰¹ En consecuencia, es factible establecer directamente puntos de contacto entre este relato con las tragedias de los tres griegos y las adaptaciones de

¹⁰⁰ Crisótemis es otra hija de Agamenón que sólo aparece como personaje en *Electra*, de Sófocles. También se le menciona en *Orestes*, de Eurípides, donde Electra resume así su linaje familiar: “De ésta [de Clitemnestra] le nacieron tres hijas: Crisótemis, Ifigenia, y yo, Electra, y un varón, Orestes; hijos de una madre criminalísima que, después de envolver a su esposo en una red inextricable, lo asesinó” (1979: 186). En la tragedia sofoclea, Electra tiene prohibido alejarse del palacio. Tal como sospecha Crisótemis, ni ella ni su hermana pudieron haber realizado las ofrendas que encuentra en la tumba de su padre: “Y yo no lo hice, lo sé bien, ni tú tampoco. ¿Cómo, si no te es posible alejarte de esta casa impunemente, ni siquiera para el servicio de los dioses?” (Sófocles 1992: 408).

¹⁰¹ En Esquilo no existe tal encuentro, mientras que Sófocles desarrolla una escena donde Electra y Clitemnestra se recriminan entre sí. Con todo, estimo más profunda la tensión entre madre e hija en la de Eurípides. Profundizo en estas diferencias, cuando analizo el desenlace del relato de Seligson.

Hernández, Sartre y Yourcenar señaladas, ya que también reelaboran la relación entre madre e hija. En conjunto, durante el análisis de “Electra”, los textos clásicos los consideraré como los hipotextos primordiales; la de Yourcenar, como el hipotexto intermedio; y las restantes, como posibles intertextos con los que Seligson pudo haber dialogado.

3.2 EL DEVENIR HISTÓRICO DE LOS PARATEXTOS DE “ELECTRA”

Esther Seligson comenzó a reelaborar mitos clásicos desde 1970, cuando apareció la primera versión de “Electra”, en la *Revista de Bellas Artes*.¹⁰² Al igual que otros de sus textos breves, éste sufrió transformaciones cuando fue recopilado en diversos libros de la autora, hasta llegar a su versión definitiva en la antología publicada por el Fondo de Cultura Económica, *Toda la luz* (2006). Aunque no propongo realizar un estudio ecdótico cabal y comentar todas sus variantes, vale la pena resaltar algunos de los elementos paratextuales que sufrieron modificaciones e inciden en la interpretación del relato, así como para comprender su construcción. Antes de pasar a ello, quiero detenerme en cómo se conformó el relato.

“Electra” está estructurado en dos partes, señaladas con números romanos. La parte I tiene su antecedente en el testimonio referido de la *Revista de Bellas Artes*, mientras que la parte II aparece siete años después, en *Fem*.¹⁰³ Por lo tanto, éstas funcionaban inicialmente como textos independientes que Seligson fusionó, cuando decidió presentarlos bajo el título “De Electra”, en su libro de relatos *De sueños...*

Lo anterior explica por qué existe el cambio rotundo de la voz narrativa entre un fragmento y otro. La parte I está escrita en primera persona y tiene un destinatario interno

¹⁰² Esther Seligson, “Electra”, *Revista de Bellas Artes* (julio-diciembre de 1970): 70-71.

¹⁰³ Esther Seligson, “Electra”, *Fem. Publicación Feminista Trimestral* (octubre-diciembre de 1977): 33-36. El texto está acompañado de tres ilustraciones en color negro, tanto de figuras masculinas y femeninas, que recuerdan a los dibujos empleados en la cerámica ática.

que tardíamente el lector percibe como Agamenón. Hasta el quinto párrafo, una serie de alusiones lo revelan como tal, pues la narradora refiere el momento en que los navíos aqueos estuvieron inmóviles en Áulide, cuando el rey de Micenas decidió sacrificar a su hija, Ifigenia, para poder continuar su rumbo hacia Troya:

Hay un muro en tus recuerdos que me aparta de ti. Hecho de hiedra y otras trepadoras, dibuja los mástiles de mil barcos aparejados para el combate, quietos en espera de un viento favorable, tintos ya en un mar sangriento cuyo oleaje bañará mi espera y tu regreso triunfal. Pero las flores de la victoria no ceñirán tu frente y en mis lágrimas llorarás el llanto de la hija inmolada (Seligson 2006: 306).

De aquí que sea significativo el elemento paratextual del título, pues es decisivo para comprender quién narra en esta primera parte. Con él se establece el contrato de lectura del que hablaba Genette, pues anuncia e invita a leer el texto desde el sustrato mítico.¹⁰⁴ La relación intertextual, en cambio, se presenta mediante alusiones que se convierten en imágenes clave —como “los mástiles de mil barcos aparejados para el combate, quietos en espera de un viento favorable” o “el llanto de la hija inmolada”— y que apuntan, a su vez, hacia el discurso mítico. Más adelante discuto con cuáles hipotextos mitológicos Seligson dialoga en este fragmento.

Por lo pronto, nótese el manejo de los tiempos verbales del presente y del futuro. A pesar de que parecen recuerdos de la protagonista, el posesivo indica que, más bien, pertenecen al padre. Éstos se describen metafóricamente como un muro, casi infranqueable a causa de la vegetación, a través del cual Electra vislumbra imágenes actualizadas y las mezcla con el destino trágico de Agamenón, empleando un tono profético. Recordemos que, según algunas versiones del mito, él es asesinado mientras tomaba un baño, justo a su regreso

¹⁰⁴ Cfr. “Las ventajas de identificar distintos tipos de relaciones transtextuales” del segundo capítulo.

de la guerra contra Troya.¹⁰⁵ Por lo tanto, la imagen de los barcos “tintos ya en un mar sangriento cuyo oleaje bañará mi espera” delinea un paralelo con el lugar del crimen.

Así, hay una confluencia temporal difícil de distinguir. No queda claro si el padre está difunto o si Electra lo espera, presagiando lo que le ocurrirá. Me inclino a pensar que Agamenón ya está muerto, pues antes la narradora había mencionado que estaba “envuelta en los vestigios de una imagen confusa, incompleta”, y, en esa condición, “recorro los fragmentos que me han quedado de tu vida” (Seligson 2006: 305). Esa búsqueda del padre, de sus propios deseos, de “esos fragmentos que no me pertenecen” (306), en la memoria, sueños y recuerdos de la joven, genera indeterminaciones espaciotemporales, durante esta primera mitad del relato. Efectivamente, “el mito se va desarrollando ambiguamente, envuelto en la atmósfera difusa del sueño y la memoria reconstruida, en espacios donde no hay una linealidad cronológica ni tampoco mucha certeza en lo dicho” (Marrufo 2014: 141), al enfrentarnos con el monólogo interior directo de Electra.

En contraste, en la parte II se emplea la tercera persona gramatical, sin perder la focalización en la protagonista. Es decir, el narrador tiene acceso a la conciencia de Electra, mientras se entreteje el diálogo entre ella y su Nodriz. Gracias a este cambio de perspectiva, los indicios míticos que podrían haber permanecido difusos o ignorados, aquí se confirman cuando los personajes se nombran: Electra, Ifigenia, Orestes, Egisto, Clitemnestra; mientras

¹⁰⁵ En *Agamenón* de Esquilo, Casandra, quien llega al palacio de Agamenón en calidad de esclava y trofeo suyo, vaticina el crimen: “¡Ya está cayendo en la bañera llena de agua!” (1993: 418); en *Las coéforas*, el hijo confirma el lugar del asesinato, cuando ruega ante la tumba de su progenitor: “Orestes: ¡Acuérdate, padre, de la bañera en que la vida te quitaron!” (1993: 466). También el coro en *Electra*, de Eurípides, recuerda: “Aquel día cayó en el baño mi señor, mi señor” (1985: 331). En contraste, *Electra*, de Sófocles, y *Agamenón*, de Séneca, testimonian que el asesinato ocurrió durante un banquete. En la primera obra, la joven exclama: “¡Oh noche! ¡Oh terrible aflicción del banquete inenarrable!” (Sófocles 1992: 384); en la segunda, Casandra también da cuenta del suceso, mientras se celebra “un festín dispuesto en la mansión real” (Séneca 1999: 191). Estas dos últimas tragedias coinciden con la versión homérica. En el canto XI de la *Odisea*, Odiseo encuentra en el inframundo al rey de Micenas, quien le narra su muerte: “Egisto me urdió la muerte y el destino, y me asesinó en compañía de mi funesta esposa, invitándome a entrar en casa, recibíendome al banquete, como el que mata a un novillo junto al pesebre” (Homero 2006: 213).

que el apelativo de Agamenón sigue omitiéndose por completo. Además, se configura el espacio que la parte I no explicita:

Tenía miedo de moverse, de hacer cualquier gesto que trajera consigo al murmullo de los muertos, decir cualquier palabra que removiera el sosiego e hiciera estallar sus gritos de ultratumba. Inclineda con la frente sobre la piedra, Electra aguarda que la noche venga a apagar su sed culpable de vida, que la oscuridad cubra ese apremio de amor que le hace olvidar su misión de odio y venganza (Seligson 2006: 308).

Se trata de la tumba de su padre, descrita como una “lápida blanca” sobre la que Electra se inclina, “bajo el sol del mediodía” (308). Ensimismada en sus recuerdos de infancia, constantemente contradichos por las intervenciones de la Nodriz, la joven aguarda la noche, en tanto suspende sus deseos de venganza y el odio hacia su madre. De esta manera se revela el estado físico y emocional en el que la protagonista se encuentra, hasta que éste se altera cuando llega Clitemnestra al sitio; momento en que “el sol empieza a rayar” (312). Madre e hija intercambian miradas, cuyo efecto produce un diálogo paradójicamente silente, “una especie de diálogo mudo” (Marrufo 2014: 149), porque “aquellas voces imposibles de expresar” se manifiestan a través de sus ojos. Finalmente, cae la noche y Electra se queda inmóvil sobre el sepulcro paterno, “entregada sin defensa a la justicia de las fuerzas nocturnas, disolvente mudez de la tiniebla...” (Seligson 2006: 312).

Si bien la segunda parte es precisa en cuanto al transcurso temporal de los acontecimientos narrados (desde el mediodía hasta la caída de la noche), su continuidad se interrumpe con recursos memorísticos. Se emplean analepsis claramente perceptibles para relatar los recuerdos inciertos de la infancia de Electra, así como para volver al momento en que ella vio el cuerpo desnudo de su padre. No obstante, la tumba de Agamenón se mantiene como el espacio determinado donde inicia y concluye la acción. Si leemos la primera parte a la luz de la segunda, es posible que el monólogo interior de Electra suceda en el mismo lugar,

es decir, simultáneamente a cuando la joven se inclina sobre la piedra, antes de que se introduzca la voz de la Nodriza.

Por cuestiones de linealidad del lenguaje, Seligson nos presenta la interioridad del personaje, en la primera mitad del relato; luego, en la segunda, nos obliga a tomar distancia, gracias al punto de vista externo del narrador. A pesar de la división marcada entre ambos, el uso de comillas permite visualmente encadenarlos: en la parte I, las comillas abren el primer párrafo y cierran el final; en la parte II, sirven para indicar las cuatro intervenciones de Electra con la Nodriza, aun cuando se emplea el guion largo para los parlamentos de esta última.¹⁰⁶ Así, las frases entrecomilladas de los dos fragmentos engloban el discurso de la protagonista, excepto en el desenlace, donde también señalan las palabras “no dichas” de Clitemnestra.

A lo anterior debemos añadir los puntos suspensivos que funcionan entre la parte I y II como pausa transitoria: “Vamos, tiéndeme la mano, no importa que seamos solos, el camino está delante y un sino oscuro nos impulsa. O Quizá nos haga rodar...” (308).¹⁰⁷ Enseguida, se usan para hilar el discurrir de Electra en torno al recuerdo de Ifigenia.¹⁰⁸ En tercer lugar, el narrador crea tensión con ellos, ante la presencia de la madre:

Un olor a manzanas agrias se desprende del cuerpo cada vez más cercano. Sabor de manzana en la saliva acidulada, espesada por los muchos prolongados besos, resequedad de corteza de uva en la garganta, grueso gotear de las yemas reblandecidas... recostar la cabeza y aspirar del seno materno el calor de la vida... reconciliarse, reconciliarse con ambas... Demasiado tarde (311).

¹⁰⁶ La versión publicada en *Fem* empleaba guiones largos para las dos voces, la de Electra y la Nodriza. A partir de *De sueños...*, Seligson sustituyó los de la protagonista por comillas.

¹⁰⁷ Es fundamental mencionar que esta transición marcada con puntos suspensivos existe hasta *Toda la luz* (2002).

¹⁰⁸ En la segunda parte, cada intervención de Electra comienza y finaliza con puntos suspensivos. Por ejemplo: “«...la recuerdo, recuerdo sus breves pechos bajo la túnica, el temblor de sus muslos buscando ya el embate del guerrero...»” (Seligson 2006: 308). Sin embargo, este uso aparece hasta *Indicios...*

Luego, los puntos suspensivos son utilizados para conectar los reproches entre madre e hija, que pueden interpretarse como silencios o interrupciones entre una y otra,¹⁰⁹ y, finalmente, para suspender enfáticamente el relato.¹¹⁰ Mediante los signos de puntuación mencionados, Seligson logró que “Electra” fluyera de manera más orgánica, en comparación con sus versiones previas, para que el lector reconociera la voz de la protagonista en ambas partes del relato. Aunque éstas corresponden a tiempos de escritura distintos, a la autora le pareció coherente que debían constituir un solo texto, al tener como personaje principal la figura mítica de Electra.

Volviendo a la cuestión de las transformaciones de los elementos paratextuales, en primer lugar, hay que detenernos en el título. Apunté que Seligson presentó inicialmente juntas las dos partes del relato en “De Electra”, incluido en *De sueños...* (1978). Como puede observarse, sufrió un cambio sutil y significativo. Seligson le agregó la preposición “De”, para homologarlo con los nombres de los otros relatos incluidos en la segunda sección de su libro. Así, la tríada compuesta por “De San Jorge”, “De Electra” y “De Orfeo y Eurídice” adquiere cohesión, no sólo debido a su semejanza temática, de carácter mítico, sino que los paratextos funcionan lúdicamente como los sintagmas preposicionales del título del apartado: “Presagios”. Diez años después, en *Indicios...* (1988), Seligson omite la preposición del título, para hacerlo coincidir de nueva cuenta con los de “Antígona” y “Eurídice”, o sea, mediante el uso escueto de los nombres míticos. Al lado de los otros cinco relatos que no comparten tal rasgo, éstos se incorporan para integrar también una segunda sección: “Indicios”. Finalmente, se conserva el mismo rótulo llano en las dos ediciones de *Toda la luz*

¹⁰⁹ En las versiones previas a *Indicios...* se omiten los puntos suspensivos de apertura, en las recriminaciones de Electra dirigidas hacia su madre.

¹¹⁰ Seligson sustituye el punto final del relato por los puntos suspensivos hasta la edición de *Toda la luz* (2002).

(2002 y 2006), pero esta vez, y en ambos casos, inaugura el conjunto de *Las quimeras*.¹¹¹ De esta manera, “Electra” se resignifica en su tránsito histórico-textual, pues posibilita diversas lecturas: en tanto presagio de Electra, un indicio de su voz o el personaje visto como una quimera.

En su ensayo “De monstruos y quimeras”, Seligson describe esta creatura mitológica como aquella que tiene “cabeza de león, cuerpo de cabra, cola de dragón, vomita fuego” (2005a: 130), ateniéndose, por supuesto, al imaginario tradicional. Sin embargo, también le proporciona otro valor simbólico. Para ella, “hablar de cosmogonías originarias es hablar de monstruos y quimeras, de la Gran Diosa, la Magna Mater, de androginia primordial, de una fusión de géneros sexuales no únicamente humana, sino que incluye por igual a los otros reinos, mineral, vegetal y animal; es penetrar en el *mysterium tremendum* de los mundos subterráneos que nos habitan” (129-130). En este sentido, una quimera no sólo es la fusión de partes de distintos animales, sino que apunta hacia la combinación de otros elementos heterogéneos y, más aún, hacia “la lucha, al parecer irreconciliable, entre el dios, la bestia y el humano que nos habitan simultáneos” (130). Tanto “Electra” como las otras “quimeras” revelan esta tensión interna que, en palabras de Seligson, es una constante en su “iconografía personal” (130).

En segundo lugar, hay que detenerse en los paratextos adicionales de “Electra”: la dedicatoria y el epígrafe. La versión de la *Revista de Bellas Artes* está dedicada “A Silvia”, la hermana de la autora, Silvia Seligson Berenfeld; no así la de *Fem*. Además, ninguna posee el epígrafe de Rainer Maria Rilke, proveniente de *El testamento*, sino que aparece hasta *De sueños...*; único libro en el que encontramos ambos elementos paratextuales. Posteriormente,

¹¹¹ Conservo el criterio tipográfico en itálicas de las antologías para distinguir las secciones, aunque la de 2002 también emplea mayúsculas.

la dedicatoria desaparece en las siguientes publicaciones, pero el epígrafe del poeta austriaco se mantiene: “...cada quien elige su permanencia según el gusto de su muerte”.

Sospecho que la omisión de la dedicatoria, desde 1988, se debe a que la parte II tiene una fuerte carga erótica en la relación filial entre Electra e Ifigenia que raya en el incesto; razón por la cual no la contenía originalmente. Esto se percibe, por ejemplo, cuando la protagonista comparte un supuesto recuerdo de su niñez a la Nodriz: “«[...] llevaba suavemente mi boca hasta sus pezones [los de Ifigenia] mientras sus dedos me palpaban cuidando no hacer daño, cuidando no romper lo que ella igual guardaba intacto, intacto y ansioso de fálicos rituales...»” (Seligson 2006: 310). Sin estar seguro de cuál fue el efecto que pudo haber provocado la publicación con la dedicatoria, en los círculos lectores, o en el ámbito familiar hacia 1978 y los años que le prosiguieron, intuyo que Esther Seligson se dio cuenta de que podía malinterpretarse la relación con su propia hermana.

Ciertamente, el vínculo entre las hermanas Seligson era estrecho durante su infancia, pero de ningún modo tuvo alcance de índole erótica. Según narra la autora en su relato autobiográfico, “Ella, mi hermana”, de *Todo aquí es polvo*, ambas se refugiaban en el país imaginario que crearon, Graishland: “«la tierra de la gran promesa» donde encarnaban la libertad, el amor, la alegría de vivir, de ser amadas, deseadas” (2010b: 29); un lugar de ensoñación donde enfrentaban “las adversidades de la realidad, el desamparo y la orfandad heredada particularmente por el padre” (González Cabrera 2019: 97). Él trabajaba todo el día en su relojería, mientras la nana se hacía cargo de ellas (Seligson 2010b: 45). No obstante, conforme crecieron, se fueron distanciando. De hecho, “Ella, mi hermana” manifiesta el profundo dolor de la escritora mexicana causado por la separación de Silvia, quien terminó por ser su “rival en muchos momentos de su convivencia” (Zamudio 2013: 245).

Claramente, en la parte I de “Electra” se entrevé también la ausencia del padre, por lo que la vivencia autobiográfica coincide con el sentimiento de abandono y nostalgia que deja traslucir el relato. Dicho sentir era compartido por las hermanas Seligson y, quizás, esta correlación fue el principal motivo de que inicialmente estuviera dedicado a Silvia. Sin embargo, el añadido de la parte II —como hemos podido observar— modifica el tono y la forma discursiva, por tanto, ya no era pertinente conservar la dedicatoria, aunque Seligson tardó diez años en cambiar este aspecto.

En cuanto al epígrafe de Rilke, es interesante notar su ausencia en las versiones de las publicaciones periódicas. Para entonces, *El testamento* no se conocía. Los herederos del poeta decidieron hacerlo público hasta 1974, en la editorial Insel; dos años después, apareció la primera traducción en español, junto con la edición facsimilar en alemán. Seligson seguramente leyó este libro póstumo de Rilke entre finales de 1977 y mayo de 1978, mientras preparaba su proyecto literario *De sueños...*¹¹² Por ende, la escritora mexicana estaba al pendiente de lo que sucedía con la obra de uno de sus poetas preferidos. Seligson ya había escrito un ensayo sobre él, titulado “Rilke y la transfiguración de lo divino”;¹¹³ y había traducido el “Discurso sobre Rilke”, de Robert Musil, y “Rilke o la muerte como una expresión de vida”, de Maurice Blanchot.¹¹⁴ Era una ávida lectora del autor de *Elegías de Duino* y *Sonetos a Orfeo*, y no tuvo reparos en mostrar su preferencia. En *Todo aquí es polvo*, se refiere a Rilke como su

¹¹² *De sueños...* se terminó de imprimir en mayo de 1978.

¹¹³ Esther Seligson, “Rilke y la transfiguración de lo divino”, en *El Heraldo Cultural*, supl. de *El Heraldo de México* (24 de noviembre de 1968): 10-11. En la recopilación ensayística de *La fugacidad como método de escritura*, el título cambia al de “Rilke y la transfiguración de lo visible” (1988b: 15); éste se mantiene en la antología *A campo traviesa* (2005a: 19).

¹¹⁴ Robert Musil, “Discurso sobre Rilke”, tr. Esther Seligson, *Revista de Bellas Artes* (marzo-abril de 1968): 4-11; Maurice Blanchot, “Rilke o la muerte como una expresión de la vida”, tr. Esther Seligson, en *Diorama de la Cultura*, supl. de *Excelsior* (30 de noviembre de 1975): 8-9.

inseparable cómplice (el grueso volumen de pastas verdes editado por Plaza y Janés me lo obsequió Rafael Conte en 1980, y va conmigo a donde yo vaya), el único amante fiel en el tiempo y en el espacio, en el cuerpo y en la mente, el único que nunca acusó recibo de mis poligamias literarias, veneros que alimentan su manantial inagotable, ese ritmo donde los sentidos se ensanchan en la libre ensoñación de una anémona de mar (2010b: 140).

Si le creemos a Seligson, la obra completa del poeta austriaco la acompañó en sus múltiples viajes, a través de España, Jerusalén, el Tíbet y Portugal. Lo cierto es que fue, sobre todo, una referencia constante en su producción literaria, pues es aludido, citado o epigrafiado en incontables ensayos, narraciones y poemas.¹¹⁵ Por el momento, lo que importa destacar es por qué decidió inscribir *a posteriori* la cita de *El testamento*, como epígrafe de “Electra”.

Rilke finaliza el borrador de una carta del siguiente modo:

Vivir en los abrazos sólo puede hacerlo quien pueda morir en ellos; cada uno elige su permanencia según el gusto (deja que lo exprese con esta frívola sensualidad) de su muerte. Lo que empuja a aquellos hombres a su marcha errante, a la estepa, al desierto... es la sensación de que a su muerte no le complace la casa en que vivían; de que no tienen sitio en ella (1994: 101).¹¹⁶

El párrafo citado complementa la interpretación que puede realizarse de “Electra”, porque coincide con la sensación de la protagonista de sentirse exiliada, desterrada de su familia y de ella misma, incluso desde antes de ser engendrada por Agamenón. Electra piensa que, en el impulso de su padre por concebirla, “esos jirones de nostalgia y deseos contenidos se vinieron en un sollozo a mi conciencia, desterrándome de mí misma” (2006: 306). También intenta recuperar el instante en el que ella cruzó por la memoria del rey de Micenas,

¹¹⁵ Es imposible enlistar aquí todos los ensayos en los que aparece Rilke aludido o citado. Sin embargo, con respecto a los epígrafes, basta mencionar que algunos se encuentran esparcidos en la novela *La morada en el tiempo* (1981: 8); en relatos incluidos dentro de *Tras la ventana un árbol* (1969: 53), *Hebras* (1996: 35, 141), *Jardín de infancia* (2004a: 71, 109), *Cicatrices* (2009: 32), *Toda la luz* (2002: 169, 231; 2006: 79, 173, 269, 305) y *Todo aquí es polvo* (2010b: 15); y en poemas de *Negro es su rostro / Simiente* (2010a: 91, 99) y *Escritos a mano* (2011a: 93).

¹¹⁶ La destinataria de tal misiva es Baladine Klossowska, pintora polaca y amante del poeta. Según explica Zinn en el postfacio, todos los borradores epistolares incluidos en *El testamento* están dirigidos a Klossowska (1994: 181), aunque su nombre no aparece explícitamente en ninguno de ellos.

“apenas antes de que tu impulso al engendrarme me desterrara de la nada” (307). Entonces, en un ejercicio imaginario y memorístico —en “una especie de memoria ancestral” (Marrufo 2014: 141)—, Electra sabe que, desde antes de su nacimiento, ya estaba condenada a sufrir las consecuencias de la maldición que pesaba sobre la estirpe de los Atridas.¹¹⁷

Análogamente a los hombres errantes que enuncia Rilke, Electra no tiene sitio en su propia casa, no sólo porque su padre fue asesinado, sino que también porque está sujeta al “trazo de un destino que tal vez no sea el tuyo, ni siquiera el mío, sino el de toda nuestra estirpe señalada” (Seligson 2006: 306), a la “historia que se repetirá trunca” (307). Esto confirma lo que dije al inicio, en relación con la imposibilidad de Electra para ejercer su libre albedrío, según la lectura de Seligson de las tragedias de Eurípides. En *Orestes*, Electra explica que Clitemnestra debía morir por órdenes de Apolo: “Febo nos ha sacrificado al encomendarnos el asesinato lastimoso, criminal, de una madre parricida” (Eurípides 1979: 193); por su parte, Orestes exclama: “Somos esclavos de los dioses, sean lo que sean los dioses” (200). Como puede observarse, ambos vituperan la intervención divina; actitud que corresponde con la idea de que los personajes de Eurípides “cuestiona[n] su dependencia del Hado” (Seligson 2008: 20). Aunque el relato seligsoniano no menciona ninguna deidad, la idea del destino que pertenece a todo el linaje de la protagonista proviene de este rasgo mitológico.¹¹⁸

¹¹⁷ Recordemos que tal maldición se remonta a Tántalo, quien intentó engañar a los dioses griegos cuando les ofreció a Pélope, su hijo, en un banquete. Luego, Pélope hace trampa en una carrera de caballos, en la cual Mítilo muere por culpa suya. Finalmente, “Tiestes y Atreo, los dos Pelópidas, divididos por querella fraternal, se disputaban el cetro. Y, en convite criminal, Tiestes, engañado por Atreo, devoraba a sus propios hijos” (Reyes 1996a: 15). *Orestes* inicia con Electra informando sobre su genealogía familiar, con algunas variaciones (*cfr.* Eurípides 1979: 185-186).

¹¹⁸ Curiosamente, al final de su vida, si bien Seligson no buscó equiparar el linaje familiar de Electra con el suyo, no deja de remitir a los Atridas. En *Todo aquí es polvo*, por un lado, escribe: “No voy a salir con que nuestro destino familiar [...] tiene el tinte de los Atridas, pero hay algo de ciclicidad imposible de rebasar que se diría se ha levantado piedra tras piedra desde tan atrás como la paradójica raíz de nuestro apellido” (2010b: 49). Por el otro, más adelante, habla sobre el “«síndrome Seligson» que, ya dije, no es similar al destino de Atridas, pero lleva en nuestra sangre una especial sensibilidad para la autodestrucción, que tampoco se trata de

La joven no puede escapar del destino familiar, pero puede ponerlo en duda. De aquí que reitere en tres ocasiones: “No te conozco, no sé quién eres” (Seligson 2006: 305, 306 y 307). Esta frase se erige como *leitmotiv* del intento por desprenderse de esa herencia; doble negación multiplicada que explica por qué el nombre de Agamenón se omite en todo el relato. Tal cuestión se refuerza cuando Electra se lamenta: “En mi concepción se duele tu descuido [...], y tal vez por ello he de alejarme de tus brazos, abandonarte sin volverme, sin recoger la herencia de tu nombre, renegando incluso de él” (306).

Sumado a ello, Electra cuestiona de manera metaficcional esa *historia trunca*: “¿Será siempre *este relato imposible de completar* la única partícula real y duradera de entre los destellos que sacuden nuestra vida alucinada? [...] Escucha los ruidos de la casa: parecen aprendidos a través de tantos siglos que *remedan un único motivo*” (307). Además, ha “*hojeado un viejo libro*” (305), donde no ha podido encontrar a su padre y cuyas páginas amarillas, más adelante, “volarán finalmente, y se perderá el reflejo de mí misma” (307). Tampoco es fortuito que la protagonista insista en borrar “las *líneas del destino*” (307),¹¹⁹ o vislumbre dos veces a su padre inclinado sobre una mesa siguiendo ese *trazo* del destino, en la primera parte del relato. Con todo, entre los actos de lectura y escritura referidos, ella no logra desprenderse de su propia historia.

Vale la pena hacer una aclaración: el paralelo con la imagen del destierro, sugerido en el epígrafe, se entiende a partir de la lectura completa del párrafo citado de Rilke. Sin embargo, Seligson sólo retoma un fragmento de éste y elimina la expresión parentética para hacerlo fluir: “...cada uno elige su permanencia según el gusto de su muerte”. En este sentido,

un privilegio o Gracia, pues cada familia carga por ahí en su árbol genealógico alguna «semilla maldita», de otra manera no habría Literatura, para empezar y, para continuar, yo hablo de mi linaje y sus sacerdotes sin reino y sin corona” (128).

¹¹⁹ Todas las cursivas marcadas en las citas de este párrafo son de énfasis personal.

encuentro dos posibles funciones del paratexto. La primera es servir como contrapunto, porque Electra es incapaz de elegir su permanencia, está obligada y sometida a convivir con la asesina: su madre, Clitemnestra. De aquí que la metáfora de la casa cobre especial relevancia:

Querías hacerte hombre para salir de tu casa [...], que la rondarás como un ladrón, un pordiosero. También yo, en mi deambular, intento penetrar en ella, desclavar sus postigos, hurgar los rincones y abrir armarios y escondites, desprender los hilos, el musgo, el polvo, y adentrarme en tus momentos, tus juegos y recuerdos. Ni siquiera logro llegar hasta la puerta que tú, obstinado, mantienes bajo llave (Seligson 2006: 305).

Según Marrufo, con dicha metáfora, Electra apela tanto a la distancia con el padre como a la maldición de los Atridas anteriormente señalada (2014: 140); pero también debemos subrayar el impedimento de Electra para habitar el hogar. En el plano onírico y memorístico, el personaje no puede penetrar la casa del padre, a diferencia de los hipotextos clásicos que señalan el aislamiento que sufre la joven, en el plano físico. Por ejemplo, la Electra de Esquilo está obligada a permanecer en su habitación (1993: 464); sólo sale para ofrecer libaciones ante la tumba de Agamenón, por mandato de su madre. En Sófocles, la joven no tiene permitido alejarse del palacio, ni siquiera para participar en los ritos destinados a los dioses (1992: 408); vive dominada en su propia casa, depende de las decisiones de los asesinos, y es privada del patrimonio paterno, de la posibilidad de casarse y engendrar hijos (410). Mientras tanto, Eurípides la lleva al extremo, cuando la destierra por completo del palacio, para que viva en el campo: “La infame hija de Tindáreo, mi madre, me ha arrojado de casa por congraciarse con su esposo. Ahora que ha parido otros hijos con Egisto, nos tiene a Orestes y a mí marginados de su casa” (1985: 291); asimismo, Electra está casada por la fuerza con un labrador pobre, quien, a pesar de todo, respeta su virginidad (292).

En cualquier caso, las tres Electras clásicas se encuentran en una situación precaria, marginadas del ámbito familiar. Ya sea que permanezcan en el palacio o expulsadas de él, están oprimidas. Sin embargo, desde mi parecer, la Electra eurípideana vive el exilio con mayor intensidad, pues le recrimina directamente a Clitemnestra: “También a mí me expulsaste del palacio como una prisionera. Destruído el palacio, destruidas fuimos” (326).¹²⁰ Obviamente, ha perdido todos sus derechos como princesa, pero en este fragmento comunica metafóricamente la ruina familiar. Seligson reelabora la sensación de no-pertenencia y, de manera semejante, utiliza metáforas para transmitir la desolación de Electra: “En el campo, los molinos desconocen las alas del viento que los mueve y así, cuando paso preguntando por tu huella, estáticos, desoyen mi plegaria. En la casa tampoco queda nada del laberinto que en el sueño te acerca a mí” (2006: 306). El campo, los molinos y la casa adquieren, entonces, una carga simbólica, transmutados al plano onírico y no sólo físico de Electra.

Con respecto a la segunda función del epígrafe, éste puede atribuírsele también a Agamenón, quien fue ejecutado por su esposa porque *eligió* sacrificar a Ifigenia.¹²¹ En consecuencia, la *permanencia* del padre se conserva de manera difusa en los recuerdos de la protagonista. Irónicamente para Electra, Agamenón no puede *gustar* de su muerte: “En tu barca rema el silencio, y dentro del pozo el deseo aguarda inútilmente al pájaro, a la luna, a

¹²⁰ Según Reyes, Eurípides presenta una Electra “tan humana y tan *decadente*” (1996a: 31). En efecto, al principio de *Electra*, la joven se dedica a las faenas domésticas: debe buscar agua al río y tejer su propia ropa. Tiene el pelo sucio, viste jirones y se siente abandonada por todos los dioses (Eurípides 1985: 291-295). En suma, vive en la pobreza.

¹²¹ En *Agamenón*, de Esquilo, el líder de las tropas aqueas se pregunta: “¿Cómo voy a abandonar la escuadra y a traicionar con ello a mis aliados? Sí, lícito es desear con intensa vehemencia el sacrificio de la sangre de una doncella para conseguir aquietar los vientos. ¡Que sea para bien!” (1993: 381). Por su parte, Clitemnestra, una vez que cometió el asesinato, le reprocha al coro de ancianos: “pero no te enfrentaste antaño a este hombre que, sin darle importancia, como si se tratara de matar una res entre los rebaños de hermoso vellón, cuando superabundan las ovejas, sacrificó a su propia hija, mi parto más querido, como remedio contra los vientos de Tracia” (431). Llama la atención que, en la primera parte de la *Orestíada*, Ifigenia sea designada como el parto más querido, mientras que Orestes es nombrado por Clitemnestra y Casandra, pero a Electra no se le menciona nunca.

la nube; porque tú querías hacerte hombre primero y olvidaste lanzar la moneda dentro” (306). Seligson sutilmente alude al inframundo griego con elementos propios de esa cosmovisión, razón por la cual asumo que Agamenón ha olvidado llevar consigo la moneda para pagarle a Caronte, en el más allá.

Más aún, a esta imagen poética e irónica se suma la idea de que es inútil realizar libaciones: “mis ofrendas te acompañan sin penetrar tu tristeza” (306). Así, Seligson desacraliza la función ritual y fúnebre descrita en las versiones del mito, pues las ofrendas no brindan consuelo al difunto. A pesar de cumplir con el precepto, Electra no le encuentra sentido alguno, pues confirma, más adelante, la inviabilidad del descanso eterno, cuando se resigna a que la muerte es la única herencia que Agamenón dejó a sus descendientes: “No dormirás tu muerte ya que has querido prolongarla en tus hijas, y la antorcha que te conduzca partirá de tus manos hacia la barca que nos conduzca, pues también nosotras viajaremos tras de ti” (306-307).

Seligson eligió cuidadosamente el epígrafe que calzara su texto, no tanto como adorno o simple ocurrencia, sino para potenciar la atmósfera narrativa de desolación que experimenta Electra. En el borrador de la carta escrita por Rilke, la autora percibió que la angustia vivida en esos momentos por el poeta era similar a la que sufre su personaje. Rilke menciona: “*Mi soledad*, esta máxima peculiaridad de mi existencia: me parece ahora como una huida de nuestro amor...” (1994: 95),¹²² con lo cual encumbra su soledad hacia un plano ontológico. De hecho, Seligson se había referido al poeta como “un vagabundo siempre en busca de una patria espiritual, de una casa donde albergar su inseparable y necesaria soledad, de un seno absoluto donde diluirse” (2005a: 19), previamente a la publicación de *El testamento*. De

¹²² En el manuscrito facsímil aparece subrayado “Mein Alleinsein” (Rilke 1994: 94).

modo similar, en “Electra”, el único enunciado exclamativo en voz de la protagonista dice: “¡Qué extraño que tengamos que ser vagabundos y ajenos hasta en nuestros propios sueños!” (2006: 308). Si algo resalta la autora mexicana, en la primera mitad de su relato, es este carácter solitario de Electra, quien “eleva el lamento, llano, sin raíces, en un desierto insomne, vacío de contornos y ecos” (308); mientras que, en la segunda, subraya el “miedo de moverse” (308) que siente la joven, así como su estar “solitaria, inmóvil” (312), frente a la tumba de su padre, aun cuando se presentan otros personajes, como la Nodriza, Clitemnestra y su cortejo de mujeres fúnebres. Así, la autora mexicana juega con el significado mismo de la palabra *testamento* del título rilkeano, pues Electra sólo recibe como herencia dolor, exilio y la muerte de Agamenón que se prolonga en ella.

3.3 LOS MITEMAS TRANSFORMADOS Y ADAPTADOS EN “ELECTRA”

El devenir histórico de los elementos paratextuales brinda claves de lectura que sirven como guía, para poder interpretar el texto de una manera diferente. Si bien he adelantado el análisis, considerando las alusiones a los barcos inmóviles y al sacrificio de Ifigenia, o los hipotextos que le sirvieron a Seligson como modelos para retomar la sensación de vacío y destierro de Electra, me detengo ahora en cuatro mitemas, para observar cómo operan otros elementos transtextuales en el relato. Vale la pena detenerse en segmentos singulares, puesto que Seligson nos ofrece un momento específico del mito de Electra; al presuponer que el lector lo conoce, deja fuera otros elementos que forman parte de la tradición cultural.

Con ello, en primer lugar, vuelvo a la cuestión de los barcos inmóviles y al sacrificio de Ifigenia, para especificar cuáles son los hipotextos clásicos con los que Seligson dialoga; luego, examino la alusión al rizo de cabello que en las tragedias clásicas sirve como componente para activar la anagnórisis, o el reconocimiento entre hermanos, al mismo

tiempo que establezco relaciones intertextuales, sobre todo por medio de alusiones, con otras obras que también pudieron haber influido en la construcción del relato; enseguida, analizo el recuerdo de Electra sobre el asesinato de Agamenón; y, finalmente, comparo el encuentro entre Electra y Clitemnestra, para justificar la innovación y subversión del mito que Seligson propone.

3.3.1 LOS BARCOS INMÓVILES Y EL SACRIFICIO DE IFIGENIA

Decía que podemos reconocer la identidad de Electra, en la primera parte, gracias a “los mástiles de mil barcos aparejados para el combate, quietos en espera de un viento favorable” y a la referencia del “llanto de la hija inmolada” (Seligson 2006: 206), incluso cuando no se designan los nombres de los personajes. Si bien esos *mil barcos* me recuerdan el catálogo de las naves, incluido en el canto II de la *Iliada* (Homero 2008: v. 494 y ss.), como ya ha señalado Marrufo, más bien Seligson refiere a la tragedia de Esquilo, *Agamenón*, para desmontar la imagen heroica del padre (2014: 137). A mí me interesa cómo la escritora mexicana recurre al mismo elemento (las naves), pero reelabora la imagen fúnebre que Esquilo nos ofrece.

Al inicio de *Agamenón*, el coro —compuesto por ancianos argivos que no pudieron ir a luchar en la guerra contra Troya— sitúa temporalmente la acción: han pasado diez años desde que Menelao y Agamenón partieron “con una escuadra de *mil* navíos” (1993: 375. Énfasis personal). Además, compara las tropas con “buitres que con inmenso dolor por sus crías giran y giran surcando el aire sobre sus nidos con remos de alas” (375). Esquilo utiliza esta imagen para subrayar la fuerza guerrera de los aqueos, así como la muerte que provocará en Troya, teniendo como pretexto el rapto de Helena. En contraste, Seligson refiere la misma cantidad de navíos, pero recrea la imagen funesta: “tintos ya en un mar sangriento cuyo oleaje bañará mi espera y tu regreso triunfal” (2006: 306). Mientras que en *Agamenón* la imagen

insinúa la partida del ejército, en “Electra” ésta se yuxtapone con dos momentos adicionales: su espera en las costas de Áulide y su regreso a Micenas. El oleaje del mar sangriento no sólo presagia la guerra, sino que también el sacrificio de Ifigenia a manos de su padre, y la llegada de Agamenón, designada irónicamente como *triumfal*.

El elemento del barco, a su vez, señala la distancia entre padre e hija, quien rememora con nostalgia su despedida: “y del barco que te aleja de mi orilla sólo escucho el eco grave de un adiós” (306). Enseguida, Electra intenta reconstruir el semblante del rey y, por única ocasión, se coloca ella misma en una locación específica: “Sentada sobre el peñasco quito el musgo adherido y construyo formas que delinean tu perfil, esbozos, y es como si presintiera la llegada del navío con las negras velas replegadas” (306). Lo anterior podría contradecir la afirmación de que el espacio es indeterminado, en esta primera mitad del relato, pero pienso que el peñasco no es el lugar desde dónde narra la protagonista, sino una imagen que forma parte de la remembranza.¹²³ Electra sufre la espera y, simultáneamente, el regreso de Agamenón. Nótese el uso de adjetivos: el eco *grave* significa que le pesa su partida, pero también que apenas recibe cierta resonancia, o un sonido de baja frecuencia que se repite una y otra vez; mientras que las *negras* velas, por supuesto, son la confirmación del presagio que anuncia la muerte del padre.

Con respecto a la inmolación de Ifigenia, el coro alude a ella, remitiendo a la invocación de Calcante hacia Apolo: “para que la diosa no envíe a los dánaos unos vientos contrarios que retengan las naves y les impidan por tiempo infinito la navegación y manifieste así su exigente deseo de un sacrificio diferente” (Esquilo 1993: 379). No obstante, ocurrió

¹²³ Anteriormente cité el pasaje donde Electra describe el muro formado por hiedras y trepadoras en los recuerdos de su padre, el cual la separa de él. El musgo complementa el campo semántico vegetal que brinda la sensación de ruina y abandono. Por tanto, estos elementos pertenecen al espacio subjetivo de la protagonista.

aquello que el adivino temía: Agamenón mató a su hija y la presentó ante Artemisa, frente a la inmovilidad e imposibilidad de continuar el viaje. Entonces, el coro de ancianos recuerda el llanto de Ifigenia y la preparación previa al sacrificio del siguiente modo:

Ni súplicas ni gritos de «padre», ni su edad virginal para nada tuvieron en cuenta los jefes, ávidos de combatir.

Tras la plegaria, como ella estaba arrebujaada en sus vestidos y agarrándose al suelo con toda su alma, ordenó el padre a los que eran sus ayudantes en el sacrificio que la levantaran y la pusieran en el altar, como si fuera una cabritilla, y que con una mordaza sobre su bella boca impidieran que prohiriese una maldición contra su familia, utilizando la violencia y la brutalidad de un freno que no le dejara hablar (382).

Luego, se interrumpe la secuencia, pues el coro omite exactamente el momento en que Agamenón la asesina: “Lo que ocurrió a partir de ese momento ni lo vi ni lo voy a contar, pero el arte profético de Calcante no careció de cumplimiento” (384). De modo semejante a los ancianos, quienes no fueron testigos de lo acontecido, la Electra seligsoniana también conoce los mismos hechos, sin haber estado presente. Sin embargo, la voz narrativa lo resume en una frase contundente: “en mis lágrimas llorarás el llanto de la hija inmolada” (2006: 306). Ésta no sólo deja traslucir aquellas súplicas y gritos desesperados de Ifigenia, dirigidos a Agamenón en la tragedia esquileana, sino que Electra adquiere el papel de médium: un canal a través del cual manifiesta la tristeza y el sufrimiento de los tres, simultáneamente. Es decir, nos descoloca el uso del posesivo (mis lágrimas) y del verbo conjugado en segunda persona del futuro (llorarás), porque a la par que la protagonista llora, su llanto se fusionará con el de Ifigenia y el de Agamenón. Así, Seligson logra una imagen poética sugerente, al mismo tiempo que emplea aliteraciones, para crear un efecto sonoro concorde con las lágrimas vertidas. Con ello, la autora mexicana es bastante hábil para sintetizar los pasajes míticos aludidos, en unas cuantas líneas.

El personaje de Ifigenia cobra más peso en la segunda parte de “Electra”, al erigirse como motivo central de los recuerdos de infancia. Esquilo describe una Ifigenia “virginal” que cantaba en el salón del palacio con una “voz pura” (1993: 382), pero, más allá de estas características, no menciona ninguna otra. Mientras tanto, la Electra de Seligson “gime recordando la blancura del lecho donde dormía con ella, la dulce, la fiera Ifigenia, cuerpo de gacela, la que inventaba juegos y anhelaba tierras de aventura” (Seligson 2006: 309). Así, hay algo salvaje en esta nueva Ifigenia: de cabritilla (en Esquilo), es ahora una gacela. Por tanto, se subvierte la representación piadosa, indefensa, silenciada y sumisa de la Ifigenia esquileana, y se potencia con una fuerza abrumadora, erótica y sensual, creada bajo la reiteración de las partes de su cuerpo: pechos, muslos, cabello, senos, dedos, cintura, caderas, nalgas, pezones, axilas, labios, vientre y pubis —por metonimia de “el montecillo rubio” (308)—, que desfilan a través de la memoria de Electra. Aunque la Nodriz le reprocha: “Mientes, Electra, deliras” (309)”, “Eras una niña apenas, ¿cómo podías saber?” (310), la joven no la contradice y parece deleitarse rememorando esa desnudez, sea inventada o no.

Finalmente, el sacrificio de Ifigenia se confirma en la segunda parte, cuando la voz narrativa incita a Electra:

Sí, corre, corre tú también buscando en el aire al espíritu arrebatado del altar por la Diosa. Corre, a ver si tus cabellos se impregnan de sal y se agria tu piel, y se te rinden de cansancio los miembros y logras acallar a las voces que reclaman tu presencia al borde de la tumba, las voces que te alimentan la espera de Orestes [...] Corre, corre Electra, que no te alcance el aliento de sus labios entreabiertos, el leve sonido de su queja, de sus gozosas contorsiones, el aroma de sus pechos, la salsedumbre de su vientre... (309)

Sin duda, se alude a Ifigenia y a la diosa Artemisa. Me parece importante que Seligson especifique la búsqueda del *espíritu arrebatado*; de lo contrario, mezclaría aquella versión del mito en la que la deidad salva a la joven en el último momento, cuando la sustituye por

una cierva en el altar del sacrificio.¹²⁴ En otro sentido, compárese el pasaje citado con el apremio con que Electra vuelve del río, a su casa en el campo, en *Electra* de Eurípides:

Acelera —¡es hora!— el ritmo de tu pie, ¡oh!, camina, camina llorando. ¡Ay de mí, ay de mí! Hija soy de Agamenón y me parió Clitemnestra, la odiosa hija de Tindáreo, y me llaman «desdichada Electra» los ciudadanos. ¡Ah, qué horribles trabajos, qué vida tan odiosa! [...] Acelera —¡es hora!— el ritmo de tu pie. ¡Oh!, camina, camina llorando. ¡Ay de mí, ay de mí! ¿Por qué ciudad, por qué moradas, desdichado hermano, andas trajinando y dejas en la casa paterna a tu pobre hermana entre los más terribles sufrimientos? (1985: 293)

Según Reyes, “así gusta Electra de exacerbar sus dolores, y se complace así con su llanto” (1996a: 35). Para él, uno de los rasgos preponderantes de la Electra eurípideana es la manera en que progresivamente va cultivando su llanto, hasta alcanzar un carácter siniestro porque no oculta su ira, a diferencia de la de Esquilo o la de Sófocles (35-36). En cierta medida, el relato de Seligson reelabora este fragmento de Eurípides, pues utiliza el mismo recurso retórico, la reduplicación, sumado a un verbo de movimiento. Aunque la autora sustituye los verbos *acelerar* y *caminar* por el de *correr*, y las repeticiones, por supuesto, agilizan por momentos el ritmo de la narración, Seligson las adapta a un contexto completamente diferente. En este caso, nótese las ansias con las que la voz narrativa impulsa a Electra para ir en busca de su hermana, y que, posteriormente, se convierten en un llamado para huir de ese éxtasis erótico que le provoca.

Así, la selección del verbo *correr* introduce un matiz en la reescritura del mito: aunque la Electra seligsoniana se lamenta frente a la tumba de su padre y permanece, presumiblemente, inmóvil, tanto la voz narrativa en primera como en tercera persona confieren dinamismo al relato, ya sea mediante el monólogo interior o a través de los

¹²⁴ Tal como Eurípides desarrolla en *Ifigenia entre los tauros*. Ifigenia explica: “Pero Ártemis me arrebató, y entregó a los aqueos una cierva en mi lugar. Me transportó a través del límpido éter y me estableció en este país de los tauros” (1985: 354). Seligson reelabora esta versión mítica en “Voz sin sombra”.

enunciados imperativos que intentan empujarla a actuar de otro modo. Ya no se trata de cultivar el duelo —como ocurre en los trágicos griegos, aunque de distinta forma—, sino lanzarse hacia el movimiento, a la fuga, a la búsqueda desesperada de la hermana perdida. Entonces, se abre un nuevo sentido posible: Electra intenta desprenderse de los lazos que la atan a la muerte, al deseo y al mandato de venganza. Por lo tanto, *correr* se convierte en una figura de tránsito y de resistencia, que subvierte la imagen de las obligaciones familiares y la inútil espera de un Orestes que no llega.

3.3.2 EL RIZO DE ORESTES

Uno de los momentos culminantes en las tragedias clásicas es el de la anagnórisis. Según explica Reyes, en su “Breve noticia”,¹²⁵ ese “mutuo reconocimiento” es “otro lugar canónico de la antigua tragedia, en que dos amigos o parientes, largo tiempo alejados uno de otro y que se abordan como extraños, acaban de reconocerse, ya por inferencia o por accidente” (1996b: 314). Con respecto al mito de Electra, el reconocimiento de Orestes ocurre mediante distintos signos, tales como el mechón de su cabello, el anillo que lleva consigo o una cicatriz, dependiendo de la versión.

En el caso de *Las coéforas*, de Esquilo, Electra detecta un bucle sobre la tumba de Agamenón y lo compara con su propia cabellera; al percibir su aspecto semejante, supone que Orestes está cerca. Sin embargo, la joven lo desconoce cuando él le revela su identidad.¹²⁶

¹²⁵ Paratexto que antecede a *Ifigenia cruel. Poema dramático*. Según la información proporcionada por Reyes, al inicio de *Constancia poética*, la “Breve noticia” se publicó por primera vez en francés, en *Revue de l'Amérique Latine* (1 de febrero de 1926), pero la había presentado en español en casa de Gonzalo Zaldumbide, embajador ecuatoriano en Francia, el 2 de diciembre de 1925 (1996b: 12).

¹²⁶ En palabras de Reyes, Electra va “reconociendo por los signos a Orestes, y desconociéndolo por su presencia” (1996a: 20).

En consecuencia, dicha intuición se comprueba cuando el hermano le insiste en cotejar los cabellos con el lugar donde fueron cortados y en mirar sus ropas:

Te cuesta trabajo reconocermé, cuando me estás viendo en persona, y, en cambio, en el momento que viste ese cabello cortado en señal de duelo y andabas siguiendo el rastro de mis pasos, te exaltaste y creías que ya estabas viéndome. Examina ese bucle y colócalo junto al pelo, donde fue cortado, de tu propio hermano, coincidente en medida con el que tienes en tu cabeza. Mira, además, este tejido, obra de tus manos, las señales del peine de tus telas y tus dibujos de bestias feroces (Esquilo 1993: 456).

Los mechones de Orestes también son un signo importante en la *Electra* de Sófocles. No obstante, Crisótemis es quien observa los adornos puestos sobre la tumba de Agamenón y “en lo más alto del túmulo un bucle cortado de algún joven” (1992: 408). Ella asegura que las ofrendas son de Orestes, pero Electra no le cree, porque el pedagogo antes había anunciado y narrado—ante su presencia y la de Clitemnestra— la supuesta muerte del joven, en una justa deportiva; una artimaña para que Orestes y Pílates puedan infiltrarse dentro del palacio como extranjeros focenses. En lugar de que se produzca la anagnórisis, las hermanas discuten, ya que Crisótemis no acepta la sugerencia de Electra para asesinar a Egisto.¹²⁷ Más adelante, Orestes se manifiesta a Electra como tal, desmontando el engaño cuando le muestra “este anillo de mi padre” (420) como prueba de identidad.

En cambio, en *Electra*, de Eurípides, el personaje del anciano es quien derrama las libaciones, pero, mientras decora la tumba de Agamenón, ve una oveja negra que había sido sacrificada en el altar, junto con “un mechón cortado de pelo rubio” (1985: 307). No obstante, Electra desarticula, incrédula e irónica, las señales del rizo, las huellas y la vestimenta que el viejo percibe como pertenecientes a Orestes:

¹²⁷ Este es uno de los matices que Reyes puntualiza para diferenciar las Electras de Sófocles y de Esquilo: “Crisótemis está sometida, pero no la insumisa Electra. Ésta, en Esquilo, persistiría llorosa, en llevar a la tumba del padre muerto su piedad y sus dones fúnebres. Pero la de Sófocles, de condición heroica y beligerante, llama a Crisótemis y le propone luchas con armas en contra de Egisto y Clitemnestra” (1996a: 25).

Anciano, no hablas como corresponde a un hombre sensato, si piensas que mi valeroso hermano ha venido furtivamente a esta tierra por miedo a Egisto. En segundo lugar, ¿cómo pueden corresponder el pelo de un hombre noble, cuidado para las palestras, y el de una mujer, acostumbrado a los peines? Es imposible. Además encontrarás que muchos tienen semejante el pelo y sin embargo no han nacido de la misma sangre [...] ¿Cómo puede quedar en suelo duro la impronta de los pies? Pero aún si esto fuera posible, no podría ser igual el pie de dos hermanos, varón y mujer. El varón es más robusto [...] ¿No sabes que cuando Orestes se exilió del país yo era todavía niña? Y aún si yo tejiera mantos, ¿cómo iba a llevar ahora la misma ropa que entonces, cuando era niño, a menos que la ropa crezca junto con el cuerpo? (307-308)

De esta manera, Eurípides recurre a las mismas señales utilizadas por Esquilo o Sófocles, las conserva a modo de reminiscencias (Reyes 1996a: 37), pero les quita su función para producir la *anagnórisis*. La Electra eurípideana razona, emplea el pensamiento lógico y el sentido común: le parece absurdo que el pelo, las huellas o las ropas sean suficientes para confirmar la presencia del hermano. Al contrario, no se deja llevar por los impulsos del momento, necesita ver para creer: lo reconoce hasta que el anciano identifica “una cicatriz junto a la ceja” (Eurípides 1985: 309) de Orestes, producto de un accidente ocurrido en la infancia; únicamente así Electra se convence.

Entonces, el bucle de Orestes se ha convertido en un signo emblemático dentro de las versiones del mito. Aunque los tres trágicos griegos lo refieren, sólo en Esquilo funciona directamente para que suceda la *agnición*, mientras que otras señales lo sustituyen en Sófocles y en Eurípides. En cualquier caso, si bien hay *anagnórisis*, los efectos son disímiles.

Reyes los sintetiza del siguiente modo:

Dije sobre la tragedia de Esquilo que aquel conocer a Orestes por sus huellas y desconocerlo por su presencia, sin ser un símbolo de veras, sugiere la emoción simbólica. Dije que la *anagnórisis*, en la tragedia de Sófocles, que es el paso del dolor que grita a la alegría que grita, la mayor ondulación trágica, el *pathos* delirante recorrido en toda su riquísima escala. Diré de la *anagnórisis* en la tragedia de Eurípides que, teniendo en común con las otras el que sólo Electra reciba sorpresa en el encuentro, se diferencia de las anteriores por ser indirecta y verificarse a través de tercera persona, cual es el anciano. No tiene el encanto sutil que en Esquilo tanto la adorna, ni tiene la intensidad emotiva que la distingue en Sófocles, sino que se debilita, y deja perder lo que era justamente su particular belleza (1996a: 37).

Según Reyes, en Eurípides la anagnórisis pierde sutilidad e intensidad emotiva, mengua porque ocurre indirectamente mediante un tercero. Algunas versiones modernas del mito continúan con ese decaimiento, pues deja de tener un soporte significativo en señales u objetos. Por ejemplo, en *Electra o la caída...*, de Yourcenar, se ausenta todo signo simbólico para reproducir el reconocimiento mutuo entre hermanos. Lo anterior se explica porque, desde el comienzo, Electra confabula con Orestes y Pílates para emboscar a Clitemnestra, cuando ésta llegue a visitarla en su casa, en el campo;¹²⁸ o sea, la protagonista siempre está al tanto de la identidad del joven. La adaptación francesa, más bien, responde a la siguiente pregunta de la autora:

¿qué sería de la indignación, el odio y su sucedáneo la venganza, que el vengador decoraba con el hermoso nombre de justicia, si la posición en la que él creía hallarse en relación a sus enemigos apareciera de pronto bajo una nueva luz [...]; si de golpe advirtiera que él es el fruto del adulterio medio incestuoso que reprueba, y solidario de sangre y de interés con el parido del crimen? (Yourcenar 1986b: 19)

Efectivamente, otro tipo de anagnórisis ocurre súbitamente, cuando Egisto declara que Orestes nació de la infidelidad de su madre y que, en consecuencia, él es su verdadero padre. El sentimiento trágico emerge, como el título de la obra lo indica, cuando las máscaras caen, cuando el joven se percata de que: “desde los doce años he llorado a un padre falso” (Yourcenar 1986a: 77). Yourcenar traslada el reconocimiento a una nueva coyuntura, en la cual se desenmascara la relación filial entre padre e hijo. A pesar de la intensidad emotiva, ésta únicamente se sustenta con el testimonio de Egisto, por tanto, se debilita en cuanto que no utiliza ningún objeto simbólico para desencadenarla.

¹²⁸ Yourcenar retoma la circunstancia inicial de la tragedia euripideana, *Electra*. Su protagonista también fue forzada a convertirse en la esposa de un campesino, Teodoro. Como explica la autora, entre las versiones del mito, eligió la de Eurípides porque le pareció “la más sombríamente realista, por corresponder al gusto y a las condiciones de nuestro tiempo; aquella en la cual los protagonistas ocultos o prófugos se acostumbraron a un modo de vida subterráneo, donde la miseria y la humillación envenenan el odio” (1986b: 21).

Otro ejemplo notable lo encontramos en *Las moscas* de Sartre. De modo semejante al Egisto yourceneano, aquí Orestes cree que su enunciación basta para ser reconocido:

Orestes: Electra, soy Orestes... tu hermano. Yo también soy un Atrida, y tu lugar está a mi lado.

Electra: No. No eres mi hermano y no te conozco. Orestes ha muerto, mejor para él; en adelante honraré a sus manes junto con los de mi padre y los de mi hermana. Pero tú que vienes a reclamar el nombre de Atrida, ¿quién eres para decirte de los nuestros? ¿Te has pasado la vida a la sombra de un asesinato? (Sartre 1998: 38)

En este caso, Orestes confía en que sus palabras son suficientes para mostrarse ante Electra, pero recibe la negativa tajante de la joven como respuesta. Aun cuando se nombra a sí mismo, ella sigue llamándolo Filebo —apelativo con el que el muchacho se presentó desde el comienzo—, hasta que él sugiere asesinar al rey y a la reina. A pesar de que la voz de la joven anula inicialmente la agnición, de todas formas, se lleva a término más adelante, sin ninguna señal de por medio. Por consiguiente, es mejor decir que Sartre la suspende.¹²⁹

Tanto en la versión de Yourcenar como en la de Sartre, el peso recae en las declaraciones de los personajes, las cuales movilizan distintos tipos de reconocimiento. Los dos textos alteran la función de la anagnórisis clásica causada por signos visibles; con ello, logran distanciarse de los hipotextos griegos. En cierta medida, Seligson comparte con ambos autores ese gesto: el de subvertir este elemento sustancial para la tragedia griega. Por un lado, procede de modo similar a Sartre cuando retoma la negativa de Electra, transformándola en el *leitmotiv* de su relato (“No te conozco, no sé quién eres”), comentado anteriormente.¹³⁰

¹²⁹ Electra pronuncia el nombre de su hermano cuando deja de parecerle débil, decidido a cometer el crimen. En *Las moscas*, la anagnórisis se cumple en el siguiente diálogo: “Orestes: ¿Vas a retroceder, ahora? Escóndeme en el palacio, llévame esta noche al lecho real y ya verás si soy demasiado débil. / Electra: ¡Orestes! / Orestes: ¡Electra! Me has llamado Orestes por primera vez / Electra: Sí. Eres tú. Eres Orestes. No te reconocía porque no te esperaba así [...] ¡Oh momento tan esperado y tan temido! Ahora los instantes se encadenarán como los engranajes de un mecanismo, y ya no tendremos descanso hasta que estén acostados los dos [Clitemnestra y Egisto] de espaldas, con rostros semejantes a muros derruidos. ¡Toda esa sangre! Y eres tú quien la derramará, tú, que tenías ojos tan dulces. Ay, nunca volveré a ver aquella dulzura, nunca volveré a ver a Filebo” (Sartre 1998: 42).

¹³⁰ Aunque no puede justificarse una cita textual directa de la obra de Sartre, nótese la semejanza de la negación de Electra, dirigida a Orestes (“No. No eres mi hermano y no te conozco”), con el *leitmotiv* del relato

Por el otro, al igual que Yourcenar, omite el mutuo reconocimiento entre hermanos y subraya la relación entre progenitor y descendiente; en lugar del vínculo entre Egisto y Orestes, acentúa el de Agamenón y Electra.

Además, la negación contenida en el *leitmotiv* no sólo afecta la relación de la protagonista con su padre, sino que también todo vínculo familiar: “Mientras tanto, te busco en el hermano y en el amigo, te pierdo en el esposo y te afloro en el amante; y de nuevo en el hijo te niego y te recojo” (Seligson 2006: 306).¹³¹ El relato de Seligson conserva la negativa de la anagnórisis, no la suspende ni la sustituye. Como mencioné, la primera parte del relato manifiesta la búsqueda del padre, el intento por reencontrarse con él, aunque sea en las vicisitudes de la memoria de Electra. Por tanto, aquí existe una agnición fallida que desestabiliza la de los hipotextos clásicos.

Aunque Seligson prescinde de la anagnórisis, alude en una ocasión al signo del rizo, en la primera parte de su relato. Cuando la protagonista enuncia que Agamenón no podrá dormir su propia muerte porque ha querido prolongarla en sus hijas, agrega lo siguiente: “basta un rizo para atarte al recuerdo” (307).¹³² Ciertamente, aquí opera una alusión que evidencia una relación intertextual. Gracias al discurrir sobre las distintas señales que

de Seligson, cuyo destinatario es Agamenón (“No te conozco, no sé quién eres”). De todas formas, el parecido de ambas frases posibilita pensar en una relación intertextual entre *Las moscas* y “Electra”.

¹³¹ Este es uno de los pasajes más oscuros del relato, pues es confuso a quiénes se está refiriendo Electra. Gracias a la construcción sintáctica anterior —“Pero las flores de la victoria no ceñirán tu frente y en mis lágrimas llorarás el llanto de la hija inmolada” (Seligson 2006: 306)—, supongo que, si Ifigenia corresponde con “la hija inmolada”, lógicamente el hijo debe designar a Orestes; en tanto, el hermano y amigo sería Menelao. Confieso que no termino por dilucidar quién es el esposo y el amante. ¿Se trata del campesino con el que está casada la joven, o de Pílates, quien se convierte en el nuevo marido de Electra, según la versión de Eurípides? ¿O, más bien, alude a Agamenón y a Egisto, de acuerdo con la relación que mantienen con Clitemnestra? Lo cierto es que la castidad de Electra se confirma en la segunda parte del relato, cuando el narrador comenta que “El secreto de su virginidad la estremeció” (308). En conclusión, no es factible que la protagonista remita a un hijo suyo.

¹³² Anteriormente me he referido a este fragmento cuando analizo una de las funciones del epígrafe de Rilke, con respecto a la imposibilidad de Agamenón de *gustar* su propia muerte. Cfr. “El devenir histórico de los paratextos de «Electra»”.

desencadenan el reconocimiento, en las distintas versiones del mito, podemos suponer que “Electra” se aproxima a *Las coéforas* de Esquilo, en este aspecto; sumado a que la parte II desarrolla el momento en el que Electra se encuentra frente a la tumba de su padre. Hay coincidencia, pues, en el personaje que asiste al sepulcro y en el objeto que debería activar el reconocimiento.

De modo semejante a los hipotextos clásicos, el rizo adquiere una función simbólica, pero Seligson lo dota de otro carácter. A diferencia de ellos, no sirve para accionar la anagnórisis, pero es el mecanismo por medio del cual Electra intenta atar al padre en su memoria. En mi opinión, es una tentativa malograda de la protagonista porque, enseguida, afirma: “Inútil develar el armario, los objetos perderán su forma y el polvo cubrirá nuestras manos: ¿qué cimientos nos dejas para levantar la morada?, ¿qué lecho cobijará al amor para que no se disperse?” (307). En consecuencia, la mención del rizo no tiene un efecto relevante para la diégesis, mas tiene la intención de que el lector lo reconozca como uno de los elementos correspondientes a la tradición cultural del mito de Electra.

Así, Seligson retoma la postura de Eurípides, en la cual el signo se trasluce como una reminiscencia de las versiones previas del mito. La mención del rizo apunta hacia Orestes, no obstante, el sustantivo viene acompañado de un artículo indeterminado, por lo que no es adjudicable a ningún personaje en específico. La escritora mexicana utiliza la alusión para que el lector pueda identificar ahí la huella, si está familiarizado con las versiones del mito de Electra. Desde mi perspectiva, ese debilitamiento de la agnición en Eurípides, comentada por Reyes, termina por desaparecer en el relato de Seligson. Por tanto, una de las maneras en que Seligson subvierte el mito de Electra es por medio de la ausencia de la anagnórisis que socava el relato tradicional.

3.3.3 EL ASESINATO DE AGAMENÓN

Como sabemos, el asesinato de Agamenón es lo que dispara el deseo de venganza de Electra y Orestes. Al inicio de este capítulo, anoté que el relato de Seligson relega dicha cuestión; como señala Marrufo, omite “la planeación de la muerte de la madre y el amante” (2014: 145). Llama la atención que no tenga ninguna cabida la pretensión de matar a Clitemnestra ni a Egisto, dentro de las elucubraciones de Electra, cuando también es uno de los mitemas esenciales que compone generalmente las versiones del mito. Efectivamente, en la primera parte, “imperla la figura de Agamenón despojada de sus cualidades heroicas”; mientras que, en la segunda, “el peso de la narración ahora recaerá sobre Electra y sus recuerdos” (143) sobre Ifigenia, principalmente. Además, en esta última, la relación que la protagonista mantiene con sus progenitores se describe con mayor nitidez. Si bien el padre tiene una menor presencia (143), resalta el momento de cuando Electra evoca su homicidio.

Una vez que el narrador configuró el espacio donde se encuentra Electra, postrada ante la tumba de Agamenón, insinúa así el crimen:

Tenía miedo de moverse, de despertar en la memoria de la carne otros murmullos ajenos a la letanía mortuoria, de hacer surgir el rumor de palabras distintas a las que relataban el crimen, palabras que la luz hiciera vibrar en sus oídos aquella mañana, súbitas, surgida del fondo de la piedra (Seligson 2006: 308).

Electra permanece inmóvil y teme que su duelo sea opacado por otros sentimientos ajenos al hecho significativo de la muerte de su padre. Se sobrecoge porque esos murmullos, palabras o discursos posibles —contrarios a las libaciones o lamentaciones fúnebres— pueden distraerla de su sufrimiento. A pesar del miedo y opuestamente a lo que deseaba en primera instancia, se deja arrastrar por los recuerdos de Ifigenia que despiertan en su memoria, como señalé, con una fuerza erótica y sensual. Lo anterior confirma que la joven está “despojada de su urgencia y dolor” (Marrufo 2014: 145) y explica por qué “un apremio

de amor [...] le hace olvidar su misión de odio y venganza” (Seligson 2006: 308). Entonces, el relato desvía el asunto del crimen, hasta que Clitemnestra llega desde el palacio.

Coincido con Marrufo en que la aparición de Clitemnestra desencadena la evocación del padre (2014: 148), en la segunda parte. También es cierto que la forma de presentar el recuerdo difiere de la primera, puesto que aquí su descripción no es ambigua. Gracias a la alusión de la red —instrumento utilizado para inmovilizar a Agamenón en la bañera—, sin lugar a duda, Seligson recupera dicho elemento de las tragedias de Esquilo, en el siguiente fragmento:¹³³

Fue la desnudez del padre lo que más la impresionó. Atrapado en la malla que echaron sobre él, los esfuerzos por apartarla de sus carnes lo desnudaban tan cabalmente que Electra sintió el rubor cubrirla por entero. Nunca hubiese sospechado que estuviera hasta tal punto desnudado el cuerpo sin ropas de un hombre, ni que esos movimientos de presa acorralada fueran a manifestar tanto miedo y poca gallardía (Seligson 2006: 311).

En *Agamenón*, de Esquilo, Clitemnestra confiesa su crimen sin tapujos: “Lo envolví en una red inextricable, como para peces: un suntuoso manto pérfido. Dos veces lo herí, y con dos gemidos dobló sus rodillas” (1993: 429). Mientras que en *Las coéforas*, Electra clama al muerto que recuerde cómo fue del mismo modo apresado: “¡Acuérdate de cómo estrenaste la red!” (1993: 466).¹³⁴ Como comenta Marrufo, la frialdad de la reina esquiléana está más próxima a la imagen que el relato de Seligson nos muestra (2014: 148, n. 87) y, además, tanto estas versiones como la de Eurípides la mencionan como la única partícipe del crimen; Egisto sólo contribuye con la planeación.

¹³³ Como anoté, las versiones de Homero, Sófocles y Séneca explican que el crimen ocurrió durante un banquete. *Cfr.* la n. 105.

¹³⁴ Aunque Agamenón también muere en la bañera, según la versión de Eurípides de *Electra*, el coro prescinde de la mención de la red, cuando narra el momento del asesinato: Clitemnestra “sosteniendo en sus manos el arma afilada, asiendo el hacha, mató a su marido cuando al fin volvió a casa y a los muros ciclópeos que llegan al cielo. ¡Desdichado esposo! [...] Como leona montaraz, que frecuenta los pastos de los bosques, llevó hasta el final este crimen” (1985: 331-332).

A diferencia de Esquilo y de Eurípides, la voz narrativa de “Electra” emplea la tercera persona del plural para referir a los dos victimarios: Egisto y Clitemnestra. Con ello, Seligson también se acerca a la versión de Séneca, aunque en ésta el asesinato ocurre durante un banquete:

La Tindárida, enloquecida, arma su diestra con el hacha de dos filos, y, como el matarife ante el altar señala con los ojos el cuello de los toros antes de acometer contra ellos con el hierro, así balancea hacia acá y hacia allá su mano impía [...] Aún no se retiran: él acomete contra el cuerpo exánime y lo destroza; ella le ayuda a acuchillarlo (1999: 192).

También el monólogo de “Clitemnestra o el crimen”, de Yourcenar, menciona la implicación de ambos personajes. Sin embargo, Egisto aparece como un cobarde, mientras que la esposa se perfila como una mujer insensible e irónica.¹³⁵ Clitemnestra confiesa el homicidio ante los jueces del siguiente modo:

Le di torpemente un primer golpe que sólo le hizo un corte en el hombro; se puso de pie; su rostro abotargado se iba llenando de manchas negras; mugía como un buey. Egisto, aterrorizado, le sujetó las rodillas, acaso para pedirle perdón. Él perdió el equilibrio y cayó como una masa, con la cara dentro del agua, con un gorgoteo que parecía un estertor. Entonces fue cuando le di el segundo golpe que le cortó la frente en dos. Pero creo que ya estaba muerto: no era más que un pingajo blando y caliente. Se habló de rojas oleadas: en realidad, sangró muy poco. Yo sangraba más cuando di a luz a mis hijos (Yourcenar 1985: 109-110).

En todas las versiones antiguas consultadas y en ésta de Yourcenar, Electra nunca presencia directamente la muerte de su padre. Al contrario, la protagonista de Seligson es testigo ocular de ella. Más que la violencia ejercida sobre el cuerpo, le impresiona su desnudez y su vulnerabilidad. Cuando Agamenón es designado metafóricamente como una *presa acorralada*, se le despoja de su valentía y fuerza; por consiguiente, “nada hay en esta descripción del padre que remita a su heroicidad” (Marrufo 2014: 149). Si bien la autora

¹³⁵ De modo similar, la Clitemnestra sartreana coincide con estas actitudes, aunque no da tantos detalles sobre el crimen: “Te lo digo sin tapujos: no lamento la muerte del viejo cabrón; cuando lo vi sangrar en el baño canté de alegría, bailé” (Sartre 1998: 24).

mexicana introduce con esto una nueva variante del mito, sospecho que el hipotexto intermedio de trasfondo, en mayor medida, es la otra adaptación de Yourcenar. En *Electra o la caída...*, la joven también es testigo del crimen, pero opuestamente a la de Seligson, aquí escucha tras la puerta del baño:

Yo lo vi todo... No: no lo vi... Escuchaba la muerte de mi padre. La puerta del baño había quedado entreabierta para que el vapor de agua se evadiera. Oí el ruido del cinto, de los zapatos que caían uno tras otro sobre el suelo, y la risa clara del soldado que retorna a su casa maravillado de hallar sus cepillos en su sitio y su bacia intacta. [...] La lucha sorda sobre la losa empapada, y la manera en que salió, ella, mi madre... [...] Y yo estaba allí, demasiado petrificada para gritar, abriendo la boca grande como si escuchara con mi garganta, intentando separar uno del otro los dos sonidos casi iguales: el del agua chorreando de la bañera y el estertor de un padre que se muere (Yourcenar 1986a: 53-54).

Tanto Seligson como Yourcenar resaltan cómo Electra queda sumamente afectada por el crimen. Sobrecogen los detalles con los que ambas autoras, a su modo, configuran la atmósfera del momento: en la primera, los esfuerzos y la desesperación de Agamenón por apartar la malla, así como la vergüenza de Electra por contemplar su desnudez; mientras que la segunda enfatiza los sonidos del forcejo, el agua que corre de la bañera y la agonía del padre.

En otra cuestión, sin que pueda justificarse del todo en el relato de Seligson la influencia de *La hija del rey*, de Luisa Josefina Hernández, vale la pena mencionar un punto donde coinciden ambas escritoras mexicanas. Recordemos que la virginidad de Electra es una de las cualidades señaladas de manera constante en las versiones del mito, por tanto, el hecho de contemplar la desnudez de Agamenón, evidentemente, conmociona a la protagonista. En el monólogo de Hernández, la madre —encarnada en la misma actriz que hace el papel de la hija— censura el amor de Electra hacia su padre y la confronta, recordándole su desagrado cuando la doncella lo miró sin ropas:

¿Crees que podrás engañarme con la farsa de que amabas a tu padre? Yo que te conozco desde antes que tú misma te conocieras, sé que le miraste con odio la primera vez que te fue dado contemplarlo con arreos de guerra, y que te estremeciste de repugnancia cuando por descuido lo encontraste desnudo, durmiendo pesadamente, como duermen los hombres. Y, ¿sabes por qué?, porque desde pequeña te supiste incapaz de enfrentarte como mujer a los de su especie: de caer en su lecho como amante o de herirlos de muerte cuando la venganza se hiciera necesaria. ¡Qué triste es la impotencia! Nunca podrás siquiera comparar tus dolores a los que yo he sufrido (Hernández 1997: 13).

Con esta cita observamos que, dentro de la literatura mexicana, la desmitificación de Agamenón, en tanto héroe y líder de los aqueos, ya había comenzado a gestarse con el monólogo escrito por Hernández. Al menos la reina subraya dos emociones: el odio y la repugnancia de la joven. En cambio, la Electra seligsoniana se mortifica, en mayor medida, por esa desnudez que le causa vergüenza, en lugar de por su muerte en sí. De modo similar, la voz narrativa también desengaña el amor hacia el padre: “Tampoco imaginó que así lo aprendería, y no porque amara a su padre” (Seligson 2006: 311). A ello añade detalles sobre el carácter de Agamenón: “en realidad le temía, era brusco, torpe cuando intentaba acariciarle la mejilla, violento cuando abarcaba a la madre por la cintura o tiraba de las faldas de las esclavas” (311). Entonces, el relato de Seligson sugiere la agresividad del rey, su violencia o el acoso hacia las mujeres de su entorno, incluida Electra.

En conclusión, la Electra seligsoniana se duele no tanto por la muerte de Agamenón como de todo aquello que le fue despojado:

Gime inmóvil, abrazada a la tumba, sofocando la rabia que quiere estallar contra esos dioses y ese padre que le han arrebatado de un golpe hermana, madre y hermano, niñez y adolescencia y nupcias también. Y apela a las sombras y huye de la Nodriza para que no la contradiga y empañe sus recuerdos (309).

Aquí se distingue la construcción anafórica mediante la repetición de la conjunción y, la cual concuerda con ese arrebatado de rabia que la protagonista intenta neutralizar. Seligson enaltece el sufrimiento de Electra, provocado por la destrucción de los lazos familiares: el

sacrificio de Ifigenia, la separación con Orestes, la desconexión con Clitemnestra. La protagonista pierde cualquier vínculo y predomina la soledad en la que se ve inmersa. Por esta razón, el tono de “Electra” no deja de ser apesadumbrado y nostálgico.

3.3.4 EL ENCUENTRO CON CLITEMNESTRA

Seligson también transgrede el hipotexto de *Las coéforas*, única tragedia clásica en la que la joven se acerca a la tumba para ofrecer oblaciones, con el fin de calmar la ira del difunto. A la Electra esquileana le embargan dudas, porque no asiste ahí por voluntad propia; Clitemnestra es quien la obliga, después de haber sufrido pesadillas.¹³⁶ Me permito citar extensamente esos cuestionamientos:

¿Qué debo yo decir, al derramar estas fúnebres libaciones? ¿De qué manera debo hablarle yo, para serle grata? ¿Cómo dirigir la oración a mi padre? ¿Le diré, acaso, que se las traigo de parte de la amada para el amado? ¿De la esposa al marido? ¿De la que es mi madre?

¿Debo decirle esas palabras conforme es rito entre mortales: que corresponda a quienes envían estas ofrendas concediéndoles bienes iguales [...]?

¿O, luego de haber derramado en silencio, vergonzosamente —pues del mismo modo murió mi padre—, estas libaciones, líquido que, vertido, bebe la tierra, me iré como el que, tras verter impurezas, tira hacia atrás la vasija sin volver la mirada? No tengo valor para ello ni sé qué le diga, al verter esta ofrenda sobre la tumba de mi padre (Esquilo 1993: 450-451).

En este caso, Electra está indecisa entre dos opciones: seguir los preceptos rituales, o bien, presentar las libaciones en silencio. La primera es el modo convencional, pero resultaría en agravio del muerto, pues su asesina es quien envía las ofrendas; la joven sólo es una intermediaria. En cambio, la segunda ofendería a la madre, al no seguir su acato. Debido a esta encrucijada, Electra pide consejo al cortejo de mujeres que la acompaña; son ellas

¹³⁶ Así lo canta el coro de mujeres fúnebres, cuando entran por primera vez en escena: “Con voz estridente que eriza el cabello, el genio maléfico de esta morada, profetizando en pesadillas, salió a deshora del sueño y exhaló ira en plena noche [...] <Y> los intérpretes de estos ensueños, de parte de la deidad y comprometiendo su palabra, han gritado que quien habita bajo la tierra [Agamenón] reprocha con ardor, lleno de ira a quienes lo mataron” (Esquilo 1993: 448).

quienes la incitan a derramarlas para su propio beneficio y para que Orestes retorne, invocando al padre.

En contraste, las dudas de la Electra de Seligson tienen que ver con su identidad: “¿Dónde queda mi ser primero? ¿Dónde mi envoltura original? ¿Cómo saber quién eres si llegas de otros sueños y de otras tinieblas?” (2006: 306). También adquieren un sentido de reproche hacia al padre: “¿qué cimientos nos dejas para levantar la morada?, ¿qué lecho cobijará al amor para que no se disperse?” (307). Por tanto, la autora adapta las interrogaciones de la Electra esquilleana frente al sepulcro, y las transforma para subrayar cómo está en búsqueda de sí misma.

Lo anterior tiene continuidad al inicio de la segunda parte del relato, pues la joven, “por primera vez renegó de las diarias ofrendas, de los lloros y libaciones” (308). Cabe suponer, entonces, que la Electra seligsoniana ha asistido más de una vez a la tumba de su padre. Si bien Seligson recurre también a la pesadilla de Clitemnestra, referida en Esquilo, la novedad de su relato radica en que la reina misma asiste al sepulcro para presentar su ofrenda:¹³⁷

Desde palacio, por el sendero empedrado, viene la madre con su fúnebre cortejo. Pálida, ojerosa, los cabellos alborotados y el ropaje en desorden, radiante sin embargo, confundidos en su andar recién arrancado al sueño, la voluptuosidad de las caricias nocturnas y el temor de la pesadilla que la obliga a descender hacia la tumba con una ofrenda que apacigüe el funesto presagio (310).

La descripción física de Clitemnestra contrasta con el porte que supuestamente debería mostrar una reina en público. La sucesión adjetival (*pálida, ojerosa, con cabellos alborotados* y *vestimenta en desorden*) desmonta la imagen de poder que ella representa. Sin

¹³⁷ Clitemnestra tiene una actitud semejante en *Electra*, de Sófocles. Acosada por una pesadilla, presenta una plegaria a Apolo, con el fin de calmar su ira: “Las visiones de oscuros sueños que en esta noche he tenido concede, rey Licio, que se cumplan si te han parecido bien, pero, si han sido hostiles, remítelas de nuevo a los enemigos” (1992: 399). La libación no ocurre ante la tumba del marido, sino que ante las puertas del palacio y por medio de una esclava.

adornos ni riquezas exuberantes, “Electra escucha el roce de sus pies descalzos, el frotar de la seda que la envuelve bajo los vestidos negros” (310); sólo la tela nos señala el estatus social al que pertenece. Descalza y arropada de luto, la voz narrativa delinea a Clitemnestra en su carácter más cotidiano: descuidada, recién levantada e insomne. A pesar de ello, la locución adversativa resalta su apariencia *radiante*; conserva cierto aire solemne que viene bien con la parsimonia con la que camina junto con el cortejo fúnebre, a través del sendero empedrado, mientras que la hija está atenta a los sonidos sutiles que interrumpen sus cavilaciones.

La imagen de Clitemnestra reelaborada por Seligson se aproxima al hipotexto de Eurípides, cuando enfatiza su belleza.¹³⁸ En *Electra*, la hija la equipara con Helena,¹³⁹ pero también le reprocha cómo cuidaba su apariencia con tanto esmero, desde antes del sacrificio de Ifigenia: “¡Tú, la que antes de que se decidiera la inmolación de tu hija y, apenas partido tu esposo de tu casa, cuidabas los rubios bucles de tu pelo ante el espejo! Mujer que en ausencia del marido se esfuerza en embellecerse se tacha a sí misma de mala” (1985: 328). Desde la perspectiva de Electra, la vanidad de la reina, además de enardecer a la joven, desacredita totalmente el pretexto que utilizó para justificar el asesinato de Agamenón. En contraste, en el relato de Seligson, la belleza de Clitemnestra produce temor y, al mismo tiempo, encanto; es realmente la causa de que Electra pueda concebir algún deseo de

¹³⁸ Con respecto a las tragedias de Sófocles y de Esquilo, no pueden establecerse puntos de comparación con “Electra”, en este aspecto. Una no brinda características físicas de Clitemnestra; en la otra no hay ninguna escena que desarrolle el encuentro entre Clitemnestra y Electra.

¹³⁹ En la tragedia de Eurípides, Clitemnestra le otorga a Electra hablar con total libertad. La joven aprovecha para echarle en cara su belleza: “Justo es que atraigan alabanzas la belleza de Helena y la tuya; ambas sois hermanas, casquivanas las dos e indignas de Cástor. La una se perdió por dejarse raptar de buen grado y tú has perdido al mejor hombre de Grecia con la excusa de que matabas a tu esposo en compensación por una hija. Pero no te conocen bien, como yo” (1985: 328).

venganza, aunque no se explicita como tal y quede en estado germinal: “...es a ti a quien temo, tu belleza es la que me hechiza y empuja al mal” (2006: 312).

Al contrario, las adaptaciones de Sartre y Yourcenar presentan una reina decrepita. Por un lado, en *Electra o la caída...* se señala más de una vez la obesidad de Clitemnestra. Por ejemplo, Pílates se refiere a ella como “la mujer gorda y fofa” (Yourcenar 1986a: 44); mientras que Electra, cuando la asesina asfixiándola con sus propias manos, exclama: “¡Ah, que calle!... [...] Toda fofa, toda caliente, con su papada que tiembla...” (65). Por el otro, Sartre remarca la diferencia de edad entre madre e hija, y en cómo la primera añora su propia juventud en la segunda: “Electra: ¿Mi *juvenil* orgullo? Vamos, lamentáis vuestra juventud aun más que vuestro crimen; odiáis mi juventud, más aún que mi inocencia. / Clitemnestra: En ti, Electra, me odio a mí misma. No tu juventud, ¡oh, no!, la mía” (1998: 25). De manera semejante, el monólogo de Luisa Josefina Hernández describe a una reina vieja, cuyo poder acumulado a lo largo de los años se refleja en el estado de sus manos:

Ella... ella es una madre: la mía. Es de cabellos blancos y manos arrugadas. Sus manos no se parecen a las mías; son secas, duras por dentro... es lógico, el oficio de reina maltrata las manos. No se reina treinta años sin usarlas, no en vano se ejercitan, pues llegado el momento han acumulado fuerza suficiente para levantar una espada y... (1997: 11).

Además, Hernández agrega que la madre “cubre los cabellos con una peluca rojiza como el sol del verano, como las hojas del otoño” (12). Al ocultar sus canas con la peluca pelirroja, se perfila una Clitemnestra nostálgica que también añora su juventud. Las versiones francesas ponen especial atención en los años transcurridos entre el homicidio de Agamenón y los hechos representados —diez y quince años, respectivamente. Entretanto, la adaptación mexicana referida menciona los treinta años que Clitemnestra ha gobernado. En todas ellas, las peculiaridades de la gordura o de la vejez de la reina sirven para hacer verosímil el paso

del tiempo y para transgredir irónicamente, o también de manera grotesca en el caso de Sartre, la imagen clásica de la madre.

Percibo que la actitud de Seligson es otra. No le interesa proporcionar marcas temporales específicas como las adaptaciones de Sartre, Yourcenar o Hernández, ni tampoco llega al extremo de denigrar a Clitemnestra, o mostrarla como una mujer vieja. Prefiere construir una imagen ordinaria de ella, ciertamente desgastada, pormenorizando las secuelas que dejan las tribulaciones en el personaje. Desde mi lectura, presentar a la reina en su aspecto cotidiano permite que el encuentro con la hija sea horizontal, es decir, el peso no está en la diferencia de edad, ni en la jerarquía que representa la madre.

Su encuentro está enmarcado por un diálogo silente que, como he mencionado, emerge gracias al cruce de miradas: “Condenadas a la exacta visión que la una descarga sobre la otra, no perdonarán conocerse tan a fondo y no poder tocarse, enemigas por lo mismo que saben y llaman con distinto nombre. Ambas se miran dejando que a los ojos suban aquellas voces imposibles de expresar” (Seligson 2006: 312). Sospecho que *Las moscas* influyó en este fragmento, porque ahí también madre e hija no se dirigen la palabra; entre ellas sólo median las miradas, hasta que Orestes altera ese acuerdo tácito. La Clitemnestra sartreana lo expresa así:

¡Qué vergüenza! Nos injuriamos como dos mujeres de la misma edad que se enfrentan por una rivalidad amorosa. Y sin embargo soy tu madre. No sé quién eres, joven, ni lo que vienes a hacer entre nosotros, pero tu presencia es nefasta [se refiere a Orestes]. Electra me detesta y no lo ignoro. Pero *hemos guardado silencio durante quince años, y sólo nuestras miradas nos traicionaban*. Viniste, nos hablaste, y ya estamos mostrando los dientes y gruñendo como perras (Sartre 1998: 25. Énfasis personal).

Seligson recupera ese juego de miradas que traicionan a los personajes de Sartre, pero la innovación de su relato consiste en revelar ese diálogo mudo y hacerlo accesible para el lector, mas no para los personajes. Se trata de una conversación fallida, al igual que la función

de la anagnórisis analizada, en tanto que tampoco logra su propósito: en este caso, comunicar. De aquí que los puntos suspensivos cobren vital relevancia para hacerla discontinua. Sumado a ello, el debate silencioso no gira en torno a la muerte del padre, pues como indica Marrufo, “Electra culpa a su madre por su debilidad ante los hombres” y “Clitemnestra afirma que su hija le tiene envidia” (2014: 149); mas tales reproches se quedan en los pensamientos de una y otra.

Así, otros elementos sobresalen en el intercambio “mudo” que los personajes tienen hacia el final del relato: la virginidad y lujuria de la hija, y el sometimiento de la madre a su amante. Electra expresa: “...con toda tu majestad a cuestas, no eres más que una esclava bajo el peso del espasmo masculino; el perfume más penetrante no logrará borrar el olor que despides al apartarte del hombre, vencido tu porte de reina...” (Seligson 2006: 312). Entonces, Seligson subvierte el papel de Clitemnestra: resulta ser la verdadera esclava, sujeta a los designios de Egisto. La joven tampoco se libra del todo, según le recrimina su madre: “Me echas en cara tu virginidad como si ella fuera tu garantía de juventud [...]; en mi sensualidad detestas tu propia lujuria, en mi corona, tu ambición sojuzgada” (312).

Este último fragmento reelabora el diálogo sartreano antes citado, cuyo eje de discusión gira en torno al tema de la juventud. Sin embargo, en lugar de que Clitemnestra ambicione la lozanía de Electra o añore su propia belleza, aquí la sensualidad de la primera corrobora la envidia que se transpone a la segunda. Esto explica por qué Seligson no rebaja la imagen de Clitemnestra, a diferencia de las otras adaptaciones modernas comentadas. Al conservar su carácter sensual, le sirve para ratificar que tanto la lujuria como la envidia son, en realidad, los motivos que “mueven a Electra a recordar y la paralizan para cobrar venganza” (Marrufo 2014: 150).

Electra no reprocha tanto la muerte del padre como la ausencia del amor materno. El diálogo mudo termina del siguiente modo: “Detesto la caricia que me niegas, los cuidados que prodigas a un ajeno, y amo, sí, amo en el padre asesinado el rencor que te empujó a matarle...” (Seligson 2006: 312). Ese rechazo lo encontramos también en la *Electra*, de Eurípides: “¿En qué te faltamos yo y mi hermano? ¿Por qué no estrechaste nuestros lazos con la casa paterna tras matar a tu esposo, en vez de aportar a tu matrimonio bienes ajenos comprando su amor con dinero?” (1985: 329). Así, “Electra” no sólo desmitifica la figura de Agamenón y desplaza el deseo vengativo de la protagonista, tal como analiza Marrufo, sino que el encuentro con la madre reelaborado por Seligson es central para acentuar, en mayor medida, el carácter de abandono familiar.

Si bien el narrador comparte que “Muerta la madre, huérfana al fin, empezaría [Electra] a acumular memorias y recuerdos, sin vergüenza, y podría también sobornar a la Nodriz” (Seligson 2006: 311), no menciona cómo la reina morirá. Remarca que su posible ausencia, más bien, le permitirá a la protagonista rememorar libremente. No obstante, el desenlace contradice paradójicamente la función memorística que se ha desplegado a lo largo de todo el relato. Al final, Electra queda desmemoriada:

Las voces han callado también, y en el silencio de la tarde deja que las manos del viento le acaricien el cuello como si fuera el beso de la madre en la nuca, la risa de la hermana entre los cabellos tras la oreja, el adiós del hermano perseguido por las Furias, que la bese, en fin, el murmullo de la soledad, del quieto desamparo de los muertos, sin memoria, sin recuerdos, fundida junto con ellos a la obediencia de ese orden cósmico que adquiere su incontestable peso al caer la noche (312).

El último párrafo utiliza la elipsis para sintetizar la conclusión del relato mítico. “Nada parece haber cambiado, pues el destino se cumple” (Marrufo 2014: 151), aunque no se narre el asesinato de la madre. Intuyo que Seligson no sólo alude al desenlace de *Las coéforas*, donde Orestes también es perseguido por las Furias; castigo que se le impone por

el matricidio. También existe un paralelo con el momento en que Electra queda obnubilada por las moscas, en la tragedia de Sartre. Una vez que Orestes ha cobrado su venganza, en una especie de delirio, Electra va perdiendo la visión:

Electra: Ya no puedo verte. Estas lámparas no iluminan. Oigo tu voz, pero me hace daño, me corta como un cuchillo. ¿Estará siempre así negro, en adelante, aun de día? ¡Orestes! ¡Ahí están!

Orestes: ¿Quiénes?

Electra: ¡Ahí están! ¿De dónde vienen? Cuelgan del techo como racimos de uvas negras, y son ellas las que oscurecen las paredes; se deslizan entre las luces y mis ojos, y son sus sombras las que me hurtan tu rostro.

Orestes: Las moscas... (Sartre 1998: 53).

Con esta escena, el título de la obra de Sartre adquiere otros sentidos, pues las moscas no sólo son símbolo del estado ruin e inmundado en el que la ciudad de Argos se encuentra, desde el comienzo, sino que invaden, tanto metafórica como literalmente, la visión y el estado anímico de la joven. La Electra seligsoniana ni siquiera tiene el consuelo de la compañía del hermano. Al contrario, “calla, doblada sobre la lápida, solitaria, inmóvil” (Seligson 2006: 312), sin poder escapar de la historia que se repite. De manera similar al fragmento sartreano, “resignada la carne, entregada sin defensa a la justicia de las fuerzas nocturnas, disolvente mudez de la tiniebla...” (312), sólo le queda doblegarse ante la oscuridad.

3. 4 LA SUBVERSIÓN DEL MITO DE ELECTRA

El análisis de los mitemas en “Electra” revela cómo Seligson le otorga a este personaje femenino otra dimensión, la cual contrasta con sus versiones anteriores. A partir de las comparaciones desarrolladas en este capítulo, se constata la recurrencia de la autora a distintos hipotextos —principalmente dramáticos—, según las necesidades de su relato. No se trata, por tanto, de una reelaboración unívoca de un hipotexto clásico, sino de una apropiación crítica de varios.

En este sentido, “Electra” condensa momentos emblemáticos de distintas adaptaciones, concentrados en un tiempo y espacio determinados —la hija de Agamenón inclinada sobre la tumba de su padre, desde el mediodía hasta la caída de la noche—, a la vez que excluye otros elementos centrales, como la anagnórisis. Esta supresión subvierte las versiones tradicionales: al prescindir del reconocimiento entre Electra y Orestes como punto de inflexión, Seligson desmantela un mecanismo estructural que, en las tragedias clásicas, cohesiona la lógica de la venganza. Aunque aluda al rizo, este signo adquiere otro valor simbólico y práctico: es una imagen instantánea y efímera, una huella que le brinda al lector la posibilidad de reconocer la presencia del mito subyacente en ambas partes del relato.

La anagnórisis, en vez de propiciar una restitución, cede su lugar a una conciencia de pérdida, a un ejercicio memorístico que intenta reconstruir una identidad fracturada, tanto personal como familiar. Electra permanece sola frente a su duelo. Así, el reencuentro con su hermano no sucede y, por consiguiente, se frustra la restauración del vínculo filial o la reparación ante el desagravio causado por el asesinato del padre.

Aunque las tragedias de Esquilo (*Agamenón* y *Las coéforas*) y la de Sófocles (*Electra*) se perfilan como los hipotextos clásicos predominantes —pues de ellas derivan los mitemas sobre los navíos inmóviles, el sacrificio de Ifigenia, los mechones de Orestes, el asesinato de Agamenón y las interrogaciones frente ante su tumba—, “Electra” también establece tensiones y afinidades con otras versiones. Por ejemplo, ha sido fundamental enfatizar la importancia de *Electra*, de Eurípides, debido a la apreciación que la autora realizó en su reseña dedicada a esta tragedia. Seligson transforma algunos de sus mitemas —la vuelta de Electra desde el río, su percepción sobre Clitemnestra y el rechazo materno experimentado en el exilio— y los adapta a nuevas situaciones narrativas.

Como indiqué al inicio de este capítulo, si para Seligson la tragedia eurípideana representa un reclamo de la palabra y de la libertad de pensamiento, su protagonista los ejerce desde el monólogo interior o la focalización externa. De manera similar al personaje de Eurípides, su Electra también “cuestiona su dependencia del Hado [...], sabe que su destino depende del poder de sus propias pasiones y contradicciones” (Seligson 2008: 20). Efectivamente, no se define tanto por su sed de venganza como por su conflicto interior, que interpela el legado trágico y sugiere una lectura ideológica distinta.

Existe una correspondencia entre el ensayo de Seligson y la representación de Electra en su relato. Puede entenderse como un personaje que aspira a la libertad y la justicia, pero su libre albedrío está restringido a causa de los vínculos consanguíneos. Así, se aparta del modelo eurípideano porque “la búsqueda insaciable del cumplimiento de una justicia que la empuja al crimen” (20) se transforma y orienta, en este caso, hacia la necesidad de recuperar la figura paterna, intentando rescatarla en su memoria, hablarle, comprenderla y hallar un sentido de su pérdida.

Tal búsqueda coincide con un aspecto autobiográfico. La figura de Salomón, padre de Seligson, aparece en sus escritos como un hombre ausente, aquejado por una depresión crónica. En “Él, mi padre”, de *Todo aquí es polvo*, la autora relata:

esa imagen ideal de mi padre, a mí se me descuadró ya entrada la adolescencia cuando regresamos de un largo viaje que hicimos mi hermana y yo con mi madre dizque como regalo de mis quince años a los Estados Unidos visitando a la parentela que ahí se estableció cuando emigraron, de Rusia y Ucrania los familiares de Ella, de Polonia los de Él, y nos lo encontramos postrado en cama con una brutal crisis depresiva (Seligson 2010b: 40).

Como indica Gilberto Ramírez, en su crónica biográfica sobre la autora, Seligson “solía ver a su padre hundido en un pasmo abrumador, del cual reaccionaba sólo ciertas veces y además con enfado. Cuando ella creció, no cambió mucho el escenario de su percepción”

(2017: 72). Esta distancia afectiva se manifiesta también en su autobiografía, donde expresa que conocía muy poco a Salomón, ya que “El caso es que de boca de mi padre poco escuché sobre sí mismo”; describe su historia como “un destino que no escogió y demolió sus expectativas, que le cayó literalmente del cielo como a cualquier personaje de tragedia griega y sin Oráculo de por medio” (2010b: 38). A la luz de esta vivencia, el *leitmotiv* que recorre la primera parte del texto —“No te conozco, no sé quién eres”— adquiere también otros sentidos. Así pues, “Electra” podría interpretarse como un anhelo nostálgico que intenta resarcir el vínculo con el padre ausente.

Además, se ha evidenciado la posible red de adaptaciones contemporáneas que quizás influyó la elaboración de “Electra”, como las de Yourcenar y Sartre; mientras que la de Hernández sirvió como contrapunto para trazar diferencias. De las dos primeras, Seligson se inspiró en ciertos momentos clave —la presencia de Electra durante el asesinato de su padre, el cruce de miradas con Clitemnestra o la imagen de la sumersión en las tinieblas— y los recrea para presentar su versión del mito, empleando alusiones que operan como los mecanismos intertextuales predominantes. A diferencia de estas versiones, Seligson profundiza y acentúa el sufrimiento de Electra, causado por las desgracias familiares: el sacrificio de Ifigenia, el asesinato de Agamenón, la ausencia de Orestes y la hostilidad de Clitemnestra. Lo anterior proporciona a la narración un tono íntimo, en el que se exageran los sentimientos de abandono y nostalgia.

Por lo mismo, Seligson desplaza la venganza, motivo central y recurrente en la mayoría de las adaptaciones del mito de Electra; aunque no desaparece por completo, ya que al final hay algo en la protagonista que “la empuja al mal” (312) (no queda claro si ese “mal” sería lo que la conduciría a asesinar). En cambio, la autora confiere mayor importancia a la sensación de exilio y destierro que experimenta la joven, así como al fallido intento de

desprenderse de su herencia familiar. De ahí que el epígrafe de Rilke potencie la soledad que la envuelve, pues lejos de avivar el deseo de vengar al padre, refuerza su ensimismamiento.

Si bien la imagen de Agamenón, en tanto héroe y líder del ejército griego, se desmonta cuando se describe su desnudez y vulnerabilidad, Seligson no sólo se limita a desmitificar su figura, sino que también subvierte la materna, en la segunda parte del relato. Clitemnestra aparece como una mujer común, despojada de nobleza o majestad, con claros rasgos de cansancio e insomnio. De hecho, a pesar de que el recuerdo del asesinato del rey conserva su carácter trágico, el clímax del relato se sitúa, desde mi lectura, en el enfrentamiento silencioso entre madre e hija. La rivalidad entre ambas es una cuestión compartida con los demás hipotextos clásicos, aunque, en este caso, no resulte en matricidio.

Por la razón anterior, uno de los aspectos más importantes en la versión de Seligson es que Clitemnestra decide presentarse ante la tumba de su marido y encontrarse ahí con Electra. En dicho encuentro, los personajes femeninos se revelan esclavas de sus pasiones erótico-amorosas. Asimismo, Seligson introduce una tensión inédita: el lector accede a los pensamientos de ambas, pero el intercambio entre madre e hija no se verbaliza. El uso de puntos suspensivos y comillas sugiere un diálogo silente, en el que la comunicación está contenida, desplazada hacia el terreno de lo no-dicho.

Así, la Electra seligsoniana deja de cultivar el duelo que la impulsa a cumplir el mandato de venganza, en contraste con las versiones clásicas. A pesar de estar profundamente dolida y avergonzada por la muerte de Agamenón, los recuerdos eróticos y sensuales vinculados a Ifigenia, las interrogantes que revelan tanto la búsqueda del padre como de sí misma y el reclamo del amor materno cobran más fuerza. Desde mi perspectiva, Seligson va más allá del sentido de venganza presente en las variaciones tradicionales del mito, porque enfatiza la herida del abandono familiar; dimensión que, además, coincide con su biografía.

Con ello, la protagonista no consigue ejercer plenamente su libre albedrío ni romper la maldición que pesa sobre su estirpe. No obstante, cuestiona su herencia familiar, a través de un trabajo introspectivo que revisita su pasado. En esta medida, el espíritu subversivo de Electra no se caracteriza por su deseo de cobrar venganza, sino por su decisión de reclamar al padre y de desafiar a la madre con la mirada. Estas figuras de autoridad —monárquicas y parentales— le negaron la posibilidad de vivir una infancia y una juventud feliz; en consecuencia, le resta acudir a sus recuerdos como una forma de liberarse de la opresión ejercida y causada por la ausencia del amor de ambas.

4. LA EXACERBACIÓN DEL ODIOS: “ANTÍGONA”

4.1 APROXIMACIÓN AL MITO DE ANTÍGONA EN LA LITERATURA HISPÁNICA DEL SIGLO XX

Antígona se destaca entre los personajes femeninos míticos de la antigüedad clásica como la figura arquetípica que desafía la tiranía. De acuerdo con Carlos García Gual, su prestigio en las artes comenzó a consolidarse desde el neoclasicismo y el romanticismo alemán. A partir de entonces, se le ha percibido como la defensora de las leyes familiares frente al poder del Estado (2020: 154). Según la versión de Sófocles, es de sobra conocido cómo la joven honra y entierra a su hermano, Polinices, a pesar de la prohibición de Creonte, tío de ambos y nuevo rey de Tebas.¹⁴⁰ Polinices había tratado de tomar por asalto la ciudad previamente gobernada por Eteocles, otro de los hijos de Edipo y Yocasta. Este intento provocó un enfrentamiento entre los dos hermanos, el cual culminó con su muerte en combate. Creonte, por un lado, decreta “que ninguno le tribute [a Polinices] los honores postreros con un enterramiento, ni le llore. Que se le deje sin sepultura y que su cuerpo sea pasto de las aves de rapiña y de los perros, y ultraje para la vista” (Sófocles 1992: 256-257); por el otro, considera a Eteocles un héroe de la patria.

Dicho edicto cala hondo en la princesa tebana. Ante tal situación, Antígona actúa “según su propio criterio”, lo cual desencadena “en ella cierta conciencia ética” (Saba 2022: 450). A diferencia de su hermana, Ismene, quien opta por la prudencia motivada por el miedo, Antígona desafía las leyes humanas al dirigirse hacia el cadáver insepulto y esparcir sobre éste un puñado de tierra, para así cumplir con su deber familiar y religioso. Por ello es

¹⁴⁰ El nombre de Creón o Creonte cambia dependiendo de la edición de las tragedias de Sófocles. Utilizo el primero cuando me refiero al personaje de Seligson, mientras que el segundo, para aludir las versiones clásicas.

condenada a perecer de inanición en una cueva; en lugar de dejarse morir, elige el suicidio, manteniéndose firme en sus convicciones.

La actitud de Antígona, descrita en el párrafo anterior, la caracteriza como “la rebelde por excelencia” y, al mismo tiempo, la convierte en “la gran heroína víctima del «terror» del estado, la afirmadora de una moral individualista y la mártir del amor familiar” (García 2020: 155). Algunos de sus atributos —por ejemplo los de virgen, joven, rebelde y mártir— permanecen casi invariables en las distintas adaptaciones del mito. No obstante, el mayor impacto de esta tragedia es el conflicto entre Creonte y Antígona, pues pone en juego diversas tensiones, señaladas ya por George Steiner.¹⁴¹ Según explica en su estudio, *Antígonas*, el núcleo conflictivo configurado por Sófocles es la razón por la cual ha proliferado una vasta elaboración de variantes (2000: 278). Sin embargo, Steiner omite por completo cualquier mención de la profusa producción en lengua española, especialmente de las reescrituras latinoamericanas realizadas durante el siglo XX. Éstas comparten cierta tendencia que las aleja de las europeas, debido a su vinculación con procesos históricos, sociales y políticos, donde predominan contextos violentos, dictatoriales, de movimientos revolucionarios y de desaparición de personas (Núñez 2020: 264).¹⁴²

Así como Seligson reseñó la puesta en escena de *Electra*, de Eurípides —señalada en el capítulo anterior—, también escribió una breve crítica sobre *Antígona*, de Jean Anouilh, titulada “Antígona rechaza la «cochina felicidad»”, para la misma columna teatral de

¹⁴¹ Steiner sintetiza cinco tipos de enfrentamiento representativos de la condición humana que Sófocles tensa en su *Antígona*: “el enfrentamiento entre hombres y mujeres; entre la senectud y la juventud; entre la sociedad y el individuo; entre los vivos y los muertos; entre los hombres y Dios (o los dioses). Los conflictos procedentes de estos cinco tipos de enfrentamiento no son objeto de negociaciones. Hombres y mujeres, ancianos y jóvenes, el individuo y la comunidad o Estado, los vivos y los muertos, los mortales y los inmortales se definen en el proceso conflictivo de definirse el uno al otro” (2000: 275).

¹⁴² Volveré más adelante sobre este punto, cuando señale algunas de las adaptaciones latinoamericanas más significativas.

Proceso, en enero de 1977.¹⁴³ La obra del francés se representó en el Teatro Independencia, entre finales de 1976 y principios de 1977, bajo la dirección de Adam Guevara.¹⁴⁴ En esta reseña, Seligson diferencia la Antígona de Anouilh de la de Sófocles, a partir de su carácter existencialista:

Frente a la Antígona griega que desafía al tirano Creón para cumplir un deber religioso y moral, que está por encima de la arbitrariedad humana y de las leyes que fundamentan el Estado, en un acto que pone de manifiesto su libertad en tanto aceptación tácita de su destino trágico, encontramos a la Antígona existencialista que también afirmará su libertad negándose a aceptar la vida de componendas, mentiras y dimisiones que hacen del hombre un remedo de sí mismo, un “candidato a la felicidad” (2008: 33).¹⁴⁵

Cuando Seligson menciona las “componendas, mentiras y dimisiones”, y al hombre como “remedo de sí mismo”, tiene en mente el momento en que el tirano revela a su sobrina, en la adaptación de Anouilh, cómo no distinguió los cadáveres de Eteocles y Polinices. Por ende, él eligió arbitrariamente uno para enterrarlo y el otro para pudrirse a la intemperie, sin importarle la identidad de los cuerpos.¹⁴⁶ Ante este descubrimiento, Antígona parece

¹⁴³ Esther Seligson, “Antígona rechaza la «cochina felicidad». Versión de Anouilh y Adam Guevara”, *Proceso* (15 de enero de 1977): 69. Cito la versión publicada en *Para vivir el teatro* (2008), aunque ésta omite el título original y lo sustituye con el subtítulo; además, proporciona una fecha equivocada. La expresión entrecomillada es creación de Seligson; pero evoca uno de los parlamentos centrales de la Antígona francesa, cuando ella repudia el estado de ánimo referido: “¡Todos vosotros me dais asco con vuestra felicidad! Con vuestra vida que hay que amar cueste lo que cueste. Como perros que lamen todo lo que encuentran” (Anouilh 1983: 102). Al final de la obra, el adjetivo está relacionado con la penosa tarea de gobernar; según Creón: “Dicen que es una *cochina* faena, pero si uno no la hace, ¿quién la hará?” (112. Énfasis personal).

¹⁴⁴ Según apunta Seligson, el montaje de la obra de Anouilh contó con las actuaciones de “Alejandro Aura, Marta Aura, Juan Felipe Preciado, Verónica Langer y Luis Molina, como Creón, Antígona, el doble papel de nodriza y Guardia, Ismena y Hemón, respectivamente” (2008: 35).

¹⁴⁵ La última frase proviene de una cita textual de la adaptación de Anouilh. Luego de referir las causas de la ceguera de Edipo, Antígona se burla de la reacción de aquéllos que mantienen el poder: “¡Ah, qué caras las vuestras, pobres caras de *candidatos a la felicidad!* Sois vosotros los feos, hasta los más hermosos” (1983: 103. Énfasis personal).

¹⁴⁶ En la versión de Anouilh, Creón descubre que Polinices, el supuesto “buen hijo [...] había intentado asesinar al padre” (Anouilh 1983: 100), al igual que Eteocles; ambos hermanos conspiraban individualmente para traicionar a Edipo y, así, usurpar el poder. Por esta razón, Creón no siente afecto por ninguno de los dos, como se evidencia cuando narra cómo mandó buscar sus cadáveres, después de la lucha entre ellos. En sus palabras: “Los encontraron abrazados, por primera vez en su vida, sin duda. Se habían ensartado mutuamente y después la carga argiva les pasó por encima. Estaban hechos papilla, Antígona, irreconocibles. Hice recoger uno de los cuerpos, el menos estropeado de los dos, para los funerales nacionales, y di orden de que se dejara pudrir el otro donde estaba. Ni siquiera sé cuál. Y te aseguro que me da lo mismo” (100).

apaciguarse y aceptar su futuro matrimonio con su primo, Hemón. Sin embargo, enseguida escucha la intención de su tío de pronunciar un falso discurso, para honrar el sepulcro donde supuestamente yace Eteocles, así como su afirmación de que “la vida, quizá sólo sea, después de todo, la felicidad” (Anouilh 1983: 101). Entonces, ella niega callarse y rechaza esta última idea, porque no puede comprender cómo es posible continuar viviendo, si la mentira, la corrupción y las apariencias prevalecen:

Antígona (*despacito*): ¿Qué será mi felicidad? ¿En qué mujer feliz se convertirá la pequeña Antígona? ¿Qué mezquindades tendrá que hacer día a día, para arrancar con los dientes su pedacito de felicidad? Dígame, ¿a quién deberá mentir, a quién sonreír, a quién venderse? ¿A quién deberá dejar morir apartando la mirada?

Creón (*se encoge de hombros*): Estás loca, cállate.

Antígona: ¡No, no me callaré! Quiero saber cómo me las arreglaré yo también, para ser feliz. En seguida, porque hay que elegir en seguida. Usted dice que la vida es tan hermosa. Yo quiero saber cómo me las arreglaré para vivir (101-102).

Desde la perspectiva de Seligson, mientras que la Antígona griega representa una negativa ante la opresión y al poder establecido por Creonte, la francesa mantiene su “derecho a decir no a la enajenación y a la mediocridad” (2008: 33). En este sentido, la versión de Anouilh no sólo es una interpretación contemporánea del mito, sino que es más afín a la atmósfera de desencanto social provocada por la Segunda Guerra Mundial.

Hasta donde he podido averiguar, el mito de Antígona comienza a permear en México, gracias a las adaptaciones francesas de Jean Cocteau y Jean Anouilh, y no tanto por la obra de Sófocles. Sin duda, algunos escritores mexicanos conocían la tragedia griega durante la primera mitad del siglo XX, tales como Jaime Torres Bodet y Alfonso Reyes, quienes la aluden en determinados textos críticos. Por ejemplo, en “El teatro y la lírica”, Torres Bodet incluye la *Antígona* de Sófocles entre las obras dramáticas que “son ejemplo

de unidad lírica de propósitos y de acción” (2016: 361).¹⁴⁷ En cambio, Reyes retoma la interpretación de Hegel sobre la misma tragedia, tanto en *La crítica de la edad ateniense* como en *La antigua retórica* (1997: 280; 387-388).¹⁴⁸ De todas maneras, sospecho que la versión más difundida fue la abreviada de Cocteau, *Antígona. Según la versión de Sófocles*.¹⁴⁹ Lo anterior es evidente mediante una aproximación y rastreo de las puestas en escena relativas a la historia mítica, durante esa época.

En *Dramaturgia mexicana*, Guillermo Schmidhuber apunta que Jorge Cuesta fue quien tradujo la versión de Cocteau por primera vez al español, mientras que Celestino Gorostiza la dirigió, durante la primera temporada del Teatro de Orientación, llevada a cabo entre los meses de julio y diciembre de 1932 (2014: s. p.). De modo similar, Xavier Villaurrutia testimonia en “El teatro es así”: “El repertorio del Teatro Orientación, escogido cuidadosamente entre las mejores obras clásicas y modernas, abarcó, en 1932, desde la *Antígona* de Sófocles, en la versión moderna de Jean Cocteau, hasta la reciente *Intimidad*, de

¹⁴⁷ Jaime Torres Bodet, “El teatro y la lírica. Primera meditación sobre el teatro”, *El Universal* (23 de febrero de 1926): 3, 8.

¹⁴⁸ Ambos libros surgieron a partir de los cursos que Reyes desarrolló en la Universidad Nacional Autónoma de México, entre 1941 y 1942 (Düring 1955: 22). De acuerdo con Carlos Montemayor, “Alfonso Reyes no sabía griego. O al menos, [...] no sabía el griego suficiente para traducir, ya no digamos para leer con gusto, la literatura griega. Y sin embargo, los estudios sobre Grecia son una parte considerable, en extensión y en profundidad, de su obra total” (1989: 12). Ignoro cuáles fueron las fuentes o las traducciones de *Antígona* que Reyes y Torres Bodet tuvieron disponibles; lo más seguro es que las leyeron primero en francés o inglés, debido a su conocimiento de esas lenguas.

¹⁴⁹ La obra de Cocteau se estrenó el 20 de diciembre de 1922, en el Théâtre de L’Atelier de París, “con decorados de Pablo Picasso, música de A. Honegger y vestuario de G. Chanel” (Cocteau 1952: 22). Cabe señalar la distinción hecha por Genette con respecto a esta *Antígona*, en el capítulo XLVIII de *Palimpsestos*. Para el teórico francés, esta obra es un ejemplo de transformación donde opera la *concisión*, definida como un procedimiento que consiste en “abreviar un texto sin suprimir ninguna parte temáticamente significativa, pero rescribiéndolo en un estilo más conciso y, por tanto, produciendo con nuevos costes un nuevo texto que, en el límite, puede no conservar ni una sola palabra del texto original” (1989: 300). En suma, Cocteau sigue la misma línea argumental y la secuencia de diálogos de la tragedia de Sófocles, pero los comprime y reelabora, adaptándolos también a un contexto diferente. Por dicha razón, Genette considera esta versión como un caso ejemplar de contracción estilística, cuyo efecto es acentuar, exagerar y actualizar la de Sófocles (301). Es fundamental precisar que la clasificación de Genette puede resultar un tanto mecánica. Si bien es cierto que Cocteau contrae el argumento, el mito adquiere una dimensión contemporánea cuando incorpora elementos modernos en el vestuario y la escenografía. Además, las acotaciones que introduce ofrecen detalles valiosos sobre la gestualidad, los movimientos y la disposición escénica que los actores deben adoptar.

Pellerin” (1940: 190).¹⁵⁰ También puede conjeturarse que Rodolfo Usigli fue el director del montaje realizado en Monterrey, aproximadamente en 1933, según comenta de forma ambigua en una carta dirigida a Fernando Benítez, titulada “Encuentro con Cocteau en Baalbeck y entre las ruedas de *La machine infernale*”.¹⁵¹ Por tanto, la obra de Cocteau se conoció fuera de la capital mexicana.

Más tarde, Villaurrutia y Agustín Lazo continuaron la labor de difusión del mitotebano, a partir de la adaptación de Anouilh, *Antígona*,¹⁵² con la que se inauguró la temporada de Teatro Universal en Bellas Artes, en 1948. El primero la dirigió, mientras que el segundo diseñó la escenografía y los vestuarios; ambos la tradujeron.¹⁵³ Villaurrutia explica su decisión de representar la versión francesa, en lugar de la griega, en los siguientes términos:

Se había pensado una obra clásica; concretamente una tragedia. Ante las dificultades y las pocas probabilidades de contagio al público que ofrecía la representación integral de un texto clásico, pensé que sería mejor presentar un mito antiguo, tratado con espíritu y lengua modernos. La *Antígona* de Jean Anouilh además de ser una obra de importancia innegable reunía muy precisamente estas condiciones. El tema de la piedad fraternal en la lucha contra la intransigencia de las leyes; o, dicho de otro modo, el conflicto entre el individuo y la tiranía del Estado se plantea en esta obra con vigor, con una valentía y con un aliento poético pocas veces superado en el teatro contemporáneo (cit. en Beristáin et al. 1991: 40).

¹⁵⁰ Aunque Villaurrutia no menciona la participación de Cuesta, anota la importancia de Celestino Gorostiza y de Agustín Lazo, en la dirección y escenificación, respectivamente. El Teatro Orientación surgió como un proyecto organizado por Villaurrutia y José Gorostiza: “un experimento menos informal y deportivo, pero orientado en el mismo sentido de universalidad y de modernidad que apuntó el Teatro de Ulises” (1940: 188). Cabe destacar que Carlos Chávez, músico y director de orquesta, compuso especialmente la *Sinfonía de Antígona* para la ocasión.

¹⁵¹ Usigli anota: “su *Antígona* [la de Cocteau], que yo dirigí en Monterrey, hace, ¡ay!, veintitrés años, casi” (2005: 492). El Rodolfo Usigli Archive, alojado en Miami University, conserva parte de la correspondencia del dramaturgo mexicano. Este acervo alberga ocho misivas dirigidas a Fernando Benítez, fechadas entre 1953 y 1968. Además, resguarda un programa de la producción teatral de Cocteau, representada en el Teatro Orientación, y otro del Teatro Independencia, anteriormente ubicado en la ciudad regiomontana, con fecha de 1933. Sin haber tenido acceso directo a los documentos, obtuve estos datos al examinar el catálogo, el cual puede consultarse en la siguiente liga: <https://spec.lib.miamioh.edu/home/usigli/>. Aunque la carta aludida no está fechada, es probable que se encuentre dentro de dicha colección.

¹⁵² La tragedia de Anouilh se estrenó en el Théâtre de L’Atelier de París el 4 de febrero de 1944, durante la ocupación alemana. Curiosamente, la representación tuvo lugar en el mismo escenario que la de Cocteau, aunque veintidós años después.

¹⁵³ La obra se estrenó el 26 de marzo de 1948 y contó con once funciones, en las que Beatriz Aguirre interpretó a Antígona.

Parece que la versión de Anouilh fue un rotundo éxito, pues volvió a representarse en otras ocasiones con distintos directores mexicanos, durante las décadas de los cincuenta y sesenta, hasta llegar al montaje de Guevara reseñado por Seligson.¹⁵⁴ Llama la atención que las variantes de Cocteau y Anouilh sobresalgan por encima de la clásica, a pesar de que diferentes obras de Sófocles —como *Edipo rey* y *Electra*— pertenecieron al panorama teatral de aquellos años. Quizás esto responde a la disponibilidad y circulación editorial de las traducciones existentes.¹⁵⁵

Aunado a ello, la versión alemana de Bertolt Brecht también encontró un espacio teatral en nuestro país. Su *Antígona* fue traducida y dirigida por Rafael López Miarnau, quien la estrenó en el teatro Orientación, en 1963, pero no contó con la misma suerte y prestigio de las francesas. Por ejemplo, Armando de María y Campos reprocha el exceso de extravagancia del director y su falta de tratamiento de la obra brechtiana, eso sí, aplaudida en territorio europeo (1963: s. p.). De modo semejante, Mara Reyes comenta que el mayor problema consistió en su incapacidad de adaptarla para el público mexicano (1963: s. p.). Más ácida e irónica fue la crítica escrita por Jorge Ibargüengoitia:

No sé si es Rafael López Miarnau o Gaspar Neher [escenógrafo y diseñador de vestuario alemán] o Brecht, pero en el Orientación metió la mano alguien que podía ser Maestro de Ceremonias en el Vaticano. Nunca he visto una representación más esotérica. A ver: ¿qué significan las máscaras montadas sobre un palito y con pelos de estropajo que usan los viejos y Creón?, ¿y qué significa que estén tan mal dibujadas?, ¿por qué las mueven como abanico y luego se tapan la cara con ellas?

¹⁵⁴ Basta mencionar las puestas en escena dirigidas por André Moreau, en el Instituto Francés de América Latina (1949); José Neri Ornelas, en la Sala Villaurrutia (1959); y José Solé, en el Teatro de la Unidad Artística y Cultural del Bosque de Chapultepec (1960).

¹⁵⁵ Según el *Diccionario histórico de la traducción en España*, la primera traducción al español de las obras completas de Sófocles apareció tardíamente, en 1921, gracias al trabajo de José Alemany (*Las siete tragedias de Sófocles*). Luego, los españoles Ignacio Errandonea (*Sófocles y su teatro*, 1942), Agustín Blánquez (*Sófocles. Dramas y tragedias*, 1955), Mariano Benavente (*Tragedias*, 1971) y Julio Pallí Bonet (*Tragedias completas*, 1979) ofrecieron sus propias versiones. En México, sólo se contaba con la del ecuatoriano Aurelio Espinosa Polit (*El teatro de Sófocles*, 1960) y la de Ángel María Garibay (*Las siete tragedias*, 1962) (Guzmán 2023, s. p.); ambos sacerdotes católicos. Antonio Guzmán anota que la de este último es la “menos recomendable” (s. p.). Deduzco que su desdén proviene de la ausencia y falta de claridad de algunos fragmentos, junto con cierto descuido editorial.

[...], ¿por qué tocan el gong, que por cierto suena como un cartón?, [...] ¿y el agua y una especie de sope, qué significan?, ¿es que iban a enterrarla [a Antígona] con agua y un sope? O es uno realista o es uno ritual, pero las dos cosas al mismo tiempo son nauseabundas (1963: 30-31).

Como puede observarse, la adaptación moderna no complació para nada a Ibargüengoitia, quien tampoco estuvo de acuerdo con la pretensión de Brecht de equiparar a Creón con Adolf Hitler, ni que se modificaran algunos aspectos de la trama.¹⁵⁶ Si bien la recepción desfavorable de esta versión alemana es notable, debe aclararse que otras obras del dramaturgo tuvieron mayor éxito. Sin duda, Seligson las apreciaba y admiraba, pues varios de sus ensayos y críticas teatrales así lo demuestran; aunque hay que precisar que no he encontrado alusiones a la *Antígona* brechtiana.¹⁵⁷

De esta manera, el mito de Antígona fue adquiriendo relevancia en nuestro país, especialmente en el ámbito teatral, sin embargo, a partir de reinterpretaciones extranjeras. Por lo que he podido indagar hasta el momento, en realidad son pocas las reescrituras mexicanas, las cuales emergieron en la segunda mitad del siglo XX. Destacan las obras de José Fuentes Mares, *La joven Antígona se va a la guerra. Desvarío dramático* —estrenada el 10 de octubre de 1968, en el Paraninfo de la Universidad Autónoma de Chihuahua (Fuentes 1969: 57)—; y de Olga Harmony, *La ley de Creón* —representada por primera vez ante el

¹⁵⁶ Al inicio de su crítica, así lo expresa Ibargüengoitia: “Pues bien, entra uno en el teatro, ocupa su lugar, se apagan las luces, se abre el telón sobre el escenario a oscuras, se encienden unos *spots* con resistencia y entra Augusto Benedico [...] y nos dice al público: «Amigos, vamos a representar una leyenda que tanto gustaba a los antiguos, patatí patatá, se las voy a contar porque ustedes no la conocen». Pues no, señor, el que no la conoce es usted, porque nada de que Creón era un tirano y ambicionaba las minas de hierro de Argos e hizo la guerra contra esa ciudad para apoderarse de ellas, ni Polínicus murió por pacifista ni Eteocles por militarista” (1963: 30).

¹⁵⁷ Seligson dedicó varios ensayos y reseñas al teatro de Brecht. Destacan los siguientes: “El eterno retorno de Brecht”, *Proceso* (13 de noviembre de 1976): 71; “Teatro para despertar la conciencia”, *Proceso* (27 de noviembre de 1976): 72; “Ineficacia de la bondad intelectual”, *Proceso* (11 de diciembre de 1976): 70; “Perfecta traducción del espíritu brechtiano”, *Proceso* (18 de diciembre de 1976): 68-69; “Valor, astucia, arte para decir la verdad”, *Proceso* (25 de diciembre de 1976): 70; “Grotowski, ¿antítesis de Brecht?”, *Proceso* (8 de enero de 1977): 71; “La danza de las corrupciones [reseña de *La ópera de los tres centavos*]”, *Proceso* (31 de octubre de 1977): 57; y “La honesta persona de Sechuán”, *Proceso* (11 de diciembre de 1978): 56-57.

público el 30 de marzo de 1984, en el Teatro Milán (Harmony 2001: 6).¹⁵⁸ El relato de Seligson se sitúa cronológicamente entre estas dos variantes, ya que su versión inicial se publicó en 1979, en la revista *Fem*.¹⁵⁹ Por tanto, los textos dramáticos mencionados sólo sirven como puntos de contraste con éste, puesto que no son una influencia directa. Como en el caso de “Electra”, es plausible que “Antígona” sea una de las primeras manifestaciones del mito en la narrativa mexicana del siglo XX.¹⁶⁰

El panorama descrito se contrapone notablemente con el auge que tuvo el mito de Antígona en otras partes de Latinoamérica y de la península ibérica durante el siglo XX. Rómulo Pianacci, al recuperar información de diversos críticos y agregar sus propios hallazgos, identifica un total de diecinueve reescrituras españolas, catalanas o gallegas escritas entre 1935 y 1988. Entre las más estudiadas se encuentra *Antígona* (1939), de Salvador Espriu, y *La sangre de Antígona* (1955), de José Bergamín. Por supuesto, fuera de

¹⁵⁸ *Yocasta, o casi. Pieza en tres actos* (1961), de Salvador Novo, y “Yocasta confiesa”, *Cuadernos del Viento* (julio-agosto de 1965): 888, de Angelina Muñiz-Huberman —incluido después en su primer libro de cuentos, *Huerto cerrado, huerto sellado* (1985: 33-35)—, forman parte del mismo ciclo mítico. Según lo que he indagado hasta el momento, Muñiz-Huberman es una de las primeras autoras mexicanas del siglo XX que opta por el género narrativo para reescribir el mito tebano; lo cual establece un precedente para la “Antígona” de Seligson. Como los títulos anuncian, ambas obras se centran en otra figura femenina; por tanto, están más vinculadas con la historia de Edipo que con la de Antígona. Sólo en el caso de Muñiz-Huberman podría hablarse de una reelaboración del mito edipeano, pues Yocasta narra en primera persona su perspectiva sobre la relación que mantiene con su hijo-esposo. Al contrario, Novo refiere distintos arquetipos míticos a lo largo de su obra y ridiculiza el proceso psicoanalítico de Dora, una vieja actriz, que *casi* es una Yocasta; pero también, una Medea o una Clitemnestra. Desde mi punto de vista, aquí no opera de manera extensiva un hipotexto de trasfondo, más bien, Novo retoma el complejo de Edipo como tema principal y blanco de sus burlas.

¹⁵⁹ Esther Seligson, “Antígona”, en *Fem. Publicación Feminista Trimestral* (enero-octubre de 1979): 21-23. Es el segundo relato de carácter mítico publicado por la escritora mexicana en dicha revista; el primero fue “Electra”, tratado anteriormente.

¹⁶⁰ Más bien, es en el siglo XXI cuando las adaptaciones del mito de Antígona comienzan a repuntar en México. Rómulo Pianacci, en *Antígona: una tragedia latinoamericana*, registra tres obras teatrales: *Los motivos de Antígona* (2000), de Ricardo Andrade Jardí; *Antígona; las voces que incendian el desierto* (2005), de Perla de la Rosa; y *Antígona, habibi* (2011) de Alicia Pacheco Álvarez. A ellas habría que añadir *Podrías llamarte Antígona* (2009) de Gabriela Yncán, así como la reinterpretación de *Antígona* (2000) del poeta peruano José Watanabe, montada en el Teatro Juan Ruiz de Alarcón, en 2006. Tampoco puede olvidarse *Antígona González* (2012), de Sara Uribe; texto híbrido entre poesía, prosa poética y literatura testimonial, caracterizado por Javiera Núñez como una “re[e]scritura contemporánea, construida como una especie de dispositivo textual de memoria, en que se consignan varias Antígonas latinoamericanas que la autora convoca en un proceso de *desapropiación*” (2020: 264). Con ello puede apreciarse la vigencia del mito hasta nuestros días.

la dramaturgia no puede faltar *La tumba de Antígona* (1967), de María Zambrano — publicada por primera vez en México—,¹⁶¹ con la que Seligson dialoga, ya que conocía muy bien la obra creativa y filosófica de esta autora.¹⁶² De hecho, en una carta dirigida a Humberto Martínez, Seligson la incluye entre los escritores que forman parte de sus cursos en Jerusalén. Escribe el 23 de julio de 1993:

Estuve dando unos talleres de Creatividad basados en *La poética de la ensoñación* de Bachelard y, aunque no lo creas, *El hombre y lo divino* de María Zambrano, y fueron muy enriquecedores desde el punto de vista humano porque nadie los conocía aquí.¹⁶³ También estoy hablando de Jabès y de la Lispector. Y para el próximo semestre lo haré de Elena Garro, Inés Arredondo, de José Carlos Becerra y continuaré con Quetzalcóatl [...] En suma, que me siento como pez en las aguas luminosas de esta Jerusalem cuyo mar invisible ondea en mi ser... (Martínez 2011: 58-59).

Volviendo a Pianacci, el estudioso de la Universidad Nacional de Mar del Plata documenta ocho versiones portuguesas del mito de Antígona. En cuanto a las latinoamericanas, su corpus está compuesto por treinta y siete textos, aunque lo restringe a la producción dramática comprendida entre 1952 y 2014.¹⁶⁴ Aquí sólo menciono aquéllas que

¹⁶¹ Como Marta González menciona, Zambrano fue una escritora que “defendió [con *La tumba de Antígona*] la ausencia de separación entre filosofía y poesía, de su obra más poética” (2011: 259).

¹⁶² Seligson emplea epígrafes tomados de *El hombre y lo divino* (1955) para algunos de sus relatos, por ejemplo, “La esfinge” (2006: 61), “Umbrales” y “Voz sin sombra” (2017: 215; 362). De igual modo, utiliza fragmentos de *De la aurora* (1986) como paratextos de “Simplicidad” (2006: 85) y de la segunda parte que conforma *Escritos a máquina* (2011b: 105). Asimismo, referencia *El hombre y lo divino*, *Hacia un saber sobre el alma* (1989), *De la aurora* y *Los bienaventurados* (1990) en “A propósito de *La séptima morada*. (Carta a Luis de Tavira)” (2005a: 220-232). También pueden detectarse relaciones intertextuales entre *El sueño creador* (1965) y *Todo aquí es polvo*, o bien, alusiones a Zambrano en ciertos ensayos, tales como “El camino y el caminante: la página en blanco”, “Edmond Jabès o la transparencia escrita” y “Miedo a la libertad” (2005a: 178; 185; 379). En consecuencia, la obra de Zambrano es un referente constante en el quehacer crítico y literario de Seligson.

¹⁶³ Ese “aunque no lo creas” quizás revela la innovación de Seligson de vincular dos sistemas de pensamiento poético que alcanzan dimensiones metafísicas, así como su interés por divulgar y enseñar la obra de Zambrano fuera de México, pues sólo unas cuantas personas la conocían. “Sin embargo, la lectura y estudio de su pensamiento dejará de ser sólo patrimonio de un estrecho número de lectores hasta después de su muerte. Su difusión se inició a partir de los noventa con la participación fundamental de Ramón Xirau, Adolfo Castañón, Mariana Bernárdez y Angelina Muñoz” (Lizaola 2008: 111-112).

¹⁶⁴ Pianacci considera las fechas de publicación de las obras dramáticas y no tanto sus representaciones teatrales. Para los listados que rescata y sus comentarios sobre las reelaboraciones europeas de Antígona más representativas del siglo XX, *cfr.* especialmente el quinto capítulo de su libro, “Algunas notorias *Antígonas* europeas” (2015: 87-100). Con respecto al inventario latinoamericano que comprende su investigación, *cfr.* las pp. 58-60.

preceden al relato seligsoniano o que guardan cierta proximidad temporal. También tomo en cuenta la fecha de publicación de *Indicios y quimeras* (1988), que marcó la primera inclusión de “Antígona” en formato de libro.

La crítica concuerda con que la primera reinterpretación del mito en Latinoamérica fue *Antígona Vélez*, de Leopoldo Marechal, estrenada el 25 de mayo de 1951, en el Teatro Cervantes de Buenos Aires.¹⁶⁵ Más tarde, en Argentina también aparecieron *El límite* (1958), *Antígona furiosa* (1986), *La cabeza en la jaula* (1987) y *Golpes a mi puerta* (1988), de Alberto Zavalía, Griselda Gambaro, David Cureses y Juan Carlos Gené, respectivamente. Asimismo, Pianacci recupera *Antígona en el infierno* (1958), del nicaragüense Rolando Steiner; *La pasión según Antígona* (1968), del puertorriqueño Luis Rafael Sánchez; *Antígona-Humor* (1968) del escritor dominicano Franklin Domínguez y Hernández; y las siguientes obras venezolanas: *La fiesta de los moribundos* (1966), de César Rengifo; y *Antígona* (1978), de José Gabriel Núñez. En Brasil sólo tiene noticia de una reelaboración: *Pedrería das almas* (1979), de Jorge Andrade. Mientras tanto, incluye los textos inéditos del uruguayo Carlos Denis Molina, *Soñar con Ceci trae cola* (1983), y de la peruana Sarina Helfgott, *Antígona* (1964).

Es relevante subrayar que el ámbito de la poesía es prácticamente ignorado en los estudios críticos sobre las reelaboraciones del mito. Al menos es crucial nombrar dos casos representativos: el poema “Antígona” de Gabriela Mistral,¹⁶⁶ y la obra de Jorge Eduardo

¹⁶⁵ Es curiosa la anécdota a la que remite Javier de Navascués. Marechal escribió la pieza por encargo, pero la actriz principal, Fanny Navarro, extravió el único manuscrito. Gracias a la intercesión de Eva Perón, Marechal la reescribió y tuvo gran éxito en el país (1998: 17). Entonces, es imposible saber cuál era el estado de esa primera versión. Ciertamente, *Antígona Vélez* manifiesta una preocupación local. Ambientada en el siglo XIX, “transcurre en la Pampa, en la frontera entre indios y blancos, que se disputan el desierto a lo largo de toda la obra” (López y Pociña 2010: 359).

¹⁶⁶ A pesar de que Mistral escribió “Antígona” entre 1938 y 1954, éste permaneció inédito hasta 1991, cuando se incorporó póstumamente en *Lagar II* —al igual que el otro poema antes referido, “Electra en la

Eielson, *Antígona* —incluida en *Poesía escrita* (1976)—, compuesta de treinta poemas en prosa.¹⁶⁷ Existe la posibilidad de que Seligson haya tenido conocimiento de este último, ya que una segunda edición se publicó en la editorial Vuelta, en 1989. Ella había comenzado a colaborar con la revista homónima desde 1975. De cualquier forma, no pudo haberlo leído hasta después de haber publicado su propio relato.

En palabras de Javiera Núñez, la configuración del personaje femenino mítico “ha acompañado procesos sociales emancipatorios en distintos países de nuestro continente; sobre todo entre las décadas del 60 y 70, donde va de la mano con proyectos sociales y políticos, que en algunos casos tienen la posibilidad de la revolución como horizonte” (2020: 272). Es decir, prevalecen obras que remiten a determinados contextos dictatoriales o de represión, y donde se representa a Antígona participando directamente de esas luchas.

Por ejemplo, en *La pasión según Antígona Pérez*, de Sánchez, la figura femenina pertenece a la rebelión contra la dictadura militar de la imaginaria República de Molina, gobernada por su tío. Creón Molina está basado en “el dictador dominicano Rafael Trujillo Molina” (274), mientras que otros personajes ficticios también aluden a personas reales.¹⁶⁸ De modo similar, Rolando Steiner “intenta hacer visible el infierno en el que viven los

niebla” (cfr. n. 89). Como la voz poética enuncia desde el exilio, el poema chileno se vincula con *Edipo en Colono*, de Sófocles.

¹⁶⁷ Eielson fecha la escritura de su *Antígona* en 1945. Aquí la figura mítica es equiparada con una enfermera que atiende a los heridos y recoge a los muertos en un contexto bélico: “Viejo padre Edipo, ayudadla. Su sombra enfermera besa a los heridos, lava sus pantorrillas dulces en el río, y como una hermosa madre alerta entre los heliotropos recoge al último caído de la tarde bajo el tilo ansioso” (1989: 36). Debido al año aludido, a la incorporación de elementos modernos y al léxico empleado que remite al caos y a la destrucción, es posible vincular el texto peruano con los estragos causados por la Segunda Guerra Mundial: “Luna griega y ozono bañan a los combatientes, Antígona, a tu paso; el fusil alzado hacia el estío, mezclado a los efluvios rubios de la manzanilla o recostado contra el gran limón metálico del viento. Aviones enjorjados por la Muerte, con pólipos y sombra en el timón raído, ametralladoras néveas los defienden” (40).

¹⁶⁸ Según la lectura de Núñez, Antígona Pérez es un eco de “Olga Fiscal Garriga, una líder estudiantil del Partido Nacionalista que fue sentenciada por la Corte federal estadounidense al negarse a reconocer la autoridad política de Estados Unidos sobre Puerto Rico” (2020: 274). Mientras tanto, “los hermanos Tavárez aluden a Manolo Tavárez Justo, dirigente político del «Movimiento revolucionario 14 de junio» que se oponía al régimen del dictador dominicano Rafael Trujillo” (275).

nicaragüenses durante el primer somocismo” (272), en *Antígona en el infierno*. A su vez, *Antígona furiosa* se concibió “un par de años después de terminada una de las dictaduras más feroces en Argentina, marcada por el genocidio y desaparición de aproximadamente treinta mil personas, la opresión mediática y la censura artística, así como por crímenes de lesa humanidad” (Córdova 2018: 131-32), a pesar de que Gambaro no proporciona datos espaciotemporales precisos para el desarrollo de la acción.

De manera semejante y con respecto a los textos dramáticos mexicanos, en *La joven Antígona se va a la guerra*, de Fuentes Mares, presenciamos una joven de origen burgués afiliada a un movimiento partidista que se involucra en un atentado terrorista. Antígona — alias de la muchacha— se rebela contra el partido que la pone a prueba, cuando se arrepiente de hacer explotar una bomba en una estación de tren, porque ahí se encontraban niños inocentes.¹⁶⁹ El escritor chihuahuense rescata algunos elementos del modelo clásico, introduce anacrónicamente un guerrero ateniense, quien recita versos de la obra sofoclea — en consecuencia, establece relaciones intertextuales directas con el hipotexto clásico—, y evade especificaciones sobre la temporalidad y ubicación donde se desarrolla la acción; por tanto, introduce elementos no realistas que permiten cierto distanciamiento crítico.¹⁷⁰ En contraste, el contexto de *La ley de Creón* está bien definido, pues ocurre “en los albores de la Revolución. México, primavera de 1910” (Harmony 2001: 6). Cristina, la protagonista, pertenece a una clase acomodada y vive en la hacienda de su tío, Don Marcos. Lorenzo y Francisco, con quienes Cristina jugó en su infancia, lideran una rebelión para recobrar las

¹⁶⁹ Antígona exclama: “¡Sí, fue por ellos! Cuando dejé el bolso y me retiraba, uno de aquellos niños me miró y me sonrió... ¡Jamás podré olvidar aquella sonrisa inocente!... Era la de un niño que no tenía por qué morir. (Pausa). ¡Y no le dejé morir!” (Fuentes Mares 1969: 97).

¹⁷⁰ Quizás es mera coincidencia, pero la obra de Fuentes Mares se estrenó aproximadamente una semana después de la masacre de Tlatelolco de 1968. Bien podría hacerse una lectura dirigida a establecer las posibles relaciones entre las tensiones políticas y sociales, durante la década de los sesenta, y el conflicto latente en *La joven Antígona se va a la guerra*.

tierras que les fueron arrebatadas. El primero es fusilado y su cadáver dejado a la intemperie, mientras que el segundo organiza una nueva revuelta. Así, Cristina encarna una nueva Antígona que se debate entre la lealtad a la familia y las injusticias cometidas en contra de los campesinos (Pianacci 2015: 232). Desde mi lectura, ambas piezas dramáticas remiten a elementos nacionales que están ausentes en el relato de Seligson.

Ante la inmensa cantidad de reelaboraciones de Antígonas, queda definir con cuáles hipotextos dialoga Seligson. Obviamente no podemos descartar la obra clásica de Sófocles, *Antígona*, como el hipotexto principal, ya que en cierta medida proporciona la estructura del relato; aunque la autora también establece otro tipo de relaciones transtextuales con *Edipo en Colono* y *Edipo rey*, como se detalla en los apartados subsecuentes. Además, Karla Marrufo ya ha señalado algunos vínculos entre la versión de Seligson y los siguientes textos: *Antígona* de Anouilh, *La tumba de Antígona* de Zambrano y “Antígona o la elección” de Marguerite Yourcenar.¹⁷¹ Ciertamente son los más cercanos al horizonte lector de Seligson (2014: 161-162), como he podido comprobar mediante el rastreo de reseñas, epígrafes o ensayos sobre estos autores. Por tales razones los sopeso como los hipotextos intermedios en lo que resta del presente capítulo.¹⁷²

En relación con los trabajos existentes sobre la “Antígona” de Seligson, hay que resaltar las aportaciones de Marrufo y Laura Cázares, pues ellas son las únicas académicas que han estudiado este relato. La primera analiza la confrontación entre Creón y Antígona, y

¹⁷¹ Pianacci no incluye la adaptación de Yourcenar porque sale de los parámetros establecidos para su estudio, al tratarse de un texto narrativo. No obstante, mencioné en el capítulo dedicado a “Electra” la importancia que tuvo la escritora francesa para Seligson, donde establecí vínculos con *Electra o la caída de las máscaras* y “Clitemnestra o el crimen”. Por tanto, es coherente tomar en cuenta “Antígona o la elección”, incluido también en *Fuegos*.

¹⁷² A modo de recordatorio, un hipotexto intermedio es aquel texto que crea cadenas significativas entre el hipotexto clásico y el hipertexto seligsonian. Es decir, aquellas otras adaptaciones del mito que median y condicionan la lectura, en este caso, de “Antígona”.

justifica la “transformación del personaje [femenino] al entregarse a la muerte” (2014: 174); tales elementos se erigen como los puntos principales de su argumentación.¹⁷³ Su trabajo incentivó que quisiera indagar más a detalle sobre cómo la protagonista exagera el odio, ya que éste “es el móvil” (166); atinadamente menciona que “juega un papel fundamental [...] pues ese sentimiento llevado al extremo es lo que la dispone para articular sus planes de venganza” (168). Además de los elementos analizados por Marrufo, ahondo en otros mitemas que respaldan dicha exaltación.

Cázares también coincide en que Seligson destaca el odio de la protagonista, quien responsabiliza a Creón de la tragedia familiar: “hecho que opaca la relevancia del amor fraterno, del respeto a los muertos, de la violación a la ley real que prohíbe la inhumación de Polinices” (2017: 48-49). No obstante, califica ese sentimiento como “supuesto”, pues conjetura que acaso es “resultado de un profundo amor hacia Creón” (49); como si el odio fuera un disfraz del verdadero deseo. Para ella existe un “sesgo erótico que borra el tradicional énfasis del amor fraterno” (53). A propósito de lo señalado, Cázares interpreta que el juego de miradas entre Antígona y Creón activa de otro modo el motivo del incesto; pero eso no significa que el erotismo latente anule el otro rasgo. Las marcas textuales comprueban que el odio cultivado por Antígona es real.

El recorrido realizado en este apartado muestra el panorama general compartido entre Seligson y sus contemporáneos. El caso de Antígona es análogo al de Electra: existe interés por ambos personajes míticos y sus reelaboraciones ocurren, en mayor medida, dentro del género dramático, en comparación con el poético y el narrativo, salvo casos excepcionales. A continuación, procedo al análisis del epígrafe de “Antígona”, un elemento paratextual del

¹⁷³ Para el análisis detallado que realiza Marrufo, *cfr.* el subcapítulo de su tesis doctoral, “4.1 Antígona: la muerte como renacimiento” (2014: 156-175).

relato que ofrece claves de lectura y contribuye a la comprensión del complejo entramado que Seligson establece con otros autores.

4.2 EL EPÍGRAFE DE SÓFOCLES: EL INCONVENIENTE DE HABER NACIDO

Como comenté, Seligson inicialmente publicó “Antígona” en la revista *Fem*, en 1979. Luego, lo incluyó dentro de la sección titulada “Indicios”, de *Indicios...* (1988), y en ambas ediciones de *Toda la luz* (2002, 2006), bajo el conjunto de “Las quimeras”. Finalmente, Geney Beltrán lo editó de manera póstuma en *Cuentos reunidos* (2017). En cada una de las versiones, el título con el nombre del personaje mítico está acompañado de un epígrafe de Sófocles, tomado de *Edipo en Colono*: “A todo bien supera el no haber nacido. Pero, si ya [se] ha nacido, el bien más rico es regresar de prisa por la misma senda por donde uno vino” (cit. en Seligson 2017: 155).¹⁷⁴ Si prescindieramos de la fuente, tales enunciados fácilmente simularían el pensamiento de algún escritor existencialista. Lo cierto es que pregonan, en palabras de Laura Cázares, “el total desencanto, la negación del ser”, así como “el tono con el que se impregna al lector” desde el inicio del relato (2017: 47).

El epígrafe referido opera tanto *pasaje* como *errata*, según lo concibe Seligson.¹⁷⁵ En otras palabras, oscila entre ambas funciones: por un lado, orienta el texto y mantiene afinidad con su desenlace. En este caso, Antígona cobra conciencia sobre el inconveniente de haber nacido dentro de una familia marcada por el incesto y la violencia, y el paratexto anuncia el

¹⁷⁴ En adelante, cito la edición de *Cuentos reunidos*. Sin embargo, coloco entre corchetes la lección original de la revista *Fem* (1979). Seligson incluyó el pronombre personal reflexivo en esta primera versión, a pesar de que está ausente en la traducción de Ángel María Garibay de *Las siete tragedias*. También se omite en las ediciones subsecuentes del relato, quizás como resultado de una decisión editorial, para mantener fidelidad con la fuente desde donde la autora obtiene el epígrafe.

¹⁷⁵ Recordemos que, para Seligson, el epígrafe puede cumplir dos funciones: de pasaje o errata; ya sea para guiar o desviar al lector. *Cfr.* el apartado “Las ventajas de identificar distintos tipos de relaciones transtextuales” del segundo capítulo.

suicidio de la protagonista en la caverna, pero también su retorno simbólico al vientre materno. Desde luego, esto último sólo puede reconocerse cuando se completa el acto de lectura. Por el otro, este mecanismo transtextual despista al lector, pues el argumento de *Edipo en Colono* no está directamente vinculado con la trama que Seligson desarrolla en su relato.

Para Karla Marrufo, la cita dirige “la atención, más que al desenlace, al trayecto para llegar a él” (2014: 161). Por lo tanto, la senda señalada por Sófocles adquiere vital importancia en la versión seligsoniana del mito tebano. De hecho, *Edipo en Colono* destaca el camino recorrido por Edipo, quien busca el lugar designado por los dioses para morir tranquilamente, después de sus prolongadas penurias. Así, Seligson establece un paralelo con esta obra clásica, pero ahora recae en Antígona un caminar similar.

Es curioso que Seligson optara por un fragmento de *Edipo en Colono*, en lugar de alguno de *Antígona* que, junto con *Edipo rey*, es la tragedia más célebre del ateniense. Llama la atención esta decisión porque la escritora mexicana no reelabora la trama en la que un ciego y viejo Edipo vive el exilio guiado por su hija, sino que transforma el asunto central de la otra obra. Le interesa reinterpretar el enfrentamiento entre Creón y Antígona y, de manera especial, el camino hacia su muerte. Sin embargo, a lo largo de su relato hay algunas referencias de la última tragedia escrita por un nonagenario Sófocles.¹⁷⁶ Para decirlo de otro modo, Seligson recurre a *Antígona* como el hipotexto clásico principal para transformar la historia, mientras que establece otros vínculos intertextuales con *Edipo en Colono*.¹⁷⁷

¹⁷⁶ Como señala José S. Lasso de la Vega, en su “Introducción” a las *Tragedias*, Sófocles había muerto cinco años antes de que su nieto hiciera representar *Edipo en Colono*, en el año 401 a. C. (1992: 93). Como la escribió hacia el final de su vida, para muchos representa su “despedida de la escena y de la escena del mundo” (97). Por tal razón, ha sido percibida por la crítica como una “hija de la vejez” (94).

¹⁷⁷ Recordemos que, en el segundo capítulo, “Los límites del análisis transtextual: intertextualidad, transtextualidad y adaptación”, distingo los tipos de relaciones transtextuales denominados por Gérard Genette, para atender diferentes niveles de vinculación entre la obra literaria de Seligson y la de otros autores. Argumenté

Si se desconoce el lugar que ocupa el epígrafe dentro de la tragedia sofoclea, entonces es factible interpretar que tales enunciados están en boca de Antígona, por su ubicación debajo del título. A la luz del paratexto, se confirmaría que el trayecto de la protagonista para cumplir su condena es, más bien, uno hacia un nuevo nacimiento. De aquí que “el lazo de fina urdimbre” (Seligson 2017: 159), referido en el desenlace, sea identificado por Cázares con “el cordón umbilical” que une a Yocasta con su hija (2017: 55). De manera parecida, para Marrufo la muerte de la protagonista es un regreso “al origen, a la tierra/madre” (2014: 175). Con ello, sus minuciosas lecturas se refuerzan y coinciden con el sentido del mensaje del epígrafe.

A partir de estas ideas, identifico que Seligson consciente o inconscientemente resignificó esas palabras porque, en realidad, son emitidas por el coro compuesto por ancianos de Colono. Como la autora no especifica quién las pronuncia, abre la posibilidad de otras lecturas, según la edición consultada de la obra de Sófocles. Al cotejar algunas traducciones al español de *Edipo en Colono* existentes hacia el final de la década de los setenta, aquélla que contiene la cita textual, tal cual aparece en el epígrafe de “Antígona”, es la de *Las siete tragedias* (1962), de Ángel María Garibay Kintana.¹⁷⁸ Probablemente ésta fue la que Seligson tuvo a la mano. En ella se utilizan abreviaturas para identificar a los personajes: la antístrofa (ANT.) sólo se diferencia de Antígona (también ANT.) cuando le

que existe *hipertextualidad* cuando la escritora mexicana utiliza un *hipotexto* (un texto anterior) de carácter mítico, que recorre “por debajo”, de manera extensiva, alguno de sus relatos breves y que se transforma. Cuando reconocemos la presencia mítica de trasfondo, nos aproximamos al concepto de *adaptación*, de Linda Hutcheon, donde se manifiestan procesos de apropiación sin replicación. En cambio, los *intertextos* se localizan en algún lugar determinado del texto, gracias al empleo de alusiones o citas, pero no pueden ser considerados como modos de adaptación, según las ideas de Hutcheon. Sobre este último aspecto, recupero y analizo los intertextos pertenecientes a *Edipo en Colono* y de otras tragedias del ciclo tebano, de Sófocles, en el siguiente apartado dedicado a los mitemas.

¹⁷⁸ Confieso que de las traducciones españolas de las tragedias de Sófocles, señaladas en la nota 155, sólo tuve acceso a las de Alemany y Errandonea, quienes adjudican los enunciados del epígrafe al coro. Lo mismo ocurre con la edición de Gredos, preparada por Assela Alamillo, la cual se publicó hasta 1981, después del testimonio inicial de “Antígona”.

sigue un número entero. Sin embargo, el pasaje que me ocupa prescinde de dicha marca, por tanto, propicia cierta confusión. Así, después de introducir la estrofa del coro (CORO. EST.), en la edición de Garibay se lee:

ANT. —¡A todo bien supera el no haber nacido! Pero, si ya ha nacido, el bien más rico es regresar de prisa por la misma senda por donde uno vino!
¡Pasa la dulce juventud y pasa su locura luminosa, y al hombre, ¿qué le queda?
Pena tras pena, un dolor en pos de otro. ¡Los males que acumula: muertes, contiendas, luchas, combates, envidia...! ¡Y como don final, la vejez fría, horrible, ya sin bríos, sin poder, sin amigos: mar a que fluyen en concierto infando todos los infortunios! (Sófocles 2021: 232).¹⁷⁹

Como puede observarse, en la cita anterior faltan algunos signos de admiración, de apertura o de cierre. Seligson recupera los dos primeros enunciados, pero les quita su función exclamativa y los asimila como declaraciones contundentes. Si bien a este fragmento le sigue el epodo y, de inmediato, un parlamento de Antígona (Ant.), dudo que la autora no lo identificara como la antístrofa, debido a su profundo conocimiento teatral. Lucía Romero, en su conferencia “El coro en la tragedia griega”, explica:

Las estrofas corales suelen tener una estructura tripartita dividida en estrofa (‘*vuelta*’), antístrofa (‘*contravuelta*’) y epodo (‘*canto adicional*’) [...] Se ha pensado que durante cada estrofa el coro evolucionaría en torno al altar, que supuestamente se encontraba en la *orkhestra*, hacia un lado en la estrofa, hacia otro lado en la responsión antistrófica, y quizás en un sitio fijo en el epodo (2017: 4-6).¹⁸⁰

¹⁷⁹ Cuando identifique una cita textual referiré la traducción de Garibay, de la clásica colección de Porrúa: Sepan Cuantos... De lo contrario, volveré a la edición de Gredos. En ella, Alamillo traduce las dos oraciones iniciales del siguiente modo: “Antístrofa: El no haber nacido triunfa sobre cualquier razón. Pero ya que se ha venido a la luz lo que en segundo lugar es mejor, con mucho, es volver cuanto antes de allí de donde se viene” (Sófocles 1992: 559). A pesar de las múltiples ediciones y reimpressiones de la edición de Porrúa, desde 1962 este fragmento hoy en día aún conserva el equívoco entre Antígona y la antístrofa.

¹⁸⁰ Además, Pedro Fuentes González señala la importancia de la versificación, la cual sólo podríamos apreciar en griego antiguo: “Estas partes líricas están compuestas en metros no estíquicos [si bien entiendo, versos con métrica diferente], generalmente en distribución antistrófica, donde a una estrofa (στροφή) responde una antístrofa (ἀντιστροφή), idéntica a ella desde el punto de vista métrico (fenómeno de la responsión). A veces ambas van seguidas por una secuencia de versos diferentes, especie de estribillo no estrófico, llamado epodo (ἐπῳδος)” (2007: 30-31).

Según Alamillo, en su “Introducción” a *Edipo en Colono*, el tercer estásimo “es una realista y bella evocación de las penalidades que trae consigo la vejez” (1992: 502).¹⁸¹ Entonces, es significativo que el coro de ancianos sea quien trate el tema, aunado a que en la tragedia se representa a un Edipo viejo y ésta expresa la profunda melancolía de un Sófocles anciano.

En suma, el coro condena el deseo de prolongar la vida, cuando se alcanza el límite de la vitalidad en la edad senil.¹⁸² Por su parte, Seligson trata el tema de la vejez de manera tangencial, cuando describe a Creón, quien inventa “leyes que absorben el vigor de un cuerpo donde ya las fuerzas flaquean” (2017: 157). Es posible que la autora aprovechara ese descuido editorial del uso de abreviaturas, para que al retomar las frases dichas por los ancianos de Colono como si fueran de la hija de Edipo, adquirieran otra función en su epígrafe. Desde el comienzo, detecto un gesto subversivo que consiste en trasponer aparentemente los enunciados del coro sofocleo a su nueva Antígona. Al estar colocados debajo del título que lleva su nombre, producen la ilusión de que ella es quien las pronuncia, aunque, por supuesto, esto no es así, porque pertenecen al paratexto. Sin embargo, su tono coincide con el texto mismo, pues remite a la problemática existencial de la princesa tebana, como algunas oraciones interrogativas la dejan traslucir: “¿Y antes? ¿Qué fue de su vida antes?”, “¿Qué era lo suyo? ¿Dónde quedaba entre tanto escombros?”, “¿hacia qué podría abrirse su vida?” (159).

¹⁸¹ “Los *estásimos* (en gr. *στάσιμα*) de la tragedia son los cantos que el coro entona, frecuentemente con danza” (Fuentes González 2007: 41). Alamillo refiere al conjunto formado por la estrofa, la antístrofa y el epodo (vv. 1211-1248), sin interrupción de diálogo.

¹⁸² La estrofa del coro inicia de la siguiente manera: “Quien no haciendo caso del comedimiento desea vivir más de lo que le corresponde, es evidente, en mi opinión, que tras una locura anda” (Sófocles 1992: 559). Como explica Alamillo, Sófocles “expresa, por boca de los ancianos coreutas, lo que lleva dentro de sí, del modo más poético y emocionante imaginable” (1992: 559, n. 79). Por lo tanto, esta declaración no sólo representa su punto de vista sobre la vejez, sino que también cómo la experimentaba.

Ahora bien, es interesante la red intertextual manifestada en el epígrafe. George Steiner señala que la sentencia sofoclea tiene sus orígenes en una época más antigua: se remonta a Teognis de Mégara, poeta griego del siglo VI a. C. (2000: 291). A él se le atribuyen los siguientes versos: “De todas las cosas la mejor para los humanos es el no haber nacido ni llegado a contemplar los rayos del ardiente sol; y una vez nacido, atravesar cuanto antes las puertas de Hades y yacer bajo un elevado montón de tierra” (Teognis 1981: 197). Se trata de un poema clasificado como una elegía de la lírica prealejandrina y cuyo tono pesimista es evidente.¹⁸³ En cierta medida, Sófocles parafrasea los versos de Teognis y los adapta a su tragedia. Con ello podemos apreciar cómo se desplaza una misma idea o sensación sobre la decadencia del ser humano, desde el género lírico hacia el dramático. En pleno siglo XX, aún mantiene su vigencia gracias a que Seligson la revitaliza, a su vez, en el preámbulo de su texto narrativo.¹⁸⁴

Además, es válido conjeturar que Seligson tuviera en cuenta a uno de sus pensadores favoritos y modernos, para la selección del epígrafe de “Antígona”. Me refiero a Emil Marie Cioran (1911-1995), escritor francés de origen rumano con quien la autora mexicana mantuvo una relación personal y literaria, a partir de 1972.¹⁸⁵ No sólo el título de una de sus

¹⁸³ En su “Introducción” a “*Theognis*”, Francisco Rodríguez explica: “La colección de elegías que los manuscritos nos transmiten bajo el nombre de Teognis constituye la fuente más abundante que tenemos para el conocimiento de la elegía prealejandrina; es, asimismo, fundamental para el pensamiento de la aristocracia griega en la época de su decadencia” (1981: 95).

¹⁸⁴ Vale la pena mencionar que este sentimiento trasciende géneros literarios, lenguas y épocas. Por ejemplo, en el célebre poema de Rubén Darío, “Lo fatal”, publicado en su libro *Cantos de vida y esperanza* (1905), podemos leer los siguientes versos de tono similar a los de Teognis: “pues no hay dolor más grande que el dolor de ser vivo, / ni mayor pesadumbre que la vida consciente. // Ser, y no saber nada, y ser sin rumbo cierto, / y el temor de haber sido y un futuro terror...” (2018: 594, vv. 3-6). Sin duda, ya desde el paratexto del título se anuncia cómo lo fatal es la propia existencia humana.

¹⁸⁵ A modo de homenaje y con motivo de la muerte de Cioran, Seligson escribió “Reencuentros”, *La Jornada* (27 de junio de 1995): 5. Este texto fue recuperado en *Apuntes sobre E. M. Cioran* (2003): 97-100; y en *Escritos a máquina* (2011): 110-112. Cito esta última versión. Ahí la autora recuerda haberlo conocido en su departamento de París, ubicado en la 21 Rue de l’Odéon, en febrero de 1972. Mantuvo correspondencia con él a partir de esa reunión; sólo la interrumpió a finales de 1986: “no volví a verlo desde entonces; tampoco escribí

obras, *Del inconveniente de haber nacido* (1981),¹⁸⁶ sino que también algunos de sus pasajes recuerdan lo postulado por Teognis y Sófocles. Por ejemplo, compárese las ideas citadas de los griegos con el segundo aforismo de su libro: “«Desde que estoy en el mundo», ese *desde* me parece cargado de un significado tan espantoso, que se torna insoportable” (Cioran 1995: 9). O bien, con la siguiente reflexión:

No corremos hacia la muerte; huimos de la catástrofe del nacimiento [...] Nos repugna, es verdad, considerar al nacimiento una calamidad: ¿acaso no nos han inculcado que se trata del supremo bien y que lo peor se sitúa al final, y no al principio, de nuestra carrera? Sin embargo, el mal, el verdadero mal, está *detrás*, y no delante de nosotros (10).

Cuando Seligson reseña *Del inconveniente de haber nacido*, lo aprecia como “una meditación en textos breves, sobre el hombre, pero por primera vez [...] del hombre Cioran [...]. Testigo que sonríe con un rictus helado (y tal vez piadoso) que nos devuelve la dimensión de nuestra miseria”. Asimismo, resalta “la angustia *tonificante*” que comunica, junto con su “actitud cínica y desesperanzada” (1974: 6). Ciertamente, el libro se compone de diversos aforismos y reflexiones breves que no sobrepasan cuando mucho los dos párrafos. El rechazo de la existencia y del horror al nacimiento lo permea todo. A pesar de que su lectura deja la sensación de desaliento, también está lleno de ironía, como demuestra este otro fragmento:

Me encontraba en este cementerio que dominaba al pueblo cuando una mujer encinta entró. Salí de inmediato para no tener que ver de cerca a esa portadora de cadáver y rumiar el contraste entre un vientre agresivo y unas tumbas borrosas, entre una falsa promesa y el fin de toda promesa (Cioran 1995: 136).

más sobre sus libros, ni leí los que empezaba a rescatar de sus inéditos” (Seligson 2011b: 111). Como comentario al final de este apartado, luego de esa fecha estableció una distancia crítica con su persona y su obra.

¹⁸⁶ Publicado originalmente en Gallimard (1973). Aunque el libro en español se editó en Madrid, en 1981, Seligson comenzó a traducirlo en México durante los años setenta. El primer capítulo apareció bajo el título “Del inconveniente de nacer”, *Plural* (4 de enero de 1972): 3-6; mientras que otros fragmentos se difundieron en “Del inconveniente de haber nacido”, *Revista de la Universidad de México* (marzo de 1974): 12-16.

Por supuesto, es un anacronismo ver el reflejo de Cioran en las sentencias tanto de Sófocles como de Teognis; pero es inevitable pensar en él, cuando Seligson fue su gran admiradora, una afanosa lectora y la principal traductora de su obra al español, al menos hasta 1986.¹⁸⁷ Su interés por Cioran comenzó cuando Juan Espinasa Closas le regaló *Précis de décomposition*, en 1964 (Seligson 2005a: 353),¹⁸⁸ “sin imaginar, supongo, que iba a encioranarme la sangre por veinte años consecutivos: el «veneno» de una *pasión* que hoy, frente a las circunstancias de su muerte [...], se me revolvió proustianamente en el corazón con la imagen de ese primer encuentro” (Seligson 2011b: 111). El neologismo verbal, *encioranarse*, podría dar pie a otra investigación sobre la influencia del pensador francés en la literatura de Seligson. Aquí sólo me importa destacar que el tono del epígrafe de Sófocles y el del relato de “Antígona” están también impregnados de esas lecturas realizadas por la autora en su momento.¹⁸⁹

¿Qué era lo que atraía a Seligson de la obra cioranesca como para dedicarse a su estudio con tanto ahínco? Algo debe decirnos el hecho de que Cioran sea el autor más traducido por la mexicana, entre todos aquellos a los que dedicó esta misma labor. Seguramente su relación estrecha alentó que él “se transmuta[ra] en su guía y su inspiración”, y ella “se adhiri[era] a múltiples reflexiones de su sistema, en el sentido que manifestó su

¹⁸⁷ Si bien Fernando Savater fue el primero en traducir *Breviario de podredumbre* (1972) y *La tentación de existir* (1973), Seligson se convirtió en una de las principales difusoras de la obra de Cioran. Incluso antes de conocerlo en persona, ya había comenzado a traducirlo desde 1966. Se encuentran traducciones suyas en distintas publicaciones periódicas: *Cuadernos del Viento*, *El Herald Cultural*, *Diorama de la Cultura*, *Revista de Bellas Artes*, *Plural*, *Revista de la Universidad de México* y *Vuelta*. Además, se ocupó de los siguientes libros del filósofo: *La caída en el tiempo* (Monte Ávila, 1977), *Historia y utopía* (Artífice, 1981) y *Contra la Historia* (Tusquets, 1976).

¹⁸⁸ Así lo registra en la dedicatoria de su ensayo, “Cioran, Fausto y Lear”, incluido en *A campo traviesa* (2005a: 353-362).

¹⁸⁹ Seligson afirma en “Cioran, Fausto y Lear”: “No cabe duda de que no únicamente somos producto de nuestras lecturas, sino también del intercambio intelectual y emotivo con nuestros interlocutores, o por lo que se tiene en común [...], o por lo que nos hace falta y el otro complementa, o por lo que nos es radicalmente contrario” (2005a: 354-355).

interés por temas como la caída fuera del tiempo, la búsqueda de lo que siempre hemos perdido, la ausencia de Dios como el camino para descubrir lo humano, etc.” (Gutiérrez 2017: 122), los cuales se presentan de algún modo en la narrativa seligsoniana. Para ilustrar el caso de “Antígona”, la cuestión de la búsqueda de la pérdida aparece cuando la protagonista va de camino a la caverna: “recuerda algo que nunca poseyó y que, no obstante, siente perdido” Enseguida la invade una remembranza de su infancia: una canción de cuna es “la voz de un lenguaje olvidado” (Seligson 2017: 158), pues no termina de formarse.

Desde su primer ensayo sobre Cioran, “Anatomía y elogio de la decadencia”, Seligson detecta algunos de los rasgos de su escritura que tanto le cautivaban:

En efecto, Cioran es un desesperado, un analista despiadado de la condición humana, la nuestra actual, despojada de todo su prestigio [...] Su pesimismo, por paradójico que parezca, es exaltante, tónico, extrae de la desesperación un principio de fervor, una especie de sabiduría hecha de burla maliciosa, de resignación y de rabia (1966: 6).

Ese “análisis despiadado de la condición humana” sobresale en *Del inconveniente de haber nacido*. Ahí Cioran coincide con el pesimismo que revelan las sentencias de Teognis y Sófocles. En *Edipo en Colono*, ciertas expresiones que exclama el héroe trágico también tienen un tono semejante. Por ejemplo, Edipo cuestiona así su culpabilidad frente a Creonte, con respecto al oráculo sobre el asesinato de Layo y al incesto con Yocasta: “¿cómo podrías imputarme a mí esto con razón, cuando aún no había sido engendrado ni concebido por mi padre y mi madre, y aún no había nacido” (Sófocles 1992: 550). Asimismo, maldice la ignorancia de su nacimiento infortunado: “Me dio a luz [Yocasta], sí, me dio a luz —¡ay de mis desgracias!— sin que yo supiera nada ni ella tampoco” (551). Al igual que los escritores griegos mencionados, Cioran cree que “el hombre es un error de la naturaleza, algo así como una desgracia o una enfermedad” (Seligson 1966: 6); para él la existencia del ser humano es una condena o un mal.

Antígona, recordemos, es fruto de la relación incestuosa, involuntaria, entre Edipo y su madre; su nacimiento es un error en sí mismo. Si consideramos su linaje familiar, en tanto hermana como hija de su padre, otra posible interpretación del epígrafe ilumina que lo mejor era que la joven no hubiese nacido; pero como vino al mundo, la versión seligsoniana del mito subraya la postura cínica y rebelde del personaje principal: “quiere que la vean, que la observen erguida sobre la muralla y levantando el puño de tierra que lenta vierte sobre el cadáver insepulto” (Seligson 2017: 156-157) de su hermano. Además, se advierte su gesto desafiante cuando avanza prisionera, “entre los guardias, victoriosa” (157). Por lo tanto, se entrevé una resignación que no es pasiva. A lo largo del relato, también somos testigos de la rabia, causada por el edicto del tío, que desata en ella “la venganza que ansía espectacular y pública”; del sentimiento de “piedad sarcástica” que le infunde su prometido, Hemón (156); de los vaticinios desgraciados del adivino Tiresias que “los dejan [a Creón y a Antígona] insensibles” (157); y, sobre todo, del “paciente aprendizaje que su ser ejecuta en aras del odio” (155). Dichas sensaciones y conductas de la protagonista se emparentan con el desencanto cioranesco.

Esta posible influencia se explica porque la cercanía entre el pensador francés y la escritora mexicana fue casi inmediata. Como refiere Seligson en “Entre el arco y el limo”, Octavio Paz se indignó ante la petición de Cioran de que un texto suyo se había enviado a *Plural*, en 1973, “con la condición expresa de que yo lo tradujera” (2011b: 57). Seligson todavía no era tan reconocida en el medio literario y Paz no reparó en expresarse de forma peyorativa y machista, cuando ella se presentó en las oficinas de la revista: “él no podía creer que “«esa adolescente —de hecho yo tenía 32 años y dos hijos— de minifalda y calcetines [...] tuviera nada que ver con la literatura»” (57). Cuando le llevó el texto traducido, sintió “que le decepcionó no tener que objetar” (58). A pesar de lidiar con el escepticismo del futuro

nobel mexicano frente a su trabajo, luego no hubo tantas barreras para que continuara traduciendo a Cioran, para *Plural*.

En ese mismo testimonio, Seligson autorreconoce su “espíritu irreverente e iconoclasta” que siempre la caracterizó, y menciona que no se dejaba intimidar por Paz (58). Quizás percibía en Cioran una actitud con la que se identificaba, pues si algo destaca en él es la destreza de su lenguaje para incitar reacciones semejantes en el lector:

E. M. Cioran maneja su instrumento de trabajo, el lenguaje y todos sus signos (las comas de preferencia, las cursivas, los entrecomillados), con habilidad de entomólogo y deleite de miniaturista, remojando sus pinzas y pinceles en el agua regia del sarcasmo y de la ironía para provocar, en el lector, reacciones de iconoclasta. Demoler ídolos e ideologías, tabúes y pre-juicios [sic], el lenguaje tiene, según él, como fundamento particular y última «engendrar y destruir dioses» (Seligson 2005a: 357).

¿Acaso no se distinguen algunos rasgos similares en la obra seligsoniana? Creo que ella desarrolló esa habilidad de entomóloga y miniaturista del lenguaje, pero, a diferencia de Cioran, prefirió hacer literatura. Tal vez sea la razón de que también escribiera aforismos, como los que encontramos en la segunda parte de *Cicatrices*,¹⁹⁰ y distintos poemas cortos. Parece que existe una poética general cuyas características principales son la brevedad y la concisión. Con respecto a su narrativa, destaca esa prosa meticulosa que crea imágenes poéticas, como la de Antígona caminando en medio de la noche: “El viento no ha dispersado la neblina de humos que flota sobre los campos, y ella camina, rayo lunar entre la bruma” (Seligson 2017: 156).

La diferencia primordial entre Seligson y Cioran es este aspecto del trabajo con el lenguaje. Como menciona en “Nota sobre Cioran”, “él no cree en la literatura porque no cree en la palabra” (2003: 11).¹⁹¹ Contradicción que la autora señala repetidamente, pues, al final,

¹⁹⁰ Cfr. “Vigilias”, en *Cicatrices* (2009): 111-120.

¹⁹¹ Una versión previa se encuentra en Esther Seligson, “Nota sobre Cioran”, *El Urogallo* (enero-febrero de 1971): 33-35. Cito la edición de *Apuntes sobre E. M. Cioran*.

Cioran ejerció el oficio de escritor, aunque jamás tuvo el interés de hacer literatura. Al contrario, para ella el arte es “un misterio, y como tal no ofrece soluciones ni da respuesta alguna” (12). Si bien coincide con el pensador francés en no dar respuestas a las problemáticas éticas, estéticas y morales, la autora mexicana toma distancia de su escepticismo y nihilismo total.

Apunté que Seligson se alejó de Cioran a partir de 1986. En “No recuperable”, comparte que José María Espinasa le había preguntado qué le reprochaba al rumano. Su respuesta fue breve: “Falta de congruencia” (2011b: 122), porque de ser alguien que se rehusaba a dar conferencias o entrevistas, aceptar premios o hacer declaraciones públicas, él se rindió “a las exigencias del mercado” (Gutiérrez 2017: 122). Tampoco le perdonó que no se interesara por lo que ocurría en el continente americano ni, mucho menos, en México, a pesar de que era un escritor leído entre estudiantes universitarios e intelectuales (Seligson 2005a: 364). Era “un pensador demasiado europeo” cuya visión de Occidente y de su decadencia no “contempla a los pueblos latinoamericanos con sus propios procesos históricos y políticos” (363).

Aunado a lo anterior, también existieron razones personales. Quizás el acontecimiento que fracturó por completo su relación sucedió cuando Cioran entregó a editores españoles sus libros “retraducidos sin escrúpulos sobre las traducciones mexicanas” (Seligson 2011b: 123), es decir, sobre las de Seligson. Sospecho que no se le concedió el crédito debido y, en consecuencia, dejó de leerlo y traducirlo, aunque volvió a escribir sobre él en repetidas ocasiones. Esto nos habla de la capacidad crítica de la autora, incluso cuando esa pasión por la obra cioranesca se había convertido en veneno, según cité.

Por último, resalta que Seligson, “a treinta años de haber leído el *Breviario de podredumbre*”, se sintiera y se denominara a sí misma como la “hija de Yocasta” (122).

Volviendo al epígrafe de Sófocles, éste también resuena en las siguientes palabras de la autora, con respecto a su posterior apreciación sobre Cioran: “¡Ah! *dove é il perfido* que no murió a tiempo como para no contradecirse tan flagrantemente” (122). De esta manera, Seligson también utiliza la ironía para referirse a aquél quien la inspiró durante su formación lectora y literaria. Como una Antígona renovada, intentó liberarse de los dogmas del pensador de origen rumano.

Ante la pregunta de “¿Para qué y para quién escribir?”, título de otro de sus ensayos, Seligson respondió que escribe “para medir constantemente el anhelo de libertad y ensanchar sus límites” (106).¹⁹² Hasta cierto punto, hay visos de esperanza en su obra, pero la autora está en su constante búsqueda, en contraposición con la perspectiva de Cioran de descalificar radicalmente al ser humano. Para comprobar esto último, vayamos al análisis de los mitemas que componen la “Antígona” de Seligson.

4.3 LOS MITEMAS TRANSFORMADOS Y ADAPTADOS EN “ANTÍGONA”

“Antígona” es un relato breve compuesto por seis párrafos, cada uno con su propio núcleo temático. Entre los relatos estudiados en la presente investigación, éste es el único que emplea la tercera persona gramatical para todo su desarrollo. Sin embargo, el narrador externo focaliza la configuración interna de los personajes. Es decir, aun cuando se prescinde del uso de la primera persona y de diálogos, se atisban sus pensamientos, sentimientos o sensaciones, ya que los individuos se describen “desde fuera y desde dentro, exhibiéndolos como si fueran figuras traslúcidas, atravesadas por la duda y la verdad” (Marrufo 2014: 166). Así, el espacio

¹⁹² El primer testimonio de este ensayo se encuentra en Esther Seligson, “¿Para qué y para quién escribir?”, *La Jornada* (1° de agosto de 1995): 27. Bajo el mismo nombre se incluye en *A campo traviesa* (2005a: 108-110). Cito la última versión de *Escritos a máquina*.

y la perspectiva narrativa cambian entre un segmento y otro. Por lo tanto, se configuran unidades argumentativas que podemos resumir análogamente en seis momentos cruciales.

El primero crea la atmósfera e introduce al personaje principal: la narración comienza en una ciudad sin nombre que está azotada por la peste.¹⁹³ Antígona pasea entre las calles infestadas de enfermos, atendiendo a los más desfavorecidos, mientras se quema a los muertos en múltiples hogueras. El segundo está focalizado en la protagonista: nos muestra su recorrido desde que sale del palacio y se mueve entre los guardias, durante la noche, hasta llegar al lugar donde se encuentra el cadáver de su hermano, para verter sobre él un puñado de tierra; acto con el cual transgrede la prohibición del rey. Luego, el narrador nos traslada a la perspectiva de Creón, quien mira las acciones de su sobrina desde la ventana, al mismo tiempo que la imagina tendida al lado de Hemón, su hijo, o de Edipo, y elucubra sobre su reino. Hasta aquí la mitad del relato delimita el contexto, muestra el conflicto y desplaza el punto de vista de Antígona al de Creón.

Enseguida, en el cuarto párrafo se fusionan ambas perspectivas. Mientras la noticia sobre la transgresión de Antígona se esparce entre la gente del pueblo, ella es devuelta como prisionera al palacio y Creón la espera sin saber cómo comportarse. Entonces, la voz narrativa alude al interrogatorio en el que cada uno defiende sus propias conductas, sin dejarse amilanar por las intervenciones de Hemón y Tiresias, el adivino. El quinto momento corresponde al trayecto de Antígona hacia la caverna, donde cumplirá su castigo: ser sepultada viva. Durante esta travesía, tiene recuerdos de su infancia, del destino trágico de sus padres y del tiempo cuando vivió exiliada junto con Edipo. Finalmente, observamos a la joven envuelta por la penumbra de su sepultura. Resignada ante cualquier posibilidad de

¹⁹³ Si bien la ciudad y el hermano de Antígona aludidos en el relato no tienen nombre, puede interpretarse que se trata de Tebas y de Polinices. Más adelante me detengo en el significado de su ausencia.

rescate, desciende a lo más profundo de la cueva para suicidarse, ahorcándose con un lazo.¹⁹⁴ De esta manera, en los dos últimos párrafos se retoma la perspectiva de Antígona y se olvida la de Creón; sin embargo, aquél que los antecede funciona como bisagra entre una mitad y otra, pues ahí ocurre “un clímax en el que los deseos de ambos apuntan hacia un sentimiento de atracción que ninguno logra explicarse” (Marrufo 2014: 166).¹⁹⁵

Con este resumen ya se aprecia la habilidad de Seligson para condensar en pocas páginas lo que podríamos reconocer como el mito de Antígona, en los rasgos más esenciales de la versión sofoclea. Mencioné que la autora dialoga principalmente con las tragedias de *Antígona* y *Edipo en Colono*. Decía que la primera se erige como el hipotexto clásico principal, pues de ahí retoma y reelabora el argumento para su relato; con la segunda, en cambio, establece otro tipo de relaciones transtextuales. También es importante considerar, aunque sea de modo tangencial, dos tragedias adicionales: *Edipo rey*, del mismo autor, y *Los siete contra Tebas*, de Esquilo. En ellas se encuentran otros elementos que, desde mi perspectiva, complementan el marco mítico de Antígona. De alguna forma, Seligson invita al lector a reconocerlos, pero si no es así, al menos, busca despertar su curiosidad.

4.3.1 LA EPIDEMIA EN LA CIUDAD

La cuestión de la peste en “Antígona” ha sido un aspecto relegado por la poca crítica literaria existente. Llama la atención que dicho elemento sea pasado por alto, cuando la descripción con la que abre la narración no sólo brinda la configuración espacial y la atmósfera, sino que también coloca a la protagonista en una situación nueva, frente a las versiones tanto clásicas como contemporáneas del mito. La ciudad anónima parece estar incendiada porque los

¹⁹⁴ Aunque el relato así lo sugiere, veremos en el análisis del último mitema que el desenlace es ambiguo.

¹⁹⁵ Volveré más adelante sobre los particulares de este encuentro entre ambos personajes.

cadáveres incinerados en las hogueras son demasiados. Al mismo tiempo que se ve amenazada por la enfermedad entre sus habitantes, se tambalea debido a intrigas políticas: posibles invasiones externas y complots internos. De entrada, Seligson proporciona una imagen visual hiperbólica, pero no por ello menos atractiva. Véase el uso de la adjetivación y la ausencia de comas (a excepción de aquella que introduce la oración adversativa) que da fluidez al inicio:

La ciudad parece arder consumida por las llamas de las hogueras encendidas para quemar los cadáveres de los apestados que se amontonan en pilas interminables a lo largo de las calles. Al reino lo amenazan Estados vecinos y las luchas intestinas por mantener o hacer que se tambalee el ya de por sí endeble poder del rey. En palacio imperan desconfianza e intriga, pero a Antígona sólo le importa su odio (Seligson 2017: 155).

Es notable que la descripción de la peste inaugure el relato, pues es un motivo perteneciente a *Edipo rey*, de Sófocles. Recordemos que esta tragedia arranca con el encuentro entre Edipo y un sacerdote, quien habla representando a la gente suplicante que está en las afueras del palacio. Su voz clama los grandes infortunios que pesan sobre la ciudad de Tebas:

Se debilita en las plantas fructíferas de la tierra, en los rebaños de bueyes que pacen y en los partos infecundos de las mujeres. Además, la divinidad que produce la peste, precipitándose, aflige la ciudad. ¡Odiosa epidemia, bajo cuyos efectos está despoblada la morada Cadmea, mientras el negro Hades se enriquece entre suspiros y lamentos! (Sófocles 1992: 312).

Más adelante, Creonte trae consigo la solución, tras haber consultado al oráculo de Delfos. La sequía, la infertilidad y la epidemia son castigos de los dioses porque en la ciudad aún habita el asesino de Layo, el antiguo rey de Tebas, y todavía no se ha hecho justicia. Por tanto, Edipo se empecina en encontrar al culpable, ignorando que él mismo es el homicida de su padre. Tales males parecen resolverse cuando el protagonista, después de reconocer la verdad y clavarse un par de broches en sus ojos, se exilia de su patria, para ser congruente

con las maldiciones que arrojó sobre el posible responsable.¹⁹⁶ Seligson subvierte la versión sofoclea, de buenas a primeras, porque introduce el mitema tebano inicial de la peste en la historia de su nueva Antígona, cuando en principio no le correspondería. En otras palabras, la *Antígona* de Sófocles no se desarrolla en ese entorno: no hay ninguna enfermedad, pues ese asunto ya había sido remediado. Sin embargo, la imagen hiperbólica de los cadáveres incendiándose en la hoguera le sirve, por contraste, para enfatizar el ensimismamiento de Antígona.

Seligson erige puentes intertextuales entre *Edipo rey* y “Antígona”, puesto que las imágenes del fuego relacionadas con la epidemia son semejantes entre sí. Alamillo anota que el adjetivo calificador de la divinidad (traducido como “que produce la peste”) literalmente significa: “«que lleva fuego abrasador», haciendo, tal vez, alusión a la fiebre, uno de los síntomas de la peste” (Sófocles 1992: 312, n. 6).¹⁹⁷ Sófocles refuerza la imagen de una Tebas ardiente, mediante las primeras intervenciones del coro de ancianos temerosos, quienes exclaman frases metafóricas dentro del mismo campo semántico. Por un lado, aluden a la enfermedad como “ardor de la plaga” o “el fuego irresistible” (318); por el otro, invocan a distintas deidades, asignándoles atributos ígneos: “el terrible Ares [...] me abrasa saliéndome al encuentro”, “las fuerzas de los abrasadores relámpagos [de Zeus]”, “las antorchas llameantes de Ártemis”, o “Baco, el de rojizo color [...], ¡que se acerque resplandeciente con refulgente antorcha contra el dios odioso entre los dioses!” (319).

¹⁹⁶ Edipo imprecas contra el asesino desconocido de Layo: “Prohíbo que en este país, del que yo poseo el poder y el trono, alguien acoja y dirija la palabra a este hombre, quienquiera que sea, y que se haga partícipe con él en súplicas o sacrificios a los dioses y que le permita las abluciones. Mando que todos le expulsen, sabiendo que es una impureza para nosotros, según me lo acaba de revelar el oráculo pítico del dios” (Sófocles 1992: 320).

¹⁹⁷ Este aspecto se ve más claro en la edición de Garibay: “un numen que arde en fuego contra la ciudad pugna. La destruye, la anonada. Es la tremenda Peste” (Sófocles 2021: 165).

De manera semejante, Seligson utiliza léxico de ese campo semántico (*arder consumida, hogueras, llamas, quemar*), en el fragmento citado. Ante la ausencia de dioses, en su lugar, el fuego afecta la caracterización de los personajes principales, más allá de la descripción física del lugar. A Antígona sólo le interesa su odio, entre todos los sentimientos que pudiera provocarle la decadencia de su hogar. Así lo detalla la voz narrativa:

Él es quien le *consume* las fuerzas y los pensamientos, un odio *tenaz, apasionado*, y todo alrededor sirve de pretexto para *atizarlo* y otorgarle densidad, una aspereza de lana burda *rozando* la piel con *dolorosa constancia*, un aturdimiento en el cuerpo que, no obstante, *escuece*, pequeñas *llagas* a punto de abrirse (2017: 155).¹⁹⁸

La selección de verbos y adjetivos coadyuva a avivar el odio en Antígona, como si éste fuera una pequeña llama que termina transformándose en un fuego casi inextinguible, al ser alimentada por el contexto miserable que rodea a la protagonista. El sentimiento invade total e interiormente a la princesa tebana: ella “quiere que su odio vibre en su mente, que su realidad le *queme* la piel y brote de cada poro” (155); desea conservarlo y hacerlo crecer. De hecho, el edicto de Creón lo consolida y lo explota: “Y el decreto fue lo que hizo *estallar* su pecho en *mil luces cegadoras*” (156). Así, coincido con Marrufo en que el odio se erige como el móvil primordial que guía a Antígona en sus decisiones y acciones siguientes (2014: 168), pero está fundamentado en el uso del lenguaje metafórico relativo al fuego.

A su vez, Seligson utiliza un símil y algunas metáforas para hacer explícito el paralelo entre la ciudad y Creón. Al igual que ésta, “él *arde*, como los apestados, *quemándose* en un *fuego insaciable*, en una *sed devastadora*” (2017: 157). Si para Antígona el campo semántico ígneo funciona para exacerbar el odio, sugiere lo contrario en el tirano. ¿Podríamos hablar de amor, celos o erotismo? Cualquiera que sea la respuesta, ciertamente existe atracción,

¹⁹⁸ A partir de este momento los énfasis en el relato de Seligson son personales, al menos que indique lo contrario.

mientras observa a su sobrina desde la ventana y cuando la imagina “tendida al lado de Edipo *calentándole* en la desesperación del destierro, cuántas más la ve en el lecho con Hemón” (157). Ese ejercicio imaginario activa en el rey la sensación de que algo le escuece al interior y lo deja insatisfecho; le asedia un deseo incomprensible que reprime durante el resto del relato.

De esta forma, Seligson emplea el mitema de la peste como catalizador de la narración y transforma la función del lenguaje metafórico concerniente al fuego, empleado por Sófocles, para que la ciudad en llamas refleje los sentimientos y deseos de Antígona y Creón, aunque con efectos distintos en cada uno. El odio, al igual que la enfermedad, se propaga al interior de la joven, pero termina exteriorizándose hacia otros: “Siente haberle contagiado su odio a aquellos que menosprecian su acto por tratarse de un familiar del tirano” (157). En contraste, la pasión atormenta al rey, lo que se evidencia cuando la voz narrativa especifica cómo él aparece ante su sobrina “igual que un supliciado” (157). Así, el fuego simboliza la decadencia y la ruina que amenazan a la sociedad, además de la intensidad de los sentimientos complejos que consumen a los personajes.

Otro punto es que Seligson probablemente se inspirara también en la adaptación titulada “Antígona o la elección”, de Marguerite Yourcenar, incluida en *Fuegos*. Como Marrufo reconoce, existe un paralelismo simbólico entre ambas prosas. De modo similar, el odio es enaltecido al inicio del texto de Yourcenar: es el escenario donde se desarrolla la acción y se vincula directamente con la luz (2014: 168). El narrador en tercera persona comienza el relato con una pregunta y un símil: “¿Qué dice el mediodía profundo? El odio se cierne sobre Tebas como un espantoso sol” (Yourcenar 1985: 53). Luego describe que contagia a todos sus habitantes: “El odio infecta las almas; las radiografías del sol roen las conciencias sin reducir su cáncer”, pero sólo Antígona soporta esa luminosidad “como si el

dolor le sirviera de gafas oscuras” (53). Como explica en el prólogo a su libro, éste anticipaba “los lúgubres focos de los campos de concentración”, y proyectaba sombras del inminente “peligro político que pesaba sobre el mundo” (17). Nótese cómo la escritora de origen belga introduce elementos modernos (por ejemplo, las radiografías, los lentes de sol y, más adelante, los carros de asalto o los disparos); cuestión que no detecto en el relato seligsoniano. De esta manera, aunque ambos textos actualizan el mito de Antígona, los componentes tecnológicos en el de Yourcenar remiten a otro tiempo, más histórico que mítico; en específico, al periodo de entreguerras, aunque Tebas sea el espacio narrativo.¹⁹⁹

La versión del mito tebano de Yourcenar conserva el amor como el sentimiento que moviliza a la protagonista, tanto para acompañar a Edipo en su exilio como para honrar el cuerpo de Polinices, en el que ella vierte “todo el vino de un gran amor” (55). Aquí el odio es ajeno a Antígona y no se gesta en la individualidad (como en el caso de Seligson); más bien, es parte de la atmósfera y de la colectividad. Sin embargo, el odio es asimilado en ambas narraciones como una enfermedad que se contagia.

El paralelo entre los textos de Yourcenar y Seligson se refuerza al observar las descripciones hiperbólicas que la primera empleó para configurar Tebas. Por ejemplo, cuando Antígona decide acompañar a Edipo en su exilio, padre e hija deben abandonar “aquella *ciudad de arcilla cocida al fuego*, donde los rostros endurecidos se hallan modelados con la tierra de las tumbas” (53. Énfasis personal). Dicha imagen funciona para enfatizar la sequía que está provocando la muerte de sus habitantes. Por cierto, cuando Seligson refiere

¹⁹⁹ Para Steiner, la “viñeta” (así la llama) de “Antígona o la elección” representa una guerra moderna que “borra la diferencia entre la πόλις [polis] y el campo de batalla”, ya que “las calles de Tebas están sacudidas por el paso de tanques. Dentro de los muros de la ciudad la guerra que libra ahora Creón contra sus súbditos es ideológica y en virtud del uso del terror policiaco es aún más salvaje que la lucha ante las siete puertas” (2000: 173).

el ambiente árido, detalla cómo la protagonista escruta su rostro “en el fango de los pozos resecados” (2017: 155); mientras que la escritora belga refiere el “agua insípida al fondo de las cisternas” o “los corazones tan secos como los campos” (Yourcenar 1985: 53). Si bien en la versión francesa el elemento natural sobresaliente es la tierra y no el fuego, esa Tebas es semejante a la urbe anónima de Seligson.

El relato de Yourcenar también llega al extremo de asimilar la ciudad a un infierno que es calificado con el color rojo, como si ese sustantivo no fuera suficiente. Cuando la joven regresa, después de la muerte de su padre, se ve obligada a atravesar “los siete círculos de los ejércitos que acampan en torno a Tebas, deslizándose invisible *como una lámpara en el rojo Infierno*” (1985: 54. Énfasis personal). Con tal efecto se anuncia la condena inminente de la protagonista. Seligson retoma esta imagen como punto de referencia, para apropiársela y delinear su propia ciudad anónima consumida por las piras de los apestados. En consecuencia, podría decirse que alude discretamente a “Antígona o la elección”.

Ahora bien, a diferencia de Yourcenar, Seligson elige no hacer ningún guiño a acontecimientos sociales o políticos concretos. Es imposible reconocer en “Antígona” un tiempo y un lugar histórico determinados. La escritora mexicana decide que la ciudad permanezca en el anonimato, incluso cuando el lector familiarizado con las versiones clásicas puede inferir que se trata de Tebas, gracias a la aparición de los nombres de algunos personajes míticos.²⁰⁰ Desde mi perspectiva, lo anterior provoca que su relato no tenga un carácter local, entendiendo que sucede *in illo tempore* a semejanza del mito. Por supuesto, esto ocurre en apariencia, es una especie de simulacro mítico, pues ningún texto literario está desembarazado de contexto. Así, cuando Seligson le quita a la peste su función de castigo

²⁰⁰ Explícitamente se nombra a Antígona, Creón, Edipo, Yocasta, Hemón y Tiresias, mientras que otros miembros de la familia real sólo son aludidos (Ismene, Polinices y Eteocles), como explico más adelante.

divino, una lectura posible es que la transforma en símbolo de la decadencia moral y la corrupción de la sociedad contemporánea. Hacia los años setenta, Seligson se expresa al respecto, en “Nota sobre Cioran”:

En el mundo contemporáneo donde los valores religiosos y morales, principalmente, están ya caducos, el hombre, ser de por sí abocado al mal, a la degradación y al fracaso, vive para el aburrimiento, en un vacío existencial que ni el arte, y mucho menos aquel que se sirve de la palabra como herramienta de expresión, logra llenar (2003: 11).

Ciertamente se entrevé una postura existencialista y pesimista, acorde con el tono de la escritura de Cioran, como comenté en el apartado anterior. Aunado a ello, Seligson juzga que la decadencia social proviene de la desatención y el desinterés que mostramos hacia otros, tal como escribe en “Cioran, ciudadano de ninguna parte”, ensayo publicado en *Diorama de la Cultura*, en 1973:

hemos integrado el absurdo a nuestros actos y pensamientos, hemos evadido el compromiso con nuestros semejantes gracias a la droga que de golpe nos vacuna contra ellos, y hemos adoptado, sin traumas ya, asépticamente sicoanalizados, el horror, la violencia y la corrupción (2003: 24).²⁰¹

Con esto en mente, vale la pena mencionar que la Antígona de Seligson actúa de forma distinta, cuando se pasea entre las calles: observa y escucha las desgracias de los otros, como si ello implicara alguna resistencia frente al mal que corroe la ciudad. Es decir, presenciamos a un personaje de la realeza que se involucra con su pueblo, borrando los límites entre clases sociales. Nos cuenta el narrador:

Inventaba. Ante la evidencia de la muerte, por ejemplo, Antígona inventa el rostro de la vida [...] Frente a los gritos de dolor de los que se revuelcan azotados por la epidemia, ella eleva su propio clamor rencoroso [...] Quiere darse tiempo, el necesario para que nada vaya a cortar de tajo el lento y paciente aprendizaje que su ser ejecuta en aras del odio, inventa su misericordia al pasearse por las calles repartiendo algún alimento entre los niños. En realidad, hurga en las casas y en el

²⁰¹ La primera versión del ensayo puede encontrarse en Esther Seligson, “Apasionamiento inagotable: Cioran, ciudadano de ninguna parte”, *Diorama de la Cultura*, supl. de *Excélsior* (28 de enero de 1973): 11-13. Cito la edición de *Apuntes sobre E. M. Cioran*.

alma de los deudos, oye las quejas de las viudas en contra de la guerra y susurra el nombre del tirano (Seligson 2017: 155).

Esto es significativo porque no existe ninguna cercanía similar entre Antígona y sus súbditos, al menos en las tragedias clásicas y otras adaptaciones del mito revisadas donde ella aparece como personaje de un alto estrato social.²⁰² Desde luego, esta declaración es limitada, debido a la gran cantidad de versiones existentes del mito, según muestra George Steiner en *Antígonas*. Sin embargo, no encontré comentarios de esta particular conducta de la joven, en las obras que él estudia. Sólo en *Edipo. Drama en tres actos* (1930), de André Gide, hay esbozos de una actitud parecida, pero Yocasta no permite que su hija se inmiscuya de ese modo: “Antígona me suplicaba que la dejara cuidar a los enfermos. Yo le contestaba que esto no podía ser la ocupación de una princesa. «Entonces, orar por ellos, interceder por ellos», me ha dicho” (1952: 237).

Si bien Seligson nos muestra una figura femenina comprensiva con los que sufren, la caridad de la joven es contradictoria con aquello que la embarga internamente. En consecuencia, el verbo “inventar”, repetido a lo largo de la narración, se convierte en punto clave para el desarrollo de la historia.²⁰³ Su uso es ambiguo: no queda claro si aparece en el sentido de “hallar o descubrir algo nuevo o no conocido”, o en el de “decir algo presentándolo como verdadero sin serlo” (s.v.), según la primera y segunda acepción del *Diccionario de la*

²⁰² Para la presente investigación, además de las tragedias de Sófocles (*Edipo rey*, *Antígona* y *Edipo en Colono*), consulté *Los siete contra Tebas* de Esquilo, *Fenicias* de Eurípides y *Las fenicias* de Séneca. En cuanto a otras adaptaciones, revisé también *La Tebaida o los hermanos enemigos* de Racine, *Antígona* de Anouilh, *La máquina infernal* y *Antígona* de Cocteau, *Antígona* de Brecht, “Antígona o la elección” de Yourcenar, *La sangre de Antígona* de Bergamín y *La tumba de Antígona* de Zambrano. Con respecto a las latinoamericanas, examiné *Antígona Vélez* de Marechal, *Antígona furiosa* de Gambaro, *La pasión según Antígona Pérez* de Sánchez, *La joven Antígona se va a la guerra* de Fuentes Mares y *La ley de Creón* de Harmony.

²⁰³ El verbo “inventar” se repite ocho ocasiones a lo largo del texto, distribuido de la siguiente manera: tres veces en relación con Antígona; dos vinculadas con Creón; luego, se conjuga en plural otras dos, para referirse a ambos personajes; y finalmente, una vez más, cuando la joven se dirige hacia su tumba. En este sentido, la repetición coincide con la estructura del texto, en cuanto a los cambios de perspectiva. Por el momento, comento las instancias relacionadas con Antígona y dejo las restantes para cuando comente los siguientes mitemas.

lengua española. ¿Frente a tanta muerte, Antígona descubre la vida entre los sobrevivientes? ¿O sólo es un engaño porque parece no existir remedio para los males que azotan al pueblo? ¿Su misericordia es genuina o una pantalla que le sirve para sus intereses personales? El contacto con los desamparados le permite, por un lado, disfrazar su odio, cuando se muestra servil y atenta con los demás; por el otro, acrecentarlo en secreto para culpar a Creón (a pesar de que sólo se atreve a susurrar su nombre),²⁰⁴ porque él no ha hecho nada para resolver las distintas problemáticas de su reino (sanitaria, de violencia y de pobreza). Cualquiera que sea el significado que se le da al verbo “inventar”, el pasaje introduce un sentido colectivo en la percepción de Antígona, quien parece superar así el mero individualismo.

Entonces, el encuentro con los otros también funciona para que Antígona sea capaz de reconocer en ellos el miedo que Creón infunde: “Humillada por la espera de su caída, fortalece en el temor ajeno su deseo de ver llegar el momento de la venganza que ansía espectacular y pública” (Seligson 2017: 156). Queda claro que, siguiendo las versiones clásicas del mito, Antígona ha sido ultrajada de su posición real por su condición femenina: ella no puede asumir el trono, pues sólo a un varón le es permitido gobernar. Después de que sus hermanos se asesinan mutuamente, su tío es el más próximo en línea sanguínea.

Asimismo, Seligson invierte la función que Hemón tiene en la *Antígona* de Sófocles. Él es quien tiene la posibilidad de mezclarse entre el pueblo y enterarse de la percepción que éste tiene sobre el tirano. Así encara a su padre: “Tu rostro resulta terrible al hombre de la calle, y ello en conversaciones tales que no te complacerías en escucharlas. Pero a mí, en la sombra, me es posible oír cómo la ciudad se lamenta por esta joven” (Sófocles 1992: 274). Mientras que Hemón permanece oculto fuera del palacio e intenta prevenir de manera aislada

²⁰⁴ En realidad, el nombre de Creón se explicita a partir de la segunda página.

a Creón sobre el descontento social, la Antígona seligsoniana no tiene escrúpulos para mostrarse ante los demás. Al contrario, como se ve humillada y reconoce el temor de la gente, la situación provocada por la peste le permite gestar esa venganza que trasciende el ámbito privado.

4.3.2 EL ENTIERRO DEL HERMANO

Después de analizar la importancia del mitema de la peste en el relato de Seligson, es esencial examinar cómo la autora transforma uno los motivos fundamentales del mito de Antígona: el entierro de Polinices. Como sabemos, la acción de sepultar al hermano desencadena el sentido trágico de la historia, en la versión de Sófocles. La joven desobedece las órdenes de Creonte, quien había declarado traidor a Polinices por levantarse en armas contra su ciudad. Por el contrario, Eteocles recibe las honras fúnebres adecuadas tras defender a Tebas.²⁰⁵ Así lo anuncia Antígona a su hermana, Ismene:

Pues, ¿no ha considerado Creonte a nuestros hermanos, al uno digno de enterramiento y al otro indigno? A Eteocles, según dicen, por considerarle merecedor de ser tratado con justicia y según la costumbre, lo sepultó bajo tierra a fin de que resultara honrado por los muertos de allí abajo. En cuanto al cadáver de Polinices, muerto miserablemente, dicen que, en un edicto a los ciudadanos, ha hecho publicar que nadie le dé sepultura ni le llore, y que le dejen sin lamentos, sin enterramiento, como grato tesoro para las aves rapaces que avizoran la satisfacción de cebarse (Sófocles 1992: 250).

En general, tanto las versiones antiguas como las modernas coinciden en este aspecto. A pesar de sus variaciones, repiten la prohibición de enterrar dignamente un cadáver, dictada por una figura masculina representante del poder. Mientras tanto, un personaje femenino la

²⁰⁵ *Los siete contra Tebas*, de Esquilo, desarrolla el sitio de Tebas, donde Polinices y Eteocles se enfrentan en una especie de guerra civil. Ambos habían acordado turnarse el trono cada año, pero el segundo se negó a entregarlo cuando le correspondía y desterró al primero. En consecuencia, Polinices regresa con un ejército liderado por seis líderes argivos y asedia con ellos la ciudad, atacando las siete puertas que la resguardan. Al final, los hermanos combaten entre sí y se atraviesan mutuamente con sus espadas.

quebranta, arriesgando su vida. Según George Steiner, en la *Antígona* de Sófocles “la dialéctica de la intimidad y de lo público, de lo doméstico y de lo más cívico se expone explícitamente. La obra versa sobre las medidas políticas impuestas al espíritu privado, sobre la necesaria violencia que el camino político y social acarrea a la indecible interioridad del ser” (2000: 26). Sin entierro no habría transgresión; tampoco se aplicaría el castigo de muerte impuesto a quien se atreve a desafiar la ley o el orden establecido. Parece que el modelo sofocleo del conflicto —con esa tensión dialéctica señalada por Steiner— es el que más ha perdurado a lo largo de la historia literaria. No obstante, la sepultura del hermano adquiere otra función en la “*Antígona*” de Seligson. En este caso, a la protagonista no la motivan el amor fraterno, la defensa de los valores divinos o familiares ni el deseo de justicia.

La voz narrativa nos explica que las intenciones de Antígona son otras, frente al decreto de Creón: “Tuvo que repetírselo mil veces en voz alta para comprender que la prohibición de enterrar al hermano sería el instrumento de su venganza” (Seligson 2017: 156). Así como Antígona se visibiliza entre los sufrientes de las calles, también quiere ser vista por todos, en especial por el rey, cuando se dispone a inhumar a su hermano. Esto ya traza una diferencia con la tradición porque las versiones muestran a Antígona, por lo común, actuando sola y a escondidas, como veremos más adelante.

Antes de pasar al momento del entierro, es conveniente subrayar cómo Seligson logra sintetizar los acontecimientos previos que marcaron a la hija de Edipo. Podría decirse que la autora es consciente de otros mitemas esenciales correspondientes al ciclo mítico tebano, cuando los expone en “*Antígona*” con la siguiente enumeración:

Había amalgamado el nombre de Creón al destino trágico de su familia, al suicidio de la madre, la ceguera del padre, el fratricidio, la condescendencia de la hermana e incluso el amor que profesa el hijo del tirano hacia quien solo siente una piedad sarcástica (2017: 156).

Más allá de que Seligson enlista los mitemas (“suicidio de la madre”, “ceguera del padre”, “fratricidio”, “condescendencia de la hermana”, “amor que profesa el hijo del tirano”), éstos se presentan concatenados por medio de alusiones concretas que aparecen con rapidez ante los ojos del lector. Puede observarse que están en orden cronológico, o sea, coinciden con la serie de sucesos de la historia familiar de Antígona que la conducen hacia su ruina. Quizás la clave está en el verbo “amalgamar” que, según el *Diccionario de la lengua española*, significa “unir o mezclar cosas de naturaleza contraria o distinta” (s.v.). La estrategia narrativa de Seligson consiste en utilizar sintagmas nominales “amalgamados” que hacen referencia a escenas de tragedias diferentes, para que la protagonista vincule a su tío con toda esa secuencia de desgracias.

Gracias a estos guiños, Seligson establece relaciones intertextuales con una variedad de obras clásicas, aunque no especifique a cuáles pertenecen particularmente. Sin lugar a duda, “el suicidio de la madre” y “la ceguera del padre” remiten a *Edipo rey*, de Sófocles.²⁰⁶ En tanto, “el fratricidio” apunta hacia *Los siete contra Tebas*, de Esquilo, o *Fenicias*, de Eurípides, pues ambas tragedias tratan el mismo tema.²⁰⁷ Por último, “la condescendencia de la hermana” y “el amor que profesa el hijo del tirano” remiten a la *Antígona* sofoclea.²⁰⁸ Si

²⁰⁶ Recordemos que, en *Edipo rey*, tales sucesos no ocurren en escena. Sófocles acude al personaje del mensajero, quien adquiere la función de testigo, para que el público se entere con su narración sobre lo ocurrido: “Y gritando de horrible modo, como si alguien le guiara, [Edipo] se lanzó contra las puertas dobles, y, combándolas [...], se precipita en la habitación en la que contemplamos a la mujer colgada, suspendida del cuello por retorcidos lazos. Cuando él la ve, el infeliz, lanzando un espantoso alarido, afloja el nudo corredizo que la sostenía. Una vez que estuvo tendida [...] arrancó los dorados broches de su vestido con los que se adornaba y, alzándolos, se golpeó con ellos las cuencas de los ojos” (1992: 359).

²⁰⁷ Una de las diferencias primordiales entre estas tragedias es que Eurípides muestra a Yocasta todavía viva durante el asedio de Tebas. Ella y Antígona intentan conciliar la disputa entre los hermanos, mientras que Edipo, ya ciego, permanece aislado dentro de la ciudad. En esta versión, Yocasta se suicida cortándose el cuello en pleno campo de batalla, después de que sus hijos se asesinan entre sí: “se hundió la hoja en medio de la garganta y entre sus dos seres más queridos yace muerta rodeándolos a ambos con sus abrazos” (Eurípides 1979: 156). Aunque aquí hay una inversión en el orden de los acontecimientos (primero el fratricidio y luego el suicidio de la madre), el resultado es el mismo.

²⁰⁸ Por un lado, Ismene no está de acuerdo con la propuesta de su hermana de enterrar a Polinices. Antepone su obediencia, ajustándola a la voluntad de Creonte, porque tiene miedo y no cree que pueda incidir en algún

bien la escritora mexicana no despliega estos rasgos constitutivos del mito en su relato y exige al lector que los reconozca, es increíblemente precisa al aludirlos para configurar la historia familiar de la protagonista.

Otra posibilidad es que Seligson se aproxima, en cierta medida, al modo en que Sófocles resume el pasado de la familia tebana, cuando Ismene lo evoca al inicio de *Antígona*:

¡Ay de mí! Acuérdate, hermana, cómo se nos perdió nuestro padre, odiado y deshonorado, tras herirse él mismo por obra de su mano en los dos ojos, ante las faltas en las que se vio inmerso. Y, a continuación, acuérdate de su madre y esposa —las dos apelaciones le eran debidas—, que puso fin a su vida de afrentoso modo, con el nudo de unas cuerdas. En tercer lugar, de nuestros hermanos, que habiéndose dado muerte los dos mutuamente en un solo día, cumplieron recíprocamente un destino común con sus propias manos (Sófocles 1992: 251).

Aunque Sófocles invierte aquí el orden de los dos primeros sucesos, los cuales constituyen el clímax de su *Edipo rey*, utiliza este parlamento para que el receptor se informe sobre la precaria situación de ambas hermanas. La intención de Ismene es que Antígona recuerde los infortunios compartidos y, con ello, persuadirla para que no continúe con su obstinado plan de enterrar a Polinices. Si comparamos este fragmento con el de Seligson, es notable cómo el de ella está exento de explicaciones; incluso es más conciso. Por supuesto, agrega las actitudes de Ismene y Hemón que no están en la síntesis de Sófocles por obvias razones, pues se muestran durante el desarrollo de *Antígona*. Sin embargo, Seligson usa una estrategia similar: proporciona los indicios sustanciales de la historia de Antígona para formar una especie de prólogo reducido.

cambio, a causa de su condición sexual: “Y ahora piensa cuánto mayor infortunio pereceremos nosotras dos, solas como hemos quedado, sí, forzando la ley transgredimos el decreto o el poder del tirano. Es preciso que consideremos, primero, que somos mujeres, no hechas para luchar contra los hombres, y, después, que nos mandan los que tienen más poder, de suerte que tenemos que obedecer en esto y en cosas aún más dolorosas que éstas” (Sófocles 1992: 251). Por el otro, Hemón se muestra como el amante fiel, el joven que se atreve a desafiar al padre para defender a Antígona, y que, al final, se suicida “hundiéndose en su costado la mitad de su espada” (295), abrazado al cadáver de su prometida.

Algunas de las alusiones mencionadas se confirman cuando aparecen los nombres de Yocasta y Edipo; en cambio, el de Polinices nunca aparece en el relato. Esto le permite a Cázares interpretar que el cadáver se convierte en una herramienta que Antígona utiliza para desquitarse (2017: 48). Hemos observado que la Antígona seligsoniana decide usar el decreto de la prohibición del entierro como instrumento de su venganza. Resalta que no sea un acto violento, más bien, estriba en que Creón la volteee a ver, en que Antígona se haga perceptible y, así, él reconozca su culpa. En ese intercambio de miradas —en primera instancia imaginado por Antígona, porque todavía no ocurre el encuentro real con su tío—, la joven considera sus ojos como la vía para que el tirano divise también la mirada superpuesta de Edipo. Adviértase la complejidad de la siguiente cita:

haría que Creón la mirase, y, a través de sus ojos, mirase también la mirada ciega del padre, esa mirada vuelta únicamente hacia el cuerpo inaccesible de Yocasta y cargada con las sombras de una muerte que Edipo invocaba deseoso de abrazarse a ella nuevamente, como si la mano de Antígona al guiarle no hiciera más que evocar en él las caricias de su madre y esposa (Seligson 2017: 156).

Es relevante la repetición verbal reflexiva (“mirase”), junto con la del sustantivo (“mirada”), y el oxímoron (“mirada ciega”) empleados en este fragmento. La insistencia cobra forma con la reiteración y activa el recuerdo de la princesa tebana que nos traslada al mitema del exilio, cuando la protagonista asumió el papel de lazarillo de su padre, tal como se representa en *Edipo en Colono*. Ahí Sófocles le asigna a Antígona un papel secundario, pero fundamental: sirve como guía de Edipo en su miserable mendigar, funge como su intermediaria y defensora ante el coro de atenienses, y lo persuade para que reciba a Polinices. Edipo nunca confunde a su hija con su madre, en cambio, la Antígona seligsoniana es percibida por su padre como una prolongación más de Yocasta. Por esta razón Cázares

comenta que el tema del incesto se hace explícito nuevamente (2017: 49).²⁰⁹ En mi opinión, la comparación funciona para anular la identidad de la joven: su progenitor fue incapaz de reconocer quién lo acompañaba, al estar anclado en la culpa de su pasado.

Después de que Antígona interpreta que su mano evocaba las caricias de Yocasta, el primer párrafo del relato concluye: “Desde entonces [o sea, desde el destierro] supo Antígona que no amaba a su padre. En cambio, en Creón había centrado sus esperanzas” (Seligson 2017: 156). Este último enunciado podría interpretarse de dos maneras: “Hacia Creón puede dirigir ese amor que le niega al padre, aunque Creón es su tío y el incesto no desaparecería totalmente; o bien, Creón le brinda la posibilidad de concentrar en él todo ese odio que no puede dirigir a los dioses tejedores del funesto destino familiar” (Cázares 2017: 49). El estudio de Cázares desarrolla la primera opción, en cambio, me inclino por la segunda. Seligson despoja a su Antígona de toda capacidad para amar al padre, al hermano y al prometido, y la llena de odio, sin que “ningún otro sentimiento podía distraerla de su afanosa tarea: se diría una novia obsesionada con la noche de bodas” (Seligson 2017: 156).

Una vez que Seligson desplegó el contexto de la ciudad y recuperó los elementos esenciales de la historia familiar de Antígona, en el segundo párrafo acota los preparativos de la joven para enterrar a su hermano. Ésta se arregla especialmente para la ocasión: “Salió de palacio después de bañarse y perfumarse con cuidado, peinar sus cabellos y vestirse vestiduras que rivalizaban en blancor con la faz de la luna a quien dedicó sus votos de éxito” (156). La indumentaria refuerza la idea de que la muchacha parece una novia, lo cual

²⁰⁹ Cázares señala la posibilidad de que Creón desea incestuosamente a su hermana, Yocasta, a través de los ojos de Antígona. Es loable que anote también que quizás esta lectura sea “muy retorcida” y corra el riesgo de la sobreinterpretación (2017: 50). Desde mi perspectiva, el texto no da indicios de ello; más bien, nos recuerda cuál era la relación de Edipo con Yocasta, quien fue “madre y esposa” al mismo tiempo.

contrasta con el rito funerario que llevará a cabo.²¹⁰ Percibo que esta imagen poética e hiperbólica es semejante a algunas frases contenidas en *La tumba de Antígona*, de Zambrano. Ahí Antígona recuerda cómo ella e Ismene estaban “vestidas de blanco las dos” (1967: 35); Hemón, a su vez, describe a la protagonista “más blanca que nunca, luz de tu propia luz”, cuando la encuentra en la caverna (74).²¹¹ Quizás Seligson recupera estos detalles de Zambrano para potenciar la representación de su personaje: Antígona compite con la luna; luego se convierte metafóricamente en “rayo lunar” (2017: 156); por último, es contemplada y comparada, desde la perspectiva de Creón, “como una diosa blanca” (157). Así, la función del color se transforma poco a poco, conforme la princesa se desplaza en medio de la noche.

La narración prosigue con el fugaz encuentro entre Antígona e Ismene. La primera tiene un “arranque de entusiasmo” y extiende su mano hacia la segunda, invitándola a acompañarla. En ese instante, Antígona reconoce en la otra a “su doble, su yo tierno y compasivo” (156). Seligson aprovecha la técnica de contraste que, según María Rosa Lida, es fundamental en las tragedias de Sófocles: “A la novedad de poner en escena doncellas fuertes como Antígona y Electra, Sófocles agrega, para que sirvan de cartabón para medir el contraste, las hermanas débiles o normales” (1944: 47).²¹² Frente a la tradición clásica, Seligson insiste en subvertir lo que sienten los personajes, incluso cuando conserva de modo sutil la discrepancia entre hermanas. Como un espejo, Ismene refleja en la protagonista la

²¹⁰ Además, nótese el pleonasma en “vestirse vestiduras” que crea una aliteración donde predominan los fonemas /b/ y /s/, aunada con “rivalizaban” y “votos”. Es significativo que esta última palabra pueda asociarse con las promesas intercambiadas en una ceremonia matrimonial. Con dichos recursos retóricos, Seligson intensifica el enunciado y la imagen de su Antígona engalanada, como si fuese a presentarse a sus bodas, pero realizando un pacto con la luna.

²¹¹ La innovación de esta versión radica en colocar a Antígona “encerrada en una cueva-tumba, esperando la muerte, eliminando el suicidio, concediéndole un tiempo que la lleva a «un vivir muriendo», donde Zambrano aúna filosofía y poesía” (López y Pociña 2010: 361-362).

²¹² No queda claro qué entiende Lida por “normales”, pero es cierto que la diferencia de personalidad entre las parejas (Antígona/Ismene y Electra/Crisótemis) marca la heroicidad de las figuras femeninas protagónicas en las tragedias de Sófocles.

posibilidad de sentir compasión y ternura, mas le devuelve una imagen que ya no le pertenece; tales sentimientos son contradictorios con el odio.

La contraposición entre Ismene y Antígona también ha sido recuperada en algunas versiones contemporáneas del mito. Por ejemplo, en su *Antígona*, Jean Anouilh confronta la reflexión de una con el ímpetu de la otra:

Ismena:²¹³ Escucha, he reflexionado toda la noche. Soy la mayor. Pienso más que tú.
Tú aceptas en seguida lo que se te pasa por la cabeza, y paciencia si es una tontería.
Yo soy más equilibrada. Yo reflexiono.
Antígona: A veces no hay que reflexionar demasiado.
Ismena: Sí, Antígona. Es horrible claro está, y yo también compadezco a mi hermano,
pero comprendo un poco a nuestro tío.
Antígona: Yo no quiero comprender un poco (1983: 75).

Además, Anouilh las opone físicamente. El personaje designado como Prólogo describe, por un lado, a Antígona como una “flaca muchacha morena”; por el otro, a Ismena “rubia” y “hermosa” (70). El dramaturgo francés recurre a este aspecto visual para evidenciar el contraste en escena, más allá de la diferencia en su modo de actuar. Por el contrario, podría interpretarse que ambas tienen una fisonomía semejante en el relato de Seligson, pues Ismene es enunciada como el “doble”, el otro “yo” de Antígona.

Sin embargo, Seligson introduce inmediatamente una oración adversativa: “Pero en la hermana no hay amor, ni odio y quizá sí una rivalidad, envidia por la propia carencia de pasiones” (156). La ternura y compasión que Antígona percibió en Ismene son efímeras, ya que prevalece la rivalidad entre hermanas y el desacuerdo en lo que respecta al entierro: “se niega, como si no entendiera el propósito, como si pensara [que sólo]²¹⁴ se trata de un capricho de enamorada que quiere pasear a la luz de las estrellas” (156). Entre las novedades

²¹³ Transcribo el nombre como aparece en la edición consultada de Anouilh. Al igual que el caso de Creón-Creonte, el onomástico de Ismene-Ismena varía según la versión o la traducción.

²¹⁴ Entre corchetes transcribo la lección original de 1979, publicada en *Fem* y reproducida también en *Indicios...* (1988). A partir de la edición de *Toda la luz* (2002), ésta se omite. La conjunción es necesaria para introducir la oración subordinada.

del relato seligsoniano, se aprecia cómo la figura de Ismene es menoscabada: su incapacidad para experimentar cualquier pasión se manifiesta en su envidia por encima de cualquier otro sentimiento, en particular, del miedo que la distingue en otras versiones del mito. En la de Sófocles, por ejemplo, pide indulgencia a los muertos, pues teme las represalias de los vivos:

Ismene: [...] Yo por mi parte, pidiendo a los de abajo que tengan indulgencia, obedeceré porque me siento coaccionada a ello. Pues el obrar por encima de nuestras posibilidades no tiene ningún sentido.

Antígona: Ni te lo puedo ordenar ni, aunque quisieras hacerlo, colaborarías ya conmigo dándome gusto. Sé tú como te parezca. Yo le enterraré. Hermoso será morir haciéndolo [...] Tú, si te parece bien, desdeña los honores a los dioses.

Ismene: Yo no les deshonro, pero me es imposible obrar en contra de los ciudadanos.

Antígona: Tú puedes poner pretextos. Yo me iré a levantar un túmulo al hermano muy querido.

Ismene: ¡Ah, cómo temo por ti, desdichada! (1992: 251-252)

De modo semejante, en la adaptación de Anouilh, Ismena muestra su falta de coraje: “Yo, ¿sabes?, no soy muy valiente” (1983: 76). Más adelante expresa: “No puedo dormir. Tenía miedo de que salieras e intentaras enterrarlo a pesar de la luz” (83). Su miedo es ineficaz para inmutar a Antígona, ya que desde esa madrugada ha sepultado a Polinices.²¹⁵ En este caso, Ismena “representa la salud mental” (Steiner 2000: 178) porque prefiere actuar con moderación, mantener la cabeza fría e intenta comprender la posición de Creón, pero Antígona decide dejarse llevar por sus impulsos.

Me he detenido en el encuentro entre hermanas porque, en la adaptación de Seligson, la negativa de Ismene también “pone en movimiento la audacia de Antígona y la lleva a su muerte” (Lida 1944: 46), como en la versión sofoclea del mito. La autora mexicana no omite las alusiones a la condescendencia de Ismene ni al rechazo de participar en el entierro. La rivalidad, la envidia y la negativa son elementos que refuerzan la decisión de Antígona y

²¹⁵ Al inicio de la obra de Anouilh, observamos que Antígona entra de puntillas a su casa y es descubierta por la nodriza. Revela que viene de enterrar a Polinices, cuando Ismena entra por segunda vez en la escena.

la impulsan hacia el lugar donde se ubica el cuerpo de su hermano. Al no recibir la ayuda de Ismene, descubre matices de complicidad y protección en la atmósfera nocturna:

Por una feliz complicidad nada se mueve en la noche donde hasta los ayes guardan silencio y en las piras descansa el crepitar de los leños. El viento no ha dispersado la neblina de humos que flota sobre los campos [...] [Antígona] No siente el frío, es decir que la frescura nocturna le sirve de abrigo y la arropa evitando que estalle en estremecimiento de júbilo y alborozada entrega (Seligson 2017: 156).

Del movimiento agitado y del ambiente ruidoso sugerido al inicio del relato —el apilamiento de cadáveres, las llamas que los consumen, los gritos de dolor en las calles, etcétera—, nos trasladamos hacia la descripción de cierto estado inmóvil y hondura silenciosa. Las quejas diurnas de viudas y enfermos ceden ahora a “los ayes” personificados que “guardan silencio”. Mientras tanto, la imagen del fuego se atenúa o apacigua, cuando el crepitar de los leños “descansa”.²¹⁶ Inmersa en esa quietud, Antígona atraviesa la neblina, producto del humo que las hogueras han dejado tras de sí; no la oculta por completo, sino que la realza al ser ella misma luz lunar. La noche la protege y la abriga, pero también refrena la emoción que emerge de ella. De este modo, Seligson transforma con delicadeza el espacio narrativo, visual y sonoro, de un párrafo a otro.

Dicha configuración espacial dota a la narración de solemnidad y focaliza a la protagonista de una manera particular. Aun cuando Antígona tiene la posibilidad de pasar desapercibida y evadir la vigilancia, gracias a la niebla que la cubre, ella desea ser vista: “Hubiera podido cruzar invisible entre los dos guardas somnolientos, pero quiere que la vean,

²¹⁶ Seligson utiliza la enálage como figura retórica. Gian Biagio Conte la define como “the trope which exchanges the syntactic relations among words: one element of the phrase [...] is referred not to the element to which it belongs by a logical or grammatical connection” (2007: 70). El hecho de que los ayes *guardan* y el crepitar *descansa* apunta hacia un tipo de enálage, en el que los verbos se manipulan y colocan junto a un sustantivo que no les corresponde. Según Conte, esto tiene como efecto que el lenguaje se tense y desfamiliarece (83). Además, habría que añadir el oxímoron creado con la interjección sustantivada (ayes) y el complemento directo (silencio), cuya función enfatiza la atmósfera de absoluto sosiego y dota a este pasaje de una fuerte carga lírica.

que la observen erguida sobre la muralla” (156-157). Seligson intenta sacar el máximo provecho para hacer notorio el trayecto de Antígona hacia el cuerpo del hermano. Esto contrasta con otras versiones del mito, en las que no presenciamos el momento del entierro, sino que nos enteramos de sus detalles por medio de terceros.

En su *Antígona*, Sófocles introduce el personaje del Guardián, responsable de comparecer ante Creonte. Este vigía tuvo la mala fortuna de haber sido escogido entre sus compañeros por azar, para notificar al rey de que alguien se atrevió a sepultar el cadáver de Polinices. Lida señala que se trata de un hombre grotesco, balbuciente, temeroso por perder su vida (1944: 52). Él es quien da cuenta de cómo los custodios encontraron el cuerpo:

[...] ni había golpe de pala ni restos de tierra cavada por el azadón. La tierra está dura y seca, sin hendir, y no atravesada por ruedas de carro. No había señal de que alguien fuera el artífice. Cuando el primer centinela nos lo mostró, un embarazoso asombro cundió entre todos, pues él [Polinices] había desaparecido, no enterrado, sino que *le cubría un fino polvo*, como obra de alguien que quisiera evitar la impureza (Sófocles 1992: 258-259. Énfasis personal).

La cita anterior revela que alguien falla en enterrar el cuerpo por completo, pero ha logrado cubrirlo de “fino polvo”. En esta tragedia, no debe pasarse por alto que Antígona intenta sepultar a Polinices dos veces. En la primera, permanece anónima porque nadie ha sido testigo del acontecimiento; sin embargo, cuando en la segunda es descubierta in fraganti, los guardias la interrogan “sobre los hechos de antes y los de entonces, y nada negaba” (264). En este último caso, el Guardián se regodea de ser quien la vio enterrar al difunto, porque ahora sabe que su vida está a salvo. No obstante, tiene que repetírselo tres ocasiones al tirano para reafirmar su credibilidad.²¹⁷ Posteriormente, relata su testimonio, que resulta crucial debido a los detalles que proporciona. A continuación lo cito extensamente:

²¹⁷ Cfr. el segundo diálogo entre Creonte y el Guardián (Sófocles 1992: 263-264). Ante las preguntas reiterativas del rey, el centinela se exaspera a tal grado que se atreve a protestar: “¿Es que no hablo claro y manifiestamente?” (263). Sospecho que Sófocles emplea este personaje para potenciar el acontecimiento

La cosa fue de esta manera: cuando hubimos llegado, amenazados de aquel terrible modo por ti, después de barrer toda la tierra que cubría el cadáver y de dejar bien descubierto el cuerpo, que ya se estaba pudriendo, nos sentamos en lo alto de la colina, protegidos del viento, para evitar que nos alcanzara el olor que aquél desprendía, incitándonos el uno al otro vivamente con denuestos, por si alguno descuidaba su tarea. Durante un tiempo estuvimos así, hasta que en medio del cielo se situó el brillante círculo del sol. El calor ardiente abrasaba. Entonces, repentinamente, un torbellino de aire levantó del suelo un huracán [...] que llenó la meseta, destrozando todo el follaje de los árboles del llano, y el vasto cielo se cubrió. Con los ojos cerrados sufríamos el azote divino.

Cuando cesó, un largo rato después, se pudo ver a la muchacha. Lanzaba gritos penetrantes como un pájaro desconsolado cuando distingue el lecho vacío del nido huérfano de sus crías. Así ésta, cuando divisó el cadáver descubierto, prorrumpió en sollozos y tremendas maldiciones para los que habían sido autores de esta acción. En seguida *transporta en sus manos seco polvo* y, de un vaso de bronce bien forjado, desde arriba cubre el cadáver con triple libación (Sófocles 1992: 264. Énfasis personal).

Al igual que Sófocles, Anouilh también emplea el personaje de El Guardia para narrar aquello que el espectador no contempla en escena. Así cuenta el primer hallazgo del cadáver: “Alguien lo había descubierto. ¡Oh! No gran cosa. No habían tenido tiempo con nosotros al lado. Solamente *un poco de tierra...* Pero, con todo, lo bastante para esconderlo de los cuervos” (1983: 84. Énfasis personal). A diferencia de la versión del ateniense, donde no hay ningún “golpe de pala”, en la del francés se señala la herramienta utilizada para el entierro: “una palita de niño muy vieja, toda oxidada” (85). Ésta adquiere un carácter ridículo porque, en primera instancia, Creón no comprende cómo alguien pretendió enterrar un cuerpo completo con ella y, por consiguiente, infiere que un niño fue el responsable de transgredir su ley. Siguiendo la misma línea argumentativa de la obra de Sófocles, Anouilh muestra, más adelante, cómo El Guardia sorprende a Antígona, esta vez removiendo la tierra con sus propias manos.²¹⁸ El centinela así explica el exacto momento a Creón:

narrado por él, en tanto testigo ocular, para despejar las dudas de Creonte con respecto a la culpabilidad de Antígona; y, como señala Lida, utilizarlo como un “intermedio humorístico” (1944: 52).

²¹⁸ Antígona confiesa que ella es responsable de los dos intentos. Primero, utilizó la “palita de hierro que nos servía para hacer castillos de arena en la playa, durante las vacaciones. Era justamente la pala de Polinice.

Jefe, puede preguntárselo a los otros [guardias]. Habían limpiado el cadáver cuando volví: pero como en el sol que calentaba empezó a oler, nos subimos a una pequeña altura, no lejos, para estar al viento. Pensamos que en pleno día no corríamos ningún riesgo. Sin embargo, decidimos, para estar más seguros, que siempre habría uno de los tres mirándolo. Pero a mediodía, en pleno sol, y además con el olor que subía desde que amainara el viento, era como un mazazo. Por más que abriera los ojos, era inútil, el aire temblaba como gelatina, yo ya no veía [...], me vuelvo: allí estaba ella *escarbando con las manos*. ¡En pleno día! Debía pensar que era imposible no verla [...] Continuó con todas las fuerzas tan rápido como podía, como si no me viera llegar. Y cuando la atrapé, luchaba como una diablesa, quería seguir, me gritaba que la dejara, que el cadáver no estaba todo cubierto todavía... (89-90. Énfasis personal).

Como puede apreciarse, los detalles de la configuración espaciotemporales brindados por Sófocles y Anouilh, con respecto al segundo intento del entierro, son similares, aunque varía el método de Antígona para llevarlo a cabo. A partir de las exposiciones minuciosas en voz de un personaje secundario, Seligson altera algunos de sus elementos en su “Antígona”. No olvidemos que emplea un narrador externo para focalizar a la protagonista. En otras palabras, gracias a éste somos testigos directos del acontecimiento, a diferencia de las obras de los autores mencionados, en las que se recurre a un intermediario para completar la trama.

Destaca que Seligson modifica el tiempo: el entierro no ocurre al medio día, sino ya entrada la noche. Por esta misma razón, sustituye el calor bochornoso sugerido en ambas obras, por “la frescura nocturna” que envuelve y acoge a la protagonista (2017: 156); mientras tanto, en lugar de acentuar la fuerza destructiva del viento o caracterizarlo como el causante de propagar el olor putrefacto, éste se mantiene en calma porque no dispersa la neblina. También suprime cualquier referencia de intervención directa de la divinidad, como sucede en el caso sofocleo; más bien, crea cierta atmósfera narrativa solemne, como comenté, mediante el lenguaje poético.

Había grabado su nombre en el mango con un cuchillo. Por eso la dejé a su lado. Pero ellos se la llevaron. Entonces la segunda vez tuve que hacerlo con las manos” (Anouilh 1983: 90).

Sin embargo, Seligson conserva de las versiones de Sófocles y Anouilh el mismo acto simbólico de la joven para sepultar al hermano. Recapitulando, en la primera el “fino” y “seco polvo” sirve para cubrir el cuerpo “con triple libación”; mientras que en la segunda, Antígona esparce sobre él “un poco de tierra” y, luego, la atrapan “escarbando la tierra con las manos [...] recubriéndolo otra vez” (Anouilh 1983: 89). De modo semejante, en el relato mexicano Antígona levanta “el puño de tierra que lenta vierte sobre el cadáver insepulto, una y otra vez, hasta que el amanecer la delata” (Seligson 2017: 157). La locución adverbial (una y otra vez) no sólo denota la acción reiterativa dentro de la diégesis, sino que, desde mi perspectiva, Seligson tiene en mente los dos intentos insinuados por los centinelas de Sófocles y Anouilh, pero aquí los funde en una única ocasión.

4.3.3 EL AGÓN ENTRE ANTÍGONA Y CREÓN

El encuentro entre Antígona y Creón es el siguiente mitema que no puede obviarse al analizar el relato de Seligson. Es necesario recordar que la confrontación verbal, conocida como *agón* (ἀγών),²¹⁹ suele ser uno de los momentos más destacados tanto en las versiones antiguas como modernas del mito tebano, ya que revela los rasgos más característicos de los personajes principales, mediante la defensa de discursos ideológicos contrarios. Es frecuente que en la disputa entre el personaje masculino y el femenino cada uno defienda su punto de vista, convencido de que las decisiones tomadas y las acciones llevadas a cabo —por un lado, el decreto y la sentencia de muerte; por el otro, el entierro del cuerpo y la aceptación de la condena—, no sólo son correctas, sino que también inapelables e irrevocables. Por esta razón,

²¹⁹ Arancibia deslinda distintas acepciones del vocablo ἀγών, de acuerdo con su uso en textos clásicos. Menciona que puede referir a justas deportivas; al combate cuerpo a cuerpo o a enfrentamientos militares; a debates de oratoria o judiciales; y a competencias artísticas, por ejemplo, de música, poesía o teatro, entre otras. Con relación a la tragedia, apunta que “conciernen tanto a la confrontación entre los personajes en disputa, la oposición de los actores en escena, como al carácter y motivo de conflicto entre los mismos” (2022: 19, n. 17).

ambos tienden hacia la *hybris*, entendida como desmesura o soberbia, pues ninguno está dispuesto a ceder ante el otro. Por supuesto, lo anterior proviene de la *Antígona* de Sófocles.²²⁰ Veamos, por ejemplo, el desenlace del agón entre Antígona y Creonte:²²¹

Antígona: No era un siervo, sino un hermano, el que murió.

Creonte: Por querer asolar esta tierra. El otro [Eteocles], enfrente, la defendía.

Antígona: Hades, sin embargo, desea leyes iguales.

Creonte: Pero no que el bueno obtenga lo mismo que el malvado.

Antígona: ¿Quién sabe si allá abajo estas cosas son las piadosas?

Creonte: El enemigo nunca es amigo, ni cuando muera.

Antígona: Mi persona no está hecha para compartir el odio, sino el amor.

Creonte: Vete, pues, allá abajo para amarlos, si tienes que amar, que, mientras yo viva, no mandará una mujer (Sófocles 1992: 267-268).

Sucede que los parlamentos se acortan y aumenta el ritmo de la escena. Según estima Juan Pablo Arancibia, “el discurso del agonismo trágico no se reduce a una mera reyerta caprichosa y banal, antes bien, el agente trágico yace, sucumbe y expresa un complejo tramado de pulsiones y acciones que manifiestan un substrato en litigio, *una axiología que lidia por la imposición de un valor*” (2022: 19. Énfasis personal). Dado que los argumentos formulados durante el agón muestran posturas éticas y políticas opuestas, los parlamentos adquieren un tono beligerante. En el ejemplo anterior se produce una secuencia de réplicas inmediatas, donde las palabras son “agresivas” debido a su contundencia y precisión;

²²⁰ Con respecto al mito tebano, cabe mencionar que la confrontación entre dos individuos es una de las innovaciones de Sófocles. En *Los siete contra Tebas* de Esquilo, encontramos un *agón* similar; sin embargo, éste ocurre entre Antígona y un Heraldo, quien en realidad representa a una colectividad: el Consejo del Pueblo que en esta versión prohíbe el entierro. Durante el desenlace, ocurre la siguiente discusión: “Antígona: Sé riguroso; pero este cadáver no se va a quedar insepulto. / Heraldo: ¿Pero al que la ciudad odia vas a honrar con la sepultura? / Antígona: Aún no han dictado sobre él su sentencia los dioses. / Heraldo: No lo dictaron hasta el momento en que puso en peligro nuestro país. / Antígona: Fue maltratado y respondió, a su vez, con maltratos / Heraldo: Pero contra todos era su empresa, en lugar de contra uno solo” (Esquilo 1993: 313). Posteriormente, el coro —compuesto por jóvenes tebanas— termina dividiéndose en dos cortejos (Semicoro 1° y Semicoro 2°), lo que subraya aún más la diferencia entre posturas. Una parte entona que participará en el sepelio de Polinices, a pesar del posible castigo; la otra prefiere escoltar el cadáver de Eteocles (314). Al final, Antígona mantiene su decisión de desobedecer el mandato del Consejo, pero se sugiere que no estará sola, sino bien acompañada por un grupo de mujeres.

²²¹ El *agón* entre Creonte y Antígona abarca los vv. 445-525. Se ubica enseguida de la narración del guardián sobre el entierro de Polinices, antes de la segunda aparición de Ismene.

mientras que Creonte vilipendia el amor, Antígona lo prioriza. No es sorprendente que de aquí surja la frase ampliamente citada que ha consagrado a la joven como la defensora del amor fraternal, con mayor razón cuando es aquélla con la que remata la contienda discursiva por su parte.

Al inicio de este capítulo sugerí que este conflicto quizás explica las múltiples variaciones literarias del mito, pues “el enfrentamiento de Antígona y de Creonte es [...] inagotable en sí mismo” (Steiner 2000: 278). Xordi Balló y Xavier Pérez declaran que no es mera casualidad que hasta ahora la *Antígona* sofoclea sea la tragedia griega con mayor cantidad de recreaciones, cuando su protagonista se constituye como un ejemplo de resistencia, porque “es la mensajera de una actitud cívica que sigue ofreciéndose como modelo de comportamiento y contestación en las muchas situaciones de abuso de poder que salpican a las sociedades contemporáneas” (2011: 111). Tan así es que ha propiciado otro tipo de reflexiones fuera del ámbito literario, como ocurre con pensadores cuyas teorías fenomenológicas, estéticas, estructuralistas, psicoanalíticas o con perspectiva de género — como en los casos de Hegel, Kierkegaard, Lévi-Strauss, Lacan y Butler, por mencionar algunos— han tenido impacto en diversas áreas del conocimiento.²²² A pesar del aspecto central de este mitema, su transformación distintiva en la “Antígona” de Seligson es la de un enfrentamiento sin ningún diálogo patente. ¿Por qué sólo se insinúa cuando es el eje estructurador más importante de la tragedia de Sófocles y de la mayoría de otras versiones?

²²² En *El grito de Antígona*, Judith Butler recupera y critica las lecturas de Hegel, Lacan y Lévi-Strauss, a partir de algunas ideas contenidas en *La fenomenología del espíritu*, *El seminario. Libro VII: la ética del psicoanálisis 1959-1960* y *Las estructuras elementales del parentesco*, respectivamente (para una síntesis de ellas, *cfr.* Butler 2001: 29-36). Por su parte, en “El reflejo de lo trágico antiguo en lo trágico moderno”, Kierkegaard ensaya sobre la distinción entre la angustia y el sufrimiento, basándose en la *Antígona* de Sófocles. Además de ser una disertación filosófica, el autor danés inventa sobre la marcha otra versión del mito; sin embargo, únicamente dosifica y comenta una posible trama, sin que logre concretarse una obra literaria independiente de sus disquisiciones (*cfr.* Kierkegaard 2006: 157-182).

Quizás en este aspecto influyó de nuevo el relato de Yourcenar, “Antígona o la elección”, cuya narración tampoco incluye diálogo alguno; además, la preparación para la confrontación entre personajes es semejante, pues el tirano observa las acciones de su sobrina desde una ubicación alta. Mientras que el Creón de Seligson mira desde la ventana cómo Antígona se desplaza durante la noche —y posiblemente desde ahí también la ve llegar arrestada por los guardias—, el de Yourcenar contempla cómo la joven se acerca al palacio “Desde lo alto de las murallas”, cargando con dificultad el cuerpo del traidor (1985: 55).²²³ Una vez que le es arrebatado el difunto, así ocurre el encuentro entre el personaje masculino y el femenino:

Cuando se ve libre de su muerto, aquella muchacha que baja la frente parece soportar el peso de Dios. Creonte se enfurece al verla, como si sus harapos cubiertos de sangre fueran una bandera. La ciudad sin compasión ignora los crepúsculos: el día oscurece de golpe, como una bombilla fundida que deja de dar luz. Si el rey levantara la cabeza, los faroles de Tebas le ocultarían ahora las leyes inscritas en el cielo. Los hombres no tienen destino, puesto que el mundo no tiene astros. Sólo Antígona, víctima por derecho divino, ha recibido como patrimonio la obligación de perecer y ese privilegio puede explicar el odio que se le tiene (56).

Si en la cita anterior se muestra claramente el odio y la furia que Creonte siente hacia Antígona, por haber ido a buscar el cadáver y, aún más grave, por haberlo traído a cuevas al palacio, en el relato de Seligson se invierte la dirección del sentimiento: de Antígona hacia Creón. La figura femenina de Yourcenar mantiene una actitud sumisa, evidenciada por la forma en que inclina la cabeza para enfrentar su condena con todo “el peso de Dios”; en tanto, la de Seligson rompe la jerarquización de quien detenta el poder.

²²³ En la versión de Yourcenar no ocurre el entierro de Polinices. Antígona busca su cadáver, lo encuentra y lo carga. El narrador nos cuenta con tintes claramente cristianos: “Sus delgados brazos [los de Antígona] levantan trabajosamente el cuerpo que le disputan los buitres: lleva a su crucificado como quien lleva una cruz. Desde lo alto de las murallas, Creonte ve llegar a aquel muerto sostenido por su alma inmortal. Se abalanzan unos pretorianos, que arrastran fuera del cementerio a esta gárgola de la Resurrección: sus manos acaso desgarran en el hombro de Antígona una túnica sin costuras, se apoderan del cadáver que empieza a disolverse, que se derrama como un recuerdo” (Yourcenar 1985: 55-56).

Seligson despoja al tirano de su aura poderosa, al presentarlo como alguien indeciso y nervioso ante el encuentro con su sobrina, pues no sabe bien “cómo va a enfrentarla. Ensaya las actitudes del gobernante ultrajado, las del esposo ofendido, los ademanes del rechazo, de los celos, nada coincidía con esa extraña emoción que se le hace nudo en el pecho” (2017: 157). Por su parte, la muchacha “se desconcierta ante el aspecto de esa figura y lo recibe con la frialdad y el tímido calosfrío del niño que destaza un animal” (157-158).²²⁴ De aquí que sea importante la selección de los atributos asignados a Creón, de la adjetivación para enfatizar el calosfrío de Antígona y de los verbos que muestran las actitudes de cada personaje. Si bien ella es quien llega al palacio, la voz narrativa especifica que la joven es quien *recibe* al personaje masculino; a su vez, él *ensaya*, lo cual subraya el carácter artificioso de su modo de actuar.²²⁵ Si el rey comparece como “un supliciado, cuando ese rol le correspondería a Antígona” (Cázares 2017: 52), entonces, se le representa afectado ante la inminente presencia de la joven. En cierta medida, Seligson subvierte las posiciones simbólicas de los personajes, y desestabiliza, digamos, el sistema de poder configurado en la tragedia de Sófocles y repetido, *grosso modo*, en otras versiones.

Con respecto a “Antígona o la elección” de Yourcenar, como bien señala Marrufo, “el diálogo de personajes se omite para dar paso a un juego de contrastes narrado desde fuera, una contraposición de luces y sombras que encierra los valores encarnados por Creonte y Antígona” (2014: 169). Al igual que la autora de *Fuegos*, Seligson emplea referencias sutiles

²²⁴ Esta frase es polisémica debido a la construcción de la cláusula relativa. ¿Acaso el niño es destazado por el animal, o viceversa? Agradezco al doctor Rafel Olea por hacerme notar esta ambivalencia. En cualquier caso, las dos imágenes son escalofrantes y podrían simbolizar a Antígona, ya sea porque será condenada por Creón, o bien, porque sabe que, si ella muere, él también terminará destrozado emocionalmente.

²²⁵ Cabe destacar que Seligson cambió este verbo y su tiempo en *Toda la luz* (2002). La lección que podemos leer en los testimonios previos de *Fem* (1979) e *Indicios...* (1988) está en pasado: *intentó*. Creo que *ensaya* propicia otras connotaciones, mientras que la conjugación en presente coadyuva a crear la apariencia de simultaneidad entre las acciones de Antígona y Creón.

para indicar que se lleva a cabo el agón, es decir, no lo excluye por completo. En primer lugar, lo sugiere con una frase breve y específica: “Durante el interrogatorio evitan mirarse a los ojos” (2017: 158). En segundo lugar, lo demuestra hacia el final del cuarto párrafo, cuando expone las posturas contrarias, sintetizadas, de Creón y Antígona: “Él invoca las razones de Estado. Ella alardea de los deberes fraternos” (158). Estos dos enunciados, sin más desarrollo ni ornamentación, le bastan a Seligson para enmarcar y clausurar la disputa, así como para indicar la relación intertextual con la *Antígona* de Sófocles, mediante el empleo de alusiones.

Así, en lugar del “enfrentamiento de imágenes y metáforas” relativas a la luz y la oscuridad “que representa la discordia entre ellos” (Marrufo 2014: 169), elaborado en la versión francesa, en la mexicana advertimos que la dialéctica se constituye a través de la alternancia de los pronombres personales. El narrador nos había preparado con el mismo juego gramatical de oposiciones: “Ella avanza entre los guardias” / “Él la espera”, “Ella escucha [...] Siente” / “Él la manda traer [...] Ensayo” (157). Entonces, más allá de desplegar el “contenido” del agón, Seligson es hábil en utilizar de modo constreñido el lenguaje, con ese vaivén entre ella / él, para lograr el efecto de simultaneidad de acciones en un mismo párrafo, aun cuando lo remata con la postura ideológica invariable de los personajes, en cuanto al hipotexto de Sófocles se refiere.

Aunque los personajes de Seligson toman el mismo partido que identificamos en la *Antígona* sofoclea, su actitud difiere de lo que comúnmente se esperaría en este tipo de contienda, en el que podríamos anticipar alguna forma de subordinación o una reacción confrontativa que incluyera gestos como levantar la barbilla de forma retadora o sostener la mirada del otro. Cuestión que, por ejemplo, Cocteau señala en su versión del mito con una

acotación: “(*Antígona y Creonte se hablan de muy cerca; sus frentes se tocan*)” (1952: 34).

Al contrario, en la adaptación mexicana ellos eluden cualquier contacto visual entre sí.

Por la razón anterior, no coincido con la interpretación de Cázares, quien afirma que los personajes de Seligson dialogan a través de las miradas, lo cual le permite designarlos como “amantes-enemigos” y, así, justificar el sesgo erótico del relato (2017: 53). A pesar de que más adelante reconoce que “sus miradas se encuentran, intensas, sorprendidas” (Seligson 2017: 158), esto ocurre hasta que la sentencia de muerte se anuncia frente a todo el pueblo; aspecto que marca otra diferencia con el hipotexto clásico, donde eso sucede de forma privada. Hay que matizar que el erotismo subyacente es unidireccional (de Creonte hacia Antígona); el texto seligsoniano no da indicios de que el deseo del rey sea correspondido por la joven, pues sus esfuerzos han sido encaminados para cultivar el odio.

Sospecho que Seligson bien pudo haber retomado este motivo de la versión de Jean Racine, *La Tebaida o los hermanos enemigos* (1664), única adaptación del mito que conozco en la que también se representa a un Creonte enamorado. El autor francés del siglo XVII escribe su obra sobre el modelo de *Las Fenicias* de Eurípides,²²⁶ por lo que ésta comienza con el conflicto entre Polinices y Eteocles, pero omite cualquier alusión al edicto. En ella, Creonte ambiciona el trono y desea desposar a Antígona, sin importarle que Hemón muera también en medio de la disputa: “al privarme de un hijo, el cielo me arrebató un rival” (Racine 1982: 225). Así se expresa ante Atalo, su confidente, cuando cree que todo ha salido de acuerdo con sus planes:

Sí, sí, querido Atalo: no hay suerte que iguale a mi felicidad, y vas a ver en mí, en este afortunado día, al ambicioso en el trono y al amante coronado. Al cielo pedí la

²²⁶ Racine apunta en el prefacio de su tragedia: “A grandes rasgos elaboré mi plan sobre *Las Fenicias* de Eurípides [...] El desenlace de mi obra tal vez sea demasiado sangriento, pues apenas aparecen personajes que no mueran al final” (1982: 171). Cabe mencionar que este texto dramático fue el primero que escribió Racine. Su obra fue representada por la compañía de Molière el 20 de junio de 1664, en el Théâtre du Palais-Royal.

princesa el trono: me otorga el cetro y me concede a Antígona. Para coronar mi cabeza y mi pasión, pone hoy a mi disposición odio y amor; enciende para mí dos pasiones contrarias; entenece a la hermana [Antígona], dulcifica a los hermanos [Eteocles y Polinices]; agría su cólera, dobléga su vigor, y al mismo tiempo me abre su trono y su corazón (224).

La cita anterior es un ejemplo de cómo Creonte está cegado por el poder y el deseo.

Revela su arrogancia, pues, en la escena anterior, Antígona había rechazado su propuesta para reinar juntos:

Antígona: ¡Ah!, Creonte, vos reináis, y el trono os consuela con creces de Hemón. Pero dejadme, por favor, un poco de soledad, y no forcéis más mi triste inquietud. De otro modo os transmitiría mi pesadumbre: en otra parte encontraréis más dulces entrevistas. El trono os espera, el pueblo os reclama. Degustad todo el placer de una nueva grandeza. Adiós. Ambos, juntos, nos estorbamos. Yo quiero llorar, Creonte, y vos queréis reinar.

Creonte (*deteniendo a Antígona*): ¡Ah! Señora, reinad y elevaos al trono: ese alto rango sólo pertenece a la ilustre Antígona.

[...]

Antígona: Hasta de la mano de los dioses la rechazaría, ¡y os atrevéis, Creonte, a ofrecerme la diadema! (223)

Creonte cree que conquistará el corazón de Antígona, sin embargo, la muchacha se suicida. Tras el conocimiento de esta noticia, él también decide acabar con su propia vida, porque no soporta que ella huya de su “amante odioso” (226). Su altanería llega al extremo: está convencido de que podrá abrumar a la joven en los infiernos, donde “Eternamente podréis ver el objeto de vuestro odio y mis suspiros siempre os repetirán mi pena para enterneceros o para atormentaros, y no podréis volver a morir para evitarme” (226). Efectivamente, la adaptación del mito de Racine toma un camino diferente. Aun así, la de Seligson coincide con el amor no correspondido de Creón y la transformación de éste en el sujeto de odio para Antígona.

Ahora bien, los atributos para describir la actitud de Creón utilizados por Seligson sugieren el deseo reprimido del personaje o una fascinación en conflicto con sus deberes como gobernante. De hecho, en el tercer párrafo se nos muestra a un rey débil que necesita

inventarse un reino porque se siente inseguro de su autoridad: “También él inventa. Inventa un reino que no le pertenece, querellas ajenas y leyes que absorben el vigor de un cuerpo” (Seligson 2017: 157). Al igual que Antígona, Creón también *inventa*. Vimos que el uso del verbo en relación con la joven era ambiguo y, en cierta forma, permitía cuestionar su actitud caritativa ante los que sufren, cuando ella inventa “el rostro de la vida” y “su misericordia”. En este caso, la repetición doble vinculada con el personaje masculino señala la ficción que éste debe crearse, para convencerse del ejercicio del poder sobre su nuevo reino, el cual obtuvo porque era el último varón disponible en la línea sanguínea para heredarlo. Creón se siente menos que Edipo, “a la vera siempre del gran cuñado y su inigualable destino” (157), porque a diferencia de él, consiguió el trono sin mérito alguno. Por lo tanto, se ve obligado a inventar leyes para consolidar y justificar su mandato.²²⁷

Con respecto al punto anterior, es innegable la influencia de la *Antígona* de Anouilh para la configuración de Creón. El personaje de El Prólogo lo introduce como un hombre “de pelo blanco [...] tiene arrugas, está cansado” (1983: 70). Desde el inicio, enumera algunas de las características físicas del personaje, quien en lugar de “inventar”, “Juega el difícil juego de gobernar a los hombres” (70). El verbo *jugar* mantiene cierta aproximación semántica con aquel empleado por Seligson; ambos pueden connotar distintos sentidos: creación, simulación o falsedad. Tanto el Creón de Seligson como el de Anouilh sufren de un problema existencial similar, provocado por el hecho de no saber muy bien cómo gobernar un reino que no les pertenece en primera instancia. Según esta otra adaptación francesa,

²²⁷ Este elemento se encuentra latente en la *Antígona* de Sófocles, tal como explica Luis Gil en su introducción a la tragedia: “Débil en el fondo, como indican su radical cambio de actitud y sus temores, desacostumbrado al ejercicio del poder, pretende con ejemplar y maquiavélico rigor dar ejemplo de energía en los comienzos de su mandato para asegurarse la obediencia temerosa de sus súbditos. Amparándose en la potestad de su cargo, aspira a revestirse de una autoridad [...] que en realidad no tiene” (2011: 19). Quizás Seligson percibió dicho aspecto para potenciarlo en su relato.

Creón no sólo se siente fatigado por sus obligaciones como líder, sino porque ya no realiza ninguna de las actividades placenteras que acostumbraba antes de subir al trono:

Antes, en tiempos de Edipo, cuando sólo era el primer personaje de la corte, gustaba de la música, de las bellas encuadernaciones, de los prolongados vagabundeos por las tiendas de los pequeños anticuarios de Tebas. Pero Edipo y su hijo han muerto. Creón dejó sus libros, sus objetos, se arremangó y ocupó su puesto.

A veces, por la noche, está fatigado y se pregunta si no será inútil gobernar a los hombres. Si no será un oficio sórdido que ha dejarse a otros más apáticos... (70).

La noche se revela como el escenario propicio para que tanto el Creón de Anouilh como el de Seligson reflexionen de manera introspectiva sobre su función como gobernantes. En ambos textos, sus pensamientos y dilemas internos son transmitidos a través de intermediarios: El Prólogo en la obra de Anouilh y el narrador en el relato de Seligson. Esta estrategia genera un efecto de distanciamiento que incita la reflexión sobre la identidad personal y los conflictos existenciales.

En el caso de Anouilh, observamos a un Creón inicialmente apasionado por las artes y los objetos antiguos, un *lector* que tuvo que abandonar su “ocio” para asumir responsabilidades del gobierno. A medida que avanza la trama, emerge un rey más pragmático, racional y menos tiránico que en las versiones clásicas del mito. Es notable la autoconciencia con la que se identifica a sí mismo, refiriendo que le “ha tocado el papel malo” y a Antígona “el bueno” (94) —esta declaración es autorreferencial porque no hay que olvidar que estamos frente a un texto dramático—. Mientras tanto, Seligson también integra un elemento metaficcional en su narración, cuando presenta el anhelo de Creón de *escribir* su propia historia: “Hoy querría escribir un capítulo en la historia que más tarde cantasen los poetas” (2017: 157). Esta última frase, impregnada de ironía, resalta la incapacidad del personaje para escindirse del legado de Edipo: “Todo en su vida había llegado tarde y por accidente, sin grandeza alguna, sin designio propio” (157). Como resultado, la autora priva

al personaje de cualquier majestuosidad, al no ser verdaderamente libre en términos cioranescos. Me refiero a la concepción de Seligson sobre lo que implica forjar la historia, tal como lo expresa en el prólogo de *Contra la Historia* (1976), de Cioran:²²⁸

el hombre contemporáneo, cuyo apetito de Poder sobrepasa apenas su capacidad de tedio, incapaz, pues, de disolverse en el absoluto, o en la Nada [...], se entrega sin ambages a la dislocación y a la anarquía [...] *Hacer* la Historia le da la sensación de libertad, y como “no se pide libertad, sino apariencia de libertad... ¿qué diferencia hay entre *ser* y *creerse libre*?” Fabricantes de catástrofes, aquellos que pretendieron haber cambiado el curso de los acontecimientos —redentores, reformadores, tiranos—, y los que en nuestros días creen aún que es posible maniobrar los sucesos (Seligson 2005a: 347).

Desde esta perspectiva, es posible vincular las adaptaciones de Anouilh y Seligson con el pensamiento pesimista de Cioran, porque una de sus inquietudes filosóficas era lo absurdo de la existencia humana, así como la búsqueda de significado en un mundo indiferente. Al hablar sobre el ejercicio del poder absoluto, el autor de origen rumano indica también con ironía que éste “no es cosa fácil: sólo se distinguen los farsantes o los asesinos de gran talla. No hay nada más admirable humanamente y más lamentable históricamente que un tirano desmoralizado por sus escrúpulos” (Cioran 1973: 4). Mientras que el Creón de Anouilh intenta salvar a su sobrina —aunque ello implique embustes políticos y la condición de que ella guarde silencio—,²²⁹ el de Seligson se ve afectado por emociones ambiguas y cambiantes que desestabilizan su autoridad: le “faltan un sentido y una fe que no tiene ni nunca ha tenido” (2017: 157). En estas versiones modernas del mito, el personaje masculino

²²⁸ Seligson publicó originalmente este texto como “Prólogo”, en la serie “Los Heterodoxos” de Sergio Pitlor (Tusquets, 1976: 7-22), y lo fechó en octubre de 1975, en París. Posteriormente, lo tituló “Del inconveniente de haber nacido y otras herejías” y lo incluyó en la recopilación de ensayos que escribió sobre el filósofo, *Apuntes sobre E. M. Cioran* (2003: 33-48). Cito la versión bajo el nombre de “Cioran: del inconveniente de haber nacido y otras herejías”, en *A campo traviesa* (2005a: 344-352).

²²⁹ Creón le da las siguientes instrucciones a Antígona, intentando ocultar su trasgresión: “Entonces, escucha: vas a volver a tu casa, dirás que estás enferma, que no saliste desde ayer. Tu nodriza dirá lo mismo. Yo haré desaparecer a esos tres hombres” (Anouilh 1983: 90). Este plan no se concreta porque su sobrina insiste en que irá a enterrar nuevamente a su hermano.

vacila en sus decisiones, lucha entre su deber y la búsqueda de un propósito, en un reino caótico y desprovisto de sentido.

El agón implícito en el relato de Seligson sugiere un tono más existencial. En otras palabras, no hay ninguna imposición de valor (familiar o legal) ni tampoco ningún vencedor. Tanto Antígona como Creón quedan “despojados e indefensos” y se sienten “exhaustos y vacíos”, ante la multitud que ha presenciado su conflicto, enardecida por “tan larga epidemia y tan inútil guerra” (158). Por un instante, pierden aquello que los motivaba: “¿Dónde quedaba el impulso que la hacía vibrar a ella en el odio y a él en el deseo?” (158). Cada uno había creado en su mente una imagen del otro que, al confrontarse, no coincide con sus expectativas, pues cobran conciencia de que “Nada tenía que ver esa realidad con la que inventaran” (158). Nótese el cambio del verbo *inventar* —en esta sexta aparición— al modo subjuntivo y a la tercera persona del plural. Con ello Seligson quiebra de forma efímera la dialéctica (ella / él), deja de existir una oposición entre los personajes principales, para dejar lugar a la convergencia de emociones que otros les provocan. Frente a Hemón, quien clama por la vida de su prometida, “ambos se avergüenzan”; y al escuchar las desgracias que augura Tiresias, los dos quedan “insensibles” (158).²³⁰

A pesar de la desilusión y el vacío que experimentan tras su enfrentamiento, tanto Antígona como Creón sienten la imperiosa necesidad de “rescatar su pasión” (158). Es crucial entender este último término en su sentido etimológico (πάθος): “*emoción, sentimiento, conmoción, sufrimiento*” (López Fonseca 2015: 1), y no como “pasión amorosa”. Así, es posible interpretar que Creón intenta recuperar su deseo; Antígona, su odio.

²³⁰ Los indicios del texto señalan que Antígona escucha los diálogos que Creón mantiene con su hijo y con el adivino. Al igual que el agón tratado en este apartado, las discusiones se sugieren y no se desarrollan. Vale la pena mencionar que, en la tragedia de Sófocles, la joven tebana no está presente cuando Hemón y Tiresias aparecen en escena.

Por ello, el narrador retoma y refuerza la dialéctica al detallar que “Ni Antígona puede aceptar ser perdonada sin traicionarse, ni Creón puede permitir que el testimonio de su ser inane quede vivo” (Seligson 2017: 158). De esta manera, Seligson conserva la *hybris* clásica, pues ambos personajes replican la posición ideológica presente en la tragedia de Sófocles, aunque primero sufren una vacilación existencial.

En consecuencia, resulta notable la penúltima aparición de *inventar* como una construcción perifrástica, en la que se señala una acción en proceso: “Es preciso seguir inventando” (158). Antígona y Creón necesitan reafirmar las respectivas narrativas que han tejido, por más contradictorio que parezca, para no desviarse de sus decisiones tomadas y dar significado a sus acciones y emociones, ya que “el encuentro, en vez de saciarlos, los ha desecado” (158). Seligson revela la faceta más vulnerable de estos personajes, quienes están en constante búsqueda de sentido.

4.3.4 EL CAMINO HACIA LA CUEVA Y EL SUICIDIO DE ANTÍGONA

En los dos últimos párrafos del relato de Seligson, Antígona se sumerge en una profunda introspección sobre su identidad y su pasado, antes de enfrentar su muerte. La voz narrativa se centra exclusivamente en la perspectiva de la joven: primero, nos cuenta su trayecto hacia el lugar donde será sepultada viva, al mismo tiempo que alude a momentos de su infancia y del exilio con Edipo; luego, su inevitable suicidio al interior de la caverna. Es en este desenlace donde encontré relaciones intertextuales directas con las tragedias de Sófocles, a través de la inserción de citas provenientes de *Antígona*, *Edipo rey* y *Edipo en Colono*, de la edición preparada por Ángel María Garibay, *Las siete tragedias*.

Para puntualizar el trayecto de la protagonista, Seligson escribe: “Camino a la *caverna en la roca* que ha de servirle de *sepultura y tálamo*, Antígona repara en una sensación

que va llenándole el alma y sometiéndole el pensamiento” (2017: 158).²³¹ Es notable cómo la caverna adquiere connotaciones de defunción y unión matrimonial. Cázares sostiene que los términos empleados por Seligson aumentan la tensión entre la muerte y el erotismo, pues argumenta que Antígona percibe en Creón tanto a un adversario como a un amante, a pesar de ser consciente de su destino fatal al desafiarlo (2017: 52-53). Comenté en el subapartado anterior por qué discrepo de esa interpretación. Aunque el vínculo entre *tánatos* y *eros* está latente, no refiere necesariamente a la relación entre el rey y su sobrina. Al contrario, Seligson recupera el lamento clásico de Antígona sobre la imposibilidad de convertirse en esposa y madre porque se encamina hacia su muerte, pero lo subvierte cuando no se enfoca en destacar esas funciones tradicionales de la mujer. Volvamos a la *Antígona* de Sófocles para comprender lo anterior.

Cuando Antígona es conducida por los guardias, se aflige del siguiente modo: “¡Una tumba! ¡Un tálamo! ¡Una honda caverna en la roca! ¡Esa va a ser mi mansión para siempre...[!]” (Sófocles 2021: 269).²³² Seligson, al emplear la cita directa “caverna en la roca”,²³³ especifica el lugar exacto que servirá como última morada de la condenada y le atribuye la misma función, simbólica y literal, mediante el uso de un sustantivo idéntico (tálamo) y un sinónimo del otro vocablo (sepultura). En otras palabras, utiliza elementos equivalentes a los de Sófocles, para configurar el espacio de su narración y fundamentarlo en el espacio mítico.

²³¹ A partir de este momento, todos los énfasis marcados en las citas del relato de Seligson o de las tragedias de Sófocles son propios.

²³² También encontré términos semejantes en la versión de Anouilh. Cuando Antígona se entera de que van a tapiarla en un pozo, exclama: “¡Oh, tumba! ¡Oh, lecho nupcial! ¡Oh, morada subterránea!... (*Parece pequeña en medio de la gran habitación desnuda. Se diría que tiene un poco de frío. Se rodea con sus brazos. Murmura.*) Completamente sola...” (1983: 108).

²³³ La cita textual es aún más explícita en la versión encontrada en *Fem*: “Y entonces, camino a la honda caverna en la roca que habrá de servirle de sepultura y tálamo” (1979a: 23). Aquí Seligson conservó el adjetivo, pero lo omitió a partir de *Indicios...* (1988).

Ahora bien, antes de pronunciar las exclamaciones citadas, Sófocles desarrolla un *kommós* (κοιμός) o lamentación lírica que la protagonista intercambia con el coro.²³⁴ Durante ese canto, la joven entrelaza “imágenes de muerte e imágenes nupciales” (Lida 1994: 74), como lo ilustra este fragmento:

Vedme, ¡oh ciudadanos de la tierra patria!, recorrer el postrer camino y dirigir la última mirada a la claridad del sol. Nunca habrá otra vez. Pues Hades, el que a todos acoge, me lleva viva a la orilla del Aqueronte sin participar del himeneo y sin que ningún himno me haya sido cantado delante de la cámara nupcial, sino que con Aqueronte celebraré mis nupcias (Sófocles 1992: 279-280).

Al no arrepentirse por haber transgredido la ley y al ser sentenciada, Antígona sabe que ya no podrá consumir su matrimonio con Hemón. Lida explica que el pasaje anterior es significativo porque la muchacha tiene “un momento de debilidad o de normalidad, que subraya el precio de su lucha y su sacrificio” (1944: 75), lo cual potencia su figura como heroína trágica. Entonces, Sófocles acentúa el carácter virginal de la joven cuyo compromiso ahora es enfrentar su muerte y, en consecuencia, proyecta unas “bodas fúnebres”. Dicha cuestión se cumple de forma simbólica, cuando Hemón muere abrazado del cadáver de su prometida, episodio que Seligson elimina y sustituye con el abrazo de la madre, como veremos más adelante.

Así como la Antígona clásica deplora que ya nunca verá más el sol, la de Seligson siente perdido “algo que le habla desde el reflejo del atardecer” (2017: 158). Aquí se enfatiza la carencia de algo indefinido y simbólicamente representado con el ocaso de la luz.²³⁵ Sin embargo, la joven nunca añora sus fallidos esponsales, incluso cuando desde el inicio del relato la habíamos observado como una “novia obsesionada” —impulsada por su odio hacia

²³⁴ A grandes rasgos, el *kommós* es la “lamentación lírica alternada entre coro y actores” (Fuentes González 2007: 45). Proviene del término “κόπτεσθαι [que significa] «golpearse (el pecho en señal de dolor)»” (45). Este tipo de interacción entre el coro y Antígona abarca los vv. 806-882.

²³⁵ Mencioné que la búsqueda de lo que se ha perdido era uno de los temas que a Cioran le interesaba, por lo que en este tránsito hacia la caverna puede observarse la influencia de su pensamiento existencial.

Creón— y vestida de blanco. De modo paralelo, esta imagen se complementa hacia el final con una descripción que resalta su sensualidad:

el cálido sople [...] le barre los cabellos del rostro y acaricia sus manos atadas, sus senos desnudos bajo la túnica blanca, su vientre vacío ahora de rencores y súbitamente hambriento de vida. Algo se le desborda en oleadas de calor por el cuerpo, menudo cuerpo de adolescente que no terminó de florecer (Seligson 2017: 158).

Nótese el uso de recursos retóricos, como aliteraciones (*cálido*, *cabellos*, *acaricia*, *calor*; *senos*, *se*, *adolescente*, *florece*) y anáforas (*sus*; *cuerpo*), que, en conjunto, crean una imagen poética impactante de la muchacha caminando, acompañada de una cadencia particular. Si bien Seligson retoma la condición virginal de Antígona, la subvierte porque la mención del tálamo no se relaciona con Hemón, quien desempeña un papel incidental en el relato, ni mucho menos con Creón. Sirve para perpetuar la imagen de Antígona como una novia que enfrenta su muerte —al igual que la del hipotexto sofocleo—, pero que de forma paradójica no asume esa función tradicional durante el desarrollo de la trama.

Además, a la cita de Sófocles elegida por la autora mexicana le sigue una serie de sentencias con respecto a la familia. Antígona “vuelve a sostenerse en la memoria de su hazaña, pero no áspera, combativa, como al principio, sino suavizando su heroicidad con la mención de los cuidados supremos que ella y no otra tributó a los suyos” (Lida 1944: 78). El ámbito familiar y los deberes para con ella trascienden más allá de la muerte, pues la caverna se convierte en el lugar de encuentro con sus seres queridos. Dice Antígona:

al irme, alimenté grandes esperanzas de llegar querida para mi padre y querida también para ti, madre, y para ti, hermano, porque, cuando vosotros estabais muertos, yo con mis manos os lavé y os dispuse todo y os ofrecí las libaciones sobre la tumba. Y ahora, Polinices, por ocultar tu cuerpo, consigo semejante trato. Pero yo te honré debidamente en opinión de los sensatos (Sófocles 1992: 282).

Más adelante, refuerza su soledad y nostalgia provocados por el impedimento de casarse y disfrutar de una vida sexual con un marido, de engendrar hijos y participar en su

cuidado: “Y ahora me lleva [Creonte], tras cogerme en sus manos, sin lecho nupcial, sin canto de bodas, sin haber tomado parte en el matrimonio ni en la crianza de hijos, sino que, de este modo, abandonada por los amigos, infeliz, me dirijo viva hacia el sepulcro de los muertos” (283). Este lamento se basa en aquello que pudo haber sido, pero que nunca se concretizará; es decir, se configura a partir de la añoranza de un futuro trunco. En cambio, la Antígona seligsoniana no aspira a tener descendencia: la mención del “vientre vacío” y “hambriento de vida” refleja la duda sobre su odio y rencor, ya que inesperadamente anhela su propia existencia, pero no la de los demás. Ella vuelca primero la mirada hacia su pasado con la pregunta reiterativa: “¿Y antes? ¿Qué fue de su vida antes?” (Seligson 2017: 159); a la que le sigue esta respuesta: “—«una vida vivida y deseada, soñada y perdida»—” (159).²³⁶ Por consiguiente, se subraya el contraste entre las aspiraciones previas de Antígona y su actual situación, cuando rememora la vida cotidiana y placentera que tuvo durante su infancia. Antes de que sus padres cayeran en desgracia, existió

Un tiempo que no la había acercado a nada y sí en cambio alejado de aquello que hoy se le habría paso en las entrañas. Cuando vivió en palacio y la tristeza del padre aún no se introducía en su carne, único alimento de aquella larga errancia. Antígona fue un canto de gozo, un jardín de pájaros y flores donde paseaba con la madre y con la hermana tejiendo guirnaldas e imitando el vuelo de las mariposas. Un olor de almizcle, un sabor a barro fresco, una textura almibarada (Seligson 2017: 159).

Este fragmento es emblemático, ya que “es un despertar de la conciencia”, [...] del recuerdo de una infancia inocente en que la plenitud de la vida y la felicidad residían en las cosas más simples” (Marrufo 2014: 168). Cioran, por su parte, expresa que en esta etapa

²³⁶ El uso del entrecomillado quizás sugiere un pensamiento de Antígona, tal como vimos que funcionaba en el capítulo anterior para el caso de Electra. De hecho, en la versión de *Fem* se introduce una voz en primera persona, junto con unos puntos suspensivos: “«Toda mi vida vivida y deseada, soñada y perdida...»” (Seligson 1979a: 23); mientras que la de *Indicios...* los quita y agrega por primera vez los guiones: “—«toda mi vida vivida y deseada, soñada y perdida»—” (Seligson 1988: 76). A partir de *Toda la luz* (2002), se sustituye el artículo indefinido y el pronombre posesivo por el artículo indeterminado. Tal vez la modificación responde a una homologación con el resto del texto, para que no resalte por única ocasión la voz directa del personaje.

ocurren las revelaciones iniciales: “En esa tarde de mi infancia, sentí que algo muy serio acababa de suceder. Fue mi primer despertar, el primer indicio, el signo precursor de la conciencia” (1995: 186). Sin embargo, también advierte de manera irónica sobre las consecuencias de una infancia dichosa: “No a todo el mundo le es dado tener una infancia desdichada. La mía fue más que feliz. Fue *coronada*. No encuentro mejor adjetivo para designar lo que tuvo de triunfal hasta en sus congojas. Eso tenía que pagarse, no podía permanecer impune” (178). Seligson adapta esta visión cioranesca en su relato: la evocación de la feliz infancia de Antígona desentona con las oportunidades futuras que se le han esfumado, como si su presente le exigiera saldar alguna deuda.

Efectivamente, “Antígona” se aproxima al hipotexto sofocleo cuando la voz narrativa precisa cómo ciertas voces “murmuran sobre su futuro, un porvenir que no habría de llegar nunca, o, mejor dicho, que iba a verse invalidado con el arribo del adivino y de aquel lamento materno, aterrado, cruel” (Seligson 2017: 159); pero en ninguna de las tragedias de Sófocles se nos comunica cómo fue la infancia de Antígona. Por su parte, el relato de Seligson señala cómo el crecimiento natural de la joven fue interrumpido y transformado debido a la trágica historia de Edipo y Yocasta, con lo que nos brinda una nueva visión del mito tebano.

De hecho, el pasaje sobre la infancia de “Antígona” puede relacionarse con el cuestionamiento existencial que la autora conservó hasta el final de su vida, con respecto a esta etapa. En su narración autobiográfica, *Todo aquí es polvo*, Seligson se pregunta de modo similar lo siguiente:

¿Por qué entonces se vuelve tan feroz el hambre de recobrar la infancia, el tiempo proustianamente perdido como si sólo entonces hubiésemos estado realmente seguros, protegidos, *abastecidos* de amor, de abrigo, cuando que todo de hecho se quedó irrealizado, en «veremos» los sueños, en vaguedades la espera de no-se-sabía-qué, en promesa la promisoriosa plenitud futura, latente la perspectiva de felicidad, de desplegar a pleno pulmón las alas? (2010b: 72).

A pesar de que este texto es muy posterior a “Antígona”, observamos cómo Seligson mantuvo la preocupación vinculada con la pérdida de la inocencia. Los sueños futuros, la ilusión de sentirse realizada, las expectativas y deseos que no se materializan como esperaba —es evidente todavía aquí la influencia de Cioran, por más que Seligson quiso distanciarse de su pensamiento— dejan una sensación de insatisfacción e incertidumbre que comparte la protagonista de su relato.

Esa búsqueda del “tiempo proustianamente perdido”²³⁷ se observa también en la exploración profunda de la memoria y de la identidad que se tambalea a causa de la historia familiar. Por esta razón, el siguiente recuerdo de Antígona deja a un lado el pasado alegre y radiante, para mostrar las dificultades que tuvo en el exilio junto a Edipo: “Después, Antígona solo recuerda su paso menudo arrastrándose por múltiples caminos, el pesado cuerpo del padre contra sus infantiles espaldas y aquella voz cubriendo por entero el espacio con sus autorrecriminaciones” (Seligson 2017: 159). Recordemos que, en *Edipo en Colono*, el progenitor es consciente de que ha colocado una carga sobre su hija que no le corresponde, pero ella la acepta por amor a él.²³⁸ En cambio, Seligson acentúa el lastre que éste

²³⁷ Por supuesto, se trata de una alusión a *En búsqueda del tiempo perdido* de Marcel Proust. En “El espesor de lo vivido (en el centenario del nacimiento de Marcel Proust)”, Seligson aprecia la obra del escritor francés como una “manera de descubrir y de iluminar (*éclaircir*) la vida para convertirla en objeto estético, en «cosa literaria». Una búsqueda, no del fluir sensible del tiempo, sino de su deslizarse inteligente: captar la duración, no la sucesión” (2005a: 17). Desde esta perspectiva, concluye que lo que hace la creación literaria “es remover, re-abrir, re-sucitar la llaga, el dolor de lo «perdido»” (18). Federico Campbell y Sergio Sarmiento encuestaron a algunos escritores, tales como Juan José Arreola, Juan García Ponce, Clément Merger y Álvaro Mutis, entre otros, con motivo al centenario del nacimiento de Proust. Seligson contestó con el texto referido, bajo el título “VI. El espesor de lo vivido”, *La Cultura en México*, supl. de *Siempre!* (14 de julio de 1971): pp. XII-XIII.

²³⁸ Así describe Edipo la desdicha de Antígona, quien antepone sus propios intereses y necesidades para cuidar a su padre en el exilio: “desde que dejó de necesitar el cuidado propio de la niñez y fortaleció su cuerpo, anda siempre errante, la infeliz, conmigo, sirviendo de guía a un anciano, vagando unas veces por el agreste bosque sin alimento y descalza, y otras padeciendo bajo frecuentes lluvias o bajo los ardientes calores del sol, ¡infortunada! Piensa que son secundarias las ventajas de la estancia en casa si su padre tiene alimento” (Sófocles 1992: 524).

representaba, lo que provoca el cansancio físico y emocional de la joven, señalado en ese paso “menudo” que arrastra con dificultad y sin una dirección determinada.

Al recuerdo de la errancia en el exilio le siguen enunciados interrogativos que continúan reflejando la profunda crisis existencial de Antígona: “¿Qué era lo suyo? ¿Dónde quedaba entre tanto escombros?” (159). La protagonista reflexiona sobre su pasado, su lugar en la historia familiar y cuestiona la pertinencia de su vida, pues parece que sí ha sido una inconveniencia el haber nacido, tal como había anunciado el epígrafe del relato. Para dar sentido a su existencia, la joven se aferró a “la fuerza del odio”, intentando reunir “como un imán, esos fragmentos” (159). Al encontrarse con “la boca del abismo que aguarda para llevársela, polvo y nada” (159),²³⁹ el odio no es suficiente para materializar la venganza planeada contra Creón. Esta exacerbación ha eclipsado otros sentimientos y ha perturbado la fiabilidad de sus recuerdos: “¿y sus deseos? ¿y su propia memoria? Tarde, demasiado tarde” (159.) Entonces, se sugiere que tanto los deseos como la memoria eran aquel elemento esencial, ese *algo*, que Antígona buscaba y que había extraviado en el proceso, sin poder definirlo: “Algo se desprende de su ser por detrás de todo lo que ha inventado” (158); por cierto, esta es la última vez que aparece el verbo *inventar* dentro del relato.

Asimismo, el “demasiado tarde” bien podría ser una referencia al libro de Cioran, *Del inconveniente de haber nacido*, cuyo penúltimo aforismo expresa: “Nadie ha amado este

²³⁹ Sin que pueda comprobarse la influencia directa de Luis de Góngora, “polvo y nada” recuerda aquel soneto —me refiero al que inicia con “Mientras por competir con tu cabello”— donde el poeta invita a gozar de la belleza, la juventud y la vida, antes de que sea tarde y todo mude “en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada” (Góngora 2000: 27). Como es bien sabido, este verso fue retomado por Sor Juana Inés de la Cruz —también en un soneto: “Este, que ves, engaño colorido”—, quien lo transformó en “es cadáver, es polvo, es sombra, es nada” (2009: 388). Al respecto, agradezco los comentarios y la orientación de Martha Lilia Tenorio. Aunque Seligson no utiliza una enumeración consecutiva similar, menciona los mismos sustantivos en “Antígona”; por tanto, es posible realizar cierta asociación semántica. Si Seligson leyó la obra de Francisco de Quevedo, como evidencia el epígrafe de “Eurídice vuelve” (2017: 277), no hay que dudar de su conocimiento sobre la poesía de los Siglos de Oro.

mundo tanto como yo, y, no obstante, aunque me lo hubiesen ofrecido en una bandeja de plata, de niño incluso, hubiera exclamado: «*Demasiado tarde, demasiado tarde*» (1995: 187. Énfasis personal). Desde esta probable relación intertextual, la joven ya no puede hacer nada al respecto para revertir su situación: su vida, como la conocía, es irrecuperable.

La interpretación derivada del vínculo con Cioran sólo es una posibilidad. Es importante destacar que la frase “demasiado tarde” también se encuentra en otras adaptaciones del mito, lo que sugiere una intrincada y latente red intertextual. Por ejemplo, en la *Antígona* de Cocteau, observamos a Creonte lamentándose sobre el cadáver de Hemón, mientras que el Coro le increpa: “Demasiado tarde” (1952: 53); además, la obra dramática concluye cuando éste le reitera: “No nos atrevamos a injuriar a los dioses. ¡Demasiado tarde, Creonte, demasiado tarde!” (55). En la versión de Anouilh, cuando Ismena insiste en que Antígona no vaya a enterrar el cuerpo del hermano, ella le contesta: “Es demasiado tarde. Esta mañana, cuando me encontraste, venía de allí” (1983: 83).²⁴⁰ Con un sentido muy distinto, de acuerdo con la traducción de Ángel María Garibay de *Edipo en Colono*, Polinices se arrepiente de haber descuidado a su padre: “[i]Tarde lo he comprendido, tarde, malvado, criminal he sido!” (Sófocles 2021: 233). Mientras que los casos mencionados destacan la demora de otros personajes para actuar, lo distintivo en el relato de Seligson es el enfoque en la situación personal de Antígona: la confrontación consigo misma y la búsqueda de su mundo interior que reafirma su problemática existencial.

Esta última cuestión se intensifica y culmina cuando se constata la inevitable fatalidad de la historia de Antígona. Durante su trayecto, está acompañada por una muchedumbre que

²⁴⁰ Además, el parlamento se resignifica de manera irónica, si atendemos la acotación que lo acompaña: “Antígona (*se levanta con una extraña sonrisita en los labios; se dirige a la puerta y desde el umbral, suavemente, dice*)” (Anouilh 1983: 83).

“permanece en temeroso silencio a la espera de que un suceso inesperado ocurra, aun a sabiendas de que *no hay hombre alguno que escape a su destino cuando es un Dios quien le persigue...*” (Seligson 2017: 159). El gentío aguarda en silencio algún cambio en la sentencia, pero nadie se atreve a interceder en favor de la joven. Por un lado, su presencia quizás simbolice la sociedad moderna, pues manifiesta la pasividad y resignación ante las injusticias, de acuerdo con lo que Seligson describe en su reseña sobre la *Antígona* de Anouilh, citada al inicio de este capítulo; por el otro, la colectividad refleja la creencia en la imposibilidad de escapar del destino.

Por supuesto, es una perspectiva alineada con las tragedias griegas. Lo interesante es cómo Seligson la integra en su prosa, directamente heredada de *Edipo en Colono*. Al inicio de esta obra, el coro de ancianos intenta expulsar de la ciudad al recién llegado Edipo, porque lo reconoce y cree que podría traer consigo otros males. Entonces, Antígona debe interceder para obtener su hospitalidad y piedad, por lo que les suplica:

Vuestras manos imitan hoy las manos de los dioses: en ellas nos ponemos. Dos infelices somos; esta gracia pedimos, ¿seremos repulsados?

¡Lo ruego por los seres más amados: el hijo, la esposa, el tesoro, el dios!

Y más: ya lo estáis viendo: *no hay hombre alguno que escape a su destino cuando es un dios quien lo persigue* (Sófocles 2021: 2010. Énfasis personal).²⁴¹

Seligson emplea la cita textual de la tragedia de Sófocles, pero realiza una inversión significativa: transforma la enunciación para que la frase sea adoptada por la muchedumbre, en lugar de que Antígona sea quien la exprese. Además, cambia su función: ya no forma parte de una súplica durante el destierro, sino que la traslada a otro contexto: al exilio de la muerte.

²⁴¹ La versión de *Fem* transcribe entre comillas lo resaltado. A partir de *Indicios...* (1988), “dios” está con mayúsculas, y el pronombre “lo” se sustituye por “le”. Estas modificaciones responden a una corrección editorial, pero es claro que la versión original citaba al pie de la letra la traducción de Ángel María Garibay.

En contraste con las imágenes relativas al fuego que predominan en el relato, al final “un vuelo de viento enfría la tarde” (Seligson 2017: 159), cambia la atmósfera. Antígona se adentra en la caverna y “ya no quiere ningún rescate: ¿hacia qué podría abrirse ahora su vida?” (159). A pesar de que podríamos detectar cierta resignación para enfrentar su muerte, ésta, decíamos, no es totalmente pasiva: la negación es también una toma de postura que alude a *La tumba de Antígona*, de Zambrano. En la obra de la escritora española, Creón deja la puerta del sepulcro abierta, arrepentido de sus actos, para que la joven vuelva a la superficie, al calor y a la luz del Sol:

Creón: No te obstines, Antígona. Quizá crees que ha pasado mucho tiempo. Pero no. Mira, ¿no lo ves? El Sol no se ha puesto todavía, está ahí como ayer cuando bajaste. Sólo te ha faltado el Sol un día, sólo has dejado un día de verlo. Un día. Vamos Antígona, arriba, arriba.

Antígona: No.

[...]

Creón: No te puedo entender. Pero óyeme, por última vez te lo digo.

Antígona: No.

[...]

Creón: [...] Antígona, tienes tiempo aún, mira, mira el Sol: se está yendo.

Antígona: Ese Sol no es ya el mío. Síguele tú (Zambrano 1967: 77-79).

En ambas adaptaciones, Antígona elige no ser rescatada y prefiere descender, internarse cada vez más en la cueva. Sin embargo, mientras que la de Zambrano encuentra otro tipo de luz,²⁴² la de Seligson se sumerge en la penumbra. Aunque en la obra española se percibe “un claro acento de esperanza que explica por qué su Antígona no muere al final, sino que elige el Amor” (Marrufo 2014: 174), en la mexicana está despojada de esa condición: “Su capacidad entera de amor ha sido consumida” (Seligson 2017: 159). La

²⁴² “Y yo que me quedaré aquí como una lámpara que se enciende en la oscuridad. Tendría que ir todavía más abajo y hundirme hasta el centro mismo de las tinieblas, que muchas han de ser, para encenderme dentro de ellas. Pues que sólo me fío de esa luz que se enciende dentro de lo más oscuro y hace de ello un corazón [...] Sí; una luz sin ocaso en el centro de la eterna noche” (Zambrano 1967: 81).

exacerbación del odio tiene terribles consecuencias: el amor es anulado por completo, deja de ser una posibilidad.

Si la Antígona de Seligson es incapaz de amar por sí sola, parece que cualquier rastro de esperanza no tiene lugar. Por eso necesita de otro que pueda devolverle un atisbo de esa capacidad. De aquí que el desenlace del relato sea tan significativo, pues Antígona se encuentra con “la única que puede reintegrarla al aliento anterior a todos los alientos” (159): su madre, quien es descrita “con rostro de sombras y su morral de semillas sin germinar” (159). Este caso es inaudito, ya que Yocasta remite a Perséfone, esposa de Hades.²⁴³ Según Seligson, Perséfone “ha tomado semilla de la granada” y representa “la diosa madre [que] puede, en la iniciación a sus misterios, decirme quién soy” (2011b: 20). Desde esta perspectiva, Antígona puede reconocerse a sí misma, gracias a la figura de su progenitora.

Para Seligson, *descender* implica una experiencia de aprendizaje. En “Diálogo con el oficio de vivir” —donde reflexiona sobre la obra del escritor italiano Cesare Pavese—, menciona que todo ser humano alguna vez debe viajar a los infiernos, para salir de ellos transformado: “Mas del Hades-Mictlán lo importante no es bajar, sino volver, regresar enriquecidos por la experiencia, empuñados de ella como Perséfone de la semilla de granada, emerger del horror sin perder el seso, trayendo en el ascenso la lucidez del descenso” (2005a: 106). En “Antígona” no apreciamos un ascenso semejante, ya que el relato se interrumpe en el instante del abrazo con la madre. Incluso así, sospecho que Seligson tuvo presente el vínculo entre el mito de Antígona y el de Perséfone hecha por Zambrano en *El hombre y lo divino*:

²⁴³ Según Alfonso Reyes, Perséfone “reúne en sí los caracteres de una diosa de los muertos y una diosa de la fertilidad” (1964: 417). En algunas versiones del mito, Perséfone es raptada por Hades y, tras consumir semillas de granada en el inframundo, sólo puede retornar al mundo de los vivos durante ciertos periodos; lo anterior es la explicación mítica del origen de las estaciones del año.

Y así Deméter, la Negra, cuando se enluta por su hija va mostrando la condición misma de la tierra, en sí misma y en su relación con el sol. Y la condición misma de la madre que sólo en la oscuridad concibe el fruto que dará a la luz. Mientras Perséfone, la muchacha que se inclina a cortar la flor, flor ella misma, sufre al ser devorada por la tierra [...] Esa pasión de la hija virgen, que la tragedia nos ha dado en la figura de Antígona sobre todas. Fue ella también enterrada viva, mas en una tumba construida por los hombres en virtud de un histórico decreto; Antígona, hija del Padre, de la estirpe [...] Mas Perséfone es hija de la Madre y, ellas dos, madre e hija hermanadas como si fueran dos fases de un mismo astro, son las «Diosas de Eleusis», las únicas que allí reinan (Zambrano 1973: 359-360).

Entonces, en “Antígona” se restaura la relación madre e hija, lo que otorga al relato de Seligson un tono menos pesimista de lo que había configurado. El encuentro con Yocasta representa una reconciliación para Antígona, permitiéndole liberarse del peso de Edipo, de su compromiso con Hemón y su resentimiento hacia Creón.

Al igual que Marrufo, observo que la joven se sumerge en “la oscuridad para experimentar una suerte de comunión con el origen de todo” (2014: 174). Es curioso que la experiencia sobre el descenso sea asimilada posteriormente por Seligson en su libro autobiográfico, cuando se autodenomina como Perséfone y también como Antígona. Por un lado, escribe: “yo, Perséfone, la amante de la profundidad, fui feliz consumida por la pasión infantil de llegar a ser todo cuanto existía en la naturaleza y a mi alrededor, a empezar por el olor a nata fresca” (2010b: 96); por el otro, afirma: “Yo soy como Antígona «de los que plantean preguntas hasta el fin»,²⁴⁴ nombro sin atenuantes, y si de «interpretaciones» se trata digo hoy que mi infancia tiene olor a nata fresca y a tardes de lluvia, de contar sus gotas tras el vidrio de la ventana, y digo que la felicidad huele a mar” (76). Así, el encuentro con la

²⁴⁴ Por cierto, esta frase es una cita textual proveniente de la versión de Anouilh. Antígona declara: “Somos de los que plantean las preguntas hasta el fin. Hasta que no quede ya en realidad viva una pequeña posibilidad de esperanza, hasta que no quede sin estrangular la más pequeña posibilidad de esperanza. ¡Somos de los que saltan encima, cuando la encuentran, a la esperanza, a vuestra querida esperanza, a vuestra sucia esperanza!” (1983: 102-103. Énfasis personal).

madre implica reconectar con las experiencias sensoriales, con los recuerdos de la infancia y la naturaleza circundante.

Ahora bien, el último enunciado del relato es ambiguo. Se nos describe que “En el fondo, *suspendida y ondulando por el nudo que ella misma formó, pendiente del cuello, de un lazo de fina urdimbre*, está el abrazo, el largo y tibio abrazo de la madre...” (2017: 159). ¿El pronombre refiere a Yocasta o a Antígona? ¿Quién está “colgada”? La mayoría de las versiones del mito coinciden en que ambos personajes femeninos se suicidan usando el mismo método. Así, percibo dos posibilidades interpretativas: Antígona descubre a su madre muerta, quien la recibe con los brazos abiertos, o bien, el encuentro se produce hasta que la protagonista se quita la vida.

Cualquiera que sea el caso, Seligson configura un desenlace abierto mediante el uso intencionado de dos citas textuales de Sófocles, provenientes de tragedias distintas y tomadas de la traducción de Ángel María Garibay. Éstas se fusionan en el enunciado antes citado. La primera la encontramos en *Edipo rey*, cuando el siervo relata la muerte de Yocasta: “Allí estaba la reina *suspendida y ondulando* en la cuerda atada *por el nudo que ella misma formó*. ¡Ahorcada, ahorcada por sus manos mismas[!]” (2021: 192). Seligson elige omitir “en la cuerda atada”, pues prefiere la construcción que encontramos en la segunda cita, localizada en *Antígona*. En ella, el mensajero le cuenta a Eurídice, esposa de Creonte, cómo descubrieron el cadáver de Antígona: “Llegamos, miramos. Allí estaba *pendiente del cuello, de un lazo de fina urdimbre...* pero él, estaba abrazado al cuerpo de ella, por la cintura, y vociferaba sin freno contra los que le robaron a su novia por la muerte” (275). Es notable cómo el abrazo es el último gesto simbólico subvertido en el relato de Seligson, pues en lugar de que represente al amor apasionado y trágico de Hemón hacia su prometida, en la versión mexicana prevalece la ternura de la madre.

4.4 LA SUBVERSIÓN DEL MITO DE ANTÍGONA

Al analizar los mitemas y observar cómo éstos se transforman en “Antígona”, podemos apreciar la singularidad de la adaptación realizada por Seligson. En primer lugar, la autora introduce elementos que alteran el contexto inicial del mito tebano, como la aparición de la peste, y crea imágenes relativas al fuego que tienen efecto en la caracterización de Antígona y Creón. Es plausible que la ciudad incendiada funcione como una alegoría que representa el desencanto del mundo y la miseria de la condición humana, en línea con el pensamiento de Cioran. Aunque al principio la protagonista muestra empatía y caridad hacia aquellas personas que sufren, su actitud es un medio para gestar dentro de sí el odio que finalmente la impulsa a la acción.

Además, Seligson desafía convenciones, al reinterpretar elementos claves de la historia de Antígona, como el entierro de Polinices que funciona como pretexto en su relato. Mientras que el amor fraternal es el móvil que trasciende en la mayoría de las versiones, tanto antiguas como modernas del mito, en la mexicana este sentimiento es sustituido por el cultivo del odio; lo que, a su vez desestabiliza la relación paternal. A diferencia de Sófocles, quien acentúa el carácter protector y caritativo de Antígona hacia Edipo, Seligson la configura renegando de él. Si bien la protagonista cumple con sus obligaciones familiares (guiar y cuidar al padre, enterrar al hermano) —como se aprecia en *Edipo en Colono* y *Antígona*—, cobra conciencia sobre lo detestable que resulta mantenerse unida a esos lazos. Al aludir al exilio, Seligson transforma el carácter filial distintivo de Antígona y desestabiliza su papel como hija.

Tengo la impresión de que Seligson tal vez subvierte el mitema del entierro del hermano, en mayor medida, cuando hace hincapié en la actitud retadora de Antígona, cuyo

gesto simbólicamente está representado en ese puño levantado y lleno de tierra, en lugar de mostrarla acongojada o desesperada. El relato mexicano resalta porque omite cualquier grito desgarrador de dolor por la muerte del hermano, y evita cualquier ridiculización de la figura femenina, como la que encontramos en la de Anouilh, donde ella emplea una palita de juguete y se le compara con un “bicho escarbando” (1983: 90). Entonces, parece que Seligson está más interesada en reinterpretar la figura mítica en un sentido que se aleja de caricaturas o estereotipos que podrían presentarla de manera trivial o vulnerable; más bien, ofrece una versión que destaca su carácter desafiante y determinado frente a las adversidades.

Ahora bien, la disputa entre Antígona y Creón no sólo refleja un confrontamiento ideológico en la versión de Seligson. Si bien la autora mexicana presenta la misma tensión del hipotexto sofocleo, la resignifica. Al recuperar sólo lo esencial, subvierte el mitema del agón cuando el énfasis no recae en su contenido, sino en la configuración del estado emocional de los personajes, quienes alcanzan un clímax donde reprimen sus verdaderos sentimientos. En realidad, Seligson destaca su *desencuentro*.

Además, al no desarrollar el enfrentamiento verbal de manera explícita, nos desafía para interpretar los vacíos con nuestra propia comprensión del mito. Su ausencia no disminuye la intensidad del conflicto; de hecho, podemos considerarla como una táctica sutil de gran fuerza expresiva. Mediante la insinuación, se busca adaptar el mito tebano al género narrativo y distanciarlo del dramático, al omitir deliberadamente cualquier rastro de parlamento. Con ello no sólo nos priva del diálogo entre los personajes, sino que tampoco lo ofrece a través del discurso indirecto, aun cuando la disputa está mediada por un narrador en tercera persona. Ciertamente, evoca el agón de la obra clásica y al mismo tiempo exhorta al lector a redescubrirlo o explorarlo.

Por último, el camino de la protagonista hacia la caverna y su inevitable suicidio enfatiza la incapacidad de amar de Antígona. Seligson seleccionó de manera meticulosa citas textuales de las obras de Sófocles que le proporcionan a su lenguaje otra materialidad, no sólo para evidenciar la conexión de su versión de Antígona con la tradición clásica, sino que también para añadir capas adicionales de significado y hacer más compleja su propia narración. Esto le permite establecer puentes entre la antigua tragedia y afianzar el carácter mítico de su narrativa.

La idea clásica sobre el destino no es contradictoria con la sensación pesimista de Cioran, ni tampoco con lo que Seligson percibía como *angustia*, durante la década de los setenta: “la angustia [que] surge de la imposibilidad de encontrarle un significado último a la existencia. Este sentimiento de sinsentido es el absurdo [...] que no surge tanto de la amenaza inmediata de la muerte como del de la nada omnipresente” (Seligson 1973: 15). Así, demuestra la perdurabilidad y la relevancia de temas que ya habían sido tratados en las obras de Sófocles y los revitaliza.

Con el registro de las relaciones transtextuales se puede constatar cómo Seligson utiliza hábilmente las referencias clásicas. Las citas textuales de las tragedias de Sófocles son sacadas de su contexto, al mismo tiempo que la autora teje alusiones con otras adaptaciones del mito, en especial con las francesas. Esto confirma cómo “Antígona” mantiene una densidad transtextual desde el principio, comenzando por el epígrafe, hasta el final del relato. Seligson subvierte y actualiza el mito tebano, cuando su interpretación es más afín a la atmósfera de desencanto social, de pérdida de significado e hipocresía que ella percibía en aquellos años: “detrás del no de la Antígona actual está también la aceptación del sentido de todas nuestras acciones, de la falta de significado de un mundo donde no se hace lo que se dice ni se dice lo que se piensa” (2008: 34). Este tono existencialista evoca el pensamiento

pesimista de Cioran. Sin embargo, a diferencia del rumano, hay posibilidad de esperanza. Dicho énfasis se logra cuando Antígona se funde con Yocasta, en esa doble repetición: “el abrazo, el largo y tibio abrazo de la madre...” (159). Así, Seligson desestabiliza el aspecto trágico del mito cuando sugiere que su protagonista alcanza cierta liberación y consuelo, envuelta por la ternura y el cariño de la madre, aunque ello signifique “abrazar” su muerte.

Lo cierto es que la “Antígona” de Seligson se aparta de la tendencia que siguen otras reescrituras latinoamericanas de la segunda mitad del siglo XX. Si bien su relato converge con las reescrituras tanto mexicanas como de otras partes de Latinoamérica, en cuanto a que Antígona rechaza cualquier acto de injusticia, la rebeldía de su protagonista es más personal (individual) que social (colectiva). En suma, se aleja de las versiones mencionadas porque todas ellas coinciden en abogar por el amor, elemento destacado desde el hipotexto clásico sofocleo. Frente a la célebre réplica de la joven tebana ante el tirano: “Mi persona no está hecha para compartir el odio, sino el amor” (Sófocles 1992: 268), Seligson invierte tal predilección y sistema de valores. Es decir, su Antígona exagera el odio. Entonces, la propuesta central de su versión radica en distanciarse de algunos elementos del modelo arquetípico del mito.

5. LA FRAGMENTACIÓN DE LA IDENTIDAD: IFIGENIA EN “VOZ SIN SOMBRA”

5.1 APROXIMACIÓN AL MITO DE IFIGENIA EN LA LITERATURA HISPÁNICA DEL SIGLO XX Y PRINCIPIOS DEL SIGLO XXI

Desde la antigüedad clásica hasta la literatura contemporánea, la figura mitológica de Ifigenia ha sido emblemática en cuanto que representa el arquetipo femenino occidental del sacrificio humano. Las profecías del adivino Calcante²⁴⁵ anunciaban que la hija de Agamenón y Clitemnestra —por tanto, hermana de Orestes y Electra— debía ser inmolada para que el ejército aqueo pudiera avanzar hacia Troya, pues las naves griegas permanecían inmóviles en las costas de Áulide.²⁴⁶ Según explica Alfonso Reyes en *Religión griega*, este mito mezcla costumbres rituales y supersticiones antiguas, porque la falta de un viento favorable para que los barcos zarparan aproxima el sacrificio de Ifigenia a uno de los “tantos conjuros de la magia climática, a que Grecia dio cierto desvío, pues siempre fue reacia a la «profesión del mago»” (1964: 65). De acuerdo con Diana de Paco Serrano, Ifigenia se distingue por convertirse en un “ejemplo de víctima social y, a su vez, [en] la razón del odio de una madre engañada y azotada por el dolor”; su sangre virginal es “vertida para la salvación de la comunidad”, pero también este motivo es el pretexto que utiliza Clitemnestra para asesinar a su marido (2001: 285).

²⁴⁵ Calcante o Calcas, según las distintas versiones del mito. En “Voz sin sombra”, Seligson utiliza la primera variación del nombre.

²⁴⁶ El mitema de los barcos inmóviles y el de la inmolación de la princesa fueron analizados en el tercer capítulo (3.3.1), en relación con el relato de “Electra”. Sin embargo, es importante recuperar algunos de estos aspectos, ya que también son parte esencial de la historia de Ifigenia. Como veremos más adelante, el hipotexto central empleado por Seligson en “Voz sin sombra” es la segunda parte del mito, es decir, los hechos que Eurípides desarrolla en *Ifigenia entre los tauros*.

Como apunté en el tercer capítulo, Esquilo evoca dichos acontecimientos al inicio de *Agamenón*, por medio del coro de ancianos.²⁴⁷ No obstante, gracias a Eurípides conocemos, en mayor detalle, las desventuras de esta otra joven de origen noble. Carlos García Gual explica que Eurípides renovó el motivo mítico en *Ifigenia en Áulide*, al centrar la obra en la “princesa sacrificada” que acepta su destino en favor de un bien común, en lugar de enfocarse en el dilema político, ético y familiar del líder Atrida (2019: 79). La heroicidad de Ifigenia se manifiesta en el cambio rotundo de su actitud, dentro de la versión eurípideana: de llegar ilusionada con la falsa promesa de su matrimonio con Aquiles, pasa a suplicar por su vida cuando se da cuenta de que su propio padre decide inmolarla y, en un contraste drástico, al final, voluntariamente elige la muerte (80-81). Cuando va a ser acuchillada, Artemisa la sustituye por una cierva y la transporta hasta su sagrario en un pueblo bárbaro.²⁴⁸ Así, en *Ifigenia entre los tauros*, el mismo autor trágico desarrolla la estancia de Ifigenia como nueva sacerdotisa de la diosa, a quien debía sacrificar todos los extranjeros que llegaran al reino de Toante.²⁴⁹ Aunque Eurípides primero escribió el segundo texto referido (ca. 414-412 a. C.) y el otro lo dejó inconcluso,²⁵⁰ Esther Márquez sostiene que ambas obras representan dos partes

²⁴⁷ Cfr. las citas de Esquilo recuperadas en “3.3.1 Los barcos inmóviles y el sacrificio de Ifigenia”, del tercer capítulo.

²⁴⁸ La semejanza con el sacrificio de Isaac, de la tradición bíblica, ya ha sido señalada por algunos especialistas (Márquez 2022: 34-44; Sten 2003: 96-97). En palabras de Reyes, “Allá también la divinidad se satisface con la obediencia de Abraham, y sustituye a su hijo por un cordero” (1964: 185).

²⁴⁹ También conocido como el rey Toas. Éste es el nombre empleado por Ángel María Garibay en su traducción de *Ifigenia en Tauris*, incluida en *Las diecinueve tragedias* de Eurípides (Porrúa, 1963). Asimismo, Goethe y Alfonso Reyes lo utilizan en *Ifigenia en Táuride* e *Ifigenia cruel*, respectivamente. Dicho personaje no es mencionado en “Voz sin sombra”.

²⁵⁰ En su “Introducción” a *Ifigenia en Áulide*, Carlos García y Luis Alberto de Cuenca señalan la “posible suposición de que Eurípides no hubiera concluido del todo la pieza”. La crítica ha identificado que el final podría haber sido añadido posteriormente, aunque aún no existe consenso sobre el verso exacto desde el cual el texto sería apócrifo (1979: 255). Los estudiosos también mencionan que la primera puesta en escena ocurrió después de la muerte de su autor (406 a. C.); su hijo, Eurípides el Joven, fue quien estuvo a cargo de su representación (251).

o versiones del mito (2022: 29), pues en conjunto desarrollan la línea temporal completa del argumento.

Ifigenia es el último personaje femenino de la tradición griega que Seligson reelabora en su prosa breve, con la publicación de “Voz sin sombra” en *Cicatrices* (2009).²⁵¹ A diferencia de los otros relatos estudiados en el presente trabajo, al principio fue concebido como un monólogo teatral, pensado para su representación escénica.²⁵² Es necesario hacer hincapié en la particularidad de la primera versión, publicada en la *Revista de la Universidad de México* (octubre de 2007), especialmente porque se ha afirmado que Seligson no incursionó en el género dramático.

En palabras de Geney Beltrán, “Salvo la dramaturgia, Seligson tocó todas las orillas y se adentró en todos los territorios de la expresión literaria —y aun diciendo esto tendríamos que ir con tiento: varios textos de su narrativa han sido llevados a escena en su condición de monólogos dramáticos” (2017a: 194). Beltrán es prudente al señalar lo anterior porque, a pesar de que no conozco cuáles obras refiere, puedo confirmar, al menos, una adaptación audiovisual y una representación teatral basadas en el relato de “Eurídice vuelve”.²⁵³ No

²⁵¹ En la introducción de la presente tesis expuse las razones para estudiar las figuras de Electra, Antígona e Ifigenia. Es importante recordar que Seligson se inspiró en otros personajes míticos clásicos, tales como Penélope, Ulises, Orfeo, Eurídice y Tiresias, para crear varios de sus textos narrativos a lo largo de su producción literaria. La autora mexicana murió el 8 de febrero de 2010, por lo que “Voz sin sombra” es su último relato publicado con un motivo clásico.

²⁵² Así lo deja entrever la primera versión rastreada en Esther Seligson, “Obra en un acto. Voz sin sombra”, *Revista de la Universidad de México* (octubre de 2007): 9-12. No tengo constancia de que se representara en vida de la autora. Sin embargo, Omar Roldán dirigió una puesta en escena, bajo el título de *Ifigenia*, en El Foro de Tulancingo, Hidalgo, en 2022 (Manilla 2022: s. p.).

²⁵³ Una primera versión se publicó en Esther Seligson, “Eurídice vuelve”, *Revista de la Universidad de México* (julio de 2005): 39-42; luego, el relato fue incluido en *Toda la luz* (2006): 325-330. La pieza audiovisual *Eurídice vuelve* se transmitió el 25 de octubre de 2021, durante el homenaje a Esther Seligson por sus 80 años de nacimiento, titulado “A ella que es ya luz, toda luz”, realizado digitalmente debido a la pandemia de COVID-19. La dirección, producción y adaptación del texto estuvieron a cargo de Isabel Toledo (disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=e8JKDc3b53U>). A su vez, Ricardo Rodríguez dirigió una puesta en escena protagonizada por Elizabeth Pedroza, en el Foro de las Artes del Centro Nacional de las Artes. Sólo se llevaron a cabo cuatro funciones entre el 9 y el 12 de noviembre de 2023. Según Ángel Vargas, la actriz “explora la transición de la poesía de Esther Seligson al lenguaje escénico mediante la investigación exhaustiva de la verbalización y los recursos corporales” (2023: 4).

profundizo en dicho aspecto, pero ejemplos como éstos revelan un interés incipiente por parte de los lectores actuales, quienes han identificado y querido resaltar la potencia teatral que tiene la prosa de Seligson al adaptarla a espacios escénicos. Lo cierto es que la primera versión de “Voz sin sombra” es una excepción entre los textos literarios escritos por la autora.²⁵⁴ Si bien ella realizó una meritoria contribución al ámbito teatral —como puede observarse en *Para vivir el teatro*, libro que reúne gran parte de su columna de la revista *Proceso*—, su participación fue más desde las trincheras de la crítica y la docencia que de la dramaturgia.

En los capítulos precedentes destacué las reseñas teatrales que Seligson escribió sobre las puestas en escena de *Electra*, de Eurípides, y *Antígona*, de Jean Anouilh. De esta manera, vinculé algunas ideas contenidas en ellas con las respectivas versiones de esos mitos en la prosa de la autora. Además de reforzar las relaciones transtextuales entre sus relatos y las obras mencionadas, éstas dan cuenta de su pertenencia al horizonte lector de Seligson desde la década de los setenta. Sin embargo, no ocurre lo mismo con la figura de Ifigenia.

Hasta el momento, no he encontrado ninguna crítica teatral de Seligson cuyo tema central sea alguna producción escénica o adaptación del mito de Ifigenia, ya sea clásica o moderna. Si he demostrado cómo la escritora mexicana utiliza la traducción de Ángel María Garibay de *Las siete tragedias*, de Sófocles, y cómo alude a piezas de Esquilo y Eurípides, en los dos relatos previamente analizados, es razonable suponer que, en tanto ávida lectora de tragedias griegas, también conociera *Ifigenia en Áulide* e *Ifigenia entre los tauros*. Lo mismo conjeturo sobre las reelaboraciones de Jean Racine, *Ifigenia* (1674), y de Johann W.

²⁵⁴ En el siguiente apartado, profundizo acerca de esta primera versión dramática.

von Goethe, *Ifigenia en Táurida* (1779); es posible que las haya leído, aunque no he localizado referencias directas de estos textos dramáticos en su obra ensayística.²⁵⁵

Ahora bien, debemos a Alfonso Reyes la introducción y, tal vez, primera reelaboración del mito de Ifigenia en la literatura hispánica del siglo XX, con la publicación de *Ifigenia cruel. Poema dramático, con un comentario en prosa* (Madrid, 1924).²⁵⁶ En México, once años antes de que la segunda edición fuera publicada por la editorial La Cigarra (1945) —en la que el autor añadió otro paratexto que antecede al poema dramático, titulado “Breve noticia”—, Celestino Gorostiza dirigió una representación escénica de la obra en el Teatro Hidalgo, como parte de la cuarta temporada organizada por el grupo de Teatro de Orientación (Schmidhuber 2014: s. p.).²⁵⁷ Efectivamente, en la noticia que acompaña la edición de *Constancia poética*, Reyes da cuenta de este acontecimiento del siguiente modo:

El Teatro de Orientación patrocinado por la Secretaría de Educación Pública de México, Departamento de Bellas Artes, llevó la obra a las tablas del Teatro Hidalgo, los días 29 y 30 de agosto y 1 y 2 de septiembre de 1934. Director: Celestino Gorostiza; escenógrafo, Agustín Lazo. Reparto: Coro, Felipe del Hoyo y Ofelia Arroyo; Ifigenia, Josefina Escobedo; Pastor, José Neri; Orestes, Carlos López Moctezuma; Pílates, Jorge Sanromán; Toas, Román Solano; pastores, guardias (1996b: 12-13).

²⁵⁵ Con respecto a Racine, es probable que Seligson leyera sus piezas teatrales durante la licenciatura, pues no olvidemos que estudió Letras Francesas en la UNAM. En cuanto a Goethe, un par de epígrafes revelan cómo se suma al grupo de autores de los que Seligson obtiene paratextos. Por ejemplo, para abrir la última sección de *A campo traviesa*, titulada “Dislocaciones”, se incluye un fragmento en inglés del diálogo entre El Señor y Mefistófeles del “Prólogo en el cielo” de *Fausto* (Seligson 2005a: 333). De modo semejante, uno de los epígrafes iniciales de *Todo aquí es polvo* señala que éste pertenece a la misma obra alemana (2010b: 9); sin embargo, en realidad proviene de *Las penas del joven Werther*. No sé si este error es autoral o editorial, pero quizás Seligson lo hubiera corregido antes de la publicación definitiva de su autobiografía.

²⁵⁶ Fue publicado por primera vez en la editorial Saturnino Calleja. Como Rogelio Arenas rescata, Alfonso Reyes informó a José María Chacón que había concluido su *Ifigenia*, en una carta fechada el 1° de diciembre de 1922: “Anoche, a las nueve, después de cuatro horas de trabajo continuo, acabé la obra. Ahora sólo me falta lo que Juan Ramón llama «depurarla» [...] Se llama *Ifigenia cruel*. Y es cruel hasta por el esfuerzo que me ha costado” (cit. en Arenas 2004: 118). La fecha de 1923 que aparece en *Constancia poética* (*Obras completas*, vol. 10) coincide con el testimonio de Reyes en *Historia documental de mis libros*, donde explica: “Escrito entre agosto y septiembre de 1923, el poema parte de mis lecturas juveniles de los trágicos griegos” (1990: 330-331).

²⁵⁷ La obra de Reyes se presentó junto con otras dos piezas dramáticas cortas, en un mismo programa: *¿En qué piensas?*, de Xavier Villaurrutia, y *El barco*, de Carlos Díaz Dufoo (hijo) (Schmidhuber 2014: s. p.). Al repertorio de la cuarta temporada (agosto-septiembre de 1934), habría que añadir *A la sombra del mal* de Henri-René Lenormand, *Liliom* de Ferenc Molnár y *Ser y no ser* de Celestino Gorostiza (s. p.).

Hay que enfatizar que este hecho apenas es mencionado o pasa desapercibido generalmente por los críticos.²⁵⁸ Si *Ifigenia cruel* es “un texto dramático y a la vez poético” (Río 1997: 123), es notable “[the] marked absence of scholarly work on staging the play” (Shaughnessy 2019: 1), en contraste con las investigaciones que tratan sus aspectos líricos, históricos o autobiográficos. Como diría Seligson —retomando el concepto de Vicente Leñero—, al ser el espacio escénico “un festín efímero” (2005a: 193; 2008: 473), es complicado imaginar cómo habría sido su representación; “sólo queda la conjetura del grato sabor reseñado, cuando no las opiniones divididas” (Caicedo 1988: 202). No obstante, esta faceta teatral no tendría que obviarse tan fácilmente, cuando, además, un segundo montaje sucedió en España, en 1958.²⁵⁹ Reyes prosigue:

El Teatro de Ensayo Hispanoamericano de Madrid presentó la *Ifigenia cruel* el 12 de abril de 1958 bajo la dirección de Aitor de Goiricelaya con el siguiente reparto: Narrador, Ricardo R. Tundidor; Ifigenia, Carmina Santos; Pastor, Carlos J. Boldó; Orestes, Carlos Ballesteros; Pílates, Simón Vélez; Toas, Antonio Gary; Coro, África Martínez, Concepción Álvarez-Mon, Paquita Fajardo, Delia Zamalloa, Carlos Villafranca, Luis González y Víctor Ruiz Ortiz; Montaje musical, Marcelo Tobajas; Peluquería y maquillaje, Goyo; efectos luminotécnicos, José Manuel Gallardo. La obra fue precedida por unas palabras de José María Souvirón (1996b: 13).

Mientras que Reyes sólo notifica una fecha, el periódico español *Informaciones* comunicó el jueves 10 de abril de 1958 que se realizarían dos funciones: “el viernes y el sábado, a las siete de la tarde, en el salón de actos del Instituto de Cultura Hispánica” (Anónimo 1958a: 9). Asimismo, en *Arriba* existe una breve nota sobre la primera función,

²⁵⁸ Además de Guillermo Schmidhuber, otros estudiosos han recuperado los datos que proporciona Reyes sobre las representaciones teatrales de *Ifigenia cruel*, ya sea de manera explícita o tangencial. Entre ellos se encuentra James W. Robb (1966: 29; 1989: 834), Adolfo L. Caicedo (1988: 202), Domingo Adame (2004: 169), Marcela del Río (1997: 123; 2013: 114), Lorna Shaughnessy (2019: 22, n. 1) y Edith Hall (2013: 276, n. 5). En particular, destaca el artículo de Shaughnessy, “Staging Alfonso Reyes’s *Ifigenia cruel*: the challenges of multi-layered narrative, poetry and anti-theatricality”, por ser el único, dentro de la bibliografía consultada, que analiza el poema dramático desde un enfoque teatral y performativo, pero a partir de la puesta en escena de la Compañía Nacional de Teatro, dirigida por Juliana Faesler y Clarissa Malheiro en 2014.

²⁵⁹ Laura Monrós Gaspar, en “«¡No quiero!» Staging Alfonso Reyes’s *Ifigenia cruel* in Francoist Spain (1958)”, ofrece una perspectiva interesante y novedosa al reflexionar sobre los posibles sentidos de llevar esta obra al escenario, en el marco de las actividades del Instituto de Cultura Hispánica durante la dictadura española.

en la que se elogia al director: “La obra fue largamente aplaudida, recibiendo Aitor de Goiricelaya numerosas felicitaciones por el acierto de su dirección” (Anónimo 1958b: 21).

Como puede observarse, dentro del reparto se incluye al personaje del Narrador, el cual no figura en ninguna edición de *Ifigenia cruel*. Gracias a las grabaciones sonoras digitalizadas y conservadas en la Biblioteca Hispánica de la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID), es posible escuchar al elenco español.²⁶⁰ Ricardo Tundidor tiene pocas intervenciones como Narrador, pues sólo verbaliza algunas de las acotaciones escritas por Reyes; por ejemplo, las que están al inicio del primer, tercer y quinto “tiempos” del poema, de acuerdo con la categoría que brinda el escritor mexicano en su “Breve noticia”. Es fascinante tener acceso a estos audios correspondientes a la función del 12 de abril de 1958, para darnos cierta idea de cómo pudo haberse llevado a cabo la dramatización y musicalización de *Ifigenia cruel*.²⁶¹

Además de las escenificaciones de *Ifigenia cruel* mencionadas, Héctor Azar dirigió dos: una en 1979 y otra como parte del homenaje nacional dedicado a Alfonso Reyes en noviembre de 1981, en el Palacio de Bellas Artes (Caicedo 1988: 202; Robb 1989: 834).²⁶² Sospecho que Seligson presenció alguna de ellas, pues este director fue el responsable de que ella comenzara a dar clases sobre teatro. Así lo testimonia en el “Epílogo” de *Para vivir el teatro*:

²⁶⁰ Se trata de dos cintas localizables bajo el título [*Evocación de Alfonso Reyes*]: 12-04-1958 / por José María Souvirón. Curiosamente, la “Cinta 1” no contiene las palabras preliminares de Souvirón. Disponibles en https://bibliotecadigital.aecid.es/bibliodig/biblioteca_hispanica/es/consulta/registro.do?control=ES-MAAEC20190017602.

²⁶¹ Las cintas sonoras también atestiguan que de Goiricelaya utilizó alguna de las primeras ediciones de *Ifigenia cruel*, pues su adaptación no incorpora las variantes que Reyes integró desde *Obra poética* (FCE, 1952). Lo más lógico es que el director hubiera empleado la española de 1924, pero no hay modo de comprobarlo sin una comparación exhaustiva entre las distintas versiones; cuestión que rebasa los objetivos y límites de esta investigación.

²⁶² Otro dato llamativo es que el compositor Leandro Espinosa transformó *Ifigenia cruel* en una ópera, en 1976 (Hall 2013: 276).

fue Héctor Azar quien el primero me invitó —a raíz de la traducciones y ensayos que sobre el llamado teatro del absurdo publicaba yo en el suplemento cultural de *El Heraldo* dirigido por Luis Spota— a dar un curso de verano sobre Teatro Clásico en la Casa del Lago allá por 1965, y de ahí pa'lante... (2008: 472).

Tanto el poema dramático de Reyes como el relato de Seligson comparten el mismo mito de la saga de Atreo. Son obras mexicanas cuya historia textual corrobora una significativa ambivalencia entre géneros literarios. Por ello, es factible establecer puntos de comparación, observando semejanzas y diferencias entre ambas, incluso cuando Seligson tampoco refiere directamente el texto de Reyes. Esto último lo desarrollo en el apartado dedicado al análisis de los mitemas de “Voz sin sombra”. Aunque *Ifigenia cruel* no es el objeto principal de mi investigación, conviene dejar constancia de sus primeras producciones teatrales, ya que su rastreo demuestra que precedieron a cualquier escenificación de este mito clásico en nuestro país, durante el siglo XX. En otras palabras, la historia de Ifigenia primero se dio a conocer en el panorama literario mexicano gracias al poema dramático de Reyes, más que a las tragedias de Eurípides.

En México, la primera puesta en escena de la que tengo noticia de *Ifigenia en Áulide*, de Eurípides, data de 1977.²⁶³ Dirigida por José Solé a partir de una versión de Pablo de Ballester, esta producción se presentó en el Teatro de la Ciudad y alcanzó cien representaciones.²⁶⁴ La obra fue bien recibida, aun cuando Malkah Rabell señala que, en ese entonces, “Nuestro público ni está interesado, ni acostumbrado al repertorio clásico” (1977:

²⁶³ Según los datos recopilados en la “Nómina de los teatros capitalinos y de las obras o espectáculos en ellos ofrecidos desde octubre de 1911 hasta el 30 de junio de 1961” —incluida en el quinto tomo de *Reseña histórica del teatro en México* de Enrique de Olavarria y Ferrari—, no hay registro de *Ifigenia en Áulide* o *Ifigenia entre los tauros* durante ese periodo. La primera tragedia de Eurípides representada en nuestro país posiblemente fue *Las troyanas*, dirigida por Julio Bracho, llevada a cabo en el Palacio de Bellas, en noviembre de 1936 (1961: 3524). Salvador Novo dirigió *Hipólito* en el mismo lugar, en julio de 1957 (3641). Por su parte, Rosa Furman, llevó *Alceste* al escenario del Teatro del Caballito con el Grupo de la Preparatoria número 4 del Teatro Estudiantil, en diciembre de 1959 (3665).

²⁶⁴ Al año siguiente, Laura Zapata, quien interpretó a Ifigenia, ganó por “unanimidad de votos” el premio de Revelación femenina otorgado por la Asociación Mexicana de críticos de Teatro (Rabell 1978: s. p.).

s. p.). Posteriormente, en 1988 Solé montó la misma obra en el Instituto Cultural Helénico, diseñando la escenografía, el vestuario y la música (Redacción 2008: 15). Por lo pronto, no he detectado más montajes o adaptaciones del mito de Ifigenia en nuestro país durante el siglo XX, tal vez porque predominó un mayor interés por otros personajes mitológicos, según he podido averiguar con los casos de Electra y Antígona.

Lo anterior contrasta con la sólida tradición del mito de Ifigenia en nuestra lengua, como Esther Márquez ha mostrado de manera exhaustiva en su libro: *Ifigenia en la literatura hispánica desde el medievo al siglo XVIII*. En éste, la académica española analiza algunas de las reescrituras, rastrea múltiples alusiones explícitas al personaje, reflexiona sobre los aspectos simbólicos en su caracterización y también señala la influencia en la recepción de ciertas traducciones, en especial de obras francesas, hasta 1800.²⁶⁵ Asimismo, identifica y clasifica las versiones en “cuatro acercamientos fundamentales al mito: el religioso, el político, el femenino y el metapoético” (2022: 29), con el objetivo de organizar de forma diacrónica el material que constituye su vasto corpus, sin que necesariamente un rasgo temático excluya al otro.²⁶⁶

²⁶⁵ Por ejemplo, el *Sacrificio de Efigenia* (1721), de José Cañizares, es una traducción “bastante libre, de la *Iphigénie*”, de Racine (Márquez 2022: 125). El mismo autor escribió una continuación, *El sacrificio de Yfigenia. Segunda parte*, a partir de la traducción y adaptación a su conveniencia del texto titulado *Oreste et Pylade ou Iphigénie en Tauride* (1699), de Francois-Joseph de La Grange-Chancel (131-132). Márquez también resalta la traducción “más relevante de la obra de Racine en España. Se trata de la tragedia *Ifigenia*, de Gaspar Melchor de Jovellanos, escrita en 1769, en Sevilla” (143); así como la realizada por Domingo José de Arquellada Mendoza, *La Ifigenia en Táuride* (1773), de Claude Guimond de la Touche. Con esta muestra es evidente la presencia de la impronta francesa durante el siglo XVIII.

²⁶⁶ Algunas obras que destacan la representación religiosa de Ifigenia son: la *General Estoria* (1270-1284) de Alfonso X, en la que “el mito clásico aparece narrado dos veces” (Márquez 2022: 35), para fortalecer la figura de Agamenón como “*rex virtuosissimus*” (40); *El libro de las diez questões vulgares sobre los dioses gentiles* (1507) de Alfonso Fernández Ribera de Madrigal, donde “la orden del sacrificio no procede de la divinidad, sino que se trata de una artimaña diabólica” (55); y *San Mateo de Etiopía* (1635) de Felipe Godínez, que fusiona el mito de Ifigenia con material hagiográfico de santa Efigenia (64, n. 26). En cuanto a las versiones que subrayan el componente político, Márquez resalta el tratado mitológico de Baltasar de Vitoria, titulado *Teatro de los dioses de la gentilidad* (1620-1623), donde “el mito del sacrificio de Ifigenia aparece en cuatro ocasiones” y se hace “hincapié en las cuestiones políticas, tratadas desde un punto de vista pragmático” (111-112); la comedia *La amistad pagada* (ca. 1603), de Lope de Vega, cuyos motivos mitológicos se mezclan con materia histórica proveniente de *El león de España* (1586), de Pedro de la Vezilla Castellanos (116); y el sainete

Aunque los criterios de Márquez exceden los parámetros históricos definidos en este apartado, quería traer a colación su investigación porque es innegable que el mito de Ifigenia forma parte de nuestra historia literaria de un modo más complejo y amplio de lo que podríamos imaginar. Ciertamente se trata de una de las aportaciones más actuales y completas sobre el estado del mito de Ifigenia en el ámbito peninsular. Sin embargo, como ocurre en muchas investigaciones de este tipo, las obras latinoamericanas son excluidas.

Al contrario, los trabajos críticos reunidos en *The Oxford handbook of Greek drama in the Americas*, como indica el título, consideran las puestas en escena de las tragedias griegas en el continente americano, así como sus recreaciones y adaptaciones a otras artes, como la danza y el teatro musical. Predominan aquellos estudios dedicados a las representaciones estadounidenses, pues de los cincuenta capítulos que componen este libro, sólo doce tratan reelaboraciones latinoamericanas.²⁶⁷ Entre ellos, vale la pena destacar “Greek tragedy in Mexico”, de Francisco Barrenechea,²⁶⁸ quien apunta que una de las

La comedia de Valmojado (1772), de Ramón de la Cruz, “cuyo argumento presenta la puesta en escena de la obra teatral de *El sacrificio de Eugenia*, a cargo de los payos del pueblo de Valmojado” (139). Con respecto a los textos que acentúan la dimensión femenina de Ifigenia, Márquez estudia la transmisión de las crónicas troyanas en la literatura hispánica y se detiene especialmente en *Sumas de historia troyana* (principios del XIV), de Leomarte, que contiene un monólogo donde la joven confronta a la diosa y le exige explicaciones (278) — un pasaje interesante que retomo más adelante por su semejanza con el tono desafiante de la protagonista de “Voz sin sombra”—. También analiza algunos fragmentos de poemas donde Ifigenia es explícitamente aludida y representada como el ideal de la mujer del siglo XV; por ejemplo, en el número 231 del *Cancionero de Baena*, en unas coplas de *La Comedieta de Ponza* del marqués de Santillana, y en un romance atribuido a Carvajal, incluido en el *Cancionero de Estúñiga*, “en el que se establece una comparación entre la reina doña María e Ifigenia” (179). Mientras que la investigadora realiza vínculos intertextuales con estos últimos textos líricos, una relación hipertextual está presente, más bien, en la obra de carácter gongorino que ella rescata: la *Fábula del Sacrificio de Ifigenia* (ca. 1700), de Luis Verdejo Ladrón de Guevara. Finalmente, desde la aproximación metapoética, Márquez examina la relación del mito con las teorías poéticas áureas. De modo singular enfatiza “la influencia de la *Filosofía antigua poética* de López Pinciano en la construcción del primer episodio de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* de Miguel de Cervantes” (213). Esta nota es una síntesis del extenso trabajo de Márquez, por tanto, omito diversos textos que conforman el corpus de su libro.

²⁶⁷ Existen capítulos dedicados a las obras de dramaturgos latinoamericanos de diferentes nacionalidades, como los cubanos José Triana y Virgilio Piñera, los brasileños Alfredo Freitas Dias Gomes, Agostinho Olavo y Heron Coelho, los argentinos David Cureses y Héctor Levy-Daniel, y los colombianos Carlos Satizábal y Patricia Ariza, entre otros.

²⁶⁸ Barrenechea realiza un valioso recuento diacrónico sobre la presencia clásica en el teatro mexicano. Comienza con *Al amor de la madre no hay afecto que le iguale*, de Pedro de Silva y Sarmiento (1742-1808), “a loose adaptation of the *Andromaches* of Jean Racine (1667) and Apostolo Zeno (1724)” (2015: 254). Luego,

primeras reescrituras mexicanas del mito de Ifigenia se remonta al siglo XIX. Se refiere a *Ifigenia*, de Fernando Calderón (1809-1845), la cual “never played in Mexico City— that honor went to Guadalajara or Zacatecas, where it was staged sometime between 1826 and 1837” (2015: 252). Este dato marca un antecedente con respecto a la presencia del personaje mítico en nuestro país, incluso cuando

the play itself is lost. It may have been a translation of a French or Italian version of the myth, but an adaptation seems more likely, given Calderón’s free treatment of the story of Appius and Virginia in his play *Muerte de Virginia por la libertad de Roma* and his dramatization of Voltaire’s short story *Zadig*, both written in the same period as *Ifigenia* (266, n. 2).

Volviendo al siglo XX, mi inquietud sobre la existencia de otras reescrituras del mito de Ifigenia persiste, más allá del poema dramático de Reyes. Coincido con la aseveración de Pilar Hualde de que las dos tragedias de Eurípides no son “las más populares ni las que más representaciones han tenido” (2012: 193). Hualde expone dos casos significativos en el contexto latinoamericano. Además del texto del autor regiomontano, resalta *Ifigenia: diario de una señorita que escribió porque se fastidiaba* (1924), de la escritora venezolana Teresa de la Parra. Según Hualde, tanto Reyes como Parra retomaron las piezas euripideanas como hipotextos para la creación de sus obras (193).

Desde mi perspectiva, *Ifigenia: diario...* no reelabora el mito que anuncia su título, pues no existen elementos míticos suficientes que sean relevantes para la configuración de los personajes, ni tampoco para el desarrollo de la acción. Ciertamente, “las referencias explícitas al hipotexto clásico se concentran especialmente en los paratextos” (194): la tercera

comenta la crónica teatral de Ignacio Manuel Altamirano sobre la *Medée* (1805), de Ernest Legouvé, interpretada en la capital por la actriz italiana Adelaide Ristori, hacia 1874. También se detiene en el impacto de *Ifigenia cruel* de Reyes y del proyecto experimental del Teatro de Orientación durante los primeros años del siglo XX. Además, critica el intento de Rodolfo Usigli de crear una tragedia nacional con los elementos del teatro griego en *Corona de fuego* (1960), donde Cuauhtémoc, el último emperador azteca, es representado como un héroe trágico. Finalmente, enlista algunas adaptaciones contemporáneas de mitos, como *Fedra y otras griegas* (2002), de Ximena Escalante, y *Edipo en Colofón* (2009), de Flavio González Mello.

parte se titula “Hacia el puerto de Áulide” (Parra 1977: 297), mientras que la cuarta, “Ifigenia” (373). También es verdad que el nombre de la protagonista, María Eugenia, evoca el de la figura mítica por su semejanza fonética (Hualde 2012: 194). No obstante, el lector debe esperar hasta el desenlace para comprender el vínculo directo con el mito clásico, después de haber recorrido aproximadamente quinientas páginas. En el último capítulo, María Eugenia renuncia al amor de Gabriel, para aceptar su matrimonio con César Leal, un hombre autoritario, conservador y machista. El personaje principal iguala su inminente boda con el sacrificio de Ifigenia de la siguiente manera:

Como en la tragedia antigua soy Ifigenia; navegando, estamos en plenos vientos adversos, y para salvar este barco del mundo que tripulado por no sé quién, corre a saciar sus odios no sé dónde, es necesario que entregue en holocausto mi dócil cuerpo de esclava marcado con los hierros de muchos siglos de servidumbre. Sólo él puede apagar las iras de ese dios de todos los hombres, en el cual yo no creo y del cual nada espero. Deidad terrible y ancestral; dios milenario de siete cabezas que llaman sociedad, familia, honor, religión, moral, deber, convenciones, principios. Divinidad omnipotente que tiene por cuerpo el egoísmo feroz de los hombres; insaciable Moloch, sediento de sangre virgen en cuyo sagrado altar se inmolan a millares las doncellas!... (Parra 1977: 509).

Este es el único momento de la novela cuando se hace alusión a las naves inmóviles de Áulide y cuando María Eugenia asume el papel de Ifigenia, al autodesignarse víctima del sacrificio. En tanto joven y virgen, contempla el vestido blanco que usará en su boda y se compara “dócil y blanca y bella como Ifigenia” (509). Toma consciencia de su situación, porque ha tenido que ceder su rebeldía, sus gustos de moda parisinos y su libertad. Así, “dispuesta para el martirio” (509), decide contraer matrimonio con un hombre a quien no ama y al que terminará sometándose, para asegurar su estabilidad económica y familiar. En este sentido, Parra quiso dotar a su novela de un carácter trágico, pero la relación con mitemas esenciales es dejada para el final y de un modo forzado. Fuera del desenlace, el personaje delineado por la escritora venezolana no es congruente con la figura clásica.

Debe decirse que actualmente existen pocos intentos de seguir reflexionando sobre la influencia del mito de Ifigenia en la creación literaria hispánica, desde aproximaciones de literatura comparada. Por un lado, sobresale el artículo de Nelson Orringer, quien postula que Federico García Lorca, en su obra teatral *Mariana Pineda* (1925), modernizó la “*Ifigenia en Aulis* de Eurípides, embelleciéndola con elementos sicológicos, temporales y costumbristas que la convierte en una lírica obra andaluza” (1998: 95). Orringer demuestra nexos interesantes con respecto a la configuración del personaje femenino principal, para proponer a Mariana Pineda como una nueva Ifigenia, cuando ella acepta su sentencia de muerte con plena libertad. Aunque él logra evidenciar relaciones intertextuales y rasgos semejantes con la tragedia euripideana, tampoco puede justificarse una transformación del hipotexto clásico únicamente desde el motivo del sacrificio. Por otro lado, Gloria Pinto alega que el escritor Óscar Cerruto, en el cuento titulado “Ifigenia, el zorzal y la muerte” —incluido en *Cerco de penumbras* (1975)—, mezcla elementos históricos de la Revolución boliviana del 9 de abril de 1952 con la mitología griega (2007: 64). De nueva cuenta, el nombre mítico adquiere resonancia simbólica. Sin embargo, más allá del apelativo asignado a la mujer con la que el protagonista sueña, el análisis de Pinto deja mucho que desear desde una mirada mitocrítica.

Si bien la novela venezolana, la pieza teatral española y el cuento boliviano mencionados son obras que evidencian la persistencia y la influencia del mito de Ifigenia en la literatura hispánica del siglo XX, no constituyen nuevas versiones de éste. Es verdad que establecen relaciones intertextuales, sobre todo con *Ifigenia en Áulide* de Eurípides, pero no están construidas a partir del hipotexto clásico, por más que sus títulos, otros paratextos o escenas particulares adquieran valores simbólicos y aludan a él. Parece que, en estos casos, simplemente se acude a la imagen del personaje de Ifigenia, pero no a sus significados.

Todavía queda por explorar con mayor detalle las obras literarias que posiblemente reelaboran el mito en el ámbito hispánico, en el siglo XX. Por lo pronto, he logrado identificar dos que deberían sumarse a la *Ifigenia cruel* de Reyes. La primera es el soneto “Ifigenia en Táuride”, escrito por el poeta cubano Gastón Baquero, en 1940 —incluido en la sección “Poemas de otro tiempo” de su colección *Poesía completa (1935-1994)*—. Quizás sólo sea una mera coincidencia, pero el primer verso con el que Baquero introduce el personaje lírico, “Sombra entre sombras donde el aire empieza,” (Baquero 1995: 188), es semejante al fragmento que podemos leer en “Voz sin sombra”: “sombra de muchas sombras fenecidas” (Seligson 2017: 362).²⁶⁹ La segunda es la *nouvelle* o novela corta titulada *Ifigenia*, del autor español Gonzalo Torrente Ballester, fechada en 1950 y publicada junto con otros de sus cuentos en 1987. Según explica Torrente en el “Prólogo”, retoma la historia de la joven porque quiso despojarla “de su encanto mítico” y le “sirvió para desahogar [sus] desilusiones del presente. En su tiempo fue, aunque nadie se dio cuenta, un libro de intención política” (1987: 9).²⁷⁰ En ambas, los hipotextos clásicos de Eurípides adquieren una función estructural primordial para la recreación del mito de Ifigenia, por lo que demandarían un análisis más detallado.

En resumen, hay un número reducido de obras literarias detectadas que por sí solas transforman el mito de Ifigenia en el siglo XX. Otras evocan la inmolación de la joven cuando, más bien, reescriben el asesinato de Agamenón, a partir de la *Orestíada* de Esquilo. Por ejemplo, tanto en *Orestíada 39* (1960) como en *La urna de cristal* (1989) de los dramaturgos

²⁶⁹ La proximidad con la imagen de la sombra es evidente, pero si además aislamos esta frase del resto del relato, es curioso que pudiera hacerse pasar por un verso endecasílabo.

²⁷⁰ De hecho, el mito se desestabiliza desde el inicio: “Todo el quid de la cuestión —y de la historia— reside en que Ifigenia no fue, como se cree, la hija de Clitemnestra y de Agamenón —hermana, por lo tanto, de la austera Electra y de Orestes, el perseguido [...] Ifigenia fue la hija clandestina de Helena y Teseo” (Torrente 1987: 15).

españoles Antonio Martínez Ballesteros y Ramón Gil Novales, respectivamente, “el sacrificio se describe narrando un hecho acaecido” (Paco 2001: 287); la figura femenina equivalente a Ifigenia “es presentada como una mártir ausente de la trama” (289). Por su parte, *Agamenón en Áulide* (1991), del gallego Manuel Lourenzo, se configura como un monólogo que al mismo tiempo funciona como “una especie de epílogo a la versión eurípidea” (Amado 2009: 64), pues aquí el autor imagina al rey Atrida haciendo una parada en el mismo lugar donde tuvo que sacrificar a su hija, cuando va de regreso a su casa después de vencer en la guerra contra Troya.²⁷¹

Con este recorrido es más claro el lugar que ocupa “Voz sin sombra” dentro del panorama literario del siglo XX. Como puede apreciarse, parece que no existen indicios de más reelaboraciones mexicanas, fuera de *Ifigenia cruel*, sino hasta ya entrado el siglo XXI con Esther Seligson. Es plausible que, en nuestro país, ella sea la primera autora—y la única, hasta donde tengo noticia— en transformar el mito de Ifigenia dentro de la narrativa breve. Asimismo, da la impresión de que los escritores y dramaturgos españoles son quienes más han vuelto su mirada hacia el mito de Ifigenia, mientras que en el contexto latinoamericano hay pocas versiones, en marcado contraste con la cantidad de Antígonas creadas en nuestro continente.

Por último, debo recalcar que hasta el momento no existen trabajos críticos sobre “Voz sin sombra”, lo que resalta la novedad y relevancia del análisis que me dispongo a realizar en este capítulo. Así, los apartados siguientes contribuyen al estudio de un relato de

²⁷¹ Teresa Amado describe la estructura del monólogo del siguiente modo: “El contenido de los pensamientos del rey se articula en tres partes. La primera contiene el recuerdo de la destrucción de Ilión, contemplada como parte de un pasado reciente, pero ya cerrado. Por eso, en seguida, su memoria retrocede diez años y en la segunda parte se centra en los acontecimientos de la partida, ocurridos en aquel mismo escenario, que culminaron con el sacrificio de Ifigenia. En la tercera parte Agamenón vuelve al presente y hace un análisis de su propia imagen, que ya no tiene nada de heroica, con la que se va a presentar de nuevo ante Clitemnestra” (2009: 65-66).

Seligson que todavía no ha recibido la atención académica que merece. Al situar “Voz sin sombra” en el contexto de las reelaboraciones contemporáneas del mito de Ifigenia, mi investigación amplía el conocimiento sobre su estado en la narrativa breve mexicana. Su caso es singular porque el texto publicado en el soporte de libro resulta de una doble adaptación: Seligson no sólo reescribe el mito de Ifigenia, sino que también decide transformar su primera versión dramática al género narrativo, como comento enseguida. Además, analizo los elementos paratextuales que son útiles para orientar algunas posibles lecturas de la comprensión de la obra.

5.2 DEL TEXTO DRAMÁTICO AL NARRATIVO Y EL EPÍGRAFE DE MARÍA ZAMBRANO: EL ANHELO DE CONTAR UNA HISTORIA PROPIA

Como adelanté en el apartado anterior, Seligson publicó una primera versión dramática de “Voz sin sombra”, en la *Revista de la Universidad de México* (octubre de 2007), bajo el título “Obra en un acto. Voz sin sombra”. Un par de años después incluyó esta creación literaria en *Cicatrices* (2009), realizando mínimas alteraciones léxicas y corrigiendo algunas erratas. Sin embargo, la transformación más sustancial fue presentarla como una obra narrativa, para lo cual eliminó tanto la parte preliminar del título como todas las acotaciones, y unificó los seis bloques textuales que la componían en un extenso y único párrafo; posiblemente para acentuar el efecto del fluir psíquico de Ifigenia. Desde entonces, sus ediciones póstumas, tanto en *Cuerpos a la deriva* (2016) como en *Cuentos reunidos* (2017), mantienen este cambio.

El título de “Voz sin sombra” se distingue claramente del resto del corpus analizado en esta investigación. En los capítulos previos, observamos cómo los de “Electra” y “Antígona” orientan al lector desde el inicio; lo previenen o, mejor dicho, anticipan un pacto

de lectura al vincularse de manera explícita con la materia mítica. Esto ocurre aun si el receptor no estuviese familiarizado con las historias clásicas de dichas figuras femeninas, o los relatos no conservaran una relación directa con alguna versión de los mitos, dada la carga simbólica de sus nombres.²⁷² Aunque parezca evidente, la ausencia en el título del nombre de Ifigenia es un aspecto relevante, ya que Esther Seligson emplea una estrategia distinta que posterga la revelación de la identidad de la voz narrativa.

Sin la guía del nombre en el título, la lectura de las líneas iniciales no nos revela quién es el sujeto que emite el discurso de “Voz sin sombra”, único relato entre los estudiados que está escrito íntegramente en primera persona del singular. La voz enuncia a modo de apertura: “Aquí estoy de nuevo...” (Seligson 2017: 362).²⁷³ Esta primera aparición del deíctico *aquí* — que se repite a lo largo de la narración—²⁷⁴ indica cómo el personaje ya antes ha visitado un lugar innombrado, en una frase breve, contundente y, de alguna manera, cíclica, para inmediatamente trasladarnos hacia las sensaciones transmitidas de forma introspectiva, a través de un monólogo. Unas líneas después, el sexo del hablante se revela como femenino: “No sé si me siento a mí misma o a otra que quisiera desperezarse por debajo de la vieja piel que ha caído” (362). Sin embargo, hasta ese momento su identidad permanece oculta.

²⁷² Por ejemplo, “Eurídice” nos ofrece una pista engañosa, aunque no completamente falsa. De acuerdo con Marrufo, “Entre las reescrituras del mito en la obra de Esther Seligson, [...] es la más peculiar de todas, pues [...] el único referente al mito en este texto es el título, además de ser el único que, por su composición de espacio y tiempo, permite ubicarlo en un contexto distinto al de la Antigüedad” (2014: 195). Entonces, este caso no transforma ningún hipotexto clásico, en cuanto a la reelaboración de algún aspecto argumental —razón por la cual ha sido excluido del presente corpus, según expliqué en la introducción—, pero conserva el vínculo con la mitología clásica de un modo “sutil” (206). El nombre por sí mismo mantiene una carga simbólica que brinda indicios sobre el personaje o sus acciones. Marrufo acierta al explicar que este relato “se trata de una especie de testimonio del pasado colectivo e individual; de los recuerdos como historia de vida, pero también como lastre que es necesario dejar atrás” (195).

²⁷³ Cito la edición de *Cuentos reunidos* (2017), al menos que indique lo contrario.

²⁷⁴ En el siguiente apartado, analizo en detalle la importancia y la función del deíctico *aquí* en sus nueve apariciones a lo largo del relato. Por lo pronto, me limito a señalar sus primeras repeticiones.

Ese estado de incertidumbre persiste cuando el deíctico aparece una segunda vez, pero ahora configura la posición corporal del personaje: “Aquí estoy, sentada, quieta, y sin embargo me tambaleo”. Sólo suponemos que contempla algún puerto y el mar durante el verano: “un balanceo de barcas varadas en el sopor veraniego...” (362). Oscilando entre la vigilia y el sueño, y luego de algunas inquisiciones que imprimen un tono reflexivo, de soledad y melancolía, la protagonista se nombra a sí misma después de la tercera reiteración del deíctico: “aquí estoy, yo, Ifigenia, la resurgida de su propia tiniebla” (363). Hasta entonces podemos asociarla con otra hija de Agamenón,²⁷⁵ pues Seligson dosifica los indicios que, de manera paulatina, van confirmando su identidad y nos permiten ir atando los cabos que construyen su historia.

Por supuesto, la versión dramática de 2007 no funciona del mismo modo. Desde el comienzo, el lector reconoce que Ifigenia es quien habla, cuando observa su nombre inscrito antes de que se desarrolle el parlamento.²⁷⁶ Además, a éste le antecede una larga acotación que proporciona indicaciones sobre la disposición del espacio escénico, el uso de la luz y el sonido, la atmósfera y la posición que ocuparía la actriz en el escenario. Por ejemplo:

El escenario estará iluminado durante todo el monólogo con luz definitivamente crepuscular, de modo que el espectador no sepa a ciencia cierta si Ifigenia es sombra o realidad viva.

Al fondo del escenario, ya sea telón o proyección, se vislumbrará la silueta de un bosque no tupido en exceso pues deberán verse definidos los árboles (Seligson 2007: 9).

²⁷⁵ El tercer capítulo está dedicado al análisis de “Electra” cuya focalización recae en el personaje homónimo, a pesar de que Ifigenia y su sacrificio son también aquí aludidos. No obstante, en dicho relato esta última es representada de otra manera, en una relación filial erótica. Recordemos que Agamenón y Clitemnestra tuvieron los siguientes hijos: Electra, Crisótemis, Ifigenia y Orestes. Sus nombres y aparición en la tradición clásica varían dependiendo de la versión del mito.

²⁷⁶ En el hipotético caso de que presenciáramos su puesta en escena, tal vez un programa de mano fungiría como un paratexto que nos prepararía para identificar el papel que la actriz desempeñaría sobre el escenario.

En primer lugar, Seligson subraya la naturaleza del texto: un monólogo. También describe la configuración espaciotemporal (*bosque, luz crepuscular*) y plantea la ambigüedad que desea imprimir en Ifigenia, es decir, la ambivalencia entre la vida y la muerte, en querer caracterizarla como una sombra. Enseguida, añade otros detalles, como los siguientes: “*se insinúa el borde de un acantilado*”; “*el ruido de fondo del mar abierto estrellándose*” que debiera oírse durante todo el acto; “*la atmósfera tiene que dar la sensación de que no se sabe desde cuánto tiempo atrás esta escena se repite*”; y el aspecto de Ifigenia descrito como “*harapiento*” (Seligson 2007: 9). Al transformar el texto dramático en una narración, Seligson omite esta primera acotación sin alterar el monólogo, ya que varios de los elementos, como los aquí señalados, están integrados en su contenido de alguna u otra forma. La diferencia entre ambas versiones radica en el impacto sobre el receptor: mientras el texto dramático permite crear una imagen mental inmediata sobre Ifigenia antes del desarrollo de su discurso, el relato narrativo desafía al lector para reconstruirla conforme avanza la historia.

Es natural que Seligson decidiera eliminar las doce acotaciones de la primera versión, cuando prefirió fijar “Voz sin sombra” en una obra narrativa. Vuelvo sobre este asunto más adelante, pero quisiera primero atender el resto de los elementos paratextuales que la autora optó conservar. Me refiero a la dedicatoria y al epígrafe. En particular este último, tomado de *El hombre y lo divino* de María Zambrano, desempeña un papel clave en la estructura y en los múltiples sentidos probables del texto; mientras que el otro, aunque parece no revelar algo importante sobre el relato mismo, sí muestra un guiño sobre la red intelectual y artística a la que Seligson perteneció, en específico, a las relaciones que estableció durante su trabajo en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).

Seligson dedicó “Voz sin sombra” a “Antonio Vera Crestani” (2017: 362), quien, además de desempeñarse como actor, dirigió Teatro y Danza (1998-2004) y el Centro

Universitario de Teatro (CUT) (2004-2008) de la UNAM (Teatromexicano 2011: s. p.).²⁷⁷ Desde 1976, Seligson impartió clases en el CUT, interrumpiéndolas únicamente durante sus frecuentes viajes al extranjero.²⁷⁸ Ambos fueron colegas, y es probable que también compartieran una amistad al trabajar en dicho espacio docente y teatral. Un ejemplo de esta estrecha colaboración es la presentación del libro *Cicatrices* en la Feria Internacional del Palacio de Minería, en febrero de 2010, donde estaba prevista la participación de ambos. Sin embargo, Seligson murió unas semanas antes. A pesar de ello, el evento programado se llevó a cabo, también contando con la presencia de la actriz Julieta Egurrola, el artista plástico Saúl Kamner, y el crítico y editor Geney Beltrán, quien fungió como moderador (Jiménez y MacMasters 2010: a14).

En el CUT, Seligson impartió durante más de tres décadas el seminario “Teatro y mito”, que siguió ofreciendo hasta antes de morir (Cázares 2017: 46-47). Aunque en el “Epílogo” de *Para vivir el teatro* afirmó que nunca escribió obras de teatro ni se sentía capaz de dirigir alguna por falta de paciencia para tratar con los actores (Seligson 2008: 470), esta declaración no es del todo precisa, pues la primera versión de “Voz sin sombra” ya había aparecido un año antes. Era muy dudoso que Seligson, con su erudición con respecto a diversas mitologías, religiones y géneros literarios, y su constante dedicación a la crítica teatral, nunca se viera tentada a escribir un texto dramático a partir de un hipotexto mítico. Es coherente que el enfoque de su seminario haya influido en su creación literaria, y resulta

²⁷⁷ También Crestani estuvo a cargo de la Dirección General del Centro Cultural Helénico (2008-2011), la Dirección General de Vinculación Cultural de Conaculta (2011-2019). Actualmente es gerente de la Academia Mexicana de la Lengua y presidente del Fideicomiso Federico Ibarra.

²⁷⁸ En una entrevista realizada por Verónica Aguilar, publicada en *El Gallo Ilustrado*, se explica que Seligson fue docente del CUT durante 32 años, “pero con vacaciones porque viaja mucho, ha vivido mucho tiempo, temporadas, en el extranjero. Cuando siente que se satura de dar clases, que quiere otro horizonte, se va. Por eso nunca ha tenido contrato con nada ni con nadie en ningún lado. Vive de lo que publica, de las clases, de lo que traduce” (1996: 6).

interesante que eligiera un personaje femenino de la mitología clásica para iniciarse en la dramaturgia, a pesar de que el texto terminara consolidándose como una obra narrativa.

Ciertamente, la dedicatoria subraya la innegable conexión entre las artes escénicas, el teatro universitario mexicano y el mito en la trayectoria literaria de Seligson. Durante su infancia, asistir al teatro “era un acontecimiento de tal magnitud” que implicaba arreglarse como para “una gran gala” (Seligson 2008: 469). Esta “tenaz pasión” perduró en su adultez, ya que no dejó de sentir una “fascinación irrestricta: no tengo otra forma de nombrar a esa incondicionalidad física, emocional y mental que «padezco» en cuanto me convierto en espectadora de una obra de teatro” (469-470).

En más de una ocasión Seligson reflexionó ampliamente sobre el estado del teatro mexicano de finales del siglo XX, mostrando un interés constante por su función estética y social. Más que ofrecer respuestas, su obra ensayística plantea preguntas abiertas. Algunas de estas inquietudes pueden encontrarse en la serie “Reflexiones en torno al teatro mexicano hoy”, publicada en *Proceso* entre el 10 de septiembre y el 3 de diciembre de 1979. Por ejemplo, Seligson se pregunta:

¿Cuál es el sentido del teatro que se hace y que se puede hacer en México y en qué medida depende de cómo se enfrenta el actor a ese sentido para que se dé ese teatro? ¿Cuál es su aportación al advenimiento de un público cuyos hábitos estéticos, morales y existenciales hayan sido modificados por el acto teatral? ¿En qué medida constituye su trabajo una fuente de búsqueda, una actividad creadora, un vínculo de solidaridad entre el director, el dramaturgo y el espectador y entre los demás actores? ¿Cómo contribuye políticamente a hacer del “instrumento” teatral un espejo de la realidad y un medio de enfrentamiento y conocimiento? (249).

Para ella, el acto teatral es sensorial, corporal e intelectual. Éste trasciende la escena para convertirse en un espacio de encuentro con los espectadores. Así lo expresa en “Relaciones entre público y teatro”:

El teatro es ante todo una presencia, una presencia que solicita otra presencia, un intercambio de *mirares*, de aprendizajes, de reconocimientos. La representación es un

lugar de encuentro, de enfrentamiento del hombre consigo mismo y con el Otro y del de ambos con su quehacer propio y la actividad de los demás. Es en el requerimiento indispensable de la presencia física actor-espectador, del contacto (corporal) efectuado a través de una reciprocidad sensorial e intelectual donde radica la particularidad del teatro en relación con otros medios de comunicación como el cine o la televisión (142-143).²⁷⁹

Como se observa en las dos citas precedentes, Seligson concibe el teatro como una búsqueda constante, una fuente de conocimiento y, al mismo tiempo, una oportunidad para entablar un diálogo. Éste no sólo ocurre entre los responsables de la creación y del montaje escénico —dramaturgo, director, actores, escenógrafos, entre otros—, sino que también incluye al espectador, quien participa de forma activa en la interrelación propiciada por el espacio teatral, para estar en (co)presencia del Otro.

Para Seligson, el teatro, en su dimensión performativa y creativa, está al mismo nivel que la escritura debido a su capacidad para incentivar el diálogo. En “Edmond Jabès o la transparencia escrita”, enfatiza: “Dialogar es poner en tela de juicio lo que se cree saber para instaurar un nuevo espacio donde los interlocutores [...] instaurasen, igual, un nuevo lenguaje para una nueva conver(sa)ción” (2005a: 184). Según esta visión, la interacción sólo es posible gracias a la existencia de un lector o espectador que “por el solo hecho de tener acceso a la palabra, y con ella, al diálogo, invencible arma contra el mayor de los males: la indiferencia” (185), se convierte en sujeto de transformación. Al final de cuentas, Seligson no deja de exigir un receptor activo que participe en el acto creador, para la construcción de sentidos.

Por estas razones, Seligson considera que el teatro requiere de un “lenguaje común y de dominio general, un lenguaje no cifrado, ni para especialistas ni mucho menos para marginados [...], un lenguaje universal que, no por accesible, tenga que ser pedestre”. Su

²⁷⁹ La primera versión de este ensayo se publicó en Esther Seligson, “Relaciones entre público y teatro”, *Proceso* (16 de enero de 1978): 60-61.

aspiración es formar “un público capaz de hermanarse sensible e intelectualmente” (Seligson 2008: 144), pero reconoce que este ideal enfrenta numerosos obstáculos. Desde su perspectiva, el público mexicano es plural, pero lamenta que también sea, en general, burgués, enajenado y no demande un lenguaje dramático que desafíe su conciencia ni su capacidad de participación. Incluso se pregunta si alguna vez este modelo fue posible; intuye que sucedió “en la época del teatro griego, cuando autores, actores y público comulgaban en un mismo fervor, vivían circunstancias histórico-políticas que los motivaban de idéntica manera” (144). Algunos dicen que esto también sucedió con el teatro de los Siglos de Oro.

En este contexto, un mito griego se presenta como el perfecto (pre)texto para despertar la sensibilidad y la intelectualidad del público. Es probable que Seligson deseara alcanzar dichos objetivos en un género en el que apenas se aventuraba: el dramático, si bien ya estaba más que familiarizada con el uso de las tragedias antiguas como hipotextos, para sus recreaciones de mitos clásicos. Esta concepción del teatro como un espacio de intercambio y reconocimiento mutuo no sólo refleja las profundas reflexiones de Seligson sobre el arte escénico, sino también su preocupación y defensa de una práctica teatral viva y transformadora. “Voz sin sombra” encarna este pensamiento: un diálogo constante entre la palabra y la presencia, donde la frase reiterativa “Aquí estoy” que se erige como *leitmotiv*, junto con la reescritura del mito, moldean tanto al personaje de Ifigenia como a los receptores.

A lo largo de esta investigación, he evidenciado cómo el diálogo de Seligson con diversos autores se establece en distintos niveles, según los mecanismos transtextuales presentes en cada relato. “Voz sin sombra” no es la excepción. Al igual que en “Electra” y “Antígona”, el diálogo comienza con un epígrafe, en este caso tomado de la introducción a *El hombre y lo divino* de la filósofa española María Zambrano. Este paratexto funciona como

pasaje,²⁸⁰ al anticipar la posibilidad de que Ifigenia narre su versión del sacrificio y posterior cautiverio: “... pues no es enteramente desdichado el que puede contarse a sí mismo su propia historia” (Seligson 2017: 362). Como exploro en el apartado siguiente, la desdicha de Ifigenia dentro del marco narrativo es absoluta, ya que en ese acantilado no hay nadie que la escuche.

De esta manera, el epígrafe de Zambrano refuerza el tono de soledad y abandono que permea el texto de Seligson. Además, si consideramos el enunciado final de la introducción de Zambrano, cuya primera parte es omitida por la autora mexicana, podemos apreciar cómo la filósofa española alude al trabajo de la memoria como medio para articular un relato: “El que no sabe lo que le pasa, hace memoria para salvar la interrupción de su cuento” (1973: 24). Con ello, Seligson produce un juego interesante porque el receptor se convierte en el único testigo del discurso memorístico y del dolor existencial de Ifigenia. A través de esta dinámica, se establece un pacto de otro tipo con el lector porque, a pesar de que la hija del Atrida sea una “voz sin sombra” (Seligson 2017: 368), la escritura se convierte en la huella que permite su reconocimiento.

El epígrafe invita a leer “Voz sin sombra” bajo la óptica filosófica de Zambrano, cuya premisa principal expuesta en *El hombre y lo divino* gira en torno a la escisión entre los seres humanos del siglo XX y los dioses, entendiendo éstos “en el sentido elemental de una realidad distinta y superior a lo humano” (1973: 14-15). Como explica Marrufo, “para Zambrano, la ruptura entre hombres y dioses tuvo lugar mucho tiempo atrás y el único modo de empezar a salvar esa distancia es haciendo memoria” (2014: 2). “Voz sin sombra” es también un ejercicio memorístico y metaficcional, en cierto sentido, porque Ifigenia no sólo intenta

²⁸⁰ Según las ideas de Seligson sobre la función de los epígrafes, en los capítulos anteriores notamos que el de “Antígona” actúa tanto *pasaje* como *errata*, mientras que el de “Electra” tiende más hacia la primera. De manera similar, el epígrafe de “Voz sin sombra” también opera como *pasaje*, pero se distingue del de “Electra” al estar incluido desde su publicación hemerográfica.

reconstruir fragmentos de su pasado, sino que se reconoce como personaje. Ella misma admite que “ningún texto avisa cómo finalmente murió” (Seligson 2017: 364). Su narración se configura como el anhelo de contar su historia, darle sentido a su presente sin depender de la intervención divina, en sintonía con las siguientes palabras con las que Zambrano abre su libro:

Hace muy poco tiempo que el hombre cuenta su historia, examina su presente y proyecta su futuro sin contar con los dioses, con Dios, con alguna forma de manifestación de lo divino. Y, sin embargo, se ha hecho tan habitual esta actitud que, aun para comprender la historia de los tiempos en que había dioses, necesitamos hacernos una cierta violencia (1973: 13).

En *El hombre y lo divino*, Zambrano explora cómo los seres humanos occidentales han transformado su relación con lo divino, tema central sobre el que debate.²⁸¹ Desde el inicio de su disertación, se cuestiona: “¿Qué es lo histórico?” (1973: 14). En épocas antiguas, como en la Grecia clásica, el sentido de lo histórico estaba íntimamente vinculado al designio de los dioses y al concepto de destino. La creencia en la(s) divinidad(es) era “un viviente hálito” que asumía distintas formas, “engendrando «vivencias», cuyo eco encontramos en las artes y en la poesía” (13). En otras palabras, esta conexión era fundamental para la comprensión de la realidad, por lo tanto, “una cultura depende de la calidad de sus dioses, de la configuración que lo divino haya tomado frente al hombre” (27), según indica Zambrano en el primer capítulo, “Del nacimiento de los dioses”. Lo anterior explicaría la abundancia de expresiones artísticas asociadas a motivos o rituales religiosos.

Con el tiempo, lo divino fue desplazado, transformado o sustituido por nuevas concepciones. En su introducción, Zambrano también describe algunos hitos del pensamiento

²⁸¹ Hay que entender la *divinidad* o *lo divino* ligado a la idea que Zambrano tiene sobre los dioses. Es decir, no está limitado a una única religión monoteísta o politeísta. Como subraya Marrufo, “aunque las reflexiones de Zambrano en torno al proceso de ruptura de los vínculos entre el hombre y lo divino están ejemplificados con el Dios de la tradición judeocristiana en Occidente, su noción de divinidad va mucho más allá, puesto que [...] [es] mucho más abarcadora” (2014: 49).

filosófico occidental con respecto a este tema. Comienza con Hegel, para quien la realidad se fundamenta en el espíritu creador.²⁸² La vida humana encontraba sentido en la creencia de alcanzar el “Reino de Dios”, lo que implicaba que los seres humanos interiorizaran lo divino en sí mismos. Según ella, esta visión condujo a Hegel al extremo de expresar otro tipo de “tragedia humana”: “no poder vivir sin dioses” (14). Así, el pensamiento hegeliano contribuyó a divinizar al individuo y a la historia. Más adelante, Auguste Comte identificó una tendencia hacia la “religión de lo humano”, que abolió lo divino para que el hombre “ocupar[a] su sede vacante” (20). Luego, en Nietzsche ocurre lo que la filósofa española denomina “el más trágico acontecimiento que al hombre le haya acaecido: [...] soñar con dar nacimiento a un dios nacido de sí mismo” (20). En otras palabras, el ser humano se eleva por encima de cualquier divinidad, deificándose al imaginar que puede engendrar un dios. Finalmente, Zambrano discurre sobre Descartes y Ortega y Gasset, cuyas ideas representan para la autora una suerte de tesis y antítesis.²⁸³ En este punto me detengo especialmente, pues considero que los planteamientos de ambos —releídos a través de Zambrano— son quizás los que mejor iluminan una posible lectura de “Voz sin sombra”.

En primer lugar, Descartes logró describir mejor la situación actual del ser humano moderno, la de proyectar su sentido de vida hacia el futuro: “el lugar hacia el cual se ha vivido” (20). Tanto el presente como el mundo ultraterreno dejan de ser los pivotes sobre los que conduce sus acciones, ya que la realidad deja de forjarse a partir de ellos. De acuerdo con Zambrano, esa orientación hacia el futuro no es más que “la transferencia de este anhelo

²⁸² De acuerdo con Zambrano, Hegel “descubrió la historia como una vicisitud necesaria, inexorable del espíritu” (1973: 14). Este término está evidentemente influido por el cristianismo.

²⁸³ Es necesario señalar que Ortega y Gasset fue maestro de Zambrano, mientras ella estudiaba en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Madrid. Dice Zambrano: “Aunque haya recorrido mi pensamiento lugares donde el de Ortega y Gasset no aceptaba entrar, yo me considero su discípula” (cit. en Ortega 2007: 10).

de una vida divina, de este contar con Dios” (20). Sin embargo, Seligson pone en crisis dicha idea en su relato, cuando configura a una Ifigenia que ha perdido por completo el contacto con Artemisa, a quien le guarda resentimiento: “La detesto, y Ella lo sabe, por haberme otorgado una gracia no pedida, singularizado en un convite donde soy la única agasajada, espectro en eterno soliloquio hambriento de contacto humano...” (Seligson 2017: 365). Precisamente porque ya ni siquiera cuenta con ella, Ifigenia queda reducida a ser “sombra de una sombra, ni muerta ni viva, cosida a la tristeza y a la soledad, sin diálogo, sin presente ni futuro” (364). Privada de cualquier porvenir y trascendencia, está condenada a una perpetua y desoladora espera:

Soy una barca encallada entre los arrecifes, haga lo que haga, el sol, el agua, el viento terminarán por convertir en ceniza esta vida suspendida del vacío esperando lo que no llegará, pues sé de cierto que no llegará, tal vez por eso mismo es tan intensa la espera, y desesperada, espera caduca, móvil como una lagartija que se mimetiza, no petrificada, no, justamente, movable y variada según el objeto según el cual se monte, es decir del cual se poseione, pues sí, sí, de hecho estoy poseída por la Nada de esta espera inútil, hostil, acechante, turbia... (365).

Dicha interminable espera activa la conciencia de Ifigenia. Según Zambrano, ésta es “dominio netamente humano, donde lo divino no interviene, ni se refleja; la conciencia [...] busca y necesita de la soledad” (1973: 21). Este carácter de total desamparo queda reforzado por el reclamo hacia la diosa, quien “se olvidó de que existo...” (Seligson 2017: 368). La selección del verbo *existo*, en presente de indicativo, sugiere la posibilidad de cierta individualidad existencial, la cual le es negada a Ifigenia por Artemisa, quien la reduce a un instrumento para cumplir sus fines. Pese a su intervención para salvar a Ifigenia del sacrificio, la diosa la abandona a su suerte en una tierra ignota. Es decir, la ausencia de la divinidad funciona como el detonante del monólogo de la protagonista.

Ifigenia no sólo se narra a sí misma, sino que también nos confía su historia y nos hace partícipes de su relato. Su aislamiento se vuelve imprescindible para que ella tome

conciencia de su situación. Aunque ésta garantiza la existencia de su realidad y de su ser — incluso cuando duda—, Ifigenia no se “lanza hacia el futuro”, como lo haría el “ser de conciencia” descrito por Descartes, que encuentra un nuevo eje de sentido en el conocimiento que termina por divinizarse (Zambrano 1973: 21). Al contrario, desde el inicio la protagonista no sabe qué o a quién aguardar: “No sé qué espero y si espera se puede llamar a esta fatiga de estar que atenaza la boca del estómago con su ardor suave, imperceptible pero preciso, una turbulencia que se hubiese aquietado sin callar su necio giro primario, el resuello” (Seligson 2017: 362). No sólo ignora las razones de su espera, sino que su incertidumbre parece ser la única certeza que la sostiene. Este estado de ambigüedad, lejos de proyectarla hacia un futuro revelador, la mantiene atrapada en un presente que oscila entre la introspección y el vacío, como un flujo constante de sensaciones y pensamientos que nunca terminan de anclarla en una dirección definida.

En segundo lugar, Ortega y Gasset critica con severidad el “«futurismo» consustancial de la filosofía europea” (20), pues incluso el “sujeto de conocimiento” orienta su anhelo hacia un sistema de creencias o ideas que no supera del todo la necesidad de trascendencia.²⁸⁴ En consecuencia, la búsqueda intelectual somete la existencia al deseo incesante de comprender, pero queda atrapada en un círculo donde, a pesar de eliminar lo divino “como tal, borrado bajo el nombre familiar y conocido de Dios, aparece múltiple irreductible, ávido, hecho «ídolo», en suma, en la historia. Pues la historia parece devorarnos con la misma insaciable e indiferente avidez de los ídolos más remotos” (23). Por ello, Zambrano concibe el sentido de la existencia como una resistencia: “Existir es resistir, ser

²⁸⁴ Escribe Zambrano: “En el idealismo alemán esta pasión de lo divino en el hombre está volcada en el conocimiento; la vida venía a ser subyugada por sí misma, por su propio anhelo. El idealismo ha sido una especie de «entusiasmo»” (1973: 22).

«frente a», enfrentarse” (23), ya sea ante la divinidad o ante la historia, lo cual se logra a través del cuestionamiento.

En este punto puede percibirse la influencia del pensamiento de Zambrano en “Voz sin sombra”. Al igual que para Zambrano el único modo de liberarse se logra al “hacer memoria” (23), Ifigenia también lo intenta. Sin embargo, existe una sutil diferencia. Mientras que para Zambrano Job “es el más antiguo «existente» de nuestra tradición occidental” (23), puesto que es el personaje de la tradición judeocristiana que se enfrenta y lucha contra la divinidad, a Ifigenia se le revoca esa posibilidad. Ella misma lo confiesa: “No tengo ningún Dios con quien luchar a mi lado pues todas las batallas están perdidas de antemano, huérfana de anhelos de victoria o corona de laureles, he renunciado a cualquier frenesí guerrero” (Seligson 2017: 363). Por esta razón, no se produce un enfrentamiento directo con Artemisa, pero permanece la posibilidad de ejercer la memoria como única vía para intentar asir su identidad, aunque ésta se le escape, como veremos más adelante. Zambrano concluye:

Reducirse, entrar en razón, es también recobrase. Y puesto que [el ser humano] ha caído bajo la historia hecha ídolo, quizás haya de recobrase adentrándose sin temor en ella, como el criminal vencido suele hacer volviendo al lugar de su crimen; como el hombre que ha perdido la felicidad hace también, si encuentra el valor: volver la vista atrás, revivir su pasado a ver si sorprende el instante en que se rompió su dicha (1973: 24).

El epígrafe de Zambrano que Seligson elige nos prepara para apreciar que quizás Ifigenia no es completamente desdichada si logra narrarse su pasado y su presente, aun cuando no tenga esperanza en su futuro.

Ahora bien, desconozco las razones específicas por las cuales Seligson decidió transformar este texto en uno narrativo. Hasta el momento, sólo puedo conjeturar algunas posibilidades. Por un lado, quizás la autora mexicana, tras una reflexión personal, prefirió alinearlos con sus otros relatos centrados en figuras femeninas de la tradición clásica, para

mantener cierta coherencia estilística; por el otro, es más lógico que un texto dramático desentonara con el resto de la prosa incluida en *Cicatrices* (2009).²⁸⁵ La extensión también pudo haber sido un factor decisivo: al tratarse originalmente de una obra en un acto —de apenas cuatro páginas en doble columna—, su brevedad dificultaría su representación escénica.

La narrativa, en cambio, le permite a Seligson explorar de otro modo la fugacidad de la palabra y las emociones de Ifigenia. En esta modalidad, más que concentrarse en la acción, intensifica la plasticidad de su lenguaje poético; tal vez difícil y menos viable de representar, aunque no imposible. Por último, sospecho que la narración potencia el monólogo y fomenta un vínculo íntimo con el lector, quien tiene la libertad de regresar sobre el texto a su antojo, para reflexionar sobre la crisis existencial de la protagonista.

5.3 LOS MITEMAS TRANSFORMADOS Y ADAPTADOS EN “VOZ SIN SOMBRA”

“Voz sin sombra” presenta la narración de Ifigenia sobre el estado cautivo en el que vive, alejada de la sociedad; está aislada de toda relación humana y divina, tras ser abandonada en una tierra remota por Artemisa, quien previamente la rescató del sacrificio. Mientras contempla el mar, la protagonista rememora el proceso que la condujo al altar para su inmolación, el momento en que fue sustituida por un cervatillo y su posterior destierro. En este monólogo, enhebra sus percepciones corporales, las blasfemias dirigidas en contra de la diosa y las recriminaciones hacia su padre, Agamenón, con reflexiones en torno a su

²⁸⁵ Es importante no confundir la publicación de *Cicatrices* (2009) de Páramo Ediciones-CONACULTA con la edición homónima de Cuadrivio (2017), pues contienen relatos distintos. Aunque ambas están compuestas únicamente por obras narrativas de diversa índole, breves y difíciles de clasificar —por ejemplo, cuentos, aforismos, microrrelatos, entre otros—, la segunda es una selección de Geney Beltrán. Esta reúne textos provenientes de secciones de otros libros de Seligson, como *De sueños, presagios y otras voces*, *Indicios y quimeras*, *Hebras*, *Cicatrices* y *Escritos a máquina*, pero no incluye “Voz sin sombra”.

identidad. En suma, se trata de un discurso volcado sobre ella que tiende hacia lo poético, sensible e intelectual, estructurado en un extenso párrafo.²⁸⁶

Seligson perfila un instante que puede identificarse con un atardecer. A través del monólogo de Ifigenia, el relato transmite la sensación de que transcurre un día completo, aunque no existe una sucesión clara de acciones. Al comienzo, la protagonista abre los ojos, y contempla el horizonte sin “ánimo para extender las manos y frotar los párpados, que se desvanezcan los grumos, lentejuelas pinchadas de luz, relumbre de fuego fatuo” (Seligson 2017: 362-363). La iluminación desempeña un papel importante en la configuración de la atmósfera; en un principio existe la “oscilación de girasoles mientras el sol los encandila” (363), en tanto que en el desenlace “el cielo se raya de índigo y malva, gaviotas cruzan el horizonte donde el sol ha desaparecido ya hacia su nocturna morada y todo queda libre de su ardiente máscara, en la pura desnudez de la penumbra” (368). Este ciclo de luz y oscuridad se consolida por la expresión “Atardece una vez más” (368). Ifigenia parece atrapada en un eterno retorno: no puede escapar de su situación, del lugar que la rodea ni de sus emociones. Así, Seligson delinea un tiempo mítico, porque el *aquí estoy de nuevo* del comienzo y el *una vez más* del cierre indican que el personaje está condenado a repetir su experiencia. Es decir, no sabemos cuántas veces ya ha estado ahí, ni cuántas más lo estará. Con ello, se sugiere un

²⁸⁶ La versión inicial, “Obra en un acto. Voz sin sombra”, consta originalmente de seis párrafos. Cada uno finaliza con una acotación que marca una acción particular de Ifigenia en el escenario. Por ejemplo, al término del primero se especifica: “(*Se reacomoda y sienta para empezar realmente el ritual de «estar ahí»*)” (Seligson 2007: 10); movimiento enlazado con el comienzo del segundo: “Aquí estoy, sentada, quieta” (10). Más adelante, una escena similar ocurre cuando recuerda cómo fue sustituida por un cervatillo, en el momento del sacrificio, “mientras una luz cegadora se abrasaba a mí...” (10), pues entre el tercero y cuarto párrafo la autora indica: “(*Cierra los brazos sobre sí misma y hunde la barbilla en el pecho. Así, recogida, permanece un minuto. El mar se escucha bronco. Luego, ella se reacomoda. Suspira...*)” (10). Es significativo este gesto de abrazarse, el cual juega con el homófono de ser abrasada por la luz. Por supuesto, estas connotaciones se aprecian en el texto dramático, ya que todas las didascalias fueron eliminadas posteriormente. No obstante, éstas son complementarias a la narración, que opera por sí misma.

in illo tempore, donde la espera en que se encuentra carece de un inicio y fin específicamente delimitados.

Además, el ritmo en “Voz sin sombra” es lento, gracias al uso de cuarenta y nueve puntos suspensivos que marcan los silencios de la voz de Ifigenia e intensifican la contemplación y la introspección; uno hasta podría imaginar dónde suspira o cómo se detiene a buscar las palabras adecuadas para proseguir su discurso. Las razones anteriores explican por qué el relato se constituye en un solo párrafo continuo, cuyas pausas están dadas por los signos de puntuación mencionados. Éstos se hallan en sintonía con el monólogo desarrollado y el acto de recordar.

En otro aspecto formal, a lo largo de “Voz sin sombra” Seligson utiliza comas, y en menor medida puntos y seguido, para ralentizar el ritmo dentro de los segmentos enmarcados entre los puntos suspensivos. Cabe destacar un momento en que la autora omite todo signo de puntuación. Entonces, la cadencia se acelera:

Invisible deambulo ceñida a un ritual invisible que mantengo por mantenerme a mí misma más que a los deberes sagrados para con la Diosa abominada de quien no he vuelto a tener atisbo alguno fuera de aquel brillo feroz en la mirada de Calcante el adivino cuando se aprestaba a inmolarme y que se tradujo en el relámpago que me secuestró... (366-367).

No se trata de un error en la puntuación. Más bien se produce un cambio drástico en la continuidad del relato para subrayar el arrebato de Ifigenia, su enojo contra Artemisa, aun cuando en ese destello de luz fue transportada a una región inhóspita para conservar la vida.

De acuerdo con Edith Hall, “Iphigenia is the only priestly figure to be a protagonist in any extant Greek tragedy” (2013: 28). Por lo tanto, Ifigenia se convierte en el arquetipo femenino por excelencia de virgen, mártir y sacerdotisa. Seligson perpetúa dicha función, cuando escribe: “E igual preciso de leña, agua, resina para ofrendar en el ara de Artemisa, la Diosa que me consagró sacerdotisa, mi funesta bienhechora” (2017: 364). Sin duda, el

oxímoron en esta frase subraya la ambivalencia del vínculo entre la joven y la divinidad; por un lado, esta última actuó como salvadora de la primera al evitar su muerte; por el otro, su rescate la ata a un deber religioso en un estado aciago.

En este contexto, las obras con las que dialoga Seligson son, principalmente, *Ifigenia entre los tauros* e *Ifigenia en Áulide* de Eurípides. Como mencioné y plantea Márquez, ambas abarcan dos partes o segmentos distintos del mito (2022: 29), pese a que el orden de los sucesos no corresponde con la secuencia de su composición. La primera tragedia mencionada se erige como el hipotexto predominante, dado que “Voz sin sombra” acontece después de los hechos representados en la segunda. Así, la estructura narrativa arranca desde el exilio de la protagonista, mientras que su sacrificio se evoca a partir de sus recuerdos.

Por consiguiente, utilizo las tragedias de Eurípides para identificar puntos de contacto con el relato de Seligson. Además, complemento el análisis aludiendo a fragmentos de *Ifigenia*, de Racine, e *Ifigenia en Táurida*, de Goethe —considerados aquí como *hipotextos intermedios*—, gracias a la cercanía de Seligson con las letras francesas y su admiración por el escritor alemán. Es oportuno mencionar que también pongo “Voz sin sombra” en diálogo con *Ifigenia cruel*, de Alfonso Reyes, a causa de su importancia como precedente en las reelaboraciones de este mito en México —como destaqué al inicio de este capítulo—, si bien no existen relaciones intertextuales directas. Este contraste ayuda a dimensionar la perspectiva de Seligson sobre Ifigenia y a interpretar hacia qué sentidos la reorienta.

5.3.1 IFIGENIA EN EL EXILIO

Si los recuerdos de Ifigenia son parte sustancial de “Voz sin sombra”, los espacios configurados en su subjetividad señalan el lugar donde habita para procurarse “el sustento recogiendo frutillas y otras vituallas que la generosidad del bosque me otorga” (Seligson

2017: 364), y a la piedra de sacrificio en la que Calcante, el adivino, estuvo a punto de inmolarla. En consecuencia, el pasado y el presente de la protagonista se yuxtaponen, a causa del vaivén memorístico. Al igual que el tiempo, no se menciona la ubicación exacta en la que se encuentra la protagonista, pero ésta puede identificarse como el “país de los tauros”,²⁸⁷ donde, según distintas tradiciones míticas, se convierte en nueva sacerdotisa de la deidad. Para comprender el contexto del relato de Seligson, hay que ir hacia la tragedia de Eurípides, *Ifigenia entre los tauros*, cuya trama se desarrolla en el reino de Toante. Explica la Ifigenia euripideana:

Pero Ártemis²⁸⁸ me arrebató, y entregó a los aqueos una cierva en mi lugar. Me transportó a través del límpido éter y me estableció en este país de los tauros, donde reina sobre bárbaros el bárbaro Toante, quien por tener pies tan veloces como alas ha recibido este nombre, a causa de su ligereza de pies (Eurípides 1985: 354).

Lo primero que hay que destacar es el término “bárbaro” con el que se designa a los habitantes y a su rey. Ifigenia es una extranjera que ha llegado a ese país por voluntad divina y no por propia elección, a una tierra que le es ajena en cuanto a su paisaje y cuyas costumbres son contrarias a las actitudes “civilizadas” de los griegos, quienes rechazaban los sacrificios humanos. A la joven se le impone desempeñar un oficio religioso que la coloca en una posición privilegiada:

Y me ha establecido como sacerdotisa en este templo, donde la diosa Ártemis se complace en estos ritos —fiesta de la que sólo el nombre es bueno (lo demás lo callo por miedo a la diosa), pues sacrifico a todo griego que arriba a esta tierra según una ley antigua de esta ciudad. Yo oficio el rito, pero de las muertes se ocupan otros en secreto dentro de este recinto de la diosa (354).

²⁸⁷ En su “Introducción” a *Ifigenia entre los tauros*, José Luis Calvo Martínez menciona que el nombre de la tragedia de Eurípides, *Ifigenia en Táuride* —por el que es comúnmente conocida—, es incorrecto, porque tal lugar no existe (1985: 341). Por eso decide cambiarle el título en su traducción, pues identifica el “país de los tauros” en la región de Crimea (Eurípides 1985: 354, n. 5).

²⁸⁸ Transcribo las variantes de los nombres de la diosa —Artemisa, Ártemis, Diana (en el caso de los textos dramáticos de Goethe y Racine)—, según aparecen en las traducciones de las obras citadas. Lo mismo hago con la variante del rey Toas/Toante y Calcas/Calchas/Calcante.

El hecho de no manchar directamente sus manos con sangre no la hace menos culpable. En tanto sacerdotisa, la divinidad la protege; sin embargo, también está subyugada a su mandato. Cumple con su deber porque la motiva el miedo de provocar la ira de la diosa; pero, como Pura López Colomé señala, “no por estar dedicada a tan sangrienta tarea carece de sentimientos; al contrario, recuerda su pasado y se lamenta de su presente orfandad y exilio” (1986: 27). El prólogo de la tragedia de Eurípides está a cargo de la propia Ifigenia.²⁸⁹ Al comienzo, se lamenta de su linaje familiar y de su situación actual, pues interpreta, a partir de un sueño, que Orestes ha muerto, dejándola en este mundo completamente sola. Más adelante, se aflige de la siguiente manera:

La ruina me ha alcanzado y lloro por mi hermano, por su vida; ¡qué visión, qué visión de sueños he contemplado esta noche, cuya oscuridad se acaba de marchar! Estoy perdida, perdida. Ya no existe mi hogar paterno, ¡ay de mí! Se acabó mi estirpe y lloro, lloro los dolores de Argos (Eurípides 1985: 358-359).

De manera similar, Seligson también destaca el sufrimiento de Ifigenia en las líneas iniciales de su versión: “Aquí estoy de nuevo... Siento como si todos mis muertos hubiesen finalmente terminado por morir, aunque el dolor, el profundo dolor persiste” (2017: 362). La cita anterior encierra un sentimiento paradójico: la joven experimenta cierto alivio, expresado en el pleonismo irónico de que todos aquellos vinculados con ella —muertos aún en vida— han dejado por fin de existir. Esta aparente liberación no disipa el peso emocional; su dolor, hondamente individual, refleja no sólo la pérdida, sino también la incapacidad de desligarse de un pasado marcado por el abandono. En contraste, la Ifigenia eurípideana lo proyecta al ámbito colectivo, pues llora por su familia, su pueblo y por ella misma. Es interesante que

²⁸⁹ *Ifigenia entre los tauros* comienza con la genealogía de Ifigenia en su propia voz, desde Pélope hasta su nacimiento. Además, explica cómo la arrebataron de su madre, Clitemnestra, para supuestamente desposarla con Aquiles (Cfr. Eurípides 1985: 353-354).

las repeticiones en ambos textos —por un lado, *muertos/morir* y *dolor*; por el otro, *lloro, qué visión, perdida*— intensifican la aflicción de los personajes, aunque con matices distintos.

Como menciona Lorna Shaughnessy, “en las versiones heredadas del mito, Ifigenia [...] está representada como una encarnación del perdón: añora la reunificación con su familia y patria” (2015: 65). Por ejemplo, la joven también expresa su dolor por la separación de los suyos, al comienzo de *Ifigenia en Táurida*, de Goethe:²⁹⁰

La voluntad suprema a que me rindo
oculta aquí me tiene ha largos años;
mas soy, como al llegar, una extranjera
a quien el mar separa de los suyos.
Días enteros fija en sus orillas
la tierra de los griegos mi alma busca,
sin que las olas traigan más respuesta
a mis suspiros, que rugidos broncos (Goethe 1944: 237).

En esta adaptación, Ifigenia sigue siendo una extranjera, a pesar de su largo tiempo transcurrido en esas tierras. Goethe retoma el sentimiento de alienación y añoranza planteado por Eurípides, aunque introduce un viso de esperanza: Ifigenia no considera a su familia perdida, sino que conserva la ilusión de regresar a su patria. Así lo demuestra cuando implora a la diosa: “devuélveme también a mis amados. / ¡Y pues que de la muerte me libraste, / de otra muerte me libra, de esta vida!” (238).²⁹¹ Asimismo, esta heroína personifica con mayor fuerza aquello señalado líneas arriba por Shaughnessy. Su poder persuasivo, clave en la trama, la distingue como una figura ética que rechaza los sacrificios humanos porque los aborrece. Arcas, un ciudadano táurico, da testimonio de ello:

¿Quién difirió con dulces persuasiones

²⁹⁰ Cabe mencionar que esta obra de Goethe es la única de su producción literaria que reelabora un mito griego. Hall anota que *Ifigenia en Táurida* “is the only serious dramatic work by Goethe about ancient Greeks, his only adaptation of a Greek tragedy, and his only play which directly dramatizes an inter-ethnic encounter” (2013: 208).

²⁹¹ Por supuesto, la Ifigenia de Goethe aún no tiene noticias sobre el triunfo de su padre en Troya ni de su asesinato a manos de Clitemnestra. Tampoco sabe que fue vengado por Electra y Orestes. Para el momento en que se pronuncia de este modo, piensa que toda su familia sigue con vida.

de un año a otro, la costumbre horrenda
de ofrecer en sangriento sacrificio
a Diana en su altar, todo extranjero,
volviendo así a su patria prisioneros
a irremisible muerte condenados? (241).

Goethe nos muestra una faceta más compasiva de Ifigenia. En palabras de Hall, su obra ofrece “an improbable vision of a world in which violent antagonism, atavistic ritual brutality, colonial rapacity, concupiscence, vindictiveness, and trauma can all be eradicated by an ideal gentleness, or kindness, embodied in Goethe’s psychologically implausible *Iphigenie*” (2013: 210-211). A diferencia de la tragedia de Eurípides —donde Ifigenia, Orestes y Pílates logran engañar al rey para robarse la estatua del templo de Artemisa—, la protagonista de Goethe, fiel a sus principios, no puede traicionar a Toas porque él ha fungido como un padre para ella. Por eso, le confiesa su plan y apela a su generosidad y piedad; a través del consentimiento de éste, logra partir con su hermano sin necesidad de llevarse consigo la imagen de la diosa.

Con respecto a la descripción espacial, la de Goethe coincide con la esbozada por Eurípides. La Ifigenia clásica se identifica como una “huésped del mar Inhóspito, habito en casa de salvaje alimento sin esposo, sin hijos, sin ciudad, sin amigos” (Eurípides 1985: 360).²⁹² Este ambiente se complementa con la narración del Vaquero, quien al relatar la captura de Orestes y Pílates por su grupo de pastores, amplía la caracterización del entorno: “Cuando introducíamos los montaraces bueyes en la corriente que fluye entre las Simplégades... había un cóncavo rompiente quebrado por las olas con abundante espuma,

²⁹² “El mar Inhóspito es el Ponto Euxino” (Eurípides 1985: 358, n. 11), o sea, lo que actualmente conocemos como el Mar Negro. Ahora bien, la traducción de Ángel María Garibay lee: “Hoy habito en esta mansión en medio de bosques sombríos, cercana al mar inhóspito. ¡Ni esposo, ni hijos, ni amigos, ni patria hay para mí!” (Eurípides 1978: 293).

cobijo para los pescadores de púrpura” (362).²⁹³ Entonces, el paisaje está compuesto por el mar, las olas, la costa, una especie de acantilado, una tierra “salvaje” —a veces interpretada como selva o bosque, según las traducciones— y el templo de Artemisa. Aunque son detalles descriptivos, tienen un peso simbólico que refuerza el aislamiento de Ifigenia y su dependencia de lo divino. Dichos elementos son recurrentes en la mayoría de las adaptaciones, para reiterar la naturaleza exiliada de la protagonista.

De hecho, Reyes especifica la localidad en *Ifigenia cruel*, incluyendo la fase del día en que ocurre la acción: “Tarde. Costa de Táuride. Cielo. Mar. Playa. Bosque. Templo. Plaza: empieza la ciudad” (1996b: 317). A excepción de la plaza, recupera los mismos elementos espaciales de las versiones anteriores del mito. Seligson también utiliza referencias similares, para contextualizar el monólogo de Ifigenia. Como he recalcado, en “Voz sin sombra” el nombre del espacio mítico no se menciona explícitamente; el lector lo deduce mediante imágenes sugerentes, como cuando la joven describe el paisaje: “hablo para desahogar mis soledades aunque solo el viento escuche, y los árboles, en este lugar consagrado tan inhóspito como el mar que rompe en el precipicio harto de tanto golpear la roca muda... El mar...” (Seligson 2017: 364). Aquí, Ifigenia otorga a la palabra hablada una función catártica, pues ve en ella un vehículo de liberación y desahogo. No obstante, reconoce su carácter efímero y sin destinatario; sus palabras se las lleva el viento, como diríamos coloquialmente. Con ello, proyecta su exilio hacia un entorno que, aunque vasto, sagrado y sublime, no ofrece respuestas.

Nótese cómo los elementos que configuran el paisaje —*los árboles, el lugar consagrado tan inhóspito, el precipicio, el mar*— adquieren un papel crucial en la narración

²⁹³ Las Simplégades refieren las “míticas rocas móviles que chocaban entre sí aplastando a las naves que trataban de atravesarlas” (Eurípides 1985: 358, n. 11).

de Seligson. Mientras que en las obras de Eurípides, Goethe y Reyes dichos aspectos principalmente delimitan el escenario, en la de Seligson destacan, además, porque aparecen personificados: el viento “escucha”, el mar con sus olas está “harto de tanto golpear” y la roca es “muda”. En consecuencia, trascienden su función como meros telones de fondo y se convierten también en participantes que impactan, moldean y afectan la subjetividad de Ifigenia.

Quizás la pista más significativa para equiparar el espacio de “Voz sin sombra” al de *Ifigenia entre los tauros* sea el vocablo “inhóspito”. En ambos textos, este término evoca un lugar sagrado, pero agreste, opresivo, marcado por la dureza, que contribuye a la alienación de la protagonista. Con todo, en el relato de Seligson no remite a un emplazamiento geográfico concreto —el Ponto Euxino—; más bien, es adoptado como el adjetivo que califica mejor un paisaje “carente de comodidad u otras condiciones que hagan agradable la estancia en él” (s.v.), según la definición que brinda el *Diccionario de la lengua española*.

Luego, el entorno se desdibuja de inmediato, cuando la Ifigenia seligsoniana continúa su descripción: “Me detengo en el atardecer todos los días a contemplar cómo su Nada inmensa [la del mar] se va hundiendo en las tinieblas, sombra entre sombras cada vez más densas, al igual que yo, hasta que todo se confunde en una oscuridad sin nombre: ni mar ni cielo ni noche...” (Seligson 2017: 364).²⁹⁴ La hija de Agamenón confunde el margen del horizonte que contempla, al mismo tiempo que ella se iguala al paisaje. Así como cuestiona su identidad a lo largo de su discurso, la desaparición gradual de la luz provoca desconcierto entre los límites de la naturaleza.

²⁹⁴ Resulta interesante cómo esta imagen del mar establece cierto paralelo con la descrita por la Ifigenia alfonsina: “Y os envidio, mujeres de Táuride, / alargando mis manos a la canción perdida / (¿Veis? Magníficamente nace del mar la sombra / cuando, en las colinas violetas, / asoman de regreso, los pastores de toros...)” (Reyes 1996b: 322-323. Énfasis personal).

No es casualidad que Seligson emplee una mayúscula para referir la “Nada inmensa” del mar, que llega a difuminarse con la noche y el cielo. Aquí nuevamente resuena el pensamiento de María Zambrano. Según estipula la filósofa española, la nada no es una idea, sino “lo que devora, lo que más puede devorar: «Lo otro» que amenaza a lo que el hombre tiene de ser; pura palpitación en las tinieblas” (Zambrano 1973: 178). Asimismo, la perfila como

el silencio en que se hunde su palabra, todas las palabras de todos los unos y los otros, fundidas, deshechas en rumor; la inanidad de toda acción. Y de esa inanidad del presente surge como realidad única, no perecedera en el seno de la nada, lo que pareció siempre la imagen de lo perecedero: el pasado, la historia (182).

Resulta difícil asir el término, cuando Zambrano también recurre en sus disquisiciones al lenguaje poético. Al respecto, la lectura de Noelia Domínguez sobre el significado de la nada en la perspectiva zambraniana es esclarecedora. La investigadora de la Universidad de Sevilla concluye que está relacionada con un vacío creador, en cuanto que “permite la posibilidad de la visión y del pensamiento humano, esto es, posibilita la pregunta y con ella el movimiento interior, la comunicación de la propia intimidad” (2022: 3). Sospecho que Seligson asumió en su escritura algunos de los razonamientos poéticos de Zambrano.²⁹⁵ Para la autora mexicana, la “Nada” es el origen de la exploración creativa, como señala en “Laberinto de tiempo y sueños”:²⁹⁶

El tiempo es orden, disciplina [...], reordenamiento interno y externo del Caos matricial, esa Tiniebla y Nada, plenitud no manifiesta, ese Océano donde se confunden las aguas cósmicas, las terrestres, las psíquicas, las intelectuales, y donde

²⁹⁵ En síntesis, Zambrano propone un acercamiento singular para filosofar, donde el razonamiento y la poesía convergen. La *razón poética* es un método que supone la superación del conflicto entre ambos polos. Como explica Juan Fernando Ortega, “Esta nueva filosofía es ciertamente «razón», saber discursivo, *episteme*, como lo expresara Aristóteles, pero es además «poética», *noûs*” (2007: 29). El filósofo se ve enfrentado a un modo distinto de mirar y pensar el mundo, para “dar la imagen correcta, el concepto, la palabra adecuada para expresar aquello que siente como dado por la intuición o conseguido por razonamiento” (29). Zambrano reflexiona *in extenso* sobre el tema en su libro, *Filosofía y poesía*.

²⁹⁶ La primera versión del ensayo se encuentra en Esther Seligson, “Laberinto de tiempos y sueños”, *Diálogos* (septiembre-octubre 1984): 51-54.

el artista habrá de bucear, sumergirse, dragar, para obtener una gota, una piedrecilla, una chispa con que denominar a las cosas, al mundo, a los seres, a sí mismo (Seligson 2005a: 267).

Es curioso que la Nada también aparezca en este ensayo junto con términos como “Caos” y “Tiniebla”. Mientras tanto, en “Voz sin sombra” se usa un léxico semejante que comparte un mismo campo semántico: *tinieblas, sombra ente sombras, oscuridad sin nombre y noche*. En mi opinión, el mar en el relato funciona como un símbolo que amenaza y “devora” la identidad de Ifigenia; pero también moviliza y desencadena los recuerdos. En este sentido, una opción es interpretarlo como una representación de la vacuidad. La aparente “inacción” de Ifigenia —es decir, ese estado contemplativo en el que está inmersa— hace que surja su pasado y, entonces, se disponga a dar testimonio de su historia. Conforme el espacio se delinea y, luego, desdibuja, el monólogo avanza hacia los atisbos de los acontecimientos pasados ocurridos en Áulide. Al otorgarle voz, la autora mexicana le confiere la posibilidad de una nueva existencia, pues “la palabra es el espacio de la Nada y el lugar del Ser y el Existir” (Seligson 2005a: 358), según anota en su ensayo “Cioran, Fausto y Lear”.

Parece que la Nada es un aspecto recurrente al que Seligson vuelve una y otra vez en su obra ensayística. En suma, considero que es otra forma mediante la cual la autora indaga en el sentido de hacer literatura, como afirma en “Edmond Jabès o la seducción del Libro”: “la escritura, por ende, es inseparable de la Nada, del exilio, y, también, de la subversión” (Seligson 2005a: 171).²⁹⁷ Para Marrufo, este tipo de declaraciones conlleva “una carga cabalística respecto al empleo del lenguaje como medio para la creación” (2014: 61). Aunque

²⁹⁷ La primera versión de este ensayo aparece en Esther Seligson, “Edmond Jabès o la seducción del Libro”, *Vuelta* (octubre de 1985): 35-36. Años después, se publicó como prólogo al libro de Edmond Jabès, *El pequeño libro de la subversión fuera de sospecha*, tr. Saúl Yurkiévich, Vuelta, México, 1989: 9-14.

no pretendo profundizar en dicho aspecto, es esencial detectar cómo la escritura de Seligson, particularmente en “Voz sin sombra”, se inscribe en esta interrelación entre la Nada y el exilio al que Ifigenia está sujeta. Gracias a la configuración del espacio y su personificación a través del lenguaje poético, podemos también apreciar cómo la interacción de la joven con el paisaje transforma su monólogo en un eco existencial.

Más adelante, Ifigenia continúa su discurso proporcionando especificaciones adicionales sobre su entorno:

Nunca elevo los ojos para mirar las estrellas, y cuando la Diosa Luna se muestra me interno en lo más profundo del bosque para no ver cómo platea las aguas con sus galas de marfil ni percibir el deseo de compañía gotearme la piel adentro, ciclamen medroso, tenaz no obstante en su osadía de asomar la corola entre los pedruscos de este peñón arisco (Seligson 2017: 364).

No hay duda de que el paisaje refleja el peso del exilio de la joven y su desconexión afectiva con otros. Es patente que el ambiente físico impacta en el estado emocional de Ifigenia y subraya, en mayor grado, lo inútil que es buscar contacto con lo divino. Esto se percibe, por ejemplo, cuando la protagonista rechaza contemplar la belleza de *las aguas con sus galas de marfil*, eligiendo refugiarse en la espesura del *bosque*. Intuyo que Seligson reelabora esta sensación y gesto de huida, a partir de Goethe. En *Ifigenia en Táurida*, la sacerdotisa también se adentra en un bosque denso y sombrío, reflejo de su inquietud y aislamiento:

Erguidas copas del sagrado bosque:
en vuestra eterna impenetrable sombra
como en el templo mismo de la diosa,
penetro ahora, cual la vez primera,
henchida de temor; que el alma mía
jamás a estos lugares se acostumbra (Goethe 1944: 237).

Por su parte, la Ifigenia alfonsina comparte haber llorado y sentido miedo, cuando despertó por primera vez en aquella tierra desconocida:

Porque un día, al despegar los párpados,
me eché a llorar, sintiendo que vivía;
y comenzó este miedo largo,
este alentar de un animal ajeno
entre un bosque, un templo y el mar (Reyes 1996b: 317).

En Reyes, un pasaje como éste prepara la anagnórisis, que sólo puede ser posible si se ha olvidado el pasado.

Tanto en Goethe como en Reyes, Ifigenia experimenta temor ante el espacio donde se encuentra; en Seligson, no siente miedo del paisaje, sino que lo habita, lo confunde y quiere huir de él, pero no puede. La metáfora del *ciclamen medroso* que florece entre las piedras, más bien, apunta hacia su deseo de compañía que reprime, aunque éste resurge de vez en cuando.²⁹⁸ En “Voz sin sombra” predominan otros sentimientos, como la nostalgia, el cansancio y la pesadumbre; la tristeza, sobre todos, se manifiesta como un síntoma físico persistente del personaje: “Siento en la nuca el cosquilleo de un pestañear constante, trémulo: es la tristeza”, que se intensifica en “esta resaca de tristeza feroz” (2017: 363).

En otro punto, es imprescindible enfatizar que Reyes, si bien situó su poema dramático en un entorno mítico similar al de Eurípides y Goethe, se rehusó a que Ifigenia se lamentara sobre su familia y patria. Mientras que en los autores mencionados la protagonista tiene pleno conocimiento de sí misma, sabe cuál es su origen y por qué habita ahora como sacerdotisa entre los tauros, la del escritor regiomontano contrasta drásticamente, ya que aparece desmemoriada desde el principio:

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

²⁹⁸ El *Diccionario de la lengua española* define el *ciclamen* como una “planta herbácea, vivaz, de la familia de las primuláceas, con rizoma grande y en forma de torta, del que parten muchas raicillas, hojas radicales, [...] acorazonadas, [...], flores elegantes, aisladas, de corola con tubo purpurino y divisiones róseas [...]” (s.v.).

Otros, como senda animada,
caminan de la madre hasta el hijo,
y yo no —suspensa del aire—,
grito que nadie lanzó (1996b: 317).

Al usar el presente de indicativo, como Rogelio Arenas ha destacado, “se refuerza en gran medida la expresión de lamento cósmico inicial que brota de lo más profundo del ser en este primer verso del poema” (2004: 157). Seligson también abre su versión con la misma forma verbal, pero Ifigenia apela a su presencia —*Aquí estoy*—, en lugar de a su origen. Con ello, en ambas obras se enfatiza el carácter de abandono que cobra un carácter más ontológico que físico.

Además, en *Ifigenia cruel*, el coro de mujeres táuricas envidia a la joven por tener “el agrio gusto de ignorar tu historia” (Reyes 1996b: 322). En “Voz sin sombra”, por el contrario, ella sabe perfectamente quién es: “una Princesa hija de reyes cuyo padre sacrificó en aras de la guerra, muerte por muerte, cuchillo por cuchillo, sombra contra sombra” (Seligson 2017: 365). El caso alfonsino es muy distinto, en cuanto que el personaje se percibe huérfana de madre y de patria, aunado al sentimiento de soledad existencial que alcanza dimensiones cósmicas.²⁹⁹ Ifigenia “ha olvidado ya su vida primera e ignora cómo ha venido a ser, en Táuride, sacerdotisa del culto bárbaro y cruel de su divinidad protectora” (Reyes 1996b: 313), de acuerdo con la explicación que Reyes proporciona en su “Breve noticia”.

Como la Ifigenia alfonsina no recuerda nada de su pasado, incluyendo los acontecimientos ocurridos en Áulide, es indiscutible que vive “como en sueños” (1996: 358).

²⁹⁹ En opinión de Arenas, con *Ifigenia cruel* Reyes “intentó sanar las heridas de su espíritu mediante su inserción en el marco de cosmogonía del dolor universal humano que le ofrecía la tragedia griega” (2004: 113). Por supuesto, hace referencia a la decisión del autor de exiliarse de manera forzada, después del asesinato de su padre, Bernardo Reyes, ocurrido en febrero de 1913. Coincido con Shaughnessy en que la respuesta más convincente sobre si existe una analogía entre vida y obra, “ésta no será entre las muertes trágicas de Bernardo Reyes y la víctima mitológica, Ifigenia, sino entre la experiencia del exilio de Alfonso Reyes y el exilio de Ifigenia en Táuride” (2015: 62).

La *Ifigenia seligsoniana* se asemeja en este punto, en cuanto que parece soñar por momentos, absorta en un estado de letargo:

Somnoleo acunada por el silencio de las voces muertas, su dulzón resabio, oleoso desfallecimiento de los músculos [...] Vacía de esperas yo misma oscilo en el sueño, corola desmadejada en brazos incorpóreos, invisible urdimbre donde me tejo a mí misma como un despeñarse de cascadas inconclusas... (Seligson 2017: 363).

En la adaptación de Reyes, la pérdida de la memoria habilita el sentido trágico, ya que el verdadero conflicto surge cuando Orestes llega y desvela el pasado de *Ifigenia*, vertiendo “en su alma todo el horror de la certeza” (1996b: 359) del linaje Atrida, violento y maldito. Según Shaughnessy, “esta estrategia permite que Reyes ponga en marcha una serie de acciones y reacciones que son psicológicamente mucho más complejas que los resultados predeterminados divinamente en las versiones recibidas del mito” (2015: 66). Por dichas razones, la *Ifigenia alfonsina* es incapaz de compadecer a los hombres que sacrifica; al contrario, la de Goethe empatiza con ellos y defiende la suspensión de tales ritos, porque recuerda haber sido víctima en el altar:

¿El recuerdo de idéntico destino
no ha de mover a compasión un alma?
¡Y más la mía que se mira en ellos!
Yo también he temblado junto al ara
de hinojos, y la muerte prematura
solemne me acercaba [...] (Goethe 1944: 291).

En contraste con las versiones de Eurípides y Goethe, la *Ifigenia alfonsina* ejecuta directamente los sacrificios. Escindida de su pasado, acepta sin cuestionamientos el mandato de la divinidad: “Nacía entre mi mano el cuchillo, / y ya soy tu carnicera, oh Diosa” (1996b: 318). Es más, sobresale “lo informe humano de su oficio y la veneración y fidelidad que devotamente le profesa” (Arenas 2004: 157). El coro revela incluso que la muchacha ha desarrollado una habilidad instintiva para este tipo de ofrendas, a pesar de no haber recibido guía alguna:

—Hija salvaje de palabras:
¿quién te hizo sabia en destazar la víctima?
¿Quién te enseñó el costado donde esconde
su corazón el náufrago extranjero? (Reyes 1996b: 318-319).

De esta manera, la crueldad de Ifigenia honra el título de la obra de Reyes, pues evidencia cómo el olvido de su identidad, hasta de su propio nombre, la condena a perpetuar la violencia. Lo anterior no deja de ser irónico si se piensa en su historia familiar, que parece imponerse pese a que ella no la recuerde al inicio. En el último “tiempo”, cuando rechaza la posibilidad de marcharse con Orestes y exclama “estas dos conchas huecas de palabras: *¡No quiero!*” (348), queda claro que la joven decide con plena libertad permanecer entre los tauros como sacrificadora, pero tampoco la posibilidad del regreso hubiera sido menos sangrienta.³⁰⁰

En oposición, es notable que la Ifigenia seligsoniana se percibe como prisionera de Artemisa, privada de cualquier elección y de la posibilidad de huir: “no hay escapatoria posible pues Ella lo decidió así” (Seligson 2017: 364). Si bien realiza ofrendas, no las hace por devoción ni lealtad, sino por la inercia dictada debido a las circunstancias de su supervivencia. El peso de su situación queda manifiesto: “Y nadie quiere hacerse responsable por esas sangres derramadas que huyen entre la hojarasca igual como escaparon veloces de este bosque los pies divinos que me han encerrado sacerdotisa al servicio de Su memoria para memoria de los mortales” (364). Por tanto, hay una especie de resignación ante su destino que las versiones anteriores del mito no comparten.

Con motivo de que el personaje de Seligson sí recuerda quién es, reconoce que alguna vez experimentó la felicidad durante un corto período de su infancia: “Ay funesta condición

³⁰⁰ Sin duda, resaltan las cursivas con las que Reyes quiso dar fuerza a las últimas palabras pronunciadas por Ifigenia dentro de su poema dramático. La opción tipográfica consolida la decisión final de la sacerdotisa, quien rechaza su historia familiar.

la mía, antes y ahora, que es como decir siempre, a no ser por el breve lapso de mi niñez tan mimada y feliz...” (366). Lo anterior definitivamente sirve como contrapunto a la tristeza que embarga a Ifigenia. Gracias a esa mirada hacia su pasado, tiene certeza de que no es la misma; de su ser sólo queda el cuerpo, pero no sabe dónde ni cuándo ha perdido su identidad:

De la muchacha Ifigenia no queda rastro, no queda nada salvo un aliento apretado a la piel, una piel que precoz se corrompe apretujada a un cúmulo de huesos que solo ansían yacer secos, quebrados entre las raíces de estos árboles que tienen más vida y sustancia que yo... ¿Yo?... Yo que qué soy sino desabrigo puro, oquedad sin límite que el Tiempo va ahuecando más y más... (367).

El exilio en esa tierra inhóspita es un tipo de encarcelamiento, por llamarlo de algún modo, que favorece la configuración de una identidad irreconciliablemente fragmentada. Para cerrar este apartado, resulta importante examinar cómo dicha noción se refuerza a lo largo del relato, mediante el uso recurrente del deíctico *aquí*. Si bien al inicio comenté sus tres primeras repeticiones, cabe precisar que éste aparece en cuatro ocasiones adicionales sin acompañarse del verbo *estar*; mientras que en otras dos mantiene esta relación. Con ello, Seligson consolida la conexión entre el espacio narrativo y la subjetividad de Ifigenia. Al mismo tiempo, refuerza la sensación de estar hablando desde un presente continuo.

Por un lado, los casos en los que el deíctico aparece sin el verbo *estar*, en presente de indicativo, son los siguientes. El primero refiere la llegada del personaje al lugar inhóspito, en pretérito: “fui [...] traída aquí, sombra de una sombra, ni muerta ni viva” (364), mediante el cual Ifigenia reafirma la ambigüedad de su existencia, al ubicarse en un límite indeterminado entre la vida y la muerte. Más adelante, destaca su exilio y soledad absoluta: “Aquí, segregada de todo y de todos” (365). Después, ilustra su incapacidad de escapar, aun de forma imaginaria: “[transformarme en] Pájaro ni aspiro siquiera pues volar lejos de aquí es lo que Ella no permite” (366). Finalmente, evoca las imágenes de su sacrificio que intenta olvidar: “esas que me trajeron aquí anulándome para siempre del mundo vivo, sombra ya,

inaccesible a cualquier ser humano o divino” (367). En cada uno de estos momentos, el deíctico enfatiza su arraigo a un espacio hostil que define y perpetúa su pérdida de identidad.

Por otra parte, Seligson regresa a la fórmula *aquí estoy* hacia el desenlace del monólogo. Su cuarta aparición reitera la identidad fragmentada de Ifigenia: “y aquí estoy yo disolviéndome, deformándome, ni animal ni vegetal ni piedra ni muchacha” (367). ¿Qué es entonces Ifigenia, si no pertenece a ningún reino de los seres vivos ni al mineral? ¿Acaso es una sombra, un eco, una voz? Claramente, los gerundios acentúan el proceso aún inconcluso de desintegración de la protagonista. En tanto, la quinta y última mención del deíctico, “Aquí estoy, sentada, quieta, frente a la inmensa Nada del mar...” (368), establece un puente que resuena con las primeras páginas del relato.

5.3.2 EL ENGAÑO DE LAS BODAS CON AQUILES

En distintas variantes del mito, es bastante conocida la razón por la cual Ifigenia llega a las costas de Áulide desde Argos, sin sospechar que planean sacrificarla. Agamenón, incapaz de partir junto con todo el ejército griego hacia Troya debido al obstáculo impuesto por la diosa Artemisa, le miente a Clitemnestra, a quien le pide traer a su hija al campamento bajo el pretexto de desposarla con el valeroso Aquiles. Aunque las nupcias nunca se llevan a cabo, el ardid pone en marcha los eventos en torno a la historia de Ifigenia. Por lo tanto, el falso compromiso entre la princesa y el líder de los mirmidones es uno de los mitemas esenciales, en cuanto a la estructura general del mito se refiere. Sin embargo, en la mayoría de los casos, esta escena suele ser evocada y rara vez constituye parte de la acción.

En *Ifigenia entre los tauros*, de Eurípides, la alusión a las bodas con Aquiles cobra forma en los recuerdos de Ifigenia, ya que el argumento transcurre en otro contexto, como observamos en el subapartado anterior. Ifigenia brevemente refiere los supuestos esponsales

en el prólogo: “Conque me arrebataron de junto a mi madre, por las artes de Odiseo para casarme con Aquiles” (Eurípides 1985: 354).³⁰¹ Más adelante, vincula esta experiencia con su infortunio, el cual cree haberse originado desde su nacimiento. Eurípides emplea términos polisémicos que apuntan tanto al matrimonio como al sacrificio de la joven, una dualidad que puede percibirse en el siguiente fragmento:

Desde el principio me fue adverso el destino del ceñidor de mi madre y de la noche aquella. Desde el principio las Moiras del nacimiento estrangularon mi juventud con apretado lazo. La muy cortejada por los griegos, la desdichada hija de Leda [Clitemnestra], me parió como fruto primerizo de su tálamo para víctima del ultraje de mi padre, para ofrenda nada placentera, me crio para consagrada. Y en carro de callos me depositaron sobre las arenas de Áulide como novia —¡ay de mí!—, malhadada novia, del hijo de la hija de Nereo [Aquiles] (Eurípides 1985: 360).

Si bien algunas palabras, como *ceñidor*, *cortejada* y *tálamo*, se relacionan con Clitemnestra, el resto representan cómo Ifigenia fue educada para el matrimonio.³⁰² Es curioso que las expresiones —por ejemplo, *apretado lazo*, *ofrenda nada placentera* y *me crio para consagrada*— no sólo evocan el acuerdo prenupcial con Aquiles, sino que también transforman al personaje en un objeto sagrado, destinado a la inmolación en otro tipo de altar. Knapp sugiere que los motivos del sacrificio y del matrimonio están interconectados de manera irrevocable e irónica en el mito de Ifigenia, pues “Her mock betrothal to the warrior Achilles was to be transformed into an expiatory bonding with the divine Artemis” (1997:

³⁰¹ Con Eurípides conocemos que el engaño no sólo fue planeado por Agamenón, quien obedece el oráculo de Calcante, sino que se concreta gracias a las artimañas del astuto Odiseo, como resaltan también otras versiones del mito. Por ejemplo, el papel del rey de Ítaca es indispensable en *Ifigenia en Áulide* del mismo autor clásico, o en la *Ifigenia* de Racine. Al contrario, tanto Esquilo como Goethe omiten detallar cómo y por qué llegó Ifigenia a Áulide, en *Agamenón* e *Ifigenia en Táurida*, respectivamente.

³⁰² En *Women in Myth*, Bettina Knapp explica que, durante la época de Eurípides, las leyes atenienses privilegiaban a los hombres y negaban a las mujeres derechos fundamentales, incluido el acceso a la ciudadanía. La función principal de éstas en la sociedad era procrear nuevos ciudadanos varones. Por lo tanto, las jóvenes debían permanecer en casa y entrenarse para los deberes del hogar, “until the beginning of biological change (*parthenos*), after they were married off as rapidly as possible” (1997: 70-71).

76). Así, Eurípides revela el traslado de la joven a Áulide como una novia fatídica, en el que se articula una superposición simbólica entre sus funciones de víctima y esposa.

Reyes se apega al hipotexto de Eurípides en este aspecto, pero lo adapta al incluir un extenso diálogo entre Orestes e Ifigenia que activa las memorias reprimidas del personaje femenino. En cuanto a la construcción del personaje, aquí hay un fuerte contraste con el texto de Seligson, cuya Ifigenia es, en cambio, muy memoriosa. Cuando Orestes narra la genealogía de la familia Atrida en el quinto “tiempo” del poema dramático, comienza a estimular los recuerdos perdidos de su hermana que “[...] se abren paso entre tumultos de sombra” (1996b: 339). De esta suerte provoca que ella paulatinamente rememore su pasado: “Me devuelvo a un dolor que presentía; / me reconozco en tu historia de sangre” (339). Más adelante, Orestes menciona cómo Ifigenia llegó a las costas de Áulide de manera forzada y mediante embustes:

Hija de Agamemnón: fuerza es traerte
engañada hasta el sitio de la ofrenda,
donde adelanta en pago de lágrimas la madre
el crimen que ha de cometer más tarde (341).

Coincido con Shaughnessy en que, hasta este punto de *Ifigenia cruel*, la sacerdotisa ha fungido como receptora de los recuerdos de Orestes, quien usa la memoria como un mecanismo para invertir la dinámica de poder entre ambos hermanos; él busca dejar de ser la víctima a punto de ser sacrificada, para convertirse, en su lugar, en el captor de su sacrificadora (2015: 73).³⁰³ Sin embargo, Orestes no detalla el engaño en sí; al contrario, su mera mención desencadena que Ifigenia se haga cargo del proceso de rememoración, comenzando por explicar la causa de su llegada:

³⁰³ Esto queda claro cuando Orestes expone cómo la memoria es el modo en que quiere atar a Ifigenia al destino familiar: “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” (Reyes 1996b: 340).

Odiseo me trajo prometida
al lecho de un valiente —Aquiles.— (Oye:
al crear este nombre con esfuerzo,
tengo piedad yo misma de mis labios.) (Reyes 1996b: 341).

Los nombres de los héroes coinciden con aquéllos mencionados en el prólogo de *Ifigenia entre los tauros*, mas es preciso señalar que a la Ifigenia alfonsina le cuesta trabajo pronunciar el de Aquiles. Este recuerdo resulta doloroso, además de que le genera compasión por sí misma, porque reconoce que el ardid de Odiseo fue el germen de su desgracia, aunque el hijo de Tetis “era ajeno al engaño, y fue a salvarme” (344). En este diálogo entre ambos hermanos, la voz de la rememoración se transfiere a la protagonista: “Desde este momento, los recuerdos son exclusivamente de ella, ya que Orestes era demasiado joven para entender o recordar lo que pasó” (Shaughnessy 2015: 73). Tal traspaso no está exento del impulso de huida:

—Pero ¿qué hago, Diosa? ¿Salgo de tu misterio?
Amigas, huyo: ¡esto es el recuerdo!
Huyo, porque me siento
cogida por cien crímenes al suelo.
Huyo de mi recuerdo y de mi historia,
como yegua que intenta salirse de su sombra (Reyes 1996b: 341).

El símil de Ifigenia como yegua asustada de su propia sombra es impactante, pues expone la tensión entre la dominación y la pretensión de evadir su historia personal. La fuga es infructuosa, porque Orestes interrumpe su resistencia al ordenar que la sujeten y, luego, al exigirle: “Hínchate de recuerdos” (341). A mi parecer, el verso imperativo es contundente y de extrema potencia. Además, porque semánticamente es agresivo; más suave habría sido si hubiera enunciado: “Lléname de recuerdos”. A la protagonista no le queda más remedio que rendirse ante su memoria y, una vez que la asume, es curioso que el primer recuerdo sea su comparecencia ante el campamento griego, ataviada de novia y acompañada de Clitemnestra y un pequeño Orestes:

Sí.—Llegamos en el carro:
mi madre —porque es mi madre, Orestes—,
tú, tierno niño que sólo ríe y llora,
yo, y los presentes de mi boda.

Me bajaron en brazos las muchachas de Calcis,
como a la prometida del nieto de Nereo;
y a ti, con delicadas manos,
para no sacudir tu frágil sueño (Reyes 1996b: 343).

A diferencia del caso alfonsino, la Ifigenia de Seligson no pierde su identidad por el olvido, como una insuficiencia mental que se recupera con el tiempo gracias al diálogo con otro. Su fragmentación comienza debido a la ausencia de este último y por la falta de reconocimiento por parte de Agamenón. Cuando llegó a Áulide, “Fue él, el propio padre quien me convirtió en objeto invisible pues desde que llegué al campamento no puso nunca sus ojos en mí, desviaba la mirada y a duras penas me habló salvo para pedir que acompañara junto al altar los sacrificios propiciatorios” (Seligson 2017: 367). De aquí resulta coherente que la protagonista exprese lo siguiente: “aurora tras aurora me sobrevivo, huérfana, desmemoriada, ajándome sin tregua, descarnada” (366). No es que carezca de memoria para contar su historia; son otros quienes la olvidan, en tanto hija, sierva de la diosa y mujer.

Entonces, Seligson recurre a la ironía para subvertir los modelos anteriores, al hacer que Ifigenia añore asumir el papel de amante, en lugar de verse como una novia. La protagonista se compara con figuras míticas femeninas que fueron raptadas por héroes: “Ay, que no fuera yo la raptada por Paris, o por el propio Aquiles...” (2017: 366). Hubiera preferido el destino de Helena o Briseida, aludidas mediante los nombres masculinos que las invisibilizan, respectivamente.³⁰⁴ Ella también es un “objeto invisible”, pero, en su caso,

³⁰⁴ Recordemos que, por un lado, Paris desata la guerra contra Troya, al raptar a Helena; por el otro, Aquiles toma como trofeo a Briseida, pero Agamenón se la quita, a su vez, provocándole la cólera con la que inicia la *Iliada* de Homero.

sellado por la indiferencia de su padre. La interjección resalta la paradoja: aunque ansía una experiencia ligada al deseo sexual, las mujeres evocadas fueron cosificadas y reclamadas como propiedad.

Aún más, le habría parecido soportable someterse a cualquier otro hombre: “O, inclusive, [raptada] por cualquier soldado raso de los de la guardia de mi padre para no ser sacrificada” (366). Su lamento expone la frustración de no haber gozado una vida cotidiana, interrumpida por su presunta inmolación; imagina “haber concluido mis días como cualquier mujer anónima los concluye: cargada de hijos, envejecida, harta de trabajo doméstico y desventuras conyugales, pero con su vida vivida de principio a fin, una vida utilizada, sólida” (2017: 366). Estas palabras dejan entrever el tono irónico de Ifigenia frente al papel tradicional asignado a la mujer, así como una forma de describir un futuro que le ha sido arrebatado. Para ella, el matrimonio implica sumisión y fatiga; no le habría proporcionado felicidad ni libertad, pero al menos le habría permitido vivir dentro de un marco convencional y darle propósito a su existencia, algo que le está vedado en su condición actual. Por esta razón, la yuxtaposición clásica entre esposa y víctima se quiebra en “Voz sin sombra”, pues Ifigenia no se proyecta a sí misma como la novia de Aquiles.

Ahora bien, Reyes continúa usando símiles en *Ifigenia cruel*, para seguir de cerca la línea trazada por Eurípides, en cuanto a la interconexión entre sacrificio y matrimonio se refiere. Hija y madre saltaron del carro que las transportaba “como terneras sueltas en prado. / Ignorando las rudezas del campamento, / yo, corazón nupcial, fiesta hacía de todo” (1996b: 343). La Ifigenia alfonsina se compara con una cría de ganado, ignorante, inocente, ajena al peligro inminente. A pesar del llamado inesperado, confiesa su ilusión y alegría por las bodas con Aquiles, en ese “corazón nupcial”.

Enseguida, en el poema dramático de Reyes, la sacerdotisa recuerda haber observado distintos héroes y reconocido a Aquiles a lo lejos, compitiendo en una carrera de caballos, pero nunca llegó a encontrarse con él. Sin embargo, le cuenta a Orestes cómo el guerrero intercedió por ella e intentó salvarla tras destaparse las verdaderas intenciones de Agamenón. Entonces, enlista sus virtudes: “Lloraba sin rubor: ¡era tan joven! / No negaba el pavor: ¡era tan bravo! / No quiso conocerme: ¡era tan casto!” (341). La exaltación alfonsina del capitán de los mirmidones tiene, por supuesto, connotaciones positivas que enaltecen su figura heroica: es atlético, joven, valiente, casto y compasivo.

Esta imagen de Aquiles es opuesta a la de “Voz sin sombra”. Obsérvese cómo Seligson subvierte los atributos del personaje masculino en un enunciado conciso: “La fugaz presencia de Aquiles con su petulante solicitud, más bien voluntad de vengarse de Agamenón, que de hacer causa común con mi desventura...” (Seligson 2017: 366). Mientras que la Ifigenia alfonsina admiró en el campamento a quien creía su futuro esposo, la seligsoniana lo recuerda sólo por sus defectos. Es posible que esa “fugaz presencia” refiera tanto a su actitud fría y distante como a la escasez de referencias sobre su figura, apenas mencionada en dos ocasiones dentro del texto.

Sin embargo, ¿cuál es esa “petulante solicitud”? Según las tragedias de Eurípides, Aquiles desconoce el ardid y nunca pide casarse con la hija de Agamenón. En *Ifigenia en Áulide*, por ejemplo, el héroe descubre por accidente la falsedad del compromiso, cuando se encuentra con Clitemnestra en el campamento. Sorprendido, le reafirma: “Jamás pretendí a tu hija, mujer, y ninguna alusión a la boda recibí de los Atridas” (Eurípides 1979: 293). Mientras tanto, aunque la sacerdotisa no ofrece detalles precisos sobre la reacción de Aquiles en *Ifigenia entre los tauros*, refiere cómo se sintió traicionada, cuando la condujeron ante su presencia: “Hermano, no había cantos de himeneo cuando a la tienda y al lecho de Aquiles a

traición me llevaron. Mas sí había llantos y lamentos junto al altar. ¡Horror, horror de aquellas lustraciones!” (Eurípides 1985: 383). ¿Acaso Seligson introduce una innovación al sugerir que Aquiles solicitó el matrimonio con Ifigenia?

Para intentar responder la pregunta anterior, consideremos la versión de Racine, *Ifigenia*. Desde el comienzo, Arcas, criado de Agamenón, proporciona un nuevo contexto: “El joven Aquiles [...] *pide* a vuestra hija. Y con tan bello matrimonio, quiere encender la antorcha en las llamas de Troya” (Racine 1982: 722. Énfasis personal). En esta adaptación francesa, los planes de la boda no son un engaño, sino que un acuerdo previo —establecido antes del desarrollo de la acción— en el que todas las partes tienen pleno conocimiento y lo aceptan de buen grado. No obstante, cuando el Atrida se entera de que debe sacrificar a Ifigenia, intenta evitar su llegada a Áulide a toda costa. Aquí el embuste es distinto y doble, como plantea la escena inicial de la obra. Primero, Agamenón ha escrito a Clitemnestra para anunciarle su deseo de *adelantar* las nupcias —aunque Aquiles, en realidad, no está al tanto—. Luego, arrepentido, ha redactado otra misiva, donde comunica que “Aquiles ha cambiado de pensamiento y que ahora quiere retrasar hasta su vuelta [de Troya] este himeneo que su amor le apremiaba” (Racine 1982: 727), con la esperanza de que madre e hija regresen a Argos. El segundo mensaje es entregado demasiado tarde, hasta que Clitemnestra e Ifigenia ya están en el campamento.³⁰⁵

³⁰⁵ Racine toma *Ifigenia en Áulide*, de Eurípides, como hipotexto principal para la recreación del mito de Ifigenia, a diferencia de Reyes, Goethe y Seligson. En esta tragedia clásica, Agamenón también se arrepiente de haber mandado traer a su hija al campamento. Por ello, le ordena a un Anciano que viaje de inmediato a Argos y entregue a Clitemnestra el siguiente mensaje: “«En contra de mi misiva anterior te comunico, retoño de Leda, que no envíes a tu hija hacia la sinuosa costa de Eubea, a Áulide a la que no baten las olas. Pues es preciso demorar para otras épocas el festín de bodas de nuestra hija»” (Eurípides 1979: 265). La carta es interceptada por Menelao, lo cual permite que Ifigenia, Clitemnestra y un Orestes en brazos lleguen a Áulide, forzando a Agamenón a obedecer a Calcante. Cabe destacar una diferencia entre estas “segundas cartas”: en Eurípides el rey confiesa la verdad, mientras que en Racine la sigue ocultando.

Seligson ofrece una imagen subvertida de Aquiles que, aunque momentánea, contrasta aún más cuando se la compara con su representación en la adaptación francesa. Racine nos muestra al guerrero perdidamente enamorado de la princesa; ella corresponde su amor y ansía casarse con él, lo que la convierte en la Ifigenia más romántica de las versiones consultadas.³⁰⁶ El amor de Aquiles es puesto al límite: él se convierte en el ferviente y apasionado defensor de la princesa, cuando se entera de que el adelanto de la boda fue un engaño. En el cuarto acto, confronta al Atrida con estas palabras:

¿Desde cuándo se piensa que, inútil para conmigo mismo, me dejo arrebatarse a una esposa a la que amo? [...] Vuestra hija me gustó y yo, a mi vez, pretendí gustarle. Ella es la única depositaria de mis juramentos. Satisfecho de su himeneo, mi fe le prometió todo: navíos, armas, soldados, y nada a Menelao [...] Yo no conozco a Príamo, ni a Helena ni a Paris; yo deseo a vuestra hija y sólo partiré a ese precio (773).

Aquiles está decidido a partir hacia Troya no sólo en busca de honor y fama, sino que también porque le profesa a Ifigenia un amor genuino y profundo. Racine, al igual que Reyes, exalta la valentía del personaje, pero subraya su indignación y férrea oposición al sacrificio. Es más, Aquiles amenaza a Agamenón con enfrentarlo y luchar contra quienes apoyen la ejecución del rito: “Sólo digo que debéis escucharme: tengo que defender conjuntamente mi gloria y vuestra hija. Para llegar al corazón que pretendéis atravesar, ya veis por qué caminos tendrán que pasar vuestros golpes” (774). Fiel a su palabra, esta cuestión la cumple cuando la inmolación está a punto de concretarse. Arcas informa a Clitemnestra:

Aquiles, en este momento, atiende vuestras súplicas; él ha roto las demasiado frágiles barreras de los griegos. Aquiles está en el altar. Calchas se encuentra fuera de sí. El fatal sacrificio se ha suspendido de nuevo. Hay amenazas, carreras... El aire gime, brilla el acero. Aquiles sitúa a todos sus amigos en torno a vuestra hija, dispuestos a sacrificarse por él (786).

³⁰⁶ La tragedia de Racine está inscrita en el Clasicismo francés del siglo XVII. Aunque hay exaltación de emociones, me refiero más al sentimentalismo, a la profundidad psicológica de los personajes y al enredo amoroso que Racine desarrolla en su versión, y no tanto al Romanticismo, movimiento estético y literario surgido hasta el siglo XVIII.

Aquiles persiste en la defensa de Ifigenia hasta el final, como Ulises confirma al describir su furor: “Vuestra hija, asustada por este horrendo espectáculo, veía a Aquiles combatir en su favor y al ejército contra ella. Pero aunque sólo para ella, el furioso Aquiles provocaba el pánico en el ejército cual si fuera un dios” (788). ¡Qué diferente es este personaje masculino, aferrado al amor y vida de Ifigenia! En *Ifigenia en Áulide*, Eurípides ya había esbozado algunos rasgos como su defensor, pero, pese a la promesa de protegerla,³⁰⁷ es fácilmente subyugado por los griegos y sus propios hombres:

Aquiles: [...] me expuse a un tumulto.

Clitemnestra: ¿A qué, extranjero?

Aquiles: A ver mi cuerpo lapidado a pedradas.

Clitemnestra: ¿Por querer salvar a mi hija?

Aquiles: Por eso mismo.

Clitemnestra: ¿Quién se atrevía a atacar a tu persona?

Aquiles: Todos los griegos.

Clitemnestra: ¿Pero no está contigo el ejército mirmidón?

Aquiles: Éste fue mi primer enemigo (Eurípides 1979: 310-311).

El Aquiles eurípideano tiene la intención de interceder por Ifigenia, pero es “derrotado por el griterío” (311) porque teme ser apedreado por la multitud. No pasa a la acción como el personaje de Racine, más bien, deja que el destino de la joven siga su curso. Queda como un mero espectador que admira la valentía de Ifigenia cuando ésta decide entregarse voluntariamente al altar: “me asalta más la nostalgia de tu lecho al observar tu carácter natural” (313-314). Sólo entonces tiene el fugaz pensamiento de que hubiera sido una buena esposa para él.

En síntesis, intuyo que Seligson retoma la petición de matrimonio de Aquiles a partir de la versión de Racine y la transforma en una “petulante solicitud”. Evidentemente no

³⁰⁷ Aquiles le promete a Clitemnestra: “A ti, que sufres tantas penas por tus seres más queridos, en todo lo que esté al alcance de un joven, te consolaré amparándote con mi compasión, y jamás degollaré su padre a tu hija que fue considerada mi mujer. Porque no voy a prestar mi persona a tu mando para que trame sus trampas” (Eurípides 1979: 297).

comparte la exacerbación amorosa delineada por el autor francés, aunque se aproxima un poco al modelo griego, en cuanto a la pasividad del personaje masculino. Quizás su altanería y deseos vengativos están más ligados al modelo de la épica homérica que al de la tragedia eurípideana.

En otro punto, la Ifigenia de Seligson alude el encuentro que tuvo con Agamenón, instante en el que ella le imploró por su vida: “Del discurso con que mis lágrimas y palabras quisieron conmover el corazón del padre, no perdura en mi garganta eco alguno...” (Seligson 2017: 366). En *Ifigenia entre los tauros*, la sacerdotisa también recuerda aquella escena, pero el engaño de las bodas es central en la configuración de su diatriba. A diferencia de la Ifigenia seligsoniana, cuyas súplicas al progenitor han desaparecido de su memoria por completo, la de Eurípides rememora cómo se arrodilló y se aferró a él; las revive mediante un discurso directo:

«Padre, me entregas en nefando matrimonio. Mientras tú me matas, mi madre y las argivas están cantando los cantos de mi himeneo y todo el palacio resuena con las flautas. Y yo perezco a tus manos. ¡Conque era Hades, y no el hijo de Peleo, el Aquiles a quien me prometiste como esposo mientras, con engaño, me conducías en carro a una boda de sangre!» (Eurípides 1985: 366).

Ifigenia, en tanto sacerdotisa entre los tauros, repite cuáles fueron las palabras pronunciadas durante el encuentro con su padre, recriminándole sobre todo el matrimonio obligado y no el sacrificio.³⁰⁸ De hecho, le explicita a Orestes que no le guarda ningún rencor a Agamenón.³⁰⁹ En contraste, en *Ifigenia en Áulide*, la princesa intenta presentar su llanto a manera de ofrenda, al enterarse de la noticia de su sacrificio. Así implora por su vida, cuando descubre que será inmolada:

³⁰⁸ Cabe aclarar que el discurso de *Ifigenia entre los tauros* no reproduce exactamente ningún parlamento de *Ifigenia en Áulide*.

³⁰⁹ La Ifigenia sacerdotisa parece haber perdonado a Agamenón: “Deseo tanto como tú librarte de las dificultades y enderezar la casa paterna que se halla enferma, sin odio contra quien quiso matarme” (Eurípides 1985: 388).

Pero ahora mis únicos saberes son lágrimas. Te las ofreceré. Que eso sí que puedo.

Como un ramo de suplicantes tiendo hacia tus rodillas mi cuerpo [...] ¡No me destruyas tan joven! Es dulce ver la luz. No me fuerces a ver las tinieblas bajo tierra. Fui la primera en llamarte padre y la primera a quien llamaste hija; la primera que puse mi cuerpo sobre tus rodillas, que te di y recibí cariñosas caricias [...] Mírame, dame una mirada y un beso, para que al menos guarde al morir ese recuerdo, si no atiendes a mis ruegos [...] Mas, respétame y apiádate de mi vida (Eurípides 1979: 306-307).

Ante esta muestra de vulnerabilidad, Agamenón vacila conmovido, pero al mismo tiempo se siente comprometido, esclavizado por su deber hacia la Hélade.

Por su parte, la Ifigenia alfonsina también recurre al discurso directo para remitir a este episodio. Reyes emplea una cita casi textual del fragmento anterior: “—«Yo la primera te he llamado padre; / tú la primera me llamaste hija;”. Los versos que le siguen insisten en la promesa incumplida —“gozosas nupcias prometiste un día”—, y, a la vez, proyectan el futuro truncado en el que la joven habría acompañado servicialmente a Agamenón en su vejez: “y yo soñaba en acogerte, anciano, / entre próspera bulla de la prole” (Reyes 1996b: 346).

A diferencia de estas versiones del mito, Seligson condensa en un enunciado la escena de las lágrimas con las que Ifigenia intentó persuadir y conmover a Agamenón, como cité más arriba. Es importante destacar que ni siquiera perdura el eco del discurso con el padre: “¿Y de qué me habría servido retenerlo si de tan poca ayuda fue en su momento?” (Seligson 2017: 366). En tanto que las sacerdotisas de Eurípides y Reyes lo conservan —de hecho, lo reproducen de forma directa—, a la protagonista de Seligson se le escapa, desaparece, se pierde en los rastros de la memoria porque es inútil tanto en el presente como en el pasado.

Si en *Ifigenia en Áulide* Agamenón muestra atisbos de compasión, sobre todo porque vacila constantemente de sus decisiones, en “Voz sin sombra” la indiferencia del padre es absoluta: “Así, el primero en traicionarme, en abandonarme a las sombras fue él. Él abrió

este hueco desterrado que soy” (2017: 367). En los textos de Eurípides la joven le reclama, por un lado, su “nefando matrimonio” con Hades, dios de la muerte y el Inframundo; por el otro, le ruega que no la fuerce a ver las tinieblas. En el poema dramático de Reyes, quiere huir de su historia, de su sombra como yegua desbocada. En cambio, en el relato de Seligson es “eternizada entre sombras, sombra yo misma en el limbo, ni muerta ni viva” (362), arrastrada sin remedio hacia la oscuridad.

5.3.3 EL SACRIFICIO EN ÁULIDE

El mitema del sacrificio de Ifigenia constituye la unidad mínima central del mito. Representa el clímax de *Ifigenia en Áulide*, de Eurípides, y marca el parteaguas entre la primera y segunda parte de la historia, al menos en la tradición clásica. Incluso viviendo entre los tauros, la nueva sacerdotisa recuerda ese momento no sólo porque transformó su vida para siempre, sino porque necesita justificar su presencia y su nueva función en una tierra extranjera. Cada adaptación aporta connotaciones y matices distintos.

Antes de analizar el mitema, conviene detenerme en las múltiples formas en que Ifigenia se refiere a Artemisa en “Voz sin sombra”. Éstas son: “Diosa Luna”, “Artemisa, la Diosa que me consagró como sacerdotisa, mi funesta bienhechora” (Seligson 2017: 364), “Diosa humillada en su divina vanidad”, “aborrecible Señora” (365), “la gran perra cazadora, Artemisa, la gran puta virgen”, “Diosa aborrecible” (366), “Diosa abominada” y “Diosa abominable” (367). Salvo la primera mención, los epítetos señalados subvierten la imagen tradicional de la divinidad. Artemisa no sólo es despreciada por la protagonista, sino que también es insultada, lo que confiere al monólogo un tono desafiante y blasfemo. Con ello, el relato adquiere un ritmo cercano a la imprecación; dichas invocaciones cumplen una

función contraria a la del encomio: en lugar de alabar a la diosa, la denigran y despojan de su sacralidad.

Según Zambrano, los dioses griegos tienen una función en la que el ser humano “se abraza con la naturaleza. Son las formas sagradas de su pacto y esa será su calidad divina persistente. Dioses mediadores entre la naturaleza y la historia” (1973: 59). Recordemos que Artemisa es la diosa de la caza y de los animales salvajes; también posee atributos lunares, en oposición a su hermano Apolo, dios del Sol.³¹⁰ Knapp la describe como “one of the most paradoxical feminine figures in the Greek pantheon” (1997: 73), porque, al mismo tiempo que era venerada como arquera hábil, deidad virgen, protectora de mujeres embarazadas y de adolescentes que despiertan a la vida sexual, también era vengativa, celosa y justiciera:

as moon, wandered about the land frequently shedding her shadowy and destructive substance. Vengeful for the slightest infraction, she chastised those who were disrespectful towards her (such as Actaeon), but bestowed immortality on those who adored her (such as Hippolytus). For some, her strange and fearsome wildness represented the jealous, domineering, and castrating side of the mother archetype. Others saw and admired her as an autonomous, independent woman, accountable to herself alone, acting authentically and in keeping with her values (1997: 74).

No obstante, pienso que Seligson se vio más influida por Zambrano, de acuerdo con la descripción de Artemisa contenida en el capítulo “Apolo en Delfos”, de *El hombre y lo divino*. Dado el simbolismo y los elementos naturales con los que la filósofa española vincula a la deidad, vale la pena reproducir el siguiente párrafo entero:

Artemisa se muestra así como la pasividad irreductible que la luz del dios [Apolo] encuentra, una luz que se pierde, que danza y se esconde entre los bosques, no sin rencor. La cierva que huye y la flecha que persigue a la virgen. Ifigenia sacrificada, exigida en sacrificio por la cierva Artemisa misma, que se interpone cuando las naves van a rescatar a Helena, la resplandeciente. El desdoblamiento de la diosa virgen, como el agua que surge en el torrente y el bosque no hollado; dueña del misterio de la noche y de las aguas, dejado atrás por la luz solar, con sus sombras y su extraña

³¹⁰ Reyes sintetiza la representación de Artemisa en las artes del siguiente modo: “Ártemis es una saetera campestre y moza. Lleva cuernecillos lunares, arco y aljaba, enagüilla trotona más arriba de las rodillas, antorcha de fertilidad” (1964: 450).

luz. La virginidad, pues, de lo pasivo y oscuro, de la indomable noche, que no puede casarse con nadie; la intangibilidad de la contradicción primaria, original. Protectora de lo que nace, y amiga de la muerte, del nacer y el morir indomables (Zambrano 1973: 348-349).

Seligson no ignora la representación tradicional de Artemisa como diosa lunar, virgen y cazadora, pero ésta no actúa como intermediaria en el monólogo de Ifigenia. La autora mexicana trastrueca el arquetipo clásico, pues la protagonista no la ve como una deidad a quien deba gratitud por su salvación, ni menos por haberla convertido en su sacerdotisa. En un primer momento, incluso evita el astro que la simboliza: “Huyo de la Luna durante su plenilunio” (Seligson 2017: 364). Como comenté en el subapartado anterior, la frase “funesta bienhechora” encierra una paradoja, pero también encontramos recursos similares en “Diosa humillada en su divina vanidad”, en la expresión irónica “la gran perra cazadora” y en el oxímoron contundente: “la gran puta virgen”. En todos estos casos, Ifigenia refuerza su menosprecio hacia Artemisa, a través de la combinación de términos contradictorios con connotaciones peyorativas.

Hasta el momento, he localizado un único ejemplo en el que Ifigenia también confronta a la diosa. Existe un breve monólogo dentro del texto medieval atribuido a Leomarte, *Sumas de historia troyana* (s. XIV), donde la joven cuestiona por qué fue escogida para el sacrificio. En esta versión, la furia de Diana —por su nombre romano— se debe a que el ejército griego olvidó rendirle sacrificios, mientras sí los ofreció a los demás dioses. Como retribución, la diosa demanda la vida de la hija de Agamenón. Cuando Ifigenia llega a Áulide para ser degollada y quemada, le reclama a la divinidad, exigiéndole explicaciones:

Sennora Diana, ¿qual fue el esquivo pecado que yo contra ty fize por que tan cruel sentençia contra mi fuese dada?, o si so yo del lynaje de Anteon e non eres farta de vengar en el las sus sannas e quesiste acabarlas en mi; o ¿por que fuy yo por nonbre escogida en las donzellas de Greçia para el tu sacrefiçio por que en my fuese començadas las batallas troyanas e fuesen por mi amansadas las grandes yras del dios

Neptuno o sea la mi sangre fuego que queme los altos portales de Troya? (Leomarte 1932: 187).

Hay aquí un tono desafiante que comparte la Ifigenia seligsoniana, pero en el modelo medieval la princesa no llega al extremo de blasfemar. El punto de contacto entre ambos textos es la puesta en duda de la supremacía y poder divinos. Mientras que el personaje incidental de Leomarte “cuestiona la decisión de la diosa” (Márquez 2022: 164) y la interpela desde la incertidumbre, la protagonista de Seligson expresa su resentimiento, al preguntarse irónicamente sobre la intervención de Artemisa: “¿De qué tendría que estarle agradecida a mi aborrecible Señora?...” (2017: 365); así, no percibe el exilio impuesto por la divinidad como una condición menor a la muerte. Sin embargo, una distinción clave entre estas adaptaciones radica en la manera en que las figuras femeninas enfrentan su destino.

En las *Sumas*, Ifigenia acepta el sacrificio y lo resignifica al exigir una recompensa “eterna”: pide a cambio transformarse en un ser astral y unirse a las constelaciones: “Mas, sennora Diana, pues la tu voluntad es tal, pidote yo que sea vna de las estrellas que en el tu asentamiento en el çielo cabe (ti) luzen” (Leomarte 1932: 187-188). Además, reivindica su heroicidad, proclamándose como la “primera batalladora en la vuestra guerra” (188) frente al ejército griego. En cambio, la Ifigenia seligsoniana no encuentra sentido en su sacrificio y sufre internamente: “¿cuándo vendrá por fin a desaparecer dentro este impulso que me empuja a decir «yo», a decir «siento», a esperar, a hablar? ¿Es la Diosa abominable? ¿Es el aborrecimiento el que alimenta esa Nada en que me deshabito día a día?” (Seligson 2017: 367). Dudo que la autora mexicana conociera la versión medieval de Leomarte, pero tampoco puedo descartarlo del todo. En cualquier caso, es relevante destacar un antecedente donde Ifigenia también tiene la osadía de confrontar a la voluntad divina, en contraste con las

representaciones clásicas y las adaptaciones de Goethe, Racine y Reyes, que preservan la imagen de un poder divino ante el cual el ser humano permanece subordinado.

Tras explorar la figura de Artemisa en “Voz sin sombra”, pasemos ahora a analizar la representación del sacrificio de Ifigenia. Llama la atención cómo la protagonista se reconoce a sí misma como personaje literario: “Yo, Ifigenia, la sustituida por la cierva, la que ningún texto avisa cómo finalmente murió” (Seligson 2017: 364.). Dicho rasgo es, sin duda, una característica de modernidad textual. En esta segunda mención de su nombre dentro del texto,³¹¹ el instante en que la diosa la rescató se convierte en un epíteto que parece definir su identidad. Tal reconocimiento va más allá de una caracterización sobre su vida pasada, ya que la frase siguiente —“la que ningún texto avisa cómo finalmente murió”— también adquiere la forma de otro epíteto que aporta un matiz metaficcional, pues sugiere que Ifigenia es consciente, al menos, de dos aspectos fundamentales: la existencia de múltiples versiones sobre su historia y el hecho de que ninguna de ellas esclarece su destino final.

Más adelante, la Ifigenia seligsoniana declara la razón por la cual debía ser sacrificada: “cuando mi padre acribilló a uno de sus ciervos sagrados y aun se enorgulleció, entonces Ella decretó que yo lo sustituyera y luego a mi vez fui trocada por otra cierva” (364). Curiosamente, Eurípides no menciona esta causa en ninguna de sus tragedias. Por un lado, en *Ifigenia en Áulide*, Agamenón expone otro motivo: “Calcante, el adivino, cuando consultamos los oráculos en nuestro apuro, respondió que sacrificáramos a Ifigenia, a quien yo engendré, en honor de Ártemis, que habita por esta región y que obtendríamos la navegación y el aniquilamiento de los frigios” (Eurípides 1979: 264). Por el otro, en *Ifigenia entre los tauros*, se mantiene esta misma explicación, cuando la sacerdotisa reproduce las

³¹¹ Apunté que el nombre de Ifigenia aparece por primera vez ligado a la frase reiterativa *aquí estoy*.

palabras que Calcante dirigió a su padre: “«Agamenón [...], no vas a poder llevar anclas de esta tierra hasta que Ártemis reciba de tu hija a Ifigenia en sacrificio. Has hecho voto de ofrecer a la diosa [...] lo más hermoso que te naciera [...] Tienes que sacrificarla»” (Eurípides 1985: 353-354). De acuerdo con las versiones eurípideanas, el sacrificio de Ifigenia responde al cumplimiento de una promesa previa: el Atrida había consagrado a su hija a la diosa y, por lo tanto, estaba obligado a entregarla como ofrenda. En este sentido, la princesa ya pertenecía desde su nacimiento a Ártemis.

Este planteamiento contrasta con los motivos que Sófocles ofrece en *Electra*, donde la hermana de Ifigenia explica:

En otro tiempo, mi padre, según yo tengo oído, cuando cazaba en el recinto sagrado de la diosa, con sus pisadas, hizo levantarse a un cornudo ciervo moteado. En ocasión del sacrificio de éste, sucedió que lanzó lleno de jactancia ciertas palabras. Por esto, habiéndose encolerizado la doncella hija de Leto, retuvo a los aqueos a fin de que mi padre, en compensación por el animal, sacrificara a su propia hija (Sófocles 1992: 396).

Según Sófocles, entonces, el orgullo de Agamenón desata la furia de la diosa, pues el rey se vanagloria de su proeza.³¹² Por lo tanto, es posible que Seligson haya retomado la justificación de la inmolación a partir de esta otra fuente, o bien, que asumiera la transgresión del rey de Micenas porque es la variante más difundida y conocida.

Ahora bien, Seligson posterga los detalles sobre el sacrificio de Ifigenia hasta el desenlace del monólogo. No hay una secuencia lineal en el desarrollo de este mitema, es decir, va configurándose a través de instantes, de imágenes y reflexiones fugaces que van allanando la memoria de la protagonista. Así, el primer recuerdo sobre este asunto es, de manera inversa, el momento en que la diosa la rescata. Seligson, sin duda, tiene en mente el

³¹² En *Biblioteca mitológica*, Apolodoro detalla que la diosa se había enfurecido porque, cuando Agamenón “disparó a la cierva, dijo: «Ni Ártemis»” (1987: 123). Su arrogancia queda manifiesta en esta declaración, con lo que expresa su superioridad en la caza con desmedida soberbia.

final de *Ifigenia en Áulide*, de Eurípides, donde la salvación de Ifigenia es reconocida como un acontecimiento sobrenatural. El personaje del Mensajero es testigo del suceso ocurrido fuera de escena; perplejo, le comunica a Clitemnestra:

¡Y de repente sobrevino un milagro espectacular! Pues todo el mundo percibió claramente el ruido del golpe, pero nadie vio a la joven, por dónde desapareció en la tierra. Da un grito el sacerdote, y todo el ejército respondió con un griterío, al contemplar aquel inesperado prodigio realizado por algún dios, que ni siquiera viéndolo se podía creer. Pues una cierva, en los pálpitos de la agonía, yacía en el suelo; era de gran tamaño y admirable aspecto; el altar de la diosa estaba regado de arriba abajo con su sangre (Eurípides 1979: 320).

Por su parte, la Ifigenia seligsoniana comenta: “Dijeron que un viento divino me llevó. Dijeron tantas cosas, tantos ojos que miraron y ninguno vio nada, de hecho, apenas al cervatillo en mi lugar y ya inmolado mientras una luz cegadora se abrasaba a mí...” (Seligson 2017: 364-365). La autora mexicana establece relaciones intertextuales con la versión de Eurípides, a través de alusiones indirectas: las construcciones indefinidas y negativas “nadie vio a la joven” y “ninguno vio nada” resultan similares. Además, así como la figura eurípideana testifica en *Ifigenia entre los tauros* que fue conducida por Artemisa “a través del límpido éter” (Eurípides 1985: 354), la de Goethe declara que la diosa “no queriendo mi sangre, en una nube / me envolvió por salvarme, y de la muerte / en este templo renací a la vida” (Goethe 1944: 248).³¹³ En esta misma línea, Seligson también menciona la intervención divina y la transportación aérea de Ifigenia, pero la presenta, primero, como una posibilidad o, más bien, un cotilleo.

³¹³ En la versión de Goethe, Ifigenia admira la relación de Artemisa con el viento como un carácter que demuestra su compasión y su poder divino. En forma de alabanza poética, le dirige estas palabras al final del primer acto: “Tú tienes nubes, salvadora mía / para envolver la víctima inocente / y de los férreos brazos del destino / arrancándola, a impulsos de los vientos / el anchuroso espacio atravesando / de tierra y mar, llevarla donde quieres. / Tú eres sabia; conoces lo futuro; / para ti lo pasado no se borra, / y en los tuyos reposa tu mirada / como tu luz, que es vida de la noche, / en la tierra reposa vigilante” (Goethe 1944: 252).

Entonces, la reiteración del verbo “decir” en pretérito introduce otro rasgo metaficcional. Con ello, reafirma que Ifigenia conoce las múltiples versiones caracterizadas como rumores que han circulado sobre su historia, si bien parece que ninguna ha contado su muerte: “No existe ni existirá tumba para recordarme” (Seligson 2017: 364). Esta frase adquiere un peso emocional desgarrador, ya que la anulación de su muerte, tanto en el presente como en el futuro, refuerza su condición liminal; difiere totalmente de la figura de Goethe, renacida a una nueva vida. Sin embargo, la escritura, más allá del marco narrativo, paradójicamente fija su existencia una y otra vez en distintas recreaciones.

Al final, la Ifigenia de Seligson no niega el suceso como algo inexplicable. Confirma que Artemisa la tomó “por los aires [...] Todo fue tan nítido y súbito, tan claro e irreal... Allá quedó el cervatillo inocente en mi lugar” (367). Sin embargo, resta importancia al carácter de *milagro espectacular*, maravilloso —en cuanto al intercambio con el ciervo se refiere—, cuando lo reduce a las habladurías y ceguera de los testigos.

Además, Ifigenia equipara su traslado hacia la tierra ignota con la violencia de un corte sacrificial: “tajante como la hoja del cuchillo que no profanó mi garganta” (366). Se trata de otra paradoja, porque su cuerpo no fue inmolado; pero la violencia persiste en la intervención de Artemisa, quien la arrojó abruptamente “como el relámpago [...] a este promontorio infestado de resacas marinas, excrementos y cáncamo...” (366). Seligson recupera el cuchillo con el que Ifigenia estuvo a punto de ser sacrificada, un instrumento que, según las traducciones clásicas del mito, también aparece como puñal o espada. En *Ifigenia en Áulide*, Calcante lo empuña, mientras eleva una oración y “escrutaba su cuello, para hincar allí el golpe seguro” (Eurípides 1979: 320). Reyes recurre a una imagen similar, cuando Orestes le recuerda a su hermana: “[...] En Áulide fuiste sacrificada; / pero Artemisa te robó a su templo / a la hora en que Calcas descargaba el cuchillo” (Reyes 1996b: 341-342). Racine,

en contraste, elimina la intervención divina: la salvación de Ifigenia ocurre cuando Erifila, en su lugar, “corre furiosa, y sobre el altar más próximo, toma el cuchillo sagrado y lo clava en su pecho” (1982: 789).³¹⁴

Frente a las adaptaciones anteriores, en “Voz sin sombra” el instrumento trasciende como mero objeto sacrificial, para convertirse también en una presencia constante que persigue a Ifigenia. Parece que Seligson prefiere reforzar la experiencia traumática, porque “este cosquilleo de pestañas que me aletea en la nuca es el cuchillo que él, mi padre, sostuvo sobre mi cabeza antes de tomarlo el adivino Calcante” (367). Así, metafórica y simbólicamente acentúa el abandono y la tristeza que la embarga, tan reiterados a lo largo del monólogo.

Para completar el panorama metaficcional, que en “Voz sin sombra” se despliega de manera particular, Ifigenia cuestiona el sentido trágico de la tradición clásica:

Lúcida estoy y discierno. Mi historia ni siquiera es asunto de seducción celestial, de raptó, de retar al Destino, de rebelión trágica, de castigo por *hybris* o trasgresión: inocente soy, estúpidamente libre de culpa alguna, víctima de un capricho olímpico y una inconsecuencia paterna... (2017: 365).

Así, es despojada del carácter heroico modelado por Eurípides. Recordemos que, al final de *Ifigenia en Aulide*, la princesa cambia rotundamente su actitud: de implorar por su vida, acepta su muerte con la frente en alto. Como señala García Gual, “su magnánima decisión ofrece la solución al conflicto e Ifigenia marcha resuelta [...] [y] aclamada por su fervor patriótico” (2019: 115). Le otorga a su sacrificio más de un sentido, pues reconoce que

³¹⁴ Racine introduce una variante en la que Artemisa exige derramar la sangre de un miembro de la familia de Helena. Dado que Ifigenia es su sobrina, se asume que debe ser sacrificada. El dramaturgo francés omite el recurso clásico del *deus ex machina* y lo reemplaza con otro tipo de revelación: Erifila, prisionera de Lesbos y enamorada de Aquiles, resulta ser hija secreta de Teseo y Helena. Al descubrir su origen, impetuosamente decide inmolarse en lugar de Ifigenia. Según López Colomé, esto le permite a Racine “dar a la obra un final feliz” (1986: 45).

con ello no sólo triunfará Grecia, sino que también cree que protegerá a las mujeres de su nación:

En mí toda la poderosa Hélade fija en este momento su mirada, y de mí depende la travesía de las naves y el asolamiento del Frigia, para que los bárbaros no cometan ningún delito contra sus mujeres en adelante ni rapten ya más esposas de la Grecia feliz, una vez que expíen la pérdida de Helena, a la que raptó Paris.

Todo eso lo obtendré con mi muerte, y mi fama, por haber liberado a Grecia, será gloriosa. Y en verdad tampoco debo amar en exceso la vida (Eurípides 1979: 312-313).

De manera simbólica, la Ifigenia clásica enfrenta su muerte más como el cumplimiento de una necesidad colectiva que de un sacrificio personal, con lo cual consuma una especie de matrimonio con una nación entera (Knapp 1997: 83-84). Las protagonistas de Racine y Reyes mantienen una actitud semejante al aceptar la inmolación. La primera, por un lado, imagina la caída de Troya y declara: “Perezco satisfecha y serena con semejante ilusión” (Racine 1981: 781); por el otro, la segunda exclama: “—¡Dispón, oh Calcas, de mi ración de sangre!” (Reyes 1996b: 346). En todas estas versiones, el sacrificio cumple la función de un “pacto en que se ofrece algo a cambio de lo demás [...] Ofrecerse para rescatarse. Aplacar por la ofrenda el peligro de ser devorado, para obtener su primera porción de ser” (Zambrano 1973: 209-210); un acuerdo sagrado que busca la salvación de algo o alguien.

Si bien en “Voz sin sombra” el sacrificio de Ifigenia podría seguir cumpliendo la función anterior, lo que resulta indiscutible es que la exigencia de la divinidad da paso a lo que Zambrano denomina como una “nueva piedad”, es decir, un cambio en la relación del ser humano con lo divino que se traduce en “verdadera crisis de nacimiento de la conciencia” (1973: 62). A diferencia de las versiones anteriores del mito, Seligson da un giro a la aceptación del sacrificio en Áulide: su Ifigenia deja claro que, de haber tenido elección, se habría rehusado al destino decretado por Artemisa.

5.3.4 LA AUSENCIA DE ORESTES

El último mitema que me interesa analizar es el reencuentro entre Ifigenia y Orestes, presente en *Ifigenia entre los tauros*, de Eurípides. En esta obra clásica, el proceso de anagnórisis permite que los personajes se reconozcan mutuamente, comprendan su relación filial y decidan huir juntos del reino de Toante, robándose la estatua de Artemisa del templo donde la joven ejercía sus funciones sacras.³¹⁵ Sin embargo, Seligson omite por completo esta escena en “Voz sin sombra”. No hay indicios de que Orestes pueda llegar en algún momento, no sólo porque está ausente de la diégesis, sino porque Ifigenia ni siquiera expresa la esperanza o la ilusión de que su hermano intente rescatarla de su “cautiverio”.

Seligson configura una Ifigenia alejada de la imagen de sacerdotisa o princesa de alta alcurnia, porque su ropa y las condiciones en las que sobrevive evidencian su miseria: “De la blanca túnica ha tiempo que no queda hilo, de vástagos flexibles he retejido mi rala vestimenta y yazgo entre la hojarasca en una cueva como cualquier animalillo...” (2017: 365). Además de esta caracterización, recurre a múltiples estrategias literarias, como adjetivaciones constantes, enumeraciones, sinestesias, comparaciones y metáforas. Entre ellas, cabe señalar la importancia del *tejido* como campo semántico al que pertenecen varias construcciones sintácticas. Por ejemplo: “es como si se me deshilara el horizonte en copos de nieve” (363), “corola desmadejada en brazos incorpóreos, invisible urdimbre donde me tejo a mí misma”, “el propio temblorcillo me cobija, me arropa en su soledad”, “Me confundo entre los entretelones de la vigilia y el sueño”, “por mucho que ande ya hilándome el sudario,

³¹⁵ En el tercer capítulo, analicé el encuentro entre Electra y Orestes, cuyo proceso de anagnórisis ocurre mediante distintas señales y varía según la versión clásica o adaptación que reelabora este mito. Observamos que en el relato de Seligson, “Electra”, el rizo de Orestes es aludido y adquiere una función simbólica (*cfr.* “3.3.2 El rizo de Orestes”). Sin embargo, la autora prescinde del reconocimiento entre hermanos, al igual que en “Voz sin sombra”.

aún respiro”, “trenzo mis palabras” (364) y “cosida a la tristeza” (365). Así, la precariedad material y el carácter harapiento de la túnica de Ifigenia coincide con un entramado simbólico, en el cual el acto de hilar y deshilar se convierte en una metáfora de su identidad fragmentada.

Esta representación de Ifigenia como tejedora no es ocurrencia de Seligson, sino que encuentra su raíz en la obra de Eurípides, quien nos proporciona la clave para percibirla como tal. En *Ifigenia entre los tauros*, Orestes interroga a la sacerdotisa para comprobar que se trata de su hermana, lo que da pie a completar la anagnórisis, que había comenzado con la lectura en voz alta de la carta que ella le había escrito. A continuación, cito un fragmento del diálogo:

Orestes: Te diré primero esto, por habérselo oído a Electra: ¿sabes que hubo una disputa entre Atreo y Tiestes?

Ifigenia: De oídas. Fue cuando se produjo la querella por el cordero.

Orestes: ¿Entonces sabes que la bordaste en una tela sutil?

Ifigenia: Queridísimo hermano, estás acercándote a mis recuerdos.

Orestes: ¿Y que bordaste en el telar la imagen del sol cambiando su curso?

Ifigenia: También bordé esta imagen en el fino tejido (Eurípides 1985: 382).

En este caso, el tejido sirve como prueba de identidad. El pasado común —es decir, la reafirmación de que ambos personajes descienden de Atreo— queda plasmado en un bordado. El recuerdo de ese objeto permite a Ifigenia asegurar que está en presencia de su hermano, a quien creía muerto. De algún modo, la experiencia compartida propicia un reencuentro feliz. Según López Colomé, la anagnórisis en *Ifigenia entre los tauros* “es casi perfecta” (1986: 38), porque Ifigenia revela parcialmente su identidad, cuando por accidente dicta su nombre en la carta; pero no se consuma hasta que se alude al telar. En su “Breve noticia”, Reyes denomina este tipo de anagnórisis como “inferencia” o “formas lógicas” (1996b: 314).

En contraste, Goethe abandona las inferencias en *Ifigenia en Táuride*. En el acto tercero, Orestes no soporta el encubrimiento de su persona, porque está acechado por las Erinias y por el recuerdo de haber asesinado a Clitemnestra. En consecuencia, confiesa su crimen a la sacerdotisa y le pide que lo sacrifique, ya que no puede vivir con la culpa. Aquí el tejido adquiere otro significado: deja de ser un objeto físico y se transforma en una metáfora sobre la mentira que él y Pílates habían tramado, para disimular sus identidades.

Desesperado, Orestes clama:

No puedo tolerar que con palabra
falsa, engañada seas, alma grande.
¡Urda falaz de tejido de mentiras
el extranjero en los ardides ducho
para tender por lazo al extranjero,
mas reine la verdad entre nosotros!
¡Yo soy Orestes; la cerviz culpable
hacia la fosa inclino; ansío la muerte;
venga de cualquier forma, enhorabuena!
¡Seas quien fueres, para ti y mi amigo
la salvación deseo; no la mía! (Goethe 1944: 268. Énfasis personal).

La anagnórisis en la obra de Goethe, por lo tanto, ocurre de manera directa, sin necesidad de un recuerdo o señal que la detone. Ante la revelación, Ifigenia se siente conmovida y esperanzada de regresar con los suyos. Poco después, ella corresponde de igual modo, al pronunciar su propio nombre:

Orestes: ¿Quién eres que tu voz por modo horrible
todas las fibras de mi ser conmueve?
Ifigenia: Tu mismo corazón lo está diciendo.
¡Yo soy! ¡Mírame, Orestes! ¡Ifigenia!
¡Viva!
Orestes: ¿Tú?
Ifigenia: ¡Hermano mío! (268-270).

Sin embargo, Orestes no aguanta saber la verdad. Goethe nos lo muestra al borde de la locura. Por un lado, Ifigenia debe recurrir a la ayuda de Pílates para que lo haga volver en sí; por el otro, invoca a la diosa Diana para que interceda por ellos: “no permitas que el mío,

al fin hallado / se pierda en las tinieblas del delirio” (275). Coincido con López Colomé en que, en esta versión, “el delirio ofrece, al final, el reconocimiento entre hermanos” (1986: 56). Parece que el escritor alemán está más interesado en explorar la culpa y la redención de Orestes que en profundizar en el proceso de anagnórisis por medio de elementos externos. Así, el reconocimiento surge como un desbordamiento de la conciencia, con una carga moral más marcada que en la tragedia de Eurípides. Además, el poder divino deja de tener incidencia directa en la acción y se perfila como un principio superior al que Ifigenia se mantiene fiel.

A diferencia de Goethe, Reyes retoma una agnición que, en un inicio, sucede por “inferencia” en *Ifigenia cruel*. El reconocimiento comienza a articularse en el tercer tiempo del poema dramático. Como explica el escritor regiomontano, este proceso ocurre a través de “formas lógicas mediante las cuales Orestes llega a comprender que Ifigenia es su propia hermana”; pero excusa este procedimiento para que “no se carguen solamente a mi cuenta, sino a cierta pedantería filosófica y raciocinante, propia del griego en vías de definición que es Orestes, como nos lo hubiera pintado un griego de los tiempos clásicos: otro anacronismo” (315).³¹⁶ Antes de que Orestes pueda enunciar una conclusión y nombrar quién es “esta mujer” (333), Ifigenia lo interrumpe e intenta silenciarlo, al identificar el lunar que ambos comparten:

calla, por tus amuletos; calla, por tus cabellos,
en los que reclavo con ansia mis dedos;
calla, por tu mano derecha;
calla, por tus cejas azules;
y por ese lunar que hay en tu cuello,

³¹⁶ En “Breve noticia”, Reyes menciona que recurre a dos anacronismos. El primero refiere a una distancia histórica: “pues claro está que, en aquellos tiempos heroicos, las perspectivas y contrastes históricos no se apreciaban como lo hacemos hoy, merced a la distancia que significa a la vez recuerdo y olvido” (1996b: 314). El segundo es la manera razonada en que Orestes llega a la conclusión de que está frente a su hermana, como cuando reconoce: “y, entre los ojos de la carnícera / me sorprende el halago de una mirada rubia” (333).

gemelo —mira—,
gemelo del lunar que hay en mi hombro (333-334).

De este modo, Reyes sigue las convenciones del teatro clásico, al incluir rasgos físicos que prueban el vínculo filial entre los personajes: el cabello, las cejas y, sobre todo, los lunares; sin embargo, una vez que las introduce, las desestabiliza y adapta. Ifigenia busca evitar que él continúe dándole señas que la obliguen a recordar su historia y a reconocerse: “Calla, porque me aniquila el peso del nombre que espero; / oh vencedor extraño, calla, porque, al fin, no quiero / saber —oh cobarde seno— quién soy yo” (1996b: 334). Lo interesante en esta versión mexicana es que el proceso de anagnórisis se suspende “unos instantes” en el cuarto tiempo del poema dramático, “para que esta situación pueda acumular toda su fuerza patética” (314).

Entonces, la anagnórisis se completa hasta el quinto tiempo de *Ifigenia cruel*, “el tiempo de la verdad” (Arenas 2004: 196), con el monólogo teogónico de Orestes con el que revela la identidad de Ifigenia. Este discurso sustituye el signo del oficio —el de tejer— del texto dramático euripideano. En consecuencia, Reyes plantea una anagnórisis negativa porque, como bien explica Arenas, su pasado le revela algo ominoso al personaje femenino (2004: 199).³¹⁷ Aunque Ifigenia se percata de su identidad, se niega rotundamente a retomar el hilo de la historia familiar y, en respuesta, lo rechaza para elegir libremente su destino (54).

En la versión de Reyes, “a partir de la anagnórisis, surge otra Ifigenia, la que cree en su libertad” (López Colomé 1986: 113). Por su parte, Seligson se distancia por completo de este sentido; a lo largo del presente capítulo, hemos visto cómo la Ifigenia seligsoniana tiene una libertad coartada, es “un túmulo vacío vaciándose día con día de luz, de esperanza, de

³¹⁷ En palabras de Arenas, “la anagnórisis suele tener un sentido positivo, pues restituye al personaje una identidad perdida; en Reyes, sin embargo, esto es negativo, pues fuerza a Ifigenia a asumir una dolorosa decisión” (2004: 199).

vida, una vida que no termina por terminar de escurrirse pese a los intentos por deshabitarla de mis venas...” (Seligson 2017: 365). Es más, está prisionera en una tierra ignota y anclada al peso de sus múltiples historias:

Anclada estoy, mi propia lápida soy, piedra de sepultura sin nombre, sin fecha de nacimiento, sin origen, ignorada por padres y hermanos, huérfana, virgen estéril mancillada por miles de ojos ávidos, sedientos de la sangre que nunca fluyó, ni fluirá de mi cuerpo para satisfacción de la Diosa humillada en su divina vanidad... (365).

Por lo tanto, una de las particularidades de “Voz sin sombra” es la ausencia total de Orestes. No obstante, puede interpretarse que el personaje masculino, perseguido por las Erinias, es aludido mediante una referencia implícita, cuando Ifigenia expresa el deseo fugaz de ser consumida también por el delirio: “Si al menos pudiese ser arrebatada por un viento de locura y perder la conciencia de mí misma, transformarme en un insecto ponzoñoso o en un reptil, que hasta ellos se apartan de mí...” (Seligson 2017: 366). Es significativo que la protagonista formule esta posibilidad como un caso hipotético que le es negado. Existe, pues, cierto paralelismo con Orestes, en lo que respecta al tormento interno y psicológico. Mientras que en la tradición clásica la locura se presenta en su hermano como consecuencia del matricidio, en “Voz sin sombra”, de alguna forma, es transferida a la joven como un anhelo nostálgico que nunca se concreta. Su conciencia permanece demasiado lúcida como para perderse en sí misma, pero su abandono es tan profundo que incluso las criaturas más despreciadas la rechazan.

Si he prestado tanta atención al campo semántico del *tejido* en “Voz sin sombra” es porque también encuentro en él una correspondencia con la manera en que Seligson concebía su identidad como autora. Por ejemplo, en su ensayo “El sentimiento de la realidad en la visión de Virginia Woolf”, es hermoso cómo se describe a sí misma y su proceso de escritura: “todo lo que haga repercute en todas partes y lo que sucede en alguna parte repercute en mí,

que soy el resultado de un «tejido de sentires», de «intensidades emocionales», de «nudos de realidad» en continuo proceso creador” (2005a: 33. Énfasis personal).³¹⁸ ¿Acaso “Voz sin sombra” no representa también ese “tejido de sentires” de Ifigenia, marcado por una gran intensidad emocional y reforzado por la imbricación de diferentes recursos estilísticos, poéticos y míticos?

Asimismo, el oficio de tejer está directamente relacionado tanto con el proceso creativo como con la vida de Seligson. En su último libro de carácter autobiográfico, *Todo aquí es polvo*, la autora menciona un recuerdo íntimo compartido con su madre y hermana, con quienes vivió

momentos cómplices nimbados de ese halo de misterio y fascinación que nos envolvía a las tres en ocasiones excepcionales: sostener entre el intervalo formado por las manos extendidas la madeja de lana mientras Ella hacía los ovillos pronto transmutados por sus hábiles dedos en hermosa indumentaria para nosotras, su marido y algún chaleco para sí misma (Seligson 2010b: 79).

Así, creo que el acto de tejer en el que Seligson se involucró durante su infancia influyó en la concepción de su carrera literaria. De niña, encontraba placer y admiración en la dedicación de su madre por crear esas piezas de ropa. Sin embargo, confiesa que quiso distanciarse de algunos hilos familiares, cuando llegó a la adolescencia. A pesar de ello, era consciente de que no podía negar su origen ni historia personal. Más adelante indica: “con cortar los lazos familiares no se mata necesariamente el pasado, que bien puede resultar una hidra de mil cabezas” (80). Al igual que su versión de Ifigenia, creía que su pasado siempre estaba al acecho. Por más que quisiera olvidar algunos acontecimientos, el peso de los recuerdos podía multiplicarse, como esa bestia mitológica referida.³¹⁹ Pero Seligson sabía

³¹⁸ La primera publicación de este ensayo puede encontrarse en Esther Seligson, “El sentimiento de la realidad en la visión de Virginia Woolf”, *Revista de la Universidad de México* (octubre de 1973): 13-18.

³¹⁹ Sería interesante analizar cómo funcionan las relaciones transtextuales en *Todo aquí es polvo*, pues contiene múltiples elementos que no sólo refieren a la tradición griega, sino que también a varios autores, tanto antiguos como contemporáneos de Seligson. Sobre este asunto, los siguientes estudios ofrecen acercamientos

muy bien “cuán imposible resulta reconstruir el exacto pasado desde el presente, por muy proustiana que pudiera ser nuestra memoria, amén de que yo salí de casa dos días antes de cumplir 19 años” (80).

Si bien Seligson tiene en cuenta el pasaje de Eurípides sobre la anagnórisis propiciada por el recuerdo del bordado, desestabiliza este momento crucial del relato mítico, al no existir como tal en “Voz sin sombra”. A diferencia de aquel otro personaje femenino mítico, Penélope, que teje durante el día y desteje durante la noche el telar, para prolongar su decisión de elegir a un pretendiente, la escritora mexicana recupera dichas acciones para relacionarlas con la identidad fragmentada, el estado anímico y el discurso de Ifigenia, en tanto tejedora de palabras. Al igual que Seligson concibe el acto de escritura, el campo semántico del tejido en el relato aquí analizado revela los pliegues de una subjetividad que se construye y deconstruye constantemente.

5.4 LA SUBVERSIÓN DEL MITO DE IFIGENIA

A través del análisis de los mitemas en “Voz sin sombra” podemos observar cómo Seligson resalta la contradicción entre Ifigenia y el poder divino: al mismo tiempo que la joven culpa a Artemisa, también reconoce que su supervivencia depende de ella. El texto insinúa que ella continúa organizando los sacrificios rituales de extranjeros, especialmente de helenos que llegan a esa tierra, a pesar de no señalarse de forma explícita. Para configurarlo, la autora escoge un momento específico del mito: el intersticio que en la tradición clásica se sitúa entre su traslado al exilio y la llegada de Orestes, difundido en mayor medida por Eurípides en

interesantes que muestran algunas de las complejas interconexiones presentes en dicha obra: Martha Elena Munguía Zatarain, “*Todo aquí es polvo*: el yo como eco de múltiples voces”, *Signos Literarios* (enero-junio de 2018): 8-25; y Luz Elena Zamudio Rodríguez, “Genealogías en *Todo aquí es polvo* de Esther Seligson. Lectura a partir de los epígrafes”, *Connotas. Revista de crítica y teoría literarias* (enero de 2013): 239-247. Lo cierto es que la materia mítica está aludida hasta el último libro revisado por la autora mexicana.

Ifigenia entre los tauros. Por lo tanto, esta tragedia se erige como el hipotexto principal a partir del cual Seligson transforma la materia mítica.

No obstante, dicho intervalo se fija en “Voz sin sombra” como un elemento que podría equipararse con lo que Virginia Woolf denomina *instants of being*. Al respecto, Seligson describe esta concepción como “un tiempo hecho de instantes múltiples, de trozos de experiencia que se reproducen instantáneamente en el aparato de la contemplación: instantes hechos con instantáneas” (Seligson 1967: 5), según desarrolla en el ensayo titulado “Virginia Woolf y la poesía de lo efímero”.

Desde esta perspectiva, “Voz sin sombra” se detiene en el instante en que Ifigenia contempla el mar desde un acantilado. Siguiendo la lectura que Seligson hace sobre el estilo de Woolf, en el que la escritora británica “transforma los hechos fútiles de la vida cotidiana en una poesía de lo efímero” (4), la Ifigenia seligsoniana experimenta “el instante vivido” como “un frágil matiz de verdad que parpadea, dudando entre el olvido y la eternidad” (4). Su espacio subjetivo está conformado por recuerdos, imágenes fragmentadas —instantáneas, según la terminología anterior—, que estructuran su monólogo.

Esta concepción del instante coincide también con la visión de Zambrano sobre el mismo tema. En *El hombre y lo divino*, la filósofa menciona:

el instante, cuando acaba de pasar, da la sensación de que se ha escapado; pues en verdad, algo que parecía estar ahí para siempre, que llenaba con su presencia la totalidad de nuestra alma, ha desaparecido de pronto sin que lo podamos retener. Tal es el instante: un tiempo en que el tiempo se ha anulado, en que se ha anulado su transcurrir, su paso, y que por tanto no podemos medir sino externamente y cuando ha transcurrido ya por su ausencia (1973: 54).

Así, “Voz sin sombra” revela un “instante del ser” de Ifigenia, fragmentado y fugaz, que intenta reconstituirse a través del vaivén memorístico. La protagonista pretende aferrarse a sus recuerdos para comprender su exilio, pero la memoria se le escapa, frágil e inasible. En

este sentido, oscila entre el pasado y el presente. Seligson también reflexiona sobre este asunto en su ensayo “*In illo tempore* (Aproximación a la obra de Elena Garro)”.³²⁰

La memoria intercala el pasado en el presente, contrae en una intuición única momentos múltiples y hace que se anulen los tiempos. El futuro puede ser, entonces, un mero recuerdo, la visión proyectada de una realidad pretérita, la imagen reversible de lo vivido. Así, es posible vivir sin pasado y sin futuro, en un presente único, continuo, sin intervalos [...] La memoria nos habla de otra realidad, como una visión que lleváramos tras los ojos, como otro yo que se nos saliera de adentro cuando nos miramos al espejo o se nos distraen los pensamientos. La memoria nos une a la vida de todos los días y a esa otra dimensión invisible y real que nos habita y que sólo el artista, a su vez, logra habitar (Seligson 2005a: 88).

A partir de esto, puede interpretarse que la memoria de Ifigenia es un territorio inestable donde el tiempo mítico se suspende y se reinventa. Gracias a la repetición del deíctico *aquí* en “Voz sin sombra”, Seligson genera el carácter cíclico de la narración y da la impresión de que se desarrolla *in illo tempore*. Asimismo, puede confirmarse que Ifigenia permanece frente al mar durante todo el monólogo. La reiteración de este mecanismo en distintas partes del discurso es la forma mediante la cual Ifigenia reclama su presencia e historia en un lugar inhóspito, a pesar de que el exilio la despoja de su ser y coarta su libertad.

A diferencia de otras adaptaciones del mito, el espacio configurado en el relato seligsoniano no sólo funciona para delinear el ambiente, sino que tiene agencia, o sea, se personifica. Lo anterior afecta la subjetividad del personaje y otorga potencia y expresividad al monólogo. El exilio en esa tierra inhóspita es un tipo de encarcelamiento, por llamarlo de algún modo, que favorece una identidad irreconciliablemente fragmentada, pues Ifigenia experimenta la vacuidad de manera intensa: “vacío mi cuerpo, vacío mi corazón, y, vacías, al vacío van a perderse mis voces, mi voz sin sombra...” (Seligson 2017: 364). Así como la

³²⁰ Cito la edición publicada en *A campo traviesa*, aunque ésta reproduce un error en la fecha original de publicación. No apareció en 1973, sino en 1975, en la *Revista de la Universidad de México* (agosto): 9-10. Años después también se reprodujo en Esther Seligson, “*In illo tempore*. Aproximación a la obra de Elena Garro”, *Blanco Móvil* (julio de 1987): 3-6.

“Nada” del mar se confunde con el horizonte y la oscuridad, éste también simboliza su vacío interno.

La imagen de la sombra cobra fuerza y permea todo el monólogo, aunque hacia el final, paradójicamente, lo que queda es una voz carente de ella, como el título indica: “el contorno que se irá desdibujando anegado de vacuidad, de ensoñación, hasta topar con lo que ya no es ni tiene adentro o afuera, disuelto, informe, sombra, todo innombrado al igual que yo, voz sin sombra....” (368). La sombra no existe sin la presencia de luz; en consecuencia, Ifigenia decae de manera análoga a la luz del paisaje. Por lo tanto, la presencia de la protagonista en una tierra extraña evidencia su aislamiento físico y simbólico, y le permite cuestionar su relación con lo divino y su linaje familiar.

Por otra parte, la alusión a las bodas con Aquiles presente en el texto subraya la manipulación y la instrumentalización de lo femenino. Ciertamente, Seligson subvierte los atributos de los personajes masculinos, al resaltar la crueldad, la traición y el abandono del padre que no vaciló en sacrificar a su hija. Aquiles es retratado de manera efímera como un hombre arrogante y vengativo, incapaz de sentir clemencia o empatía, pues, al igual que Artemisa, abandona a Ifigenia a su infortunio. Mientras tanto, la inacción de Orestes, su ausencia, acentúa la imposibilidad de anagnórisis. Más que el reencuentro entre hermanos, a Seligson le interesa explorar el vacío y la incertidumbre de la espera que embarga a la protagonista, como he mencionado a lo largo del presente capítulo.

Además, las construcciones sintácticas relativas al *tejido* cobran importancia semántica, pues Ifigenia se muestra como un personaje inestable, compuesto de fibras sueltas que intentan entrelazarse una y otra vez, en un esfuerzo por dar forma a su propia existencia. La protagonista desea recobrarse tanto sujeto como personaje de su relato, en el afán de descubrir quién es ahora y cuándo inició su desdicha. Hacer memoria es la forma en que

busca darle sentido a su historia —como el epígrafe auguraba—, aun cuando hacia el final dude de su propia existencia: “¿Existo?... ¿Ifigenia existe?...” (Seligson 2017: 368). Dichas preguntas quedan abiertas para que el receptor las responda por sí mismo. Con ello, la autora también desestabiliza el modelo del personaje femenino, pues lo despoja de su carácter heroico, en tanto salvadora de Grecia, y deja de asignarle el papel de novia. Si bien conserva su función de sacerdotisa, la trastrueca cuando nos la presenta harapienta y en la miseria. La yuxtaposición entre esposa y víctima encontrada en versiones anteriores del mito se “deshilacha” en “Voz sin sombra”.

Desde mi perspectiva, la reconfiguración del mitema del sacrificio de Ifigenia permite que Seligson subvierta el mito, en mayor medida, porque la inmolación, interrumpida por la salvación de la protagonista, es el origen de su desavenencia mordaz con la diosa. Este enfrentamiento indirecto con ella es singular en el relato de la escritora mexicana. Los múltiples epítetos con los que Ifigenia se refiere a Artemisa subvierten la imagen tradicional de la divinidad y resaltan la escisión con el poder divino, cuestión que es compatible con el pensamiento zambriano. Así, “Voz sin sombra” se destaca de otras adaptaciones por el tono desafiante, blasfemo, irónico y melancólico subyacente en la prosa poética, que se produce por una combinación de aliteraciones, reduplicaciones, derivaciones y expresiones metafóricas, imbricadas con algunos rasgos metaficcionales.³²¹ Mientras que otras versiones

³²¹ Además de los signos de puntuación en los que insistí al inicio del capítulo, Seligson utiliza otros recursos literarios para envolver al lector en el ritmo narrativo. Por ejemplo, las aliteraciones en frases como: “Siento como si todos mis muertos hubiesen finalmente terminado por morir” (2017: 362) o “crujen los huesos como madera herida por un sol a plomo o ramas de tamarisco barridas por el huracán” (362), donde predomina el fonema /m/. Las aliteraciones, además, en ocasiones se combinan con reduplicaciones: “sombra de muchas sombras fenecida” (362), “sombra entre sombras cada vez más densas” (364) o “sombra contra sombra” (365). Otro caso es el juego con el fonema /v/: “vacío mi cuerpo, vacío mi corazón, y, vacías, al vacío van a perderse mis voces, mi voz sin sombra... (364); “soy un túmulo vacío vaciándome día con día de luz, de esperanza, de vida, de una vida que no termina de escurrirse pese a los intentos por deshabitarla de mis venas...” (365).

recuperan la figura de Ifigenia en tanto víctima, Seligson resalta su inocencia y cuestiona el sentido del sacrificio humano.

No obstante, la salvación de Ifigenia en “Voz sin sombra” equivale a una condena todavía más severa que la muerte, pues no sólo fragmenta la identidad de la protagonista, sino que termina por anularla: “En el canje, la Diosa me canceló, así, sencillamente, y después me desamparó” (2017: 367-368). Aunque el rescate propicia el despertar de su conciencia personal, la cual le permite (re)clamar por su historia individual, ha sido despojada incluso de su voluntad. Así, ignorada por las figuras masculinas y la divinidad, desterrada y vaciada de sí misma, “Voz sin sombra” también es una muestra de cómo Seligson pone en crisis los relatos míticos tradicionales.

CONCLUSIONES

Profundizar en la obra literaria de Esther Seligson implica enfrentarse asiduamente con los múltiples diálogos de una amplia gama de escritores. Escribo ahora *diálogos* porque esta investigación ha puesto en evidencia un complejo entramado transtextual, en cada uno de los relatos objeto de estudio, que podría extenderse hacia el resto de su producción creativa. No conforme con inspirarse en las variantes clásicas de los mitos de Electra, Antígona e Ifigenia —consideradas aquí como hipotextos principales—, Seligson recurre también a otras adaptaciones —a su vez, denominadas como *hipotextos intermedios*—, que pertenecen a su horizonte lector. Algunas relaciones se han corroborado a través de evidencias textuales, como citas y alusiones (intertextos), o mediante epígrafes (paratextos); otras se han inferido o conjeturado a partir de su producción ensayística (metatextos).

Mediante estos mecanismos transtextuales, la autora enlaza las tragedias antiguas con diversas reelaboraciones modernas y contemporáneas, hasta llegar a sus propias versiones. Por consiguiente, era necesario emprender un *análisis transtextual* que se encargara de desentrañar los distintos tipos de relaciones que se compenetran entre sí. Además de identificar los más significativos, he discutido su importancia y valor estructural. Conviene insistir en que el propósito no fue simplemente rastrear y enumerar cierto cúmulo de fuentes, sino mostrar cómo la riqueza transtextual revela los diálogos que intervienen en la adaptación de los mitos clásicos y la construcción de los relatos seligsonianos. Reconocer la variedad de los mecanismos transtextuales en diferentes niveles y, luego, someterlos a reflexión incide en la interpretación de “Electra”, “Antígona” y “Voz sin sombra”. Si bien resulta imposible agotar los múltiples sentidos hacia los que estos textos apuntan, confío en que esta tesis deja suficientes indicios analíticos que podrán ser retomados en estudios posteriores.

Lo cierto es que los tres relatos analizados están influenciados, por un lado, por los autores que Seligson leía con frecuencia y sobre los que también reflexionaba. A lo largo de esta investigación, salieron a relucir, sobre todo, algunas obras de Rilke, Cioran, Yourcenar, Sartre, Anouilh, Goethe, Racine y Zambrano, además —desde luego— de los tres grandes trágicos griegos: Esquilo, Sófocles y Eurípides. Por el otro, los textos seligsonianos incorporan ciertos elementos que remiten a experiencias personales de la escritora mexicana. En uno de sus ensayos, Seligson señala: “Para Virginia Woolf crear y vivir son una y la misma experiencia” (Seligson 2005a: 34). Esta afirmación bien podría aplicarse a su práctica de escritura, concebida como una forma de vida, de búsqueda constante e indagación interior. No es casual que, al referirse a Woolf, haya expresado: “Saber qué es la vida, encontrar su sentido, es, tanto para los personajes como para el escritor, encontrar el *significado* de la realidad, del pensamiento, del impulso creador, del tiempo, de la naturaleza, del amor, de las pasiones, de la felicidad, del dolor, de la soledad” (34). Del mismo modo, para Seligson el lenguaje creador no sólo interpreta el mundo, sino que está íntimamente ligado a la sensibilidad desde la cual se vincula con su entorno.

A lo largo de estas páginas, intento responder cómo Seligson subvierte los mitos clásicos de Electra, Antígona e Ifigenia, para configurar adaptaciones con variaciones significativas que manifiestan la labor de transformación de los mitemas. Esta pregunta orientó el uso de la metodología mitocrítica propuesta por Durand, pues fue una herramienta fundamental para poder establecer comparaciones. Gracias a este enfoque, fue posible identificar y seleccionar cuatro mitemas en cada uno de los relatos del corpus, así como reconocer sus modificaciones e interpretar algunos de sus posibles significados.

El análisis revela que la autora altera los elementos constitutivos de cada mito: algunos se repiten sin replicarse, de acuerdo con la teoría sobre la adaptación de Hutcheon,

como el asesinato de Agamenón, el entierro de Polinices o el sacrificio de Ifigenia en Áulide, por supuesto, con sus propios matices. Seligson también prescinde de otros, por ejemplo, de la *anagnórisis* que en “Electra” desarticula la lógica de la venganza de las versiones anteriores del mito, mientras que en “Voz sin sombra” prolonga la interminable espera de Ifigenia. Asimismo, incorpora aspectos ajenos a los hipotextos clásicos predominantes, como la epidemia en la ciudad, para el caso de “Antígona”; e instaura nuevas combinatorias al incorporar elementos de otras adaptaciones.

Estos procesos de adición, supresión o reordenamiento están atravesados, además, por la presencia del lenguaje poético en su prosa, marcada por la brevedad y la concisión, que desempeña un papel importante. La maestría de Seligson no reside únicamente en su capacidad para subvertir los mitos, sino en la intensidad de sus relatos, cargados de imágenes, metáforas, cadencias, repeticiones de palabras y frases que delinean los espacios y, sobre todo, reconfiguran los personajes femeninos, en contraste con sus modelos arquetípicos.

De este modo, “Electra”, “Antígona” y “Voz sin sombra” se apartan de una narración lineal, a causa de su estructura fragmentaria, en la que la condensación, el ritmo interior de las frases y el uso deliberado de figuras retóricas propician una experiencia de lectura distinta. Sospecho que el carácter lírico de la narrativa seligsoniana produce un efecto íntimo, casi confidencial, que establece otro tipo de diálogo; esta vez con el lector. Leer sus relatos genera deleite, pero, al mismo tiempo, invita a repensar los límites del lenguaje y de los géneros literarios, así como la vigencia de los mitos reescritos.

La categoría de los *mitos subvertidos*, según las ideas de García Gual, me pareció pertinente, ya que considera los mitos, ante todo, como relatos. En consecuencia, su reescritura forma parte de procesos creativos que permiten su análisis literario. No obstante, al alterar sus intenciones previas, estas nuevas versiones adquieren una dimensión ideológica

distinta. Con ello, Seligson subvierte las estructuras tradicionales de los mitos de Electra, Antígona e Ifigenia, porque, aunque sus relatos estén basados en variaciones anteriores, sus adaptaciones confieren funciones innovadoras y divergentes.

He argumentado por qué su Electra trasciende su sed de venganza; su Antígona, en lugar de abanderar el amor, exagera el odio individual; mientras que su Ifigenia deja de ser un símbolo del sacrificio por el bien de la comunidad, para ser representada como una identidad fragmentada que va diluyéndose en su introspección. La crisis existencial y el cuestionamiento de la identidad atraviesan los tres relatos, por lo que no son exclusivos de Ifigenia. Intuyo que este aspecto se erige como uno de los rasgos constantes en la escritura de Seligson y constituye uno de sus modos particulares de habitar y transformar la materia mítica. Mediante la perspectiva y la voz de estos personajes femeninos, la autora mexicana nos sigue revelando conflictos de nuestra condición humana. De este modo, la reescritura y subversión mítica no es solamente un ejercicio estilístico ni un gesto erudito, sino una forma de explorar lo que aún nos une a esos arquetipos y lo que puede liberarnos de ellos. Tal como afirma Seligson:

Volver a ocupar, gracias a la literatura, el arte, un rincón del pasado, inventarlo, crearlo, darle vida, para saber lo que nos separa y nos une a él, lo que no determina todavía y lo que nos hará independientes; rescatar rostros y cuerpos y trozos de vida de seres que prefiguran nuestro rostro y nuestro comportamiento; rastrear sus sentimientos, adivinar sus inquietudes, sus desvelos, para certificar tal vez que sus mismas preguntas siguen obsesionando nuestras mentes y avenirnos, de una vez por todas, a desconfiar del obscuro mito del progreso, esa Hécate a cuyos pies se cometen los más sangrientos sacrificios (1976b: 86-87).

Así, visitar los relatos míticos y apreciar sus adaptaciones conlleva encarar preguntas que aún nos interpelan en la actualidad. Sin duda alguna, la subversión de los mitos clásicos es uno de los fenómenos recurrentes en la obra seligsoniana. Esta investigación ha sugerido que Esther Seligson figura como una de las principales exponentes dentro de la

prosa mexicana del siglo XX, en cuanto al manejo de la materia mítica se refiere. Los mitos le permiten explorar constantes interiores, preocupaciones universales, desde una perspectiva contemporánea; es más, desde un carácter particularmente existencial, influido por las lecturas que Seligson realizó de Rilke, Cioran, Sartre y Zambrano.

En cada uno de los capítulos centrales, me detuve a hacer un recuento de las principales adaptaciones en nuestra lengua, con el fin de ubicar el corpus dentro de este panorama. Durante el proceso de redacción de esta tesis, fue valioso encontrarme con la predominancia de las versiones de Antígona que otros estudiosos han detectado primero, tal vez como reflejo de las violentas situaciones de dictaduras, desapariciones y muertes que han marcado el contexto latinoamericano, en contraste con las menos frecuentes de Electra e Ifigenia. Aunque en menor medida, también hay indicios de estas dos últimas. El rastreo de algunas de las adaptaciones hechas en México, que se desarrollaron en diferentes géneros literarios, demuestra la existencia de una tradición sólida en el tratamiento de la materia mítica, la cual demanda mayor exploración y nuevos estudios. Dichos esfuerzos no solo profundizarán en la obra de Seligson, sino también aportará entendimiento a una relevante tendencia dentro de nuestras letras. Sin embargo, no cabe duda de que Seligson es una de las pocas escritoras que ha trabajado con estas tres figuras. De aquí que resulte imperioso continuar desarrollando estudios mitocríticos en nuestro país.

Además, a partir del esbozo de la historia textual del corpus elegido, puede afirmarse que el interés de Seligson por los mitos griegos fue constante a lo largo de su trayectoria literaria: desde las alusiones contenidas en su primer poema, “Salmo 151”, seguido por varias obras narrativas que los adaptan, hasta sus menciones en diversos ensayos y en su autobiografía, *Todo aquí es polvo*. En comparación con otros autores mexicanos, hasta donde he podido averiguar, Seligson fue una autora que trabajó con más de un mito clásico y con

más de una versión. Queda para investigaciones posteriores la posibilidad de explorar y dejarse sorprender por las relaciones transtextuales presentes en otros textos narrativos, como *Sed de mar*, “Penélope”, “Tiresias”, “Orfeo y Eurídice”, “Eurídice” y “Eurídice vuelve”. Esto me permitirá ampliar el alcance de la compleja relación que Seligson establece con los mitos griegos, así como con otros escritores y tradiciones.

Si bien en la actualidad existen iniciativas para divulgar su obra —como la más reciente edición preparada por Geney Beltrán, *Narrativa reunida* (2025)—,³²² esta investigación me condujo a consultar las primeras versiones de “Electra”, “Antígona” y “Voz sin sombra”, en las que apenas percibí algunas variantes. Lo anterior pone de manifiesto la necesidad de revisar con mayor detenimiento la hemerografía de la autora y de emprender ediciones críticas tanto de su narrativa como de su obra poética y ensayística. Considero que dichos materiales poseen un valor ecdótico significativo que, en el futuro, podría contribuir a una mejor comprensión de sus procesos de escritura y reescritura.

Ciertamente, su literatura ofrece una riqueza inagotable con la que cualquier lector puede deslumbrarse. Su narrativa es híbrida no sólo porque diluye los límites entre géneros literarios, sino por la multiplicidad de voces que (co)existen dentro de sus relatos. Sin embargo, estudiarla y analizarla requiere esfuerzo y dedicación. Supone emprender un viaje, “ir pisando las huellas” (Seligson 2005a: 11), con una actitud abierta para seguir aprendiendo y descubriendo textos, tanto literarios como filosóficos, que quizás uno no esperaba

³²² Esta nueva antología se publicó mientras concluía la redacción de esta tesis doctoral. Por lo tanto, no fue posible consultarla para observar cuáles son las versiones editadas. No obstante, es interesante que Geney Beltrán haya tomado una decisión arriesgada, en el sentido de que los textos se presentan en una cronología inversa, como un viaje de regreso: “Me parecía un reto mostrar la evolución de la autora de adelante hacia atrás, es decir, empezar por su último libro *Todo aquí es polvo*, que es una excelente oportunidad de ingresar al mundo de Esther [...] A partir de ese primer texto, la narrativa de Esther te lleva hacia el pasado, hasta llegar a su primer libro, *Tras la ventana un árbol*, que se recupera por primera vez, ya que no se había editado desde que apareció en 1969, así que éste es un viaje a la semilla de la autora” (cit. en Talavera 2025: 22). Sin duda, esta antología pondrá al alcance del lector textos de Seligson que antes eran muy difíciles de conseguir.

encontrarse. La obra de Seligson es, sí, erudita, mas no restrictiva ni elitista: nos invita a expandir nuestros horizontes lectores y a convertirnos en *caminantes*, como explica en el “Epílogo” de *A campo traviesa*. Nos anima a seguir esas piedrecillas o migajas que la autora dejó en su sendero literario, para que transitemos de otro modo la materia mítica que llega hasta nosotros, gracias a su actualización y subversión.

BIBLIOGRAFÍA

- Adame, Domingo 2004. *Teatros y teatralidades en México: siglo XX*. AMIT / Universidad Veracruzana, Veracruz.
- Aguilar, Verónica 1996. “Esther Seligson, hacer vivir el lenguaje”, *El Gallo Ilustrado*, supl. de *El Día*, núm. 1792, 27 de octubre, pp. 6-7.
- Alamillo, Assela 1992. “Introducción” a Sófocles, *Edipo en Colono*, en *Tragedias*, ed. cit., pp. 501-504.
- Amado, Teresa 2009. “Agamenón vuelve a Áulide”, en *En recuerdo de Beatriz Rabaza. Comedias, tragedias y leyendas grecorromanas en el teatro del siglo XX*, eds. Aurora López y Andrés Pociña. Universidad de Granada, Granada, pp. 63-71.
- Angenot, Marc 1997. “La «intertextualidad»: pesquisa sobre la aparición de difusión de un campo nocional”, en *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, ed. y tr. Desiderio Navarro. UNEAC / Casa de las Américas, La Habana, pp. 36-52.
- Anónimo 1958a. “Dos representaciones de la *Ifigenia cruel*, de Alfonso Reyes”, *Informaciones*, 10 de abril, p. 9.
- Anónimo 1958b. “Presentación de *Ifigenia cruel*, de Alfonso Reyes, en el Instituto de Cultura Hispánica”, *Arriba*, 12 de abril, p. 21.
- Anouilh, Jean 1983 [1952]. *Antígona*, en *Nueve piezas negras*, tr. Aurora Bernárdez, 4ª ed. Losada, Buenos Aires, pp. 67-113.
- Apolodoro 1987. *Biblioteca mitológica*, ed. y tr. José Calderón Felices. Akal, Barcelona.
- Arancibia Carrizo, Juan Pablo 2022. “La guerra con palabras: «mêtis», «agón» y «erística» en la tragedia de Esquilo”, *Byzantion nea hellás. Revista Anual de Estudios Griegos*,

- Bizantinos y Neohelénicos*, núm. 41, septiembre, pp. 13-33,
<https://byzantion.uchile.cl/index.php/RBNH/article/view/68400>.
- Arenas Monreal, Rogelio 2004. *Alfonso Reyes y los hados de febrero*. Universidad Autónoma de Baja California / UNAM, Mexicali.
- Argüelles, Hugo 1995. *Los gallos salvajes*, en *Teatro I*. FCE, México, pp. 297-345.
- Balló, Xordi y Xavier Pérez 2011. “La desobediencia civil”, epíl. a Sófocles, *Antígona*, ed. cit., pp. 111-140.
- Baquero Díaz, Gastón 1995. *Poesía completa (1935-1994)*, ed. Alfonso Ortega Carmona y Alfredo Pérez Alencart. Fundación Santander Central Hispano, Salamanca.
- Barrenechea, Francisco 2015. “Greek tragedy in Mexico”, en *The Oxford handbook of Greek drama in the Americas*, eds. Kathryn Bosher et al. Oxford University Press, Nueva York, pp. 252-270.
- Batis, Huberto 1984. *Lo que Cuadernos del viento nos dejó: memorias de la revista literaria publicada en México de agosto de 1960 a enero de 1967*. Diógenes, México.
- Beltrán Félix, Geney 2017a. “Esther Seligson: ¿hay algo que esté fuera de la vida?”, en *Asombro y desaliento. Algunos cuentistas mexicanos*. FCE / Secretaría de Cultura, México, pp. 193-204.
- . 2017b. “Los otros mundos de Esther Seligson”, epíl. a Esther Seligson, *Cuentos reunidos*, ed. cit., pp. 387-393.
- . 2023. “Consulta sobre la biblioteca personal o los archivos de Esther Seligson”, comunicación electrónica personal, 20 de abril, s. p.
- Beristáin, Evelia et al. 1991. “Una Escuela Nacional de Teatro. Apuntes para la historia de la E. A. T.”, *Tramoya*, núm. 29, octubre-diciembre, pp. 27-65,
<https://cdigital.uv.mx/handle/123456789/3977>

- Biblia de Jerusalén* 1998, dir. José Ángel Ubieta López. Desclée de Brouwer, Bilbao.
- Butler, Judith 2001. *El grito de Antígona*, tr. Esther Oliver. El Roure, Barcelona.
- Caicedo Palacios, Adolfo León 1988. *Ifigenia cruel de Alfonso Reyes y sus fuentes en la dramaturgia universal*. Tesis de Doctorado en Letras, UNAM, <https://repositorio.unam.mx/contenidos/100470>
- Carballo, Emmanuel 1996. “*Ulises criollo* cumple sesenta años”, *Literatura Mexicana*, vol. 7, núm. 2, pp. 445-466.
- Calvo Martínez, José Luis 1985. “Introducción” a Eurípides, *Ifigenia entre los tauros*, en *Tragedias II*, ed. cit., pp. 341-349.
- Cázares H., Laura 2017. “«Antígona»: la reafirmación del incesto”, en *Esther Seligson. Fugacidad y permanencia: “Soy un reflejo de sol en las aguas...”*, eds. Luzelena Gutiérrez de Velasco y Ana Rosa Domenella. UAM, México, pp. 45-56.
- Cioran, E. M. 1972. “Del inconveniente de nacer”, tr. Esther Seligson, *Plural*, núm. 4, enero, pp. 3-6.
- . 1973. “Escuela del tirano”, tr. Esther Seligson, *Plural*, núm. 21, junio, pp. 3-6.
- . 1974. “Del inconveniente de haber nacido”, tr. Esther Seligson, *Revista de la Universidad de México*, núm. 7, marzo, pp. 12-16.
- . 1995 [1981]. *Del inconveniente de haber nacido*, tr. Esther Seligson. Taurus, Madrid.
- Cocteau, Jean 1952. *Antígona. Reinaldo y Armida*, tr. Miguel Alfredo Olivera y Rosa Chacel. Emecé Editores, Buenos Aires.
- Conte, Gian Biagio 1986. *The Rhetoric of Imitation. Genre and Poetic Memory in Virgil and Other Latin Poets*, ed. y tr. Charles Segal. Cornell University Press, Nueva York.

- . 2007. *The Poetry of Pathos. Studies in Virgilian Epic*, ed. y tr. S. J. Harrison. Oxford University Press, Nueva York.
- Córdova Romero, Griselda 2018. *Constelaciones textuales. Reescrituras en la obra narrativa y dramática de Griselda Gambaro*. Tesis de Doctorado en Literatura Hispánica, El Colegio de México, <https://repositorio.colmex.mx/concern/theses/1r66j159n?locale=es>
- Cruz, Sor Juana Inés de la 2009. *Lírica personal en Obras completas*, vol.1, ed., intr. y notas Antonio Alatorre, 2ª ed. FCE, México.
- Darío, Rubén 2018. «Yo soy aquel que ayer no más decía». *Libros poéticos completos*, eds. Ricardo de la Fuente Ballesteros, Francisco Estévez, Alberto Acereda y Juan Pascual Gay, est. preliminar Alberto Acereda y Ricardo de la Fuente Ballesteros. FCE, Madrid.
- Domínguez Romero, Noelia 2022. “La nada o el vacío creador: en torno a María Zambrano y Eduardo Chillida”, en *Mundos del hispanismo. Una cartografía para el siglo XXI: AIH Jerusalén 2019*, eds. Ruth Fine, Florinda F. Goldberg, Or Hasson. Iberoamericana Vervuert, Madrid, pp. 1-4, https://doi.org/10.31819/9783968693002_025.
- Drane, John 1987. *El Antiguo Testamento: la fe*, tr. Manuel Olasagasti. Verbo Divino, Navarra.
- Durand, Gilbert 1993. *De la mitocrítica al mitoanálisis: figuras míticas y aspectos de la obra*, tr. Alain Verjat. Anthropos / UAM, Barcelona.
- Düring, Ingemar 1955. *Alfonso Reyes: helenista*. Instituto Ibero-americano Gotemburgo Suecia, Madrid.
- Eco, Umberto 1992. *Los límites de la interpretación*, tr. Helena Lozano. Lumen, México.
- . 2002. “2. La sobreinterpretación de textos”, en *Interpretación y sobreinterpretación*, tr. Juan Gabriel López Guix, 2ª. ed., 2ª reimpr. Cambridge University Press, Madrid, pp. 56-79.

- Eielson, Jorge Eduardo 1989. *Poesía escrita*, 2ª ed. corr. y aum. Vuelta, México.
- Eliade, Mircea 1968. *Mito y realidad*, tr. Luis Gil. Guadarrama, Madrid.
- Enríquez Alcázar, José Ramón 1985. *Orestes parte*, en *El fuego. Tres piezas*. Universidad Autónoma de Puebla, Puebla, pp. 7-23.
- Escobar, María Belén y María Josefina Rodríguez 2013. “El monólogo en el teatro: convenciones, límites y problemática”, *Revista Síntesis*, núm. 3, febrero, <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/sintesis/article/view/8226> [consultado el 10 de abril de 2025]
- Espinasa, José María 2006. “La literatura y el mito en la literatura de Esther Seligson”, en *Nueve escritoras mexicanas nacidas en el siglo XX, y una revista*, coord. Elena Urrutia. Instituto Nacional de las Mujeres / El Colegio de México, México, pp. 345-359.
- . 2018 [2015]. *Historia mínima de la literatura mexicana del siglo XX*. 2ª reimpr. El Colegio de México, México.
- Esquilo 1993 [1986]. *Tragedias*, intr. Manuel Fernández-Galiano, tr. Bernardo Perea Morales, 1ª reimpr. Gredos, Madrid.
- Eurípides 1978 [1963]. *Las diecinueve tragedias*, tr. Ángel María Garibay Kintana, 10ª ed. Porrúa, México.
- . 1979 *Tragedias III*, intr., tr. y notas Carlos García Gual y Luis Alberto Cuenca y Prado. Gredos, Madrid, pp. 98-166.
- . 1985 [1978]. *Tragedias II*, intr., tr., y notas José Luis Calvo Martínez, 1ª reimpr. Gredos, Madrid.
- Fuentes González, Pedro Pablo 2007. “Los elementos estructurales del drama griego antiguo: forma y función”, *Florentia Iliberritana. Revista de Estudios de Antigüedad Clásica*, núm. 18, marzo, pp. 27-67.

- Fuentes Mares, José 1969. *La joven Antígona se va a la guerra. Desvarío dramático en dos actos*, en *Teatro*. Jus, Chihuahua, pp. 57-104.
- García Gual, Carlos 2011. *Mitos, viajes y héroes*, 1ª ed. corr. y aum. FCE, México.
- . 2015. *Historia mínima de la mitología*. El Colegio de México, México.
- . 2019. *Audacias femeninas: mujeres del mundo antiguo*. Turner, Madrid.
- . 2020. *La muerte de los héroes*. Turner, Madrid.
- García Gual, Carlos y Luis Alberto de Cuenca y Prado 1979. “Introducción” a Eurípides, *Ifigenia en Áulide*, en *Tragedias III*, ed. cit., pp. 251-259.
- Genette, Gérard 1989. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, tr. Celia Fernández Prieto. Taurus, Madrid.
- . 2001. *Umbrales*, tr. Susana Lage. Siglo XXI, México.
- Gide, André 1952. *Edipo. Drama en tres actos*, en *Teatro*, tr. José María Corredor. Sudamericana, Buenos Aires, pp. 225-263.
- Gil, Luis 2011. “Introducción” a Sófocles, *Antígona*, ed. cit., pp. 9-28.
- Goethe, Johann Wolfgang von 1944. *Ifigenia en Taurida*, en *Teatro selecto*, tr. Fanny Garrido. Argonauta, Buenos Aires.
- Góngora, Luis de 2000. *Obras completas*, vol. 1, ed. y pról. Antonio Carreira. Fundación José Antonio Castro, Madrid.
- González Álvarez, Cristóbal 2003. “La intertextualidad literaria como metodología didáctica de acercamiento a la literatura: aportaciones teóricas”, *Lenguaje y Textos*, núm. 21, julio-diciembre, pp. 115-128.
- González Cabrera, Karen 2019. *La autobiografía Todo aquí es polvo: una escritura contra la muerte*. Tesis de Maestría en Literatura Hispanoamericana, Universidad de Guanajuato, <http://www.repositorio.ugto.mx/bitstream/20.500.12059/2130/1/275994.pdf>

- González González, Marta 2011. “La tumba de Antígona de María Zambrano. A propósito de la figura de Ana”, *Nova Tellvs. Revista semestral del Centro de Estudios Clásicos*, vol. 29, núm. 2, julio-diciembre, pp. 257-268.
- González Mateos, Adriana 2017. “Esther Seligson, hechicera nómada”, en *Esther Seligson*, ed. cit., pp. 29-44.
- Gutiérrez de Velasco, Luzelena 2017. “La página y lo que queda. La obra ensayística de Esther Seligson”, en *Esther Seligson*, ed. cit., pp. 115-126.
- Gutiérrez de Velasco, Luzelena y Ana Rosa Domenella 2017. “Introducción” a *Esther Seligson*, ed. cit., pp. 13-28.
- Guzmán Guerra, Antonio 2023. “Sófocles”, en *Diccionario histórico de la traducción en España*, Universitat Pompeu Fabra, <https://phte.upf.edu/dhte/griego-clasico/sofocles/> [consultado el 23 de agosto de 2023]
- Hall, Edith 2013. *Adventures with Iphigenia in Tauris: a cultural history of Euripides' Black Sea tragedy*. Oxford University Press, Nueva York.
- Harmony, Olga 2001. *La ley de Creón*, *Tramoya*, núm. 66, enero-marzo, pp. 5-45, <https://cdigital.uv.mx/handle/123456789/4628>
- Hernández Lavalle, Luisa Josefina 1997. “La hija del rey”, en *5 monólogos*. CAEN / CONACULTA, Tijuana, pp. 9-14.
- Homero 2006. *Odisea*, ed. y tr. José Luis Calvo. Cátedra, Madrid.
- . 2008. *Iliada*, intr., versión rítmica y notas Rubén Bonifaz Nuño, 1ª reimpr. de la 2ª ed. UNAM, México.
- Hualde Pascual, Pilar 2012. “Mito y tragedia griega en la literatura iberoamericana”, *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios griegos e indoeuropeos*, núm. 22, enero, pp. 185-222, http://dx.doi.org/10.5209/rev_CF CG.2012.v22.39070

- Hutcheon, Linda 1992. "Ironía, sátira, parodia: una aproximación pragmática a la ironía", en *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*, ed. María Christen Florencia et al., tr. Pilar Hernández Cobos. UAM, pp. 173- 193.
- . 2000. *A theory of parody: the teachings of twentieth century art forms*. University of Illinois, Urbana.
- . 2006. *A theory of adaptation*. Routledge, Nueva York.
- Ibargüengoitia, Jorge 1963. "Antígona", *Revista de la Universidad de México*, núm. 7, marzo, pp. 30-31.
- "Introducción a los Salmos" 1998, en *Biblia de Jerusalén*, ed. cit. pp. 1055-1064.
- Jenny, Laurent 1997. "La estrategia de la forma", en *Intertextualité*, ed. cit., pp. 104-133.
- Jiménez, Arturo y Merry MacMasters 2010. "Ya sin Esther Seligson, dan a conocer su libro *Cicatrices*, obra póstuma", *La Jornada*, 22 de febrero, p. a14.
- Kierkegaard, Søren 2006. "El reflejo de lo trágico antiguo en lo trágico moderno", en *Escritos de Søren Kierkegaard: O lo uno o lo otro. Un fragmento de vida I*, ed. y tr. Begonya Saez Tajafuerce y Darío González, vol. 2. Trotta, Madrid, pp. 157-182.
- Knapp, Bettina Liebowitz 1997. *Women in Myth*. State University of New York Press, Albany.
- Kristeva, Julia 1997. "Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela", en *Intertextualité*, ed. cit., pp. 1-24.
- Lasso de la Vega, José S. 1992. "Introducción general" a Sófocles, en *Tragedias*, ed. cit., pp. 7-112.
- Leñero, Vicente 2008. "Prólogo" a Esther Seligson, *Para vivir el teatro*, ed. cit., pp. 11-17.
- Leomarte 1932. *Sumas de historia troyana*, ed., pról. y notas Agapito Rey. S. Aguirre, Madrid.

- León, Joaquín. “De velos y tejidos. *Farabeuf* como palimpsesto-de-sí-mismo”, en *Estudios sobre literatura mexicana del siglo XX: homenaje a Samuel Gordon*, coords. Cecilia Salmerón Tellechea e Israel Ramírez Cruz. Universidad Iberoamericana / El Colegio de San Luis, México, pp. 145-160.
- Lida, María Rosa 1944. *Introducción al teatro de Sófocles*. Losada, Buenos Aires.
- Linares, Gabriel 2011. *Un juego con espejos que se desplazan: Jorge Luis Borges y el monólogo dramático*. El Colegio de México, México.
- Lizaola, Julieta 2008. “María Zambrano en México”, *Revista de Hispanismo Filosófico*, núm. 13, septiembre, pp. 107-112.
- López, Aurora y Andrés Pociña 2010. “La eterna pervivencia de Antígona”, *Florentia Iliberritana. Revista de Estudios de Antigüedad Clásica*, núm. 21, febrero, pp. 345-370.
- López Colomé, Pura 1986. *Las tres Ifigenias: aproximaciones a Ifigenia cruel*. Tesis de Licenciatura en Lengua y Literatura Hispánicas, UNAM, <https://ru.dgb.unam.mx/handle/20.500.14330/TES01000017398>
- López Fonseca, Antonio 2015. “Pathos”, en *Diccionario español de términos literarios internacionales*, dir. Miguel Ángel Garrido Gallardo. Union Académique Internationale, Madrid, <http://www.proyectos.cchs.csic.es/detli/sites/default/files/Pathos.pdf>
- Manilla, Jessica 2022. “El Foro presenta *Ifigenia*, unipersonal de Lissi Ramírez. Obra teatral en un acto”, *La Jornada Hidalgo*, 14 de mayo, <https://lajornadahidalgo.com/el-foro-presenta-ifigenia-unipersonal-de-lissi-ramirez/> [consultado el 24 de mayo de 2024]
- Marechal, Leopoldo 1998. *Antígona Vélez*, en *Obras completas*, vol. 2. Libros Perfil, Buenos Aires, pp. 31-74.

- María y Campos, Armando de 1963. “*Antígona*, de Bertolt Brecht, en el teatro Orientación”, *Novedades*, en *Reseña Histórica del Teatro en México 2.0-2.1. Sistema de información de la crítica teatral*, <https://criticateatral2021.org> [consultado el 25 de enero de 2024].
- Márquez Martínez, Esther 2022. *Ifigenia en la literatura hispánica desde el Medievo al siglo XVIII*. Peter Lang GmbH, Frankfurt.
- Marrufo Huchim, Karla 2014. *La reescritura del mito en la narrativa de Esther Seligson*. Tesis de Doctorado en Literatura Hispanoamericana, Universidad Veracruzana, <https://cdigital.uv.mx/handle/123456789/42574?locale-attribute=fr>
- Martínez Falero, Luis 2013. “Literatura y mito: desmitificación, intertextualidad, reescritura”, *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, núm. 22, enero, pp. 481-496, <https://doi.org/10.5944/signa.vol22.2013.6363>
- Martínez González, Humberto 2011. *Correspondencias con Esther Seligson*. Diáfora, Monterrey.
- Monrós Gaspar, Laura 2022. “«¡No quiero!» Staging Alfonso Reyes’s *Ifigenia cruel* in Francoist Spain (1958)”, *Theatre Research International*, vol. 46, núm. 2, julio, pp. 111-125.
- Montemayor, Carlos 1989. “El helenismo de Alfonso Reyes”, *Vuelta*, núm. 154, septiembre, pp. 12-16.
- Montes Doncel, Rosa E. y María José Rebollo Ávalos 2006. “La intertextualidad (1967-2007). El largo periplo de un término teórico”, *Alfinge. Revista de Filología*, núm. 18, octubre, pp. 157-180.
- Navarro, Desiderio 1997. “*Intertextualité*: treinta años después”, en *Intertextualité*, ed. cit., pp. v-xiv.

- Navascués, Javier de 1998. “Réquiem por un teatro incompleto”, pról. a Leopoldo Marechal, *Obras completas*, ed. cit., pp. 11-27.
- Negrín, Edith 1991. “José Emilio Pacheco y el palimpsesto de la historia: a propósito de la tercera edición de *La sangre de Medusa* (1990)”, *Literatura Mexicana*, vol. 2, núm. 1, julio-diciembre, pp. 157-163, <https://doi.org/10.19130/iifl.litmex.2.1.1991.30>
- “Nómina de los teatros capitalinos y de las obras o espectáculos en ellos ofrecidos desde octubre de 1911 hasta el 30 de junio de 1961” 1961, en Enrique de Olavarria y Ferrari, *Reseña histórica del teatro en México*, pról. Salvador Novo, 3ª ed. Porrúa, México, t. 5, pp. 3381-3680.
- Núñez, Javiera 2020. “La Antígona latinoamericana como lenguaje de la urgencia”, *Alpha. Revista de Artes, Letras y Filosofía*, núm. 50, julio, pp. 263-288.
- Ochoa, Enriqueta 1978. *Retorno de Electra*. Diógenes, México.
- Olea Franco, Rafael 2012. “La novela de la Revolución Mexicana: una propuesta de relectura”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 60, núm. 2, julio-diciembre, pp. 479-514.
- Orringer, Nelson R. 2000. “Mariana Pineda, o Ifigenia en Granada”, en *Federico García Lorca: actas del coloquio internacional, Würzburg 1998*, eds. Theodor Berchem y Hugo Laitenberger. Fundación El Monte, Sevilla, pp. 81-96.
- Ortega Muñoz, Juan Fernando 2007. “La unidad de la filosofía y poesía en María Zambrano”, intr. a María Zambrano, *Algunos lugares de la poesía*, ed. cit., pp. 9-29.
- Ovidio Nasón, Publio 2020. *Metamorfosis*, ed. y tr. Consuelo Álvarez y Rosa Ma. Iglesias, 20ª ed. Cátedra, Madrid.

- Paco Serrano, Diana de 2001. “La figura de Ifigenia en la tragedia de Agamenón. De la literatura griega a la dramaturgia española contemporánea”, *Myrtia. Revista de Filología Clásica*, núm. 16, diciembre, pp. 275-299.
- Palomo Berjaga, Vanessa 2010. “El monólogo interior de dos fragmentos modernistas: *The Waves* y *Ulysses*”, *Forma: revista d'estudis comparatius. Art, literatura, pensament*, núm. 2, diciembre, pp. 95-104.
- Parra, Teresa de la 1977. *Ifigenia: diario de una señorita que escribió porque se fastidiaba*. Editora Nacional, México.
- Pianacci, Rómulo 2015. *Antígona: una tragedia latinoamericana*. Losada, Buenos Aires.
- Pinto, Gloria 2007. “Óscar Cerruto: teoría del cuento en «Ifigenia, el zorzal y la muerte»”, *Hipertexto*, núm. 6, verano, pp. 61-68.
- Poot Herrera, Sara 2006. “Primicias feministas y amistades literarias en México del siglo XX”, en *Nueve escritoras mexicanas nacidas en el siglo XX, y una revista*, ed. cit., pp. 35-78.
- Prieto, Julio 2017. “El concepto de intermedialidad: una reflexión histórico-crítica”, *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, vol. 5, núm. 1, invierno, pp. 7-18.
- Quemain, Miguel Ángel 2011. “Esther Seligson: la escritura revelada”, INBA, <https://literatura.inba.gob.mx/entrevista2/3268-seligson-esther-ntrevista.html?showall=1>, [consultado el 09 de julio de 2024].
- Quintero Ayala, Marcela 2005. “Esther Seligson”, en *Diccionario de escritores mexicanos del siglo XX. Desde las generaciones del Ateneo y Novelistas de la Revolución hasta nuestros días*. UNAM, México, t. 8, pp. 195-201.

- Rabell, Malkah 1977. “Las 100 representaciones de *Ifigenia en Áulide*”, *El Día*, en *Reseña Histórica del Teatro en México 2.0-2.1. Sistema de información de la crítica teatral*, <https://criticateatral2021.org> [consultado el 09 de julio de 2024].
- . 1978. “Premios de la Asociación Mexicana de Críticos de Teatro”, *El Día*, en *Reseña Histórica del Teatro en México 2.0-2.1. Sistema de información de la crítica teatral*, <https://criticateatral2021.org> [consultado el 09 de julio de 2024].
- Racine, Jean 1982. *Teatro completo*, intr. Emilio Náñez, tr. y notas de Juan Manuel Azpitarte. Editora Nacional, Madrid.
- Rajewsky, Irina O. 2020. “Intermedialidad, intertextualidad y remediación: una perspectiva literaria sobre la intermedialidad”, tr. Brenda Anabella Schumnk, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, núm. 6, diciembre, pp. 432-461.
- Ramírez Navarrete, Gilberto Alfonso 2017. *Voz sin sombra. Crónica biográfica sobre Esther Seligson*. Trabajo periodístico y comunicacional de Licenciatura en Comunicación y Periodismo, UNAM, <https://hdl.handle.net/20.500.14330/TES01000841886>
- Rangel, Dolores 2023. “Los exilios de Esther Seligson: búsquedas y encuentros espirituales”, *Literatura Mexicana*, vol. 34, núm. 2, julio-diciembre, pp. 161-188, doi.org/10.19130/iifl.litmex.2023.34.2/0023S01X7928
- Real Academia Española 2020, *Diccionario de la lengua española*, 23ª ed. [versión electrónica 23.4], Madrid, <https://dle.rae.es>
- Redacción PdeG 2008. “Toda una institución del teatro mexicano”, *Paso de Gato. Revista Mexicana de Teatro*, núm. 34, julio-septiembre, pp. 15-16.
- Reyes, Alfonso 1964. *Religión griega. Mitología griega*, en *Obras completas*, vol. 16. FCE, México.

- . 1990. *Historia documental de mis libros*, en *Obras completas*, vol. 24. FCE, México, pp. 146-351.
- . 1996a [1955]. “Las tres *Electras* del teatro ateniense”, en *Obras completas*, vol. 1, 3ª. reimpr. FCE, México, pp. 15-48.
- . 1996b [1959]. *Constancia poética*, en *Obras completas*, vol. 10, 3ª reimpr. FCE, México.
- . 1997 [1961]. *La crítica en la edad ateniense. La antigua retórica*, en *Obras completas*, vol. 13, 2ª reimpr. FCE, México.
- Reyes, Mara [Marcela del Río] 1963. “*Antígona*. Teatro Orientación”, *Diorama de la Cultura*, supl. de *Excélsior*, en *Reseña Histórica del Teatro en México 2.0-2.1. Sistema de información de la crítica teatral*, <https://criticateatral2021.org> [consultado el 25 de enero de 2024].
- Ricœur, Paul 2004. *Finitud y culpabilidad*, tr. Cristina de Peretti, Julio Díaz Galán y Carolina Melina. Trotta, Madrid.
- Rilke, Rainer Maria 1994 [1976]. *El testamento*, ed. facs. y versión española, notas y postfacio Ernst Zinn, tr. Feliú Formosa, 5ª reimpr. Alianza, Madrid.
- Río Reyes, Marcela del 1997. *Perfil y muestra del teatro de la Revolución mexicana*, 2ª ed. FCE, México.
- . 2013. *El teatro de Alfonso Reyes: presencia y actualidad*. Universidad Autónoma de Nuevo León, Monterrey.
- Robb, James Willis 1966. “El revés del calcetín: Alfonso Reyes, *Landrú* y el teatro”, *La Palabra y el Hombre*, núm. 37, enero-marzo, pp. 25-45.
- . 1989. “Alfonso Reyes en busca de la unidad (constancia y evolución)”, *Revista Iberoamericana*, vol. 55, núm. 148-149, diciembre, pp. 819-842.

- Rodríguez Adrados, Francisco 1981. “Introducción a *Theognis*”, en *Líricos griegos. Elegíacos y yambógrafos arcaicos (siglos VII-V a. C.)*, ed. y tr. Francisco Rodríguez Adrados, ed. rev. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, t. 2, pp. 94-167.
- . 2003. “Noticias sobre traducciones al español del drama griego. Mi papel en este movimiento”, en *Lógos Hellenikós: homenaje al profesor Gaspar Morocho Gallok*, coord. Jesús María Nieto Ibáñez. Universidad de León, León, t. 1, pp. 387-394.
- Romero Mariscal, Lucía P. 2017. “El coro en la tragedia griega”. Conferencia pronunciada en las II Jornadas de Teatro Clásico, Universidad de Málaga, 26 de abril, <https://core.ac.uk/works/7640314> [consultado el 25 de octubre de 2023]
- Ruprecht, Hans-George 1997. “Intertextualidad”, en *Intertextualité*, ed. cit., pp. 25-35.
- Saba, Mariano 2022. “Antígona o el otro saber: Zambrano, Bergamín y la tragedia de la razón”, *Hispanic Review*, vol. 90, núm. 3, verano, pp. 443-462.
- Salmerón Tellechea, Cecilia 2011. *Macedonio Fernández y su diálogo con la tradición (en Adriana Buenos Aires y Museo de la Novela de la Eterna)*. Tesis de Doctorado en Literatura Hispánica, El Colegio de México, <https://repositorio.colmex.mx/concern/theses/pr76f3599?locale=es>
- Sánchez, Luis Rafael 1985 [1968]. *La pasión según Antígona Pérez*, 9ª ed. Cultural, Río Piedras.
- Sartre, Jean-Paul 1998 [1948]. *Las moscas. Drama en tres actos*, en *Las moscas / Nekrasov*, tr. Aurora Bernárdez, 8ª ed. Losada, Buenos Aires, pp. 7-69.
- Schmidhuber de la Mora, Guillermo 2014. *Dramaturgia mexicana: fundación y herencia*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcmw475>

- Seligson Berenfeld, Esther 1964. "Salmo 151", *Cuadernos del Viento*, núm. 43-44, mayo-junio, p. 702.
- . 1966. "Anatomía y elogio de la decadencia", *El Heraldo Cultural*, supl. de *El Heraldo de México*, núm. 43, 4 de septiembre, p. 6.
- . 1967. "Virginia Woolf y la poesía de lo efímero", *El Heraldo Cultural*, supl. de *El Heraldo de México*, núm. 64, 29 de enero, pp. 4-5.
- . 1969. *Tras la ventana un árbol*. Bogavante, México.
- . 1970. "Electra", *Revista de Bellas Artes*, núm. 34-36, julio-diciembre, pp. 70-71.
- . 1973. "Un proceso al margen del espíritu kafkiano", *Diorama de la Cultura*, supl. de *Excélsior*, 9 de diciembre, p. 15.
- . 1974. "Del inconveniente de nacer", *Plural*, núm. 28, enero, p. 61.
- . 1976a. "Día tras día de Miguel Donoso Pareja: a propósito de las creaciones obsesivas", *Diorama de la Cultura*, supl. de *Excélsior*, 11 de abril, p. 12.
- . 1976b. "Souvenirs Pieux", *Plural*, núm. 36, septiembre, pp. 86-87.
- . 1978. *De sueños, presagios y otras voces*. UNAM, México.
- . 1979a. "Antígona", *Fem. Publicación Feminista Trimestral*, núm. 10, enero-octubre, pp. 21-23.
- . 1979b. "Técnica e identidad", en *Narrativa de hoy (técnica e identidad)*, ed. Universidad Nacional Autónoma de México. UNAM, México, pp. 272-277.
- . 1981. *La morada en el tiempo*. Artífice, México.
- . 1985. "Marguerite Yourcenar dramaturgo", en *La Jornada Libros*, supl. de *La Jornada*, núm. 7, 2 de marzo, p. 15.
- . 1988a. *Indicios y quimeras*. UAM, México.
- . 1988b. *La fugacidad como método de escritura*. Plaza y Valdés, México.

- . 1991. *Isomorfismos*. UNAM, México.
- . 1992. “El animalario divino. Aproximación a la dramaturgia de Hugo Argüelles”, en *La Cultura en México*, supl. de *Siempre!*, núm. 2023, 1º de abril, pp. 2-3.
- . 1995. “¿Qué traduces traductor?”, *La Jornada*, 6 de noviembre, p. 33.
- . 1996. *Hebras*. Ediciones Sin Nombre, México.
- . 2000. *Rescoldos*. Ediciones Sin Nombre / Casa Juan Pablos, México.
- . 2002. *Toda la luz*. Ediciones Sin Nombre, México.
- . 2003. *Apuntes sobre E. M. Cioran*. Ediciones Sin Nombre / CONACULTA, México.
- . 2004a. *Jardín de infancia*. Ediciones Sin Nombre, México.
- . 2004b. *Simiente*. Ediciones Sin Nombre, México.
- . 2005a. *A campo traviesa*. FCE, México.
- . 2005b. *Alba marina*. Ediciones Sin Nombre, México.
- . 2006. *Toda la luz*. FCE, México.
- . 2007. “Obra en un acto. Voz sin sombra”, *Revista de la Universidad de México*, núm. 44, octubre, pp. 9-12.
- . 2008. *Para vivir el teatro*. Universidad Autónoma de la Ciudad de México, México.
- . 2009. *Cicatrices*. Páramo Ediciones / CONACULTA, México.
- . 2010a. *Negro es su rostro / Simiente*. FCE, México.
- . 2010b. *Todo aquí es polvo*. Bruguera, México.
- . 2011a. *Escritos a mano*. Jus / Universidad Autónoma de Nuevo León, México.
- . 2011b. *Escritos a máquina*. Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de Literatura, UNAM, México.

- . 2017. *Cuentos reunidos*, pról. Sandra Lorenzano, selec. y epíl. Geney Beltrán Félix. Malpaso, Barcelona.
- Séneca, 1999 [1980]. *Agamenón*, en *Tragedias II*, intr., tr. y notas Jesús Luque Moreno, 2ª reimpr. Gredos, Madrid, pp. 141-197.
- Shaughnessy, Lorna 2019. “Staging Alfonso Reyes’s *Ifigenia cruel*: the challenges of multi-layered narrative, poetry, and anti-theatricality”, *Journal of Romance Studies*, vol. 19, núm. 1, marzo, pp. 135-155. *University of Galway Research Repository*, <https://researchrepository.universityofgalway.ie/entities/publication/d53bd4cd-6f5e-41c2-a9f3-fe3deb386fe3>.
- . 2015. “«La experiencia no reclamada». Exilio, memoria y trauma en *Ifigenia cruel* de Alfonso Reyes”, en *Los hados de febrero: visiones artísticas de la Decena Trágica*, ed. Rafael Olea Franco. El Colegio de México, México, pp. 57-86.
- Sófocles 1992 [1981]. *Tragedias*, intr. José S. Lasso de la Vega, tr. y notas de Assela Alamillo, 2ª reimpr. Gredos, Madrid.
- . 2011. *Antígona*, intr. y tr. Luis Gil, epíl. Xordi Balló y Xavier Pérez, 2ª ed. Debolsillo, Barcelona.
- . 2021 [1962]. *Las siete tragedias*, intr. y tr. Ángel María Garibay Kintana, 33ª ed., 2ª reimpr. Porrúa, México.
- Solana, Rafael 1962. “Inauguración del nuevo teatro Hidalgo con la *Orestíada* de Esquilo”, *Siempre!*, 30 de mayo, en *Reseña Histórica del Teatro en México 2.0-2.1. Sistema de información de la crítica teatral*, <https://criticateatral2021.org> [consultado el 20 de abril de 2023].

- . 1976. “Electra de Eurípides, dirige José Solé”, *Siempre!*, 8 de septiembre, en *Reseña Histórica del Teatro en México 2.0-2.1. Sistema de información de la crítica teatral*, <https://criticateatral2021.org> [consultado el 20 de abril de 2023].
- Steiner, George 2000 [1987]. *Antígonas. La travesía de un mito universal por la historia de Occidente*, tr. Alberto L. Bixio, 2ª reimpr. Gedisa, Barcelona.
- Sten, María 2003. “Ifigenia: un largo viaje a través de los siglos”, en *Cuando Orestes muere en Veracruz*. FCE / UNAM, México, pp. 96-112.
- Talavera, Juan Carlos 2025. “Viaje a la semilla de la prosa insumisa”, *Excélsior*, 7 de abril, p. 22.
- Teatromexicano 2011. “Crestani nuevo director de Vinculación Cultural”, *Teatro Mexicano*, 15 de abril, <https://teatromexicano.com.mx/7210/crestani-nuevo-director-de-vinculacion-cultural/>
- Teognis 1981. *Elegías. Libro I*, en *Líricos griegos*, ed. cit., pp. 168-248.
- Toledo, Alejandro 2017. “Esther Seligson: lo sagrado es la palabra”, en *Esther Seligson*, ed. cit., pp. 179-184.
- Toriz, Martha 2016. “Luisa Josefina Hernández Lavalle”, en *Antología de teatro latinoamericano (1950-2007)*, comps. Lola Proaño Gómez y Gustavo Geriola. Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral, Buenos Aires, t. 8, pp. 25-34.
- Torrente Ballester, Gonzalo 1987. *Ifigenia y otros cuentos*. Ediciones Destino, Barcelona.
- Torres Bodet, Jaime 2016. “El teatro y la lírica. Primera meditación sobre el teatro”, en *Los Contemporáneos en El Universal*, intr. Vicente Quirarte, invest. hemerográfica Horacio Acosta Rojas y Viveka González Duncan. FCE / El Universal, México, pp. 359-361.
- Torri, Julio 1995. *Epistolarios*, ed. Serge I. Zaïtzeff. UNAM, México.
- . 2011. *Obra completa*, ed. Serge I. Zaïtzeff. FCE, México.

- Usigli, Rodolfo 2005. “Encuentro con Jean Cocteau en Baalbeck y entre las ruedas de *La machine infernale*”, en *Teatro completo*, vol. 5. FCE, México, pp. 492-498.
- Vargas, Ángel 2023. “Con *Eurídice vuelve*, cuestionan en escena la idea de amor romántico”, *La Jornada*, 10 de noviembre, p. 4.
- Vasconcelos, José 2000 [1935]. *Ulises criollo*, coord. y ed. crít. Claude Fell. Signatarios del Acuerdo Archivos / ALLCA XX / Université Paris X, Nanterre.
- Villaurrutia, Xavier 1940. *Textos y pretextos. Literatura, drama, pintura*. La Casa de España en México, México.
- Yourcenar, Marguerite 1985 [1982]. *Fuegos*, tr. Emma Calatayud, 7ª ed. Alfaguara, Madrid.
- . 1986a. *Electra o la caída de las máscaras*, en *Teatro II*, tr. Silvia Baron Supervielle, Lumen, Barcelona, pp. 25-83.
- . 1986b. “Introducción” a *Electra o la caída de las máscaras*, ed. cit., pp. 9-23.
- Wolf, Werner 2011. “(Inter)mediality and the Study of Literature”, *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, vol. 13, núm. 3, septiembre, pp. 1-9, <https://doi.org/10.7771/1481-4374.1789>
- Zambrano, María 1967. *La tumba de Antígona*. Siglo XXI, México.
- . 1973. *El hombre y lo divino*, 2ª ed. aum. FCE, México.
- . 2007. *Algunos lugares de la poesía*, ed., intr. y notas de Juan Fernando Ortega Muñoz. Trotta, Madrid.
- Zamudio Rodríguez, Luz Elena 2013. “Genealogías en *Todo aquí es polvo* de Esther Seligson. Lectura a partir de los epígrafes”, *Connotas. Revista de crítica y teoría literarias*, núm. 13, enero, pp. 239-247.
- Zinn, Ernst 1994. “Postfacio” a Rainer Maria Rilke, *El testamento*, ed. cit., pp. 173-182.