



Rogelio Arenas Monreal

*Ifigenia cruel* de Alfonso Reyes:  
un coloquio de sombras

Tesis Doctoral

México, D. F.

Abril 2010



*Ifigenia cruel* de Alfonso Reyes:  
un coloquio de sombras

T e s i s

que para optar al grado de  
Doctor en Literatura Hispánica  
en el Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios

p r e s e n t a

Rogelio Arenas Monreal

Asesor: Dr. Rafael Olea Franco

México, D. F.

Abril 2010

## ÍNDICE

RESUMEN	1
INTRODUCCIÓN	4
CAPÍTULO I. Alfonso Reyes: Hacia la <i>Ifigenia cruel</i>	9
1. El viaje sin retorno inmediato	11
2. La muerte del padre, el General Bernardo Reyes	18
3. El <i>Ateneo de la Juventud</i> o Ateneo de México	21
4. El magisterio de Pedro Henríquez Ureña	33
5. Espiral del maestro de maestros: José Enrique Rodó	39
CAPÍTULO II. <i>Ifigenia cruel</i> : Acercamiento a una lectura integradora	49
1. <i>Ifigenia cruel</i> : el proceso de construcción de la obra	51
2. “Las tres Electras del teatro ateniense”: antecedente fundacional de la <i>Ifigenia cruel</i>	62
3. Estructura poética y dramática de <i>Ifigenia cruel</i>	74
4. Alfonso Reyes: interpretación y recreación de la tragedia griega	102
5. Reconocimiento y reclamo de recuerdos humanos	121
CAPÍTULO III. <i>Ifigenia cruel</i> : Expresión de dolor universal. Interpretación y comentarios en diálogo con la crítica	132
1. La <i>Ifigenia cruel</i> de Alfonso Reyes ante la crítica	132

2. La alegoría del exilio debajo de la máscara trágica	163
3. <i>Ifigenia cruel</i> : máscara, diálogo y milagro cosmogónicos	181
CONCLUSIONES	206
BIBLIOGRAFÍA GENERAL	211

## ***Ifigenia cruel* de Alfonso Reyes: un coloquio de sombras**

Rogelio Arenas Monreal

Resumen y agradecimientos

Alfonso Reyes publicó *Ifigenia cruel. Poema dramático, con un comentario en prosa*, en 1924, en Madrid, en la prestigiada Editorial “Saturnino Calleja”. Contaba con 35 años, la mitad de su vida, pues murió el 27 de diciembre de 1959. El libro fue el producto de un prolongado tiempo de arduo trabajo y de reflexión sobre el mundo griego, el cual inició en 1908, durante el período de su formación en el Ateneo de la Juventud. ¿Cuáles pudieron haber sido los motivos que lo llevaron a escribir una obra más sobre la familia tantálica de Agamemnon? ¿Intentó ocultar su propio drama personal derivado de la trágica muerte de su padre, el General Bernardo Reyes, bajo el manto de los símbolos de la tragedia griega? ¿Lo enmascaró –como mucho ha especulado la crítica– o sólo tomó de la tragedia griega el marco cosmogónico, de dolor universal humano, para insertar su propio dolor personal? Éste es el dilema fundamental que se plantea en esta tesis.

En el desarrollo de la investigación se exploran tres aspectos centrales:

1°. Se presenta el contexto literario, histórico y político; asimismo la situación familiar y social que pudiera haber conducido a la escritura de la *Ifigenia cruel*: las circunstancias que rodean la vida del padre de Alfonso Reyes, pero también las de las otras figuras tutelares que el escritor fue integrando a su propia vida: Pedro Henríquez Ureña, Francisco García Calderón y José Enrique Rodó, como puente de unidad latinoamericana, por una parte; por la otra, circunstancias humanas y una obsesión recurrente del escritor que expresa a sus interlocutores sobre las dificultades que enfrentó para dar forma definitiva a su obra.

2°. Se centra la atención en la *Ifigenia cruel* misma y los paratextos que la acompañan: “Comentario a la *Ifigenia cruel*” y “Breve noticia”. Éstos son los materiales que orientan el enfoque y el análisis que se emprende: materialidad verbal discursiva presente en el poema dramático, en cuanto a enunciados y enunciación, incluyendo la forma métrica de la primera parte del poema.

3°. Finalmente se analiza de manera panorámica la postura adoptada por la crítica. Sostengo que ha sido insuficiente, escasa, dada la importancia de esta obra única, palimpsesto en el contexto de la literatura hispanoamericana. Por ello planteo que el significado de la obra aún permanece oculto, en un “coloquio de sombras”, de acuerdo con la hermosa metáfora de Reyes. Dialogo y discuto más específicamente con la crítica que ha pretendido ver en la *Ifigenia cruel* una biografía enmascarada de su autor. Por mi parte, formulo una hipótesis distinta: que Reyes pudo haber estado influido por las ideas de la Escuela de Helenistas de Cambridge, de donde tomó el marco cosmogónico de dolor universal humano, propio de la tragedia griega, para insertar el dolor que le causó la muerte de su padre.

Concluyo enunciando varias líneas de investigación desde las cuales se podría seguir estudiando la *Ifigenia cruel* para develar el misterio que aún oculta, como todo gran poema.

Mi profundo agradecimiento a Antonio Alatorre, Rafael Olea Franco y Alfonso Rangel Guerra, maestros y amigos a quienes tanto debo por su apoyo para esta tesis. A Luzelena Gutiérrez de Velasco y Leonardo Martínez Carrizales, por alentarme siempre a continuar en el intento. Por último a Blanca, mi esposa, y a Pablo René, mi único hijo, los primeros en mi mente y en mi corazón, por su paciencia y por su amor infinito.

La Ifigenia, además, encubre una experiencia propia.  
Usando el escaso don que nos fue concedido,  
en el compás de nuestras fuerzas,  
intentamos emanciparnos de la angustia  
que tal experiencia nos dejó,  
proyectándola sobre el cielo artístico,  
descargándola en un coloquio de sombras.  
Alfonso Reyes, “Comentario a *Ifigenia cruel*”.

## INTRODUCCIÓN

De entrada, la escasa y parcial atención que una obra ha merecido es la justificación más importante para emprender un nuevo estudio. Éste es el caso de la *Ifigenia cruel*, como se mostrará al inicio del tercer capítulo de esta investigación, en el cual se presenta un esbozo general sobre la crítica que la obra ha tenido hasta la fecha. El conjunto de ideas que ahí se expone es la principal razón que me ha motivado para emprender esta tesis. Un poco de historia. Conocí de manera muy general y básica la obra de Alfonso Reyes durante mi etapa de formación en literatura hispánica. Particularmente en los cursos de teoría literaria, a través de sus libros *La experiencia literaria*, *Tres puntos de exegética literaria* y *El deslinde. Prolegómenos para una teoría literaria*. Poco lo conocí como poeta, narrador y ensayista en temas tan diversos. Me atraía, pero a la vez me imponía cierto temor su prolífica obra. Una circunstancia fortuita, un comentario casual circunscrito a un diálogo con el Maestro Antonio Alatorre me llevó a perderle el miedo y a interesarme por hacer mi tesis de doctorado situándola en el vasto campo de su obra. De manera lógica me orienté a lo que más conocía y pensé hacerla sobre la teoría de la literatura de Alfonso Reyes. Pronto cambié de rumbo, pues leí *Las ideas literarias de Alfonso Reyes* (1989), de Alfonso Rangel Guerra, de publicación reciente entonces, y vi en él el libro que a mí me hubiera gustado escribir. Era el homenaje que su autor le rendía a Alfonso Reyes, en el primer centenario de su nacimiento. Mi audacia me llevó a ponerme en contacto con él y a viajar a Monterrey, donde vive, para recibir su valiosa asesoría académica, que aún perdura.

Era el mes de enero de 1991. En este primer encuentro, no sólo me abrió un mundo fascinante, sino que me facilitó una amplia bibliografía y me sugirió situar mi investigación en el área de los escritos de juventud de Reyes. Ahí comenzó este prolongado, aunque gozoso viaje. Ocho meses después, en agosto de ese mismo año, de hecho se registro mi proyecto de

tesis doctoral en el Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios de El Colegio de México con este título: *El otro Reyes, el primer Reyes. Estudios sobre los escritos de juventud de Alfonso Reyes (1905-1924)*. Retomo las líneas iniciales con las cuales lo justificaba, pues a la distancia continúan teniendo plena validez: el estudio de la obra de Alfonso Reyes supone un reto, una pasión, un atrevimiento, o las tres cosas a la vez. Reto porque son múltiples y diversas las líneas de investigación que de su obra se desprenden e impresionante la bibliografía crítica que ha generado; pasión porque lejos de estar ante un escritor solemne y aburrido, el lector que se acerca a él encontrará siempre en sus escritos el gozo y la sencillez que proporcionan los grandes maestros; atrevimiento porque sólo de esa manera se emprende una tarea de la magnitud de este proyecto: quijotesca hazaña que por supuesto enfrenta al reto, solicita de la pasión y requiere del atrevimiento.

Cierto que el camino no es fácil, pero una vez que se entra en Alfonso Reyes no hay escapatoria posible. Su fuerza atrae como potente talismán y exige entrega completa. Los laberintos y sendas por los cuales él conduce son inagotables en sus innumerables libros y en el conocimiento que exige su enciclopédica obra. Aun en su agazapada modestia, demanda y atrae, signo y guiño: alentadora empresa. Sólo que para estudiar algún aspecto de su obra, el investigador debe saber que la seriedad y el máximo rigor son un requisito indispensable. Ésta es la lección de quienes primero en *Savia Moderna*, después en la Sociedad de Conferencias y por último en el Ateneo de la Juventud, alentaron acciones que aún son el cimiento de la cultura en México, pues, como lo expresó Martín Luis Guzmán a propósito precisamente de un comentario sobre *El suicida*, de Alfonso Reyes, ellos estaban convencidos de que “las cosas deben saberse bien y aprenderse de primera mano, hasta donde sea posible; la convicción de que así la actividad de pensar como la de expresar el pensamiento exigen una

técnica previa, por lo común laboriosa, difícil de adquirir y dominar, absorbente y sin la cual ningún producto de la inteligencia es verdadero”.<sup>1</sup>

El tiempo ha pasado irremediabilmente, con mayor celeridad que la que hubiera imaginado. Lejos estaba entonces de pensar que lo anterior se cumpliría cabalmente en mi propio proceso. En lugar de emprender un estudio panorámico sobre las obras escritas en el período de 1905 a 1924, relativamente el de la juventud del escritor regiomontano, me incliné por centrar la atención en una obra en particular, elegir *Visión de Anáhuac 1521*, de 1917; o *Ifigenia cruel*, de 1924, se presentó como primer dilema. Me ganó, sin embargo, la idea de estudiar la imagen de su propio padre que Reyes le construye en sus escritos, poéticos, ensayísticos o narrativos, hecho que me llevó a salirme del período y a abarcar el conjunto de la obra y, en todo caso, a supeditar el estudio de la *Ifigenia cruel* al tema de la exploración sobre el padre y de cómo a través de la imagen construida, configura una especie de biografía o autobiografía literaria, en la probable unidad que forman *Ifigenia cruel* y la *Oración del 9 de febrero*. Me encontré con un escrito inédito de 1925, que se me presentó como el puente que unía ambas obras. Conjeturas e ideas que han sido expuestas en mi libro *Alfonso Reyes y los hados de febrero* (2004), el cual me trajo de vuelta a la tesis original, de ahí que rescate ahora buena parte del trabajo ya realizado sobre *Ifigenia cruel* e intente hacer una lectura global y, hasta donde me es posible, exhaustiva del poema dramático de Reyes, en la medida de mi esfuerzo, reorientando y puliendo algunos aspectos. A partir de la revisión crítica de la obra que se emprende al iniciar el capítulo tercero –como ya señalé–, será un trabajo que me llevará a unir los *disjecti membra*, de acuerdo con la expresión del mismo Reyes. Éste será, pues, el marco básico de referencia sobre el que girará este estudio, tratando fundamentalmente de

---

<sup>1</sup> Martín Luis Guzmán, *A orillas del Hudson (Ensayos y poemas. Crítica política-varias)*, Librería Editorial de Andrés Botas e Hijo, México, 1920, pp. 48-49.

establecer un diálogo con la crítica y de vislumbrar algún aporte nuevo en la interpretación entre los “zarandeos” que la obra ha generado a lo largo del tiempo, si se me permite utilizar esa expresión de Gabriela Mistral.

En el primer capítulo, contextualizo y sitúo la obra de Alfonso Reyes en las circunstancias y vicisitudes que lo condujeron a la escritura de la *Ifigenia cruel*. Circunstancias y vicisitudes no sólo individuales sino sociales, las cuales repercutieron en su propia vida y que, además, conformaron la atmósfera humana e intelectual, en el ámbito nacional, hispanoamericano y europeo, en que Reyes se consolida como escritor. Se tiende un puente entre Francisco García Calderón, Pedro Henríquez Ureña y Alfonso Reyes en torno a la figura de José Enrique Rodó, signo de unidad y solidaridad latinoamericana. Al concluir el capítulo, formulo la que podría ser la hipótesis central de mi tesis.

En el capítulo segundo centro la atención en el estudio y análisis de la obra en sí, tanteos y atisbos que pretenden explorar la riqueza del poema dramático y de los textos con los que intencionalmente Reyes lo acompañó. Es importante la forma en la cual él asimila y recrea el mito griego en torno a la familia tantálica de Agamemnon en la vertiente de su hija Ifigenia hasta construir un gran poema que puede ser considerado como un palimpsesto en el área de literatura hispanoamericana, con resonancias eruditas que hacen suponer un pleno y gozoso conocimiento de las otras versiones que han inspirado las de Eurípides a través de la historia de la literatura universal.

Finalmente, en el capítulo tercero exploro, expongo y dialogo con la parte de la crítica que ha visto en el poema una máscara de su autor. Planteo una nueva lectura y aporto algunos elementos de análisis que se orientan, con matices significativos, a una interpretación diferente. Es apenas una aproximación en un vasto y fértil terreno donde todavía quedan muchos aspectos ocultos por descubrir. Un manto de sombras –“coloquio de sombras”–, de

acuerdo con la hermosa y poética expresión de Reyes, no ha permitido todavía que la luz brille con todo su esplendor sobre el poema, a pesar de los múltiples y variados intentos, obviamente incluyendo el mío.

## CAPÍTULO I. ALFONSO REYES: HACIA LA *IFIGENIA CRUEL*

Alfonso Reyes contaba ya con una obra y con un nombre, aunque no tan ampliamente reconocido, al escribir la *Ifigenia cruel*, entre 1922 y 1923, libro que publicará en 1924. Ese último año, de hecho, terminaría su prolongado noviciado madrileño de aprendizaje, el cual, de manera forzada, había iniciado diez años antes. La obra de su juventud, entre los 20 y los 35 años, comprende ya un *corpus* sólido y respetable: desde “*Poemas rústicos*” de Manuel José Othón (1910), *Cuestiones estéticas* (1911) y *El paisaje en la poesía mexicana del siglo XIX* (1911), los cuales corresponden a sus inicios como escritor, hasta *El suicida* (1917), *Visión de Anáhuac* (1917), *Cartones de Madrid* (1917), *Retratos reales e imaginarios* (1920), *El plano oblicuo* (1920), *Simpatías y diferencias* (las dos primeras series, 1921), *El cazador* (1921), *Huellas* (1922), *Simpatías y diferencias* (tercera serie, 1922), *Los dos caminos* (cuarta serie de *Simpatías y diferencias*, 1923) *L'évolution du Mexique* (1923) y *Calendario*, el cual, como la *Ifigenia cruel*, se publicó, en 1924, cuando ya se encontraba de regreso en México, después de que en 1914 había llegado a Madrid, a ganarse la vida exclusivamente con el trabajo de su pluma. El doloroso periplo madrileño rindió frutos de madurez. Fueron años difíciles, los cuales, sin embargo, contribuyeron para que consolidara su imagen como un escritor reconocido en el ámbito hispánico e incluso francófilo. Diez años, quizás los más fecundos de su vida, lo llevaron a emprender una rica y variada actividad en el periodismo, la crítica, la investigación filológica, la traducción y la creación misma. Es decir, una intensa labor de escritor, en un período en el cual Reyes encontró el refugio para enfrentar su exilio personal.<sup>2</sup> Antonio Castro Leal lo expondría con acierto: “Se puede decir que esos años de

---

<sup>2</sup> En múltiples ocasiones, Reyes dejó observaciones valiosas de su estancia en Madrid, a través de toda su obra. De manera particular, las sistematizó en *Historia documental de mis libros*,

Madrid fijaron definitivamente en el espíritu de Alfonso Reyes la concepción de la literatura como un oficio, y le enseñaron –más que lo que tiene de ciencia– todo lo que debe tener de paciencia, de noble certidumbre y organizada actividad”.<sup>3</sup> En esta versión retrospectiva y crítica, dice de su estancia madrileña, de 1914 a 1924: “¡Diez años de intensa actividad en Madrid! ¡Y qué Madrid el de aquel entonces, qué Atenas a los pies de la sierra carpetovetónica! Mi época madrileña correspondió, con rara y providencial exactitud, a mis anhelos de emancipación. Quise ser quien era, y no remolqué voluntades ajenas. Gracias a Madrid lo logré” (*HD, OC*, t. XXIV, p. 177).

¿En qué circunstancias llegó Reyes a Madrid, en octubre de 1914? ¿Qué estrella había guiado sus pasos un año antes como para llevarlo a dejar su país y a emprender un largo exilio que se prolongaría durante veinticinco años? ¿Qué dejaba en México y qué había incluido en su baúl más íntimo de escritor y de hombre? ¿Cuál era el contexto social, político y cultural que prevalecía en los países de la América hispana, mirando su propio país de manera

---

una serie de relatos sobre su vida ligada íntimamente a sus libros, la cual fue publicada, primero en la revista *Universidad de México*, de enero-febrero de 1955 a septiembre de 1957. Una versión ampliada del primer capítulo la publicó, en abril de 1955, en la revista *Armas y Letras* de Monterrey, su ciudad natal. Reanudó la serie en *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, en septiembre de 1959, pero se interrumpió con su muerte, en diciembre de ese año. Los diecisiete capítulos, que por desgracia sólo cubren hasta el año 1925, se integraron a Alfonso Reyes, *Obras completas*, t. XXIV, Fondo de Cultura Económica, México, 1990, pp. 146-351. Entre los principales estudios críticos sobre las actividades de Alfonso Reyes en Madrid, se puede mencionar: Barbara Bochus Aponte, *Alfonso Reyes and Spain*, Austin University of Texas Press, 1972 (libro elaborado a partir de Barbara B. Aponte, *The Spanish Friendships of Alfonso Reyes*, tesis doctoral presentada en la Universidad de Texas, Austin, 1964). También, Raúl H. Mora Lomelí, *Présence et activité littéraire d'Alfonso Reyes à Madrid (1914-1924)*, tesis doctoral presentada en la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad de París, París, 1969; incluye bibliografía, ordenada cronológicamente hasta el año de 1935, sobre la obra literaria de Alfonso Reyes. Son útiles, además, los ensayos de Zenaida Gutiérrez-Vega, “Convivencia española de Alfonso Reyes”, en *XVII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*, ICI, Madrid, 1978; de igual manera “Introducción” a *España en la obra de Alfonso Reyes*, comp. Héctor Perea, Fondo de Cultura Económica, México, 1990, pp. 7-40.

<sup>3</sup> Alfonso Reyes, *Simpatías y diferencias*, t. I, ed. y pról. Antonio Castro Leal, 2ª ed., Porrúa, México, 1975, p. ix [la 1ª ed. es de 1945].

prioritaria? ¿A partir de qué referentes espacio temporales se podría hacer un balance de la historia literaria en Hispanoamérica de tal forma que conduzca a comprender y a entender mejor el proceso de creación, construcción y producción de la *Ifigenia cruel*, de Alfonso Reyes, la “Ifigenia Americana”? Estas preguntas posiblemente podrían tener en parte una respuesta a partir del desarrollo de los siguientes puntos: 1. El viaje sin retorno inmediato. 2. La muerte del padre. 3. El Ateneo de la Juventud. 4. El magisterio de Pedro Henríquez Ureña. 5. El maestro de maestros: José Enrique Rodó.

#### 1. El viaje sin retorno inmediato

Anhelé poner tierra y mar de por medio y alejarme de la *vendetta* mexicana. (Léase, entre líneas, mi *Ifigenia cruel*.)<sup>4</sup>

Es un hecho que Alfonso Reyes sale del país rumbo a Francia, en agosto de 1913, pocos días después de haber obtenido su título de abogado con una tesis jurídica a la cual denominó *Teoría de la sanción*.<sup>5</sup> Luego de negarse a colaborar con el régimen usurpacionista de Victoriano Huerta (a diferencia de su hermano Rodolfo, quien sí aceptó peligrosamente un puesto en su gabinete), él, con un poquillo de pudor, forzado por las circunstancias, tuvo que

---

<sup>4</sup> Alfonso Reyes, “De las Conferencias del Ateneo a los «Cartones de Madrid»”, en *HD, OC*, t. XXIV, p. 162.

<sup>5</sup> En “*Cuestiones estéticas. Segunda versión*”, primer capítulo de *HD, OC*, t. XXIV, p. 152, Reyes anotó: “En cuanto a mi tesis sobre la *Teoría de la sanción*, se publicaría, sin tener yo noticia de ello, en *Diario de Jurisprudencia y Legislación del Distrito y Territorios Federales*, dirigido por el licenciado Victoriano Pimentel –uno de los sinodales de mi examen profesional–, del 29 de julio de 1913 en adelante”. *Teoría de la sanción* se publicará, por fin, como el último libro con el que se cierra el volumen veintiséis de sus obras completas. José Luis Martínez justifica su inclusión de esta manera: “En la nota que puso Reyes al frente del primer tomo de sus *Obras completas* la menciona y promete incluirla en ellas. Como era difícil encontrarle textos afines, no se había publicado. Para dar cumplimiento a la decisión de su autor, este escrito de sus veinticuatro años cierra ahora la recopilación de sus obras” (Alfonso Reyes, *OC*, t. XXVI, p. 12).

hacer “un paseíto al extranjero”.<sup>6</sup> Su madre, acompañada por un viejo sirviente de la familia, despedirá a Alfonso Reyes, su esposa y su hijo, en el puerto de Veracruz. Empezó ahí un viaje sin retorno inmediato. Pocos días después llegó a ocupar un puesto como segundo secretario de la Legación de México en París. Destinos paralelos: la misma ciudad en la cual había estado su padre unos cuantos años antes, de 1909 a 1911, pues se le adelantó en esto del exilio forzado: había ido a investigar el funcionamiento de los ejércitos europeos, enviado por Porfirio Díaz como la forma más efectiva de sacarlo de la contienda política. Pero al sabor amargo de las desgracias familiares se sumará el grato recuerdo de los amigos con quien Reyes se encontrará en esa ciudad. Dos fundamentales en esa primera estancia: Francisco García Calderón, intelectual peruano y una especie de padrino literario, pues por su propia iniciativa había escrito el prólogo para el primer libro de Reyes: *Cuestiones estéticas*, el cual se publicará en esa misma ciudad, en 1911, bajo el sello de la editorial Ollendorff.<sup>7</sup> El otro es

---

<sup>6</sup> En escrito de 1925, publicado, por primera vez, como anexo en mi libro, *Alfonso Reyes y los hados de febrero*, Universidad Nacional Autónoma de México-Universidad Autónoma de Baja California, México, 2004, p. 199, así lo relata: “Un día Huerta citó a Alfonso para una casa que tenía en Popotla. [...] Fue a la cita, no sin temor. ¡Pasaban tales cosas! Huerta le ofreció nombrarlo secretario particular de la Presidencia. Alfonso le dijo que agradecía la prueba de confianza en momentos tan delicados, pero que Dios no lo llamaba por esos caminos. / –Pues no nos conviene que siga Ud. así, no nos conviene. Entonces lo mejor será que haga usted un paseíto al extranjero. Lo vamos a mandar a la Legación de París”. Esta última parte de la cita se incluye en el desarrollo del primer capítulo de mi libro (p. 107). También en un libro más reciente: Alfonso Reyes, *Mi óbolo a Caronte (Evocación del general Bernardo Reyes)*, ed. prel., ed. crítica, notas y selec. de apéndices Fernando Curiel Defossé, SEGOB-INEHRM, México, 2007, pp. 246-7.

<sup>7</sup> En carta fechada en París, el 22 de diciembre de 1910, Francisco García Calderón le comunica a Alfonso Reyes: “Sin pedirle autorización, como testimonio de simpatía espontánea, he pedido en la casa Ollendorff el escribir en el libro de Ud. un prólogo brevísimo o presentación sin pretensiones”. Véase *Saludo del Perú para Alfonso Reyes. Cartas entre Alfonso Reyes y escritores peruanos*, Francisco y Jaime Campodónico Editores, Embajada de México en Perú, Perú, 1989, p. II. Reyes, por su parte, ofrece esta “crónica editorial”: “El libro *Cuestiones estéticas* fue enviado de México a París para su publicación en la casa Ollendorff. Apareció a comienzos de 1911. [...] Antes de la Guerra Europea (1914-1918), las casas Garnier y Ollendorff eran, en Francia, los principales centros editoriales para libros en español. Desde México, Pedro Henríquez Ureña se había puesto en contacto con el encargado de estas

Raymond Foulché Delbosc, el célebre hispanista francés, estudioso de Góngora, quien establece el manuscrito Chacón, empresa a la que integrará a Reyes y que se extenderá a la época madrileña haciéndolo su colaborador más cercano en aventuras de erudición, incluso cuando está ya en contacto con los notables miembros del Centro de Estudios Históricos de Madrid. No hay que olvidar que ésta fue una influencia determinante que afianzó una veta muy rica en los estudios gongorinos de Reyes y que lo llevó a aparecer como pionero en este campo, antes de que la Generación del 27 rescatara del olvido al poeta cordobés, en el tercer centenario de su muerte. No hay que olvidar tampoco que entre sus cartas de presentación con el hispanista francés pesaba, sin duda, el ensayo temprano “Sobre la estética de Góngora” (Conferencia leída en la sesión que el Ateneo de la Juventud dedicó a don Rafael Altamira y Crevea, el 26 de enero de 1910) y el cual fue incluido en su primer libro.

La primera estancia de Reyes en Francia, en París más específicamente, duró apenas un breve ciclo de trece meses: de finales de agosto de 1913 a principios del mes de octubre de 1914 –si se considera la travesía trasatlántica en el *Espagne*, el cual abordó el 12 de agosto, y su arribo al puerto de *St. Nazaire* a finales de ese mismo mes. Dos situaciones adversas influyen de manera determinante para que deje ese país: el estallido de la Primera Guerra Mundial, el cual de manera tan destructiva y dramática afectó a toda Europa, y el cese de todo el cuerpo diplomático que ordenó Venustiano Carranza. Ante estos hechos, a Reyes se presentó un difícil y doloroso dilema que tuvo que enfrentar: regresar a México o permanecer en el viejo continente. ¿Cuáles pudieron haber sido las circunstancias más sobresalientes que afectaron su estado de ánimo durante esa primera estancia en París? Hay pocos datos al

---

ediciones en Ollendorff, su compatriota el dominicano Gibbes, y ahí acababa de publicar sus *Horas de estudio*. [...] Francisco García Calderón, el escritor peruano a quien ya rondaba la fama, se había relacionado desde París con Pedro, con Antonio Caso y conmigo. Aprovechando estas circunstancias y la presencia de mi familia en París [...] se arregló la edición de *Cuestiones estéticas*” (*HD, OC*, t. XXIV, p. 155).

respecto, pero, sin duda, la lucha por la subsistencia y el deseo por insertarse en el medio literario parisino. De ello se deduce que haya centrado su atención, de manera primordial, en torno a las mencionadas figuras señeras de Francisco García Calderón y de Raymond Foulché-Delbosc, incluso rebasando las expectativas reales de lo que ellos pudieran ofrecerle. Reyes mismo, en la correspondencia con Pedro Henríquez Ureña, habla de las desilusiones que tuvo en momentos de angustia y desesperación que marcaron su primera estancia parisina: del primero esperaba más comprensión y más tiempo, pero tuvo que conformarse con escasos y aburridos encuentros semanales; del segundo se quedó esperando una propuesta digna para colaborar con él en el momento de enfrentar el dilema existencial del retorno o la permanencia. ¿Quiénes eran estas personas como para que hubiera depositado en ellas tanta confianza? Con García Calderón lo unía una cierta afinidad latinoamericana de origen y en cuanto a su incursión en el ámbito diplomático, además de un pasado familiar semejante, salvada la diferencia de edad y de una más amplia experiencia en el ámbito literario en Francia. Gracias a ella, el peruano pudo ser intermediario para la publicación del primer libro de Reyes, como se ha señalado. Con todo y la insustituible influencia de Henríquez Ureña, quien sin duda le abrió el camino, poniéndolos en contacto.

Es claro que ya para 1913, García Calderón gozaba de un nombre y un prestigio bien ganado en el medio literario francés, donde incluso había publicado dos extensos libros en esa lengua: *Le Pérou contemporain (étude sociale)*, en 1907, y *Les démocraties latines de l'Amérique*, en 1912, con prólogo de Raymond Poincaré, presidente del Consejo de Ministros, dentro de la Biblioteca dirigida por Gustave Le Bon.<sup>8</sup> Fue ése un año lleno de triunfos. El

---

<sup>8</sup> En la “*Cronología*” de Ángel Rama y Marlene Polo, preparada para la edición en español, se describe con detalle las dificultades que el propio García Calderón tuvo que enfrentar para publicar su libro en esa prestigiada Biblioteca. Con sus propias palabras, transcribo su revelador testimonio: “«En sus conversaciones Le Bon repetía, discutía, se negaba a consagrar

éxito de su libro merece una inmediata traducción al inglés y, al año siguiente, al alemán. Además, en el mes de junio apareció, bajo su dirección, el primer número de la *Revista de América*.<sup>9</sup> 1913 ha sido considerado como el año de su consagración intelectual. Publica *La creación de un continente*, también en la legendaria editorial Paul Ollendorf. Continúa con la dirección de la *Revista de América*. En el editorial del primer número, que aparece este año, reconoce una nueva orientación en las letras hispanoamericanas: “Enérgicamente se impone en nuestras democracias una literatura vernacular. Reniega de aspiraciones exóticas para cantar la selva autóctona, el criollo altivo, los Andes ciclópeos, el tumulto de naciones en crecimiento. Seguiremos esta invencible dirección”.<sup>10</sup>

Todo ello mientras Reyes apenas despegaba el vuelo, aun con toda la experiencia y el aprendizaje adquiridos, primero en la revista *Savia Moderna* y la Sociedad de Conferencias, y

---

un lugar por modesto que fuera a los países de ultramar en la colección [...]. Yo explicaba y defendía mi fe. Al fin creyendo sin duda halagarme, me pidió para el volumen una garantía de orden intelectual, el prólogo de un escritor [...] Pedí entonces consejo a un filósofo, Emile Boutroux, que me honraba con la más delicada y constante amistad [...] M. Boutroux era primo de Poincaré por su esposa [...] presentado por aquél en carta elogiosa fui admirablemente recibido por el ilustre abogado. Largamente hablamos de mi proyecto. Le envié el manuscrito [...] Fue grande mi sorpresa al saber pronto que, en medio de absorbentes labores, había hallado lugar para anotar página por página mi trabajo. [...] Escribió un bellissimo prólogo, claro y generoso, y me lo entregó». Francisco García Calderón, *Las democracias latinas de América. La creación de un continente*, pról. Luis Alberto Sánchez, Ayacucho, Caracas, 1979, p. 358. Las referencias completas de las primeras ediciones: *Le Pérou contemporain (étude sociale)*, prefacio Gabriel Séailles, Dujarric & Co., París, 1907, vi, 337 pp.; *Les démocraties latines de l'Amérique*, préface de Raymond Poincaré, E. Flammarion, París, 1912, 382 pp. (Bibliothèque de Philosophie Scientifique).

<sup>9</sup> Del año de 1912, se dice en la “*Cronología*”: “Año triunfal. Aparece, con prólogo de Raymond Poincaré, presidente del Consejo de Ministros, su libro *Les démocraties latines de l'Amérique*. [...] En el mes de junio aparece el primer número de *La Revista de América*, bajo su dirección. La revista publicó cinco entregas, dos en 1912, dos en 1913 y una correspondiente al mes de enero a abril en 1914, en vísperas de la Guerra Mundial”. *Ibid.*, p. 360. Referencias de las inmediatas traducciones al inglés y al alemán: *Latin America: its rise and progress*, trad. de Bernard Miall, T. F. Unwin, Londres, 1913, 406 pp., 29 láms. (The South American Series; 9). *Die lateinischen Demokratien Ameritas*, trad. Max Pfau, K.F. Koeh, Leipzig, 1913, xvi, 306 pp.

<sup>10</sup> Francisco García Calderón, *Las democracias...*, *op. cit.*, p. 362.

después en *El Ateneo de la Juventud*, su primera escuela al lado de los pilares que le dieron identidad y sentido a la cultura mexicana del siglo XX, siempre de la mano de su guía y maestro: Pedro Henríquez Ureña. Como se ha apuntado con acertado juicio crítico, 1913 es un año determinante también en la vida de Reyes: culminación y síntesis de los dolorosos y *aciagos días funestos*, porque en su viaje sin retorno inmediato, con “esa partida ya llevaba inscritos en la urdimbre de su desarrollo los datos que harán del periplo de Reyes no sólo un hecho significativo en nuestra historia literaria, sino también en nuestra historia política”.<sup>11</sup> En este marco de deslinde literario cabe insertar algunas notas sobre Raymond Foulché-Delbosc, a quien Reyes envió su libro *Cuestiones estéticas* dos años antes de su primer encuentro, ya en París, el 23 de octubre de 1913. En efecto, su personalidad se inscribe también en el ámbito “de la diplomacia de Francia a través de la cultura y el arte” (p. 50). Se respira una atmósfera de simpatía por el mundo hispánico, desde finales del siglo XIX y más particularmente al iniciar el siglo XX. Varias instituciones importantes dan amplia cuenta de este hecho.<sup>12</sup> En este contexto se sitúa la *Revue Hispanique*, cuyo fundador y director único fue precisamente Foulché-Delbosc. Ésta era una revista especializada en filología hispánica, de ahí el interés de Reyes por estrechar el contacto apenas pisó suelo parisino (igual hace con Ernest Martinenche, otra de las figuras destacadas en este terreno). Como con sorpresa y en muchos aspectos hasta emocionado, la amplia comunicación epistolar con Henríquez Ureña informa de esta

---

<sup>11</sup> Leonardo Martínez Carrizales, *La sal de los enfermos. Caída y convalecencia de Alfonso Reyes. París, 1913-1914*, Universidad Autónoma de Nuevo León-Consejo para la Cultura de Nuevo León, Monterrey, 2001, p. 20.

<sup>12</sup> En su libro, Leonardo Martínez Carrizales hace una documentada descripción de tales instituciones y de las posibles causas del interés de Francia por el mundo hispánico e hispanoamericano. Véase *op. cit.*, pp. 47-49.

situación.<sup>13</sup> En la sentida nota necrológica que escribió a la muerte de Foulché, la cual ocurrió el 5 de junio de 1929, habló de su importancia y de su recia personalidad: “sabio hispanista francés, director de la *Revue Hispanique*, cuyo nombre está asociado a todas las modernas investigaciones sobre la historia literaria española. F. D. manifestó su interés por América – con algunos de cuyos escritores mantuvo constantes y hasta íntimas relaciones– organizando y publicando en su autorizada revista una serie de monografías sobre las literaturas de nuestros países”.<sup>14</sup> Por todo esto es de justicia reconocer, en efecto, que en materia de estudios eruditos, Reyes no debe todo al Centro de Estudios Históricos de Madrid y a la determinante influencia de don Ramón Menéndez Pidal, aspecto del que me he ocupado en otro momento, sino que “París dejó una huella perdurable, la huella de la mano de Raymond Foulché-Delbosc”.<sup>15</sup>

---

<sup>13</sup> Alfonso Reyes y Pedro Henríquez Ureña, *Correspondencia 1907-1914*, ed. José Luis Martínez, Fondo de Cultura Económica, México, 1986. Como ejemplo, véase, de manera particular, las cartas 45bis, 49 y 71.

<sup>14</sup> Alfonso Reyes, *Pasado inmediato*, en *Obras completas XII*, Fondo de Cultura Económica, México, 1960, pp. 233-234. En el recuento que hace sobre sus libros, durante los últimos años de su vida vuelve a este asunto: “Mi amistad con Foulché-Delbosc duró mientras duró su vida. [...] Conservo mi correspondencia con él, que hasta podría servir para ilustrar algunos extremos de nuestra edición gongorina. [...] La verdad es que, en la noticia necrológica de *Libra*, me quedé corto. Pude añadir que, más de una vez, Foulché-Delbosc desbordaba el campo de su estricta especialidad y, bajo seudónimos que imponía el pudor [...] llegaba hasta la literatura contemporánea. Pude añadir que aquel erudito implacable y áspero polemista, no exento de pasión y amargura, era, en lo personal, el más perfecto *honnête homme*, según las mejores tradiciones francesas, ameno corresponsal, amigo exquisito y hombre de excelente compañía, capaz de los más firmes afectos. El mundo en que yo viviría más tarde en Madrid [...] no era precisamente de su devoción. Ello no empañó nuestra amistad. Siempre lo recordaré con respeto y afecto” (*HD, OC*, t. XXIV, pp. 164-5).

<sup>15</sup> Leonardo Martínez Carrizales, *op. cit.*, pp. 44-45. Rogelio Arenas Monreal, “Alfonso Reyes en España. Los trabajos eruditos en el Centro de Estudios Históricos de Madrid”, *Actas del XXIX Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*, vol. I, t. II, Universidad de Barcelona, 1994, pp. 469-479. Véase, además, el valioso ensayo de Jorge Rodríguez Padrón, “Alfonso Reyes y el Madrid posible”, *Anales de Literatura Hispanoamericana* (1993), núm. 22, pp. 201-218, donde advierte que la obra de la cual nos ocupamos la escribe Reyes en una etapa de pleno reconocimiento en Madrid: “Tras el reconocimiento, la respuesta. En 1923, Alfonso Reyes concluye *Ifigenia cruel*, donde encarna la doblez de ese destino recién iluminado: si el movimiento anterior (ritmo, sentido) concluía en los orígenes de la palabra (rescate de la oralidad), éste, de 1923, da forma al conflicto

## 2. La muerte del padre, el General Bernardo Reyes

es porque en mí te llevo, en mí te salvo,  
y me hago adelantar como a empellones,  
en el afán de poseerte tanto.<sup>16</sup>

En efecto, es un hecho innegable que la salida de Alfonso Reyes de México, en 1913, está íntimamente asociada a la muerte de su padre, el General Bernardo Reyes, ocurrida en circunstancias trágicas frente a la puerta mariana del Palacio Nacional, el 9 de febrero de ese año. Es un hecho que por otra parte estará permanentemente ligado a su vida y a su trayectoria como escritor. Él mismo así lo va dejando ver en los diferentes escritos que le dedica de manera específica. Quizás el momento culminante de este sentido ético y estético se pudiera considerar cuando con profundo dolor y devoción así lo expresa en la *Oración del 9 de Febrero*: “Aquí morí yo y volví a nacer, y el que quiera saber quién soy que lo pregunte a los hados de Febrero. Todo lo que salga de mí, en bien o en mal, será imputable a ese amargo día”.<sup>17</sup> Un poco de historia que ayude a situar el contexto desgarrador en la vida de Alfonso Reyes, enmarcado en el entramado de la vida nacional. Durante todo el siglo XIX, México pasa por largos períodos de luchas internas y de prolongada inestabilidad: primero la de la

---

surgido de la experiencia de tal reconocimiento. Por eso, drama. Ante la difícil alternativa (memoria recuperada: cumplimiento y orden; mundo ajeno que habita: proyección de libertad) la protagonista opta por esta última como único camino posible para eludir la *fatalidad* de su raza. Por eso, además, poema trágico; poema de la elección decisiva. Advirtamos, sin embargo, que esta experiencia dramática es transfiguración literaria de un conflicto, personal e íntimo [...] desencadenado a partir del impacto que en ánimo de Alfonso Reyes produjera la turbulenta caída del porfiriato y la penosa suerte seguida por su padre, en los primeros, y confusos, momentos de la revolución. Conflicto personal agravado por el forzoso y doble desarraigo que el propio escritor debe afrontar inmediatamente después, atenuado –en cierta medida– por la fructífera serenidad de su etapa española” (p. 210).

<sup>16</sup> Alfonso Reyes, “+ 9 de febrero de 1913”, en *Constancia poética, Obras completas X*, Fondo de Cultura Económica, México, 1959, p. 146.

<sup>17</sup> Alfonso Reyes, *Oración del 9 de febrero* [1930], en *OC*, t. XXIV, p. 39.

Independencia; luego la de los intentos de consolidación como nación independiente, entre imperios y dictaduras; después la de la lucha por la instauración de la República; y finalmente la de la larga dictadura de Porfirio Díaz. La vida de Bernardo Reyes transcurre en la atmósfera bélica de un país convulsionado a tal grado que aun en contra de su familia, muy joven se integró al ejército para luchar a favor de la causa republicana. Desde muy niño, con una bala que hiere a su madre, selló su destino y su vocación, como lo relata bellamente su hijo: “Mi padre tuvo la primera visión de la guerra al presenciar, desde alguna ventana, algún combate callejero. Fascinado, se agarraba a la reja. Su madre, forcejeando para arrancarlo de allí, cayó herida de bala. Entonces quedó sellado su destino”. Es el “olor de pólvora” que embriaga: “¡Tufo de potro, aroma de sangre, olor de gloria!”, dirá el hijo en el verso del poeta. Es el embrujo que “opera sobre la materia plástica de la infancia”.<sup>18</sup> Esto es lo que lo llevó a escaparse de la casa y a que, siendo apenas un adolescente, ya se encuentre luchando en las filas del ejército republicano.

Alfonso Reyes, como lo planteo en mi libro, en muchos de sus escritos construye una imagen mítica de su padre. Hace un recuento puntual de la trayectoria bélica de su padre reivindicando su imagen, en sensible y conmovedor poema, a partir de las heridas de bala que recibe en las diferentes batallas en las cuales participa: Querétaro, en 1867, cuando aún no cumplía 17 años; Zacatecas, en 1870; y la apoteótica de 1880, en Villa de Unión, según el poema que le dedica para exaltar su heroicidad. Lo llama precisamente así, “varón de siete llagas”, cual cristo militar que se desangra en el campo de batalla.<sup>19</sup> Quedan fuera de este

---

<sup>18</sup> Alfonso Reyes, “Olor de pólvora”, en *Parentalia. Primer libro de recuerdos* [1957], OC, t. XXIV, p. 407.

<sup>19</sup> El soneto completo a su padre, titulado “+ 9 de febrero de 1913”, escrito y fechado en Río de Janeiro, el 24 de diciembre de 1932, es el siguiente: “¿En qué rincón del tiempo nos aguardas, / desde qué pliegue de la luz nos miras? / ¿Adónde estás, varón de siete llagas, / sangre manando en la mitad del día? / Febrero de Caín y de metralla: / humean los cadáveres

cuadro sus hazañas en Nayarit persiguiendo al “Tigre de Alica” y sus correrías en el Estado de Sonora, replegando a huestes indígenas de Texas y Nuevo México, ya como General del ejército, uno de los más jóvenes con que ha contado esta organización. Después de un período de dudas e incertidumbres, ya en el postigo del Porfiriato, precisamente en el llamado interregno de la Presidencia de Manuel González, le llegará el reconocimiento en la región oriental del país, primero en San Luis Potosí y después en Nuevo León, y en pleno despegue de la era de Porfirio Díaz le corresponderá gobernar ese último Estado hasta convertirse en la figura política más popular, a tal grado que el dictador lo elimina de la contienda electoral enviándolo, a finales de 1909, a investigar el funcionamiento de los ejércitos en Europa, como ya quedó dicho más arriba. Allí permanecerá apenas por un lapso de año y medio, pues el estallido de la Revolución Mexicana, en 1910, lo traerá de nuevo al país, en 1911, debatiéndose en la confusión de salvar al viejo régimen o de sumarse al movimiento revolucionario que en busca de la democracia envolvía al país, con Francisco I. Madero a la cabeza. Se le enfrenta en las primeras elecciones a las cuales se convoca; los cálculos le fallan, pierde literalmente el piso, quizás soñando en sus viejos seguidores antes de salir del país, y ahora nuevamente sale, pero para ponerse al frente de un movimiento contrarrevolucionario desde el Estado de Texas, en Estados Unidos. Se queda prácticamente solo, regresa y se entrega en Linares, en diciembre de ese fatídico año de 1911. Es encarcelado en Santiago Tlatelolco, en la Ciudad de México, donde permanecerá hasta que el 9 de febrero de 1913, cuando de nuevo en una atmósfera llena de confusión, es excarcelado para morir en plena plaza pública.

---

en pila. / Los estribos y riendas olvidabas / y, Cristo militar, te nos morías... / Desde entonces mi noche tiene voces, / huésped mi soledad, gusto mi llanto. / Y si seguí viviendo desde entonces / es porque en mí te llevo, en mí te salvo, / y me hago adelantar como a empujones, / en el afán de poseerte tanto” (Alfonso Reyes, *CP, OC*, t. X, pp. 146-147). Llama la atención la hipérbole que hace de su padre, en el paralelismo con la imagen de Cristo.

La muerte del padre será un signo funesto que marcará de manera definitiva al hijo, quien le dedicará hermosas y sentidas páginas a lo largo de toda su obra. Por ejemplo, todavía muchos años después de ese hecho, cuando escribe *Historia documental de mis libros*, al recordar las repercusiones para él de “la Guerra Europea (1914-1918)” y la situación política que imperaba en su país, se pregunta: “¿Qué podía yo hacer en París, extranjero de veinticinco años? ¿Podía yo regresar a México para mostrar mi alma por la calle y dar explicaciones sobre lo que he callado más de ocho lustros?”<sup>20</sup> Lo ha dicho José Luis Martínez: “el recuerdo de su padre y el dolor por su trágica muerte fueron constantes en el corazón de Alfonso Reyes”. Ese dolor, “alcanzará una transfiguración memorable en la *Ifigenia cruel*, de 1924”.<sup>21</sup>

### 3. El *Ateneo de la Juventud* o Ateneo de México

El *Ateneo de la Juventud* o Ateneo de México no sólo fue un movimiento revolucionario, cultural, social y político en la historia de México, sino que marcó de manera determinante la vida de aquellos jóvenes que lo integraron y –como ya se dijo– sentaron los cimientos del desarrollo cultural en este país, apenas iniciado el siglo XX. Con varios de ellos, Reyes sostuvo una abundante correspondencia, con la cual se podría reconstruir la historia personal, ideológica y afectiva de algunos de sus miembros; no sólo de quienes se formaron en aquellos nostálgicos “cenáculos” que antecedieron la constitución formal del grupo, sino de quienes se integraron posteriormente. Pienso en el primer caso en dos pilares fundamentales: Pedro Henríquez Ureña y José Vasconcelos; en el segundo en Enrique González Martínez, Martín

---

<sup>20</sup> Alfonso Reyes, *HD, OC*, t. XXIV, p. 167.

<sup>21</sup> José Luis Martínez, palabras introductorias al volumen XXIV de las *Obras completas*, de Reyes, *op. cit.*, p. 8.

Luis Guzmán y Julio Torri.<sup>22</sup> En efecto, coincido con Martínez Carrizales sobre la idea de que en la carta que le envía a Pedro Henríquez Ureña, el 6 de junio de 1911, puede hallarse un “indicador de las convicciones cívicas” de los miembros más importantes del Ateneo, precisamente por aquellos días confusos del regreso del general Bernardo Reyes. En dicha carta le decía: “Ya triunfó la Revolución. Madero llega mañana. El general Díaz se fue ya [...] Nos espera una época agradabilísima y de civismo serio”.<sup>23</sup>

Alfonso Reyes se convertirá en el historiador más destacado de este importante movimiento ateneísta, de la mano siempre de Pedro Henríquez Ureña. En otra carta que le envía, a menos de dos meses de su arribo a París, el 7 de octubre de 1913, le solicita información para un ensayo que ideaba escribir para publicarlo precisamente en la *Revista de América*: “Creo que aún es tiempo para que me sugieras algo sobre el artículo que te anuncié:

---

<sup>22</sup> Para sólo constreñir las referencias del abundante acervo epistolar a los casos de los ateneístas mencionados, además de la edición de José Luis Martínez, debe tenerse en cuenta Pedro Henríquez Ureña y Alfonso Reyes, *Epistolario íntimo 1906-1946*, en 3 vols., ed. Juan Jacobo de Lara, Universidad Pedro Henríquez Ureña, Santo Domingo, R. D., 1981-1983, y cartas con Alfonso Reyes incluidas en los volúmenes III, V, VI, VIII y IX de Pedro Henríquez Ureña, *Obras completas*, recop. y pról. Juan Jacobo de Lara, Universidad Pedro Henríquez Ureña, Santo Domingo R. D., 1976-1980. También *Ecrits oubliés. Correspondence José Vasconcelos/Alfonso Reyes*, ed. Claude Fell, IFAL, México, 1976; o en la edición más reciente, en español, *La amistad en el dolor. Correspondencia entre José Vasconcelos y Alfonso Reyes, 1916-1959*, comp. y notas Claude Fell, El Colegio Nacional, México, 1995. “Epistolario Julio Torri-Alfonso Reyes”, en Julio Torri, *Diálogo de los libros*, comp. Serge I. Zaïtzeff, Fondo de Cultura Económica, México, 1980, pp. 179-271. “Epistolario Julio Torri-Pedro Henríquez Ureña”, en Serge I. Zaïtzeff, *El arte de Julio Torri*, Oasis, México, 1983, pp. 116-150. Julio Torri, *Epistolarios*, ed. Serge I. Zaïtzeff, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1995. Martín Luis Guzmán y Alfonso Reyes, *Medias palabras. Correspondencia 1913-1959*, ed., pról. (epistolar), notas y apéndice documental Fernando Curiel, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1991. Alfonso Reyes y Enrique González Martínez, *El tiempo de los patriarcas. Epistolario 1909-1952*, comp., estudio introd. y notas Leonardo Martínez Carrizales, ed. Esther Martínez Luna y Leonardo Martínez Carrizales, Fondo de Cultura Económica, México, 2002.

<sup>23</sup> Alfonso Reyes y Pedro Henríquez Ureña, *Correspondencia...*, *op. cit.*, p. 179. Además, Leonardo Martínez Carrizales, *La sal...*, *op. cit.*, p. 22, nota 4. A él corresponde la expresión entrecomillada.

“Nosotros” es el momento literario en México”.<sup>24</sup> En efecto, con la respuesta que le dio a finales de ese mismo mes, el 29 de octubre de 1913, y en la cual habla de la evolución literaria, el pensamiento y las artes en México, de 1900 a 1913, y de la novedosa exposición de la revista *Savia Moderna*, en 1906, Alfonso Reyes, aprovechando muchos de esos datos, escribirá el que puede considerarse el “primer esbozo de la crónica de su generación literaria”.<sup>25</sup> Con el título de “Nosotros” lo publicará primero en París y después en México, en la revista del mismo nombre: *Nosotros*.<sup>26</sup> Éste será el germen de la crónica más acabada que hará en su ensayo “Pasado inmediato”, en 1939, el cual incluyó precisamente en su libro del mismo nombre: *Pasado inmediato*.<sup>27</sup>

---

<sup>24</sup> Alfonso Reyes y Pedro Henríquez Ureña, *Correspondencia...*, *op. cit.*, pp. 200-1.

<sup>25</sup> *Loc. cit.* Véase, de manera particular, la información proporcionada por José Luis Martínez, en la nota 5 de esta carta.

<sup>26</sup> Alfonso Reyes, “Nosotros”, en *Nosotros* (marzo de 1914), núm. 9. Edición facsimilar, Fondo de Cultura Económica, México, 1980, pp. 216-21.

<sup>27</sup> Alfonso Reyes, “Pasado inmediato”, en *PI, OC*, t. XII, pp. 182-216. En adelante citaré de esta fuente indicando únicamente la página. Primera edición: *Pasado inmediato y otros ensayos*, El Colegio de México, México, 1941, 194 pp.

Sobre el *Ateneo de la Juventud* se han escrito varios libros y estudios fundamentales;<sup>28</sup> sin embargo, parece imprescindible hacer una revisión tomando como base las ideas y aportaciones de Alfonso Reyes, toda vez que es una fuente de primera mano cuyo testimonio ilustra, con amplitud y de manera muy viva, la atmósfera cultural que dominaba durante ese período determinante en la historia literaria y crítica de México. Primero habría que preguntarse sobre las causas: fundamentalmente un agotamiento del “viejo régimen”, de los valores positivistas implantados con Gabino Barreda en el campo de la educación, durante el siglo XIX, como paradigma monolítico del estatismo dictatorial instaurado por Porfirio Díaz. (Hoy se diría del “gatopardismo”, si cabe la expresión). El Porfiriato, su *Pax Augusta*, estaba

---

<sup>28</sup> Menciono sólo algunos: José Rojas Garcidueñas, *El Ateneo de la Juventud y la Revolución*, INEHRM, México, 1979, 155 pp.; Alfonso García Morales, *El Ateneo de México (1906-1914). Orígenes de la cultura mexicana contemporánea*, CSIC, Sevilla, 1992, 299 pp.; Louis Panabière, *Contribution à l'étude de l'Ateneo de la Juventud. Affinités intellectuelles. Divergences idéologiques*, Thèse de doctorat du 3<sup>me</sup> cycle, 2 vols., Faculté des Lettres et Sciences Humaines, Université Paul Valéry, Montpellier, 1975, vol. I, 106 pp. vol. II, 247 pp.; María Rosa Uría-Santos, *El Ateneo de la Juventud: su influencia en la vida intelectual de México*, Ph. D. Thesis, University of Florida, 1965, 136 pp. María del Carmen Millán, “La Generación del Ateneo y el ensayo mexicano”, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. XV, núms. 3-4, julio-diciembre de 1961, pp. 625-636; Álvaro Matute, “El Ateneo de la Juventud: grupo, asociación civil, generación”, en *La Revolución Mexicana. Actores, escenarios y acciones*, INEHRM, 1993, pp. 53-70; Juan Hernández Luna, “Prologo” a Antonio Caso y otros, *Conferencias del Ateneo de la Juventud*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1984, pp. 8-23. Fernando Curiel, *La querrela de Martín Luis Guzmán*, Oasis, México, 1987, 205 pp. Por la manifestación política y cultural que suscita la “Protesta literaria” de los ateneístas contra la empresa periodística de Manuel Caballero, por la reaparición de la *Revista Azul*, y los valiosos textos que en esta edición se incluyen, es indispensable mencionar a Fernando Curiel, *Tarda necrofilia. Itinerario de la segunda “Revista Azul”*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1996, 137 pp. De igual manera, por la originalidad y lucidez en el análisis de su ensayo, a Gabriel Zaid, “López Velarde ateneísta”, en *Obras 2. Ensayos sobre poesía*, El Colegio Nacional, México, 1993, pp. 347-378, el cual apareció originalmente en *Vuelta* (México, noviembre de 1991), núm. 179, pp. 15-25. De la autoría de Fernando Curiel conviene mencionar dos obras más: *El Ateneo de la A a la Z*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2001 y *La revuelta. Interpretación del Ateneo de la Juventud (1906-1929)*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1998. Recientemente apareció un libro nuevo fundamental: Susana Quintanilla, «Nosotros». *La juventud del Ateneo de México. De Pedro Henríquez Ureña y Alfonso Reyes a José Vasconcelos y Martín Luis Guzmán*, TusQuets Editores, México, 2008.

llegando a su fin y ese grupo de jóvenes preparatorianos, quienes enfrentan a sus maestros y encuentran en ellos a sus aliados, percibe ese momento y actúa con responsabilidad e inteligencia, adelantándose, incluso, al estallido de la Revolución Mexicana, el 20 de noviembre de 1910, simbólico año del Centenario de la Independencia. La atmósfera de motivos espirituales y de hechos de cultura concomitantes, no determinantes, la expresa Reyes en estos términos: “Porque es cierto que la Revolución Mexicana brotó de un impulso mucho más que de una idea [...] Su gran empeño inmediato, derrocar a Porfirio Díaz, que parecía a los comienzos todo su propósito, sólo fue su breve prefacio” (p. 185). En lo que corresponde a su grupo, parte de una pregunta clave, no sin antes recordar la “sentencia de oro” de la *Epístola Moral*, la cual en mucho es como su indicador más autorizado: “Iguala con la vida el pensamiento”, así dice: “Cuando la Revolución va a nacer ¿qué sucede en la inteligencia, en la educación y en la cultura, en las masas universitarias, en el mundo de nuestras letras?” (p. 186). De esta pregunta parte para el recuento puntual y el análisis de hechos y situaciones. El Congreso Nacional de Estudiantes, celebrado en 1910, en primer lugar; después un repaso detallado de la situación de la Escuela Nacional Preparatoria, “*alma mater* de tantas generaciones, que dio una fisonomía nueva al país” (p. 187), y de la Escuela Nacional de Jurisprudencia, tan directamente ligada al afecto y la acción de la generación ateneísta. Reyes consigna una gran cantidad de elementos ricos para el análisis y la reflexión; valga exponer, como botón de muestra, el pasaje en que sitúa intereses peculiares y, además, deslinda a su generación de la generación inmediata anterior:

Entre la vida universitaria y la vida libre de las letras hubo entonces una trabazón que indica ya, por parte de la llamada Generación del Centenario, una preocupación educativa y social. Este solo rasgo la distingue de la literatura anterior, la brillante generación del Modernismo, que –ésta sí– soñó todavía en la torre de marfil. Este rasgo, al mismo tiempo, la relaciona con los anhelos de los estudiantes que, en 1910, resolvieron examinar por su cuenta aquellos extremos que les parecían de urgente consideración (p. 186).

De hecho en el centro de la polémica se sitúa el concepto de modernidad. Los ateneístas son modernos porque se preocupan y discuten sobre los problemas sociales, políticos y literarios del momento que les tocó vivir, quizás inicialmente, en lo social y en lo político, con una cierta timidez conservadora. No en lo literario y en la atmósfera intelectual que inauguraron, donde mostraron una postura de avanzada, tanto en el sentido de búsqueda como en la actitud de valoración y respeto sobre la generación modernista. De ahí la defensa apasionada, por ejemplo, que emprenden contra el intento de revivir la *Revista Azul*, en 1907, en cuyo programa desconcertante se pretendía combatir el modernismo, “movimiento que ella misma había inaugurado en México”.<sup>29</sup> La protesta incluyó no sólo la publicación de un manifiesto claro y enérgico, en el periódico *El Diario*, el 8 de abril de 1907, sino la organización de la primera manifestación pública estudiantil, durante el régimen porfirista, la cual llevaron a cabo el día 17 de ese mismo mes y año, para limpiar la imagen de Manuel Gutiérrez Nájera y destacar las innegables aportaciones modernistas a la vez que exponen su credo propiamente ateneísta:

...no defendemos el modernismo como escuela, puesto que a estas alturas ya ha pasado, dejando todo lo bueno que debía dejar, y ya ocupa el lugar que le corresponde en la historia de la literatura contemporánea; lo defendemos como principio de libertad, de universalidad, de eclecticismo, de odio a la vulgaridad y a la rutina. Somos modernistas, sí, pero en la amplia acepción de ese vocablo, esto es: constantes evolucionadores, enemigos del estancamiento, amantes de todo lo bello, viejo o nuevo, y en una palabra, hijos de nuestra época y de nuestro siglo.<sup>30</sup>

En términos de tradición literaria, a la *Revista Azul* (1894-1896), con la cual Manuel Gutiérrez Nájera abriera el camino al modernismo en México, le siguió la *Revista Moderna*

---

<sup>29</sup> Alfonso García Morales, *op. cit.*, p. 53.

<sup>30</sup> *Apud* Alfonso García Morales (*op. cit.*, p. 50), quien proporciona el texto completo de la “Protesta literaria” del grupo ateneísta, pues desde que apareció publicada en el periódico *El Diario*, el 8 de abril de 1907, según él, nunca había sido “reproducida entera”. Encuentro, sin embargo, que es un dato inexacto, pues antes que él ya lo había incluido en su libro Alfredo A. Roggiano, *Pedro Henríquez Ureña en México*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1989, pp. 47-48.

(1898-1903) en los tiempos de bonanza económica de Jesús E. Valenzuela, su director y mecenas. Aunque hubo otras publicaciones, ninguna como ésta para darle continuidad y coherencia al movimiento. En ella colaboraron prácticamente todos los escritores mexicanos de cierta importancia. El núcleo fundamental lo constituían Amado Nervo, José Juan Tablada, Francisco Manuel de Olaguíbel, Efrén Rebolledo, Rubén M. Campos, Jesús Urueta y Balbino Dávalos. Desde que apareció, en 1898, “pronto se convirtió en la revista literaria más importante del continente”.<sup>31</sup> A partir de entonces, como lo relata Max Henríquez Ureña, “la ciudad de México fue la capital del modernismo”.<sup>32</sup> Para sobrevivir, dadas las penurias económicas por las que atravesaba su director, en septiembre de 1903, la revista se reestructuró e inició una segunda época que se extendió hasta 1911. Jesús E. Valenzuela tuvo que compartir la propiedad y la dirección con Amado Nervo: “Redujo su formato y dejó de ser exclusivamente literaria; pasó a llamarse *Revista Moderna de México. Magazine mensual político, científico, literario y de actualidad*”.<sup>33</sup> Heredera de esta tradición literaria, en marzo de 1906 apareció el primer número de la revista *Savia Moderna*, alentada y sostenida por Alfonso Cravioto, quien se propuso, sin desligarse de la *Revista Moderna*, “dar a conocer a los escritores y artistas jóvenes. Él sería el mecenas de las promesas, como Valenzuela de los consagrados”.<sup>34</sup> De corta duración, apenas cinco números (el quinto y último apareció en julio), según la expresión de Reyes: “Duró poco –era de rigor– pero lo bastante para dar la voz de un tiempo nuevo. Su recuerdo aparecerá al crítico de mañana como un santo y seña entre la pléyade que discretamente se iba desprendiendo de sus mayores” (p. 202).

---

<sup>31</sup> Alfonso García Morales, *op. cit.*, p. 33.

<sup>32</sup> Max Henríquez Ureña, *Breve historia del modernismo*, Fondo de Cultura Económica, México, 1978, p. 472. Véase, además, Alfonso García Morales, *op. cit.*, nota 9, p. 34.

<sup>33</sup> Alfonso García Morales, *op. cit.*, p.36.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 42.

El “verdadero acceso a la vida literaria”, usando las propias palabras de Reyes, se da de hecho en una época temprana de su vida, cuando entra en contacto con el mundo literario de ambas revistas y publica en *Savia Moderna*, en 1906, un soneto, ceñido al código parnasiano, según el juicio de Cravioto. Esto, además, provocó que Ricardo Gómez Robelo le aconsejara leer a Baudelaire y que él, por su cuenta, absorbiera “a Verlaine en veinticuatro horas”. Las circunstancias específicas las describe en estos términos:

Yo había contemplado con envidia y anhelo los anuncios de tal revista, *Savia Moderna*, algo como una hija de la célebre *Revista Moderna*, aún viva y operante por obra y gracia de don Chucho Valenzuela y los últimos modernistas; pero distaba mucho de figurarme que pronto me sería posible ingresar a sus filas; me daba cuenta de que era demasiado temprano. Nos encaminamos a la Avenida del Cinco de Mayo, donde estaba la redacción de *Savia Moderna*, cuyo director efectivo era Alfonso Cravioto. Cravioto se apartó conmigo. Había figurado tiempo atrás en ciertos actos de oposición contra el gobierno de mi padre, y eso mismo [...] lo hizo desear conocerme y mostrarse afable. A poco, ya publicaba yo mis renglones tanto en esta revista como en la de Valenzuela.<sup>35</sup>

Reyes engloba en dos grandes grupos a los escritores mexicanos, teniendo en cuenta precisamente que las fuentes de las literaturas modernas, no sólo de la literatura francesa, “han de buscarse en las pequeñas revistas”. Así, en el que congrega a los primeros, con cierta devoción y dándoles un trato generoso, se encuentran aquellos que estuvieron ligados “más o menos bajo la enseña del Modernismo”. No sólo “los prosadores que van de Justo Sierra a Jesús Urueta”, sino también los “poetas mayores”: Manuel Gutiérrez Nájera, “flor del otoño del romanticismo mexicano”, según la expresión de Justo Sierra; Salvador Díaz Mirón, “Góngora mexicano” que “vivía en su torre”; Manuel José Othón, “un clásico”; Francisco A. de Icaza, con “cierto aire familiar de diabolismo poético”; Luis G. Urbina, perpetuador de “la tradición romántica”; Amado Nervo y José Juan Tablada, el de la primera época. Todos bajo la égida de la *Revista Azul* o de la *Revista Moderna*. Deja para el segundo a los miembros más

---

<sup>35</sup> Alfonso Reyes, *HD, OC*, t. XXIV, p. 153.

cercanos a la revista *Savia Moderna*, los cuales constituyeron el núcleo central del *Ateneo de la Juventud*: “generación de ensayistas, filósofos y humanistas autodidactos” motivados “por la necesidad de movilizar todas sus fuerzas hacia la reconstrucción crítica en que estábamos empeñados”, dice Reyes. Eran “los caballeros del *Sturm-und-Drang* mexicano” (p. 206).<sup>36</sup> En este “grupo literario de *Savia Moderna*”, su grupo, o “Generación del Centenario”, su generación, la lista es selectiva: Jesús T. Acevedo, “lector de los simbolistas quiso cambiar unos días el garfio por la pluma”; Ricardo Gómez Robelo, “imagen del mirlo de Rostand [...] estaba enamorado del genio”; Alfonso Cravioto, autor de unos versos de un “parnasianismo» mexicano muy suyo, hechos de curiosidad y cultura”; Rafael López, “poeta de apoteosis, fiesta plástica, sol y mármol”; Manuel de la Parra, “musa diáfana, de nube y de luna”; Eduardo Colín, quien libra un combate entre “el poeta seco y el prosador jugoso”; Roberto Argüelles Bringas, “tan austero, áspero a la vez que hondo”; Enrique González Martínez, “el poeta mayor”; Antonio Caso, filósofo de “palabra elocuente”: “Su elocuencia, su eficacia mental, su naturaleza irresistible, lo convertirían en el director público de la juventud”, contra esa “elocuencia” dirigió Torri sus capacidades irónicas; Pedro Henríquez Ureña, “el dorio” le llamaba Díaz Mirón, maestro del grupo ateneísta y “único escritor formado”. “Enseñaba a oír, a ver, a pensar, y suscitaba una verdadera reforma en la cultura”; finalmente, José Vasconcelos, “representante de la filosofía antioccidental [...] La mezclaba ingeniosamente con las enseñanzas extraídas de Bergson”. Reyes menciona a dos hermanos mayores: Enrique González Martínez, tránsito entre las dos generaciones, y Luis G. Urbina, “que en su rara penetración, nos adivinó, vino hacia nosotros y se mezcló en nuestras filas, nos enseñó a tutearnos con él, reconoció que podía adquirir algo en nuestra frecuentación y no tuvo

---

<sup>36</sup> Las expresiones entrecorridas corresponden al ensayo de Reyes.

empacho en abrir de nuevo los libros para estudiar, modesto y sencillo, en nuestra compañía” (p. 206).

En cuanto a la evolución del grupo, Reyes distingue dos grandes fases. En la primera campaña, las acciones y hechos relevantes son: Fundación de la revista *Savia Moderna*, en 1906. Exposición de pintura de la revista *Savia Moderna*, cuyo animador fue Gerardo Murillo, conocido como “Doctor Atl”, y donde expone por primera vez sus obras Diego Rivera, también en 1906. Manifestación en memoria y reivindicación de Manuel Gutiérrez Nájera, ya mencionada, en 1907. Fundación de la Sociedad de Conferencias, en ese mismo año de 1907. Proyecto de un ciclo de conferencias sobre temas helénicos. Lectura memorable del *Banquete*, de Platón. Manifestación en memoria de Gabino Barreda, en 1908. Ante los ataques contra la Escuela Preparatoria por los conservadores del periódico *El País*. “Hubo una sesión en la Preparatoria; se organizó un acto teatral, una serie de discursos, y los discursos resultaron [...] algo como la expresión de un nuevo sentimiento político. Fue la primera señal patente de una conciencia pública emancipada del régimen” (pp. 208-9) Organización de un segundo ciclo de conferencias que se llevó a cabo en el Conservatorio Nacional. Curso sobre Filosofía Positivista, en la Escuela Preparatoria, impartido por Antonio Caso, en 1909. Fundación del Ateneo de la Juventud, a fines de ese mismo año. Organización de un ciclo de conferencias sobre temas americanos que se llevó a cabo en la Escuela de Derecho, en 1910, con motivo del año del Centenario. Dice Reyes: “Caso habla sobre el educador antillano Eugenio María de Hostos; Vasconcelos, de Gabino Barreda; Henríquez Ureña, de Rodó; González Peña, de Fernández de Lizardi, «El Pensador Mexicano»; el español José Escofet [...] sobre Sor Juana Inés de la Cruz; yo traté sobre Manuel José Othón”. Creación de la Escuela de Altos Estudios, actual Facultad de Filosofía y Letras, y refundación de la Universidad Nacional, en 1910. Gran

empresa de Justo Sierra. “Han comenzado los motines, los estallidos dispersos, los primeros pasos de la Revolución. En tanto, la campaña de cultura comienza a tener resultados” (p. 211).

En una segunda campaña, aunque las actividades disminuyen, ganan en intensidad: La generación ateneísta se posesiona de la Universidad, la hace suya con el apoyo permanente de Justo Sierra y con Antonio Caso a la cabeza. Fundación de la Universidad Popular, obra cumbre del Ateneo de la Juventud, en 1912. “El 13 de diciembre de 1912, fundamos la Universidad Popular, escuadra volante que iba a buscar al pueblo en sus talleres y en sus centros, para llevar, a quienes no podían costearse estudios superiores ni tenían tiempo de concurrir a las escuelas, aquellos conocimientos ya indispensables que no cabían, sin embargo, en los programas de las primarias” (p. 213). Creación de la primera Facultad de Humanidades, con todo y el golpe de Victoriano Huerta, y gracias a una actitud valiente de don Ezequiel A. Chávez, en la dirección de la Escuela de Altos Estudios. El quebranto social del país no detendrá la implantación de estudios clásicos, humanísticos y científicos. Se congregó a las más disímiles voces: “Conmovía el ver concurrir juntos a aquellas cátedras a ancianos como Laura Méndez de Cuenca, delegado de otra edad poética, y a adolescentes de los últimos barcos, entre quienes se reclutaría años después la pléyade conocida por el nombre de los Siete Sabios” (p. 214). Finalmente, la organización del último ciclo de conferencias, en 1913-1914, en la Librería Gamoneda, con José Vasconcelos al frente del ya para entonces llamado Ateneo de México. Reyes ya estaba ausente del país. A la distancia de veinticinco años evocará aquel momento: “Se acerca el período más violento de nuestras luchas. La actividad literaria comienza a ser una heroicidad. Los incansables amigos organizan todavía conferencias públicas” (p. 215). Tal fue entonces el cometido que emprendieron, por ejemplo, tanto Antonio Caso como José Vasconcelos, dos ateneístas sobresalientes, quienes al igual que Pedro Henríquez, también merecerían, sin duda, un tratamiento especial. “José Vasconcelos,

maderista en lo político y ateneísta en lo cultural”,<sup>37</sup> proporcionó un valioso testimonio de su relación con los ateneístas en sus libros de memorias, particularmente en el *Ulises criollo*. Entre Reyes y Vasconcelos se selló un pacto de amistad perene y de simpatía en el dolor, como lo expresó con profunda ternura el mismo Reyes, el 9 de julio de 1924, en su texto “Despedida a José Vasconcelos”: “Cada vez que la vida se nos ponía dura –bien te acordarás– iba una carta del uno al otro, buscando la simpatía en el dolor. Los dos me parece a mí que nos comprendemos y nos toleramos. Somos diferentes, y eso más bien nos ha acercado. Yo no puedo hablarte sino con palabras de íntimo trato. Yo no puedo dirigirme a ti en términos de solemnidad oficial: eres parte en la formación de mí mismo, como yo soy parte de la tuya” (*OC*, t. IV, p. 441). En ese mismo texto, hace un merecido reconocimiento a su apasionada e incansable labor, así le dice: “Saltando sobre la catástrofe, has cumplido algunos de los ideales que alimentaron nuestros primeros sueños en la Sociedad de Conferencias, el Ateneo de la Juventud, la Universidad Popular: las mil formas y nombres que iba tomando, desde hace quince años, nuestro anhelo de bien social” (p. 442).

Aunque más adelante me detendré, más específicamente, en las circunstancias que rodearon el proceso de construcción del poema dramático de Reyes, quizás valga la pena recordar en este momento, para concluir este breve recorrido, lo que le comunicaba con un lenguaje críptico a Julio Torri, el otro benjamín ateneísta, en la carta que le envió el 6 de julio de 1923: “Acaso el verano acabe de dar brillo al metal (¡Qué digo, blasfermo!) acabe de sacar aristas a la piedra dura de mi *Ifigenia cruel* entre cuyas piernas paralelas reposamos tú y yo, pobres náufragos del Paraíso”.<sup>38</sup>

---

<sup>37</sup> Según la expresión de Fernando Curiel, *Tarda necrofilia...*, *op. cit.*, p. 43.

<sup>38</sup> Julio Torri, *Epistolarios*, *op. cit.*, p. 162.

#### 4. El magisterio de Pedro Henríquez Ureña

Pedro nos arrastró a todos.<sup>39</sup>

El amplio magisterio de Pedro Henríquez Ureña sobre los miembros de la generación ateneísta, en diversos grados ciertamente, es un hecho incuestionable. Verdad aplicable a todos, lo es de manera particular en el caso de Reyes. Él mismo lo reconoció en varias ocasiones. En efecto, la relación entre ambos en el registro de la literatura hispanoamericana del siglo XX aparece como rico paradigma: modelo que trasciende la imagen de maestro y guía, la cual se extiende a la de compañero, confidente y amigo, en el más amplio sentido de la palabra. Como si la estirpe y la sangre noble, de la cual procedían los dos, les hubiera reservado un lugar privilegiado en el desarrollo del pensamiento y la utopía libertaria del mundo hispánico. Su encuentro inicial, en 1906, se dio precisamente a pocos meses de que Reyes publicara sus primeros poemas y de que Pedro Henríquez Ureña, de origen dominicano, llegara a México, procedente de Cuba. Ahí, a finales de 1905, había publicado un primer libro: *Ensayos críticos*.<sup>40</sup>

Mente privilegiada y precoz, su formación es producto de la esmerada educación que recibió en el hogar paterno o en las instituciones fundadas por sus padres: Francisco Henríquez y Carvajal y Salomé Ureña. Él, médico ilustrado y político de renombre con estudios en la

---

<sup>39</sup> La expresión es de Antonio Alatorre, quien me contó que se la escuchó a Alfonso Reyes. Desconozco si esta misma idea pudiera estar en alguna fuente documental.

<sup>40</sup> Pedro Henríquez Ureña, *Ensayos críticos*, Imprenta Esteban Fernández, La Habana, 1905. “Escritos con soltura, pletóricos de diálogos e interpretaciones, estos ensayos recopilados presentan varios aspectos fundamentales. Primeramente, son el testimonio primigenio de un lector moderno hispanoamericano. El joven que debuta en la república de las letras, no con un poemario o una novela pasional, sino con un libro de ensayos. Primeros frutos del *Ariel*, los *Ensayos críticos* se toman en serio la necesidad de dotar de vida (de savia nueva) al casi agotado campo literario hispanoamericano”. Víctor Barrera Enderle, *De la amistad literaria (Ensayo sobre la genealogía de una amistad: Alfonso Reyes/Pedro Henríquez Ureña, 1906-1914)*, Universidad Autónoma de Nuevo León, Monterrey, 2006, pp. 63-4.

Sorbona de París y que llegó a ser ministro de Relaciones Exteriores y presidente de la República; ella, una gran poeta y gloria nacional en la República Dominicana. Como él mismo relata en sus memorias, define muy pronto su vocación por la literatura cuando apenas contaba con doce años, en 1896,<sup>41</sup> de manera que al llegar a México, después de una fructífera etapa de su formación en Estados Unidos,<sup>42</sup> con su amplia experiencia se convierte en centro, conciencia y guía entre los miembros de la generación ateneísta. En el caso de Reyes, no será la única, pero sí la más determinante relación en su formación. Hermosamente lo caracteriza en uno de sus escritos como “Brote de una familia ilustre en la poesía, en la educación y en el gobierno”.<sup>43</sup> Las circunstancias de la vida de su familia lo llevan a vivir en Nueva York, donde permanece entre penurias económicas, pero con una inmensa sed de cultura, de 1901 a 1904.

---

<sup>41</sup> Pedro Henríquez Ureña, *Memorias. Diario. Notas de viaje*, introd. y notas Enrique Zuleta Álvarez, Fondo de Cultura Económica, México, 2000. [Es una segunda edición, corregida y aumentada. La primera, de la Academia Argentina de Letras, es de 1969]. Así describe Henríquez Ureña su temprana inclinación por la literatura: “...lo que vino a decidirme francamente por la literatura fue el asistir a una velada solemne que celebró la antigua Sociedad “Amigos del País”, en mayo de 1886, al cumplir veinticinco años de fundada: de esa sociedad habían sido fundadores mi padre y varios de sus amigos, y en aquella velada dijo un discurso Prud’homme, leyeron trabajos en prosa Leonor Feltz y Luisa Ozema Pellerano, maestras educadas en el Instituto de mi madre, recitaron versos de José Joaquín Pérez, leyó Pensón su sorprendente *Víspera del combate*, leyó mi padre la poesía intitulada *La fe en el porvenir*, que mi madre había dedicado en 1877 a aquella sociedad, y dijo algunas palabras breves contando la historia de esa poesía, que los entonces juveniles “Amigos del País” recibieron como una consagración. Había ignorado yo hasta entonces el poder de la palabra y la magia del verso. Pero a partir de ese momento, la literatura, sobre todo la poética, fue mi afición favorita” (p. 39).

<sup>42</sup> Alfredo A. Roggiano analizó la trayectoria de Henríquez Ureña, siguiendo sus pasos por Estados Unidos, México y Argentina, países donde vivió el escritor su experiencia americana. Sus libros constituyen una contribución fundamental: *Pedro Henríquez Ureña en los Estados Unidos* (Cultura, México, 1961); *Pedro Henríquez Ureña en México* (Universidad Nacional Autónoma de México-Facultad de Filosofía y Letras, México, 1989); además de un tercer libro sobre “la actuación del maestro en Argentina”.

<sup>43</sup> Alfonso Reyes, “Evocación de Pedro Henríquez Ureña”, en *Grata compañía, OC*, t. XII, p. 163. Con frecuencia lo menciona a lo largo de su obra, pero le dedicó, de manera específica, dos escritos conmovedores, en el mismo tono de la evocación: “Encuentros con Pedro Henríquez Ureña” y “Carta a una sombra”, en *Obras completas XXII*, Fondo de Cultura Económica, México, 1989, pp. 359-367.

Ese año se traslada a La Habana, donde vive hasta su salida a México, apenas inicia el año de 1906.<sup>44</sup> Henríquez Ureña mismo ha proporcionado información importante sobre los motivos de su proceder trashumante. En relación con el ambiente que ahí había encontrado, dice: “De todos modos me parecía estrecho campo el de Cuba; detalles de las costumbres y las tendencias cubanas me chocaban, y hacia fines de 1905 mi mayor deseo era salir de ahí”.<sup>45</sup> Llegó a Veracruz el día 7 de enero, de 1906, y en esa ciudad permaneció, por un poco más de tres meses, ocupándose en actividades periodísticas y literarias con su amigo cubano Arturo R. de Carricante. Durante este tiempo, juntos emprendieron la publicación de la *Revista Crítica*, la cual se planteaba, no sin cierta pretensión, como “Órgano Oficial de la Asociación Literaria Internacional Americana”.<sup>46</sup>

Pronto, sin embargo, se trasladó a la Ciudad de México, donde se integró al trabajo periodístico de *El Imparcial* y al ambiente literario de la *Revista Moderna*, de manera que, como él dice: “...de pronto me encontré en medio de la juventud literaria de México”.<sup>47</sup> Será, precisamente, en *Savia Moderna* donde entrará en contacto, por primera vez, con Alfonso Reyes, a quien integrará muy pronto a su selecto círculo de amigos, a tal grado que al decidir circunscribir más estrechamente su grupo, a mediados de 1907, se dio como resultado “una intimidad mayor”.<sup>48</sup> Reyes escribió un sensible testimonio sobre ese primer encuentro:

Cuando lo encontré por primera vez en la redacción de *Savia Moderna*, se me figuró ser un ser aparte, y así lo era. Su privilegiada memoria para los versos –cosa tan de mi gusto y que siempre me ha parecido la prenda de la verdadera educación literaria– fue en él lo que desde luego me atrajo. Poco a poco sentí su gravitación imperiosa y al fin me le acerqué de por vida. Algo mayor que yo, era mi hermano y a la vez mi maestro.

---

<sup>44</sup> Él mismo lo refiere en estos términos: “El 28 de Diciembre de 1905 me fue entregado mi libro *Ensayos críticos*; y el 4 de Enero me embarqué para Veracruz” (*Memorias...*, *op. cit.*, pp. 97-8).

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 97.

<sup>46</sup> Alfredo A. Roggiano, *Pedro Henríquez Ureña en México*, *op. cit.*, p. 14.

<sup>47</sup> Pedro Henríquez Ureña, *Memorias...*, *op. cit.*, p. 106.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 126.

La verdad es que los dos nos íbamos formando juntos, él siempre unos pasos adelante.<sup>49</sup>

En muy poco tiempo, Pedro Henríquez Ureña se convirtió en el amigo más cercano e íntimo a quien Reyes confía, incluso, sus problemas más personales. La correspondencia extensa que sostuvieron a la largo de casi cuarenta años es una prueba irrefutable. Los momentos de dolor, de dudas, de incertidumbre y de carencias materiales adquieren en la expresión de Reyes patente de regularidad. A él comunica, por ejemplo, en carta del 8 de enero de 1908, la incomprensión que siente por parte de su padre, a quien otorga atributos fuertes al caracterizarlo como una persona dominante y autoritaria, pues resuelve todo con mandatos militares aun en el ámbito de la familia. Esta actitud cerrada e intransigente la extiende al campo de las ideas: “ha adquirido el vicio de maltratar a autores que no ha leído. Él se disculpa arguyendo que su trabajo de gobernador no le da tiempo para eso”.<sup>50</sup> Va más lejos al quejarse de que no entiende sus versos.<sup>51</sup> En carta del 29 de enero de ese mismo año, le expresa quizá el juicio más radical que llegó a externar sobre su padre. Atribuye a sus “debilidades seniles”, sin ser viejo, la causa de la incomprensión entre ellos, sobre todo en poesía. No puede entender que su padre prefiera la de José Santos Chocano y la de Juan de Dios Peza. Lo que dice en sus cartas corresponde a un período en el cual el padre es la figura viva y actuante que ejerce una autoridad directa, es decir, una visión contraria a la imagen mítica que le construye en diversos escritos, la cual corresponde a una etapa posterior marcada por la pérdida física de su progenitor.

Mientras Reyes se encontraba en Monterrey, Henríquez Ureña le servirá, desde la Ciudad de México, de interlocutor, consejero y guía. No sólo compartía con él el programa de

---

<sup>49</sup> Alfonso Reyes, “Encuentros...”, *op. cit.*, p. 360.

<sup>50</sup> Alfonso Reyes y Pedro Henríquez Ureña, *Correspondencia...*, *op. cit.*, p. 50.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 61.

lecturas a seguir,<sup>52</sup> sino que le insistía sobre la necesidad de que se fuera a estudiar a la Universidad de Columbia, en Nueva York, además de todo, por las muchas oportunidades culturales que esa ciudad le podía ofrecer. A Reyes le atraía mucho esta idea, pero también dudaba por los problemas económicos por los cuales estaba pasando su padre. Henríquez Ureña no cejaba en su propósito; en carta del 3 de febrero de 1908, es incisivo: “Espero, pues, que te decidas a marcharte cuanto antes, sobre todo para alcanzar la *Electra* [...] *debes ir este año* a los Estados Unidos. Aunque sucediera la mayor de las catástrofes posibles [...] y tuvieras que interrumpir tu permanencia, siempre te quedará el haber estado allí y lo recordarás como el periodo más fructuoso de tu formación”.<sup>53</sup> Sin embargo, a pesar del celo magisterial, Reyes dejó de lado ese atractivo proyecto, al parecer, por el que pudo ser el asunto sentimental más importante en su vida, según lo deja entrever entre dudas y temores en la carta del 27 de febrero de ese mismo año.<sup>54</sup> Regresó a la Ciudad de México y se inscribió en la Escuela Nacional de Jurisprudencia.

---

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 74. Donde le dice: “Te recomiendo que leas *Las bacantes* de Eurípides y *Las aves* de Aristófanes. Léelas y cuéntame. “Nosotros” hemos organizado al fin un programa de cuarenta lecturas que comprenden doce cantos épicos, seis tragedias, doce comedias, nueve diálogos, Hesiodo, himnos, odas, idilios y elegías, y otras cosas más con sus correspondientes comentarios (Müller, Murray, Ouvré, Pater, Bréal, Ruskin, etc.) y lo vamos realizando con orden”.

<sup>53</sup> *Ibid.*, pp. 81-2.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 105; “...si voy a México –le dice– no vuelvo ya, no salgo ya de ahí. ¡Hasta temo mucho no resistir mi año en los Estados Unidos! Porque ahí no tendría ni un compañero para mi espíritu. Y yo, por desgracia, no sé (todavía) desahogar en versos mi tristeza. Así que no hago sino desesperarme solo. Por mucho que leo aquel *lied* de Goethe que se llama «La dicha de la ausencia», no puedo llegar a esas altitudes. Me quedo hecho un burgués. ¡Si vieras qué miedo tengo de que te rías de mí! Eso no te lo podría yo perdonar. Lo más grande que ahora tengo es ese cariño y ¡qué sentiría yo de que tú lo tomaras a juego!” José Luis Martínez piensa que se trata de la mujer que sería su esposa y “compañera constante”. Entre los escasos estudios que documentan la relación entre Alfonso Reyes y Manuela Mota se encuentra el de Luis Mario Schneider: “Manuela Mota de Reyes, una mujer por aclamar”, en *Alfonso Reyes de cuerpo entero*, prefacio Alicia Reyes, comp., introd. y notas Jorge Pedraza Salinas, Universidad Autónoma de Nuevo León, Monterrey, 1999, pp. 163-177. De acuerdo con este autor, ellos se conocieron en 1907, en la Escuela Nacional Preparatoria, cuando él tenía 16

Son muchos y minuciosos los pasajes de la correspondencia donde se percibe que Pedro Henríquez Ureña ejerció un cuidadoso magisterio sobre Alfonso Reyes, aun en aspectos meramente formales del lenguaje. Visibles mucho más en la primera etapa de su formación de escritor. Después continuará sirviéndole como su mejor aliado en sus problemas existenciales y económicos,<sup>55</sup> los cuales se tornaron mucho más críticos durante la primera etapa de su estancia madrileña. Al respecto, es muy ilustrativo el contenido de la carta fechada en Madrid el 7 de febrero de 1916, en la cual se quejaba amargamente de las penurias y enfermedades por las cuales estaba pasando en aquellos momentos. Pero la situación se torna aún más grave cuando como consecuencia de eso ve frustrado el avance de sus proyectos creativos más queridos, problemática nada extraña al trabajo cotidiano de todo escritor común y corriente. Por ejemplo, respecto a su *Ifigenia*, en esa misma carta le dice: “Naturalmente que he suspendido todo trabajo intelectual y –lo que más siento– he tenido que interrumpir la «polarización mental» hacia determinado asunto. Durante mi fiebre, mi *Ifigenia* me perseguía y me acosaba. Apenas he sido capaz de escribir un coro inicial. Tanto quiero poner en ella que me asusto de escribirla, y temo que mi concepción sea superior a mis medios artísticos”.<sup>56</sup> Frase interesante esta última, pues exhibe la conciencia autoral de que tal vez le faltan los medios artísticos (el conocimiento de las formas literarias) para escribir su obra, a pesar de que ya la había concebido desde hacía tiempo. En otra carta más, del 3 de julio de ese mismo año,

---

años y ella 19; casaron en 1911; tuvieron un único hijo en 1912; pero no fue sino hasta 1913, al partir a Francia, cuando propiamente la familia puede vivir unida, pues desde que se casaron hasta esa fecha, ella vivió en casa de sus padres. Al decir de ella: “yo estaba prácticamente en depósito”. Leonardo Martínez Carrizales precisa que se casaron, no en 1911, sino el 17 de julio de 1913, tomando como documento probatorio el “Acta de matrimonio” de esa fecha. Véase *La sal...*, *op. cit.*, p. 31, nota 26.

<sup>55</sup> Es anecdótico el caso que Reyes relata de la generosidad de este hombre íntegro: “Cuando a su vez cayeron Madero y Pino Suárez, hice lo que estaba en mi mano: renuncié a la secretaria de Altos Estudios, [...] Pedro Henríquez Ureña, que era muy pobre, me trajo todos sus ahorros para que no se me obligara a cambiar de actitud” (*Historia documental...*, *op. cit.*, p. 162).

<sup>56</sup> Pedro Henríquez Ureña y Alfonso Reyes, *Epistolario íntimo*, t. 2, *op. cit.*, p. 228.

en tono parecido, con palabras reveladoras y cargadas de simbolismo, le hace una dolorosa confesión, la cual se convierte a su vez en una especie de llamada de auxilio:

Tengo la firme convicción de que un secreto instinto oscuro y enemigo hace que me tengan a ración de hambre, aunque podían tenderme una mano. ¡Si yo supiera cuál es mi dios! Mi Ifigenia, mi pobre Ifigenia pide vida, olvidada en el montón de papeles: “yo justificaré tu vida” me grita. Y desde mi rojo pasado de adolescente, el recuerdo de mis Electras, las doradas novias de mi corazón, me hace llorar. ¡Oh, días alcióneos! Pedro, si aún queda en tu sensibilidad un punto sensible, dedícame un instante y padece un poco.<sup>57</sup>

Rafael Gutiérrez Girardot, estudioso colombiano desaparecido no hace mucho tiempo, advirtió, con acierto, que Henríquez Ureña “Carecía de pose y de pathos. Irradiaba, en cambio, una sobria pasión y un magisterio humano tan grandes, que alcanzan a llegar hasta el lector de hoy”.<sup>58</sup> Explicación complementaria al porqué de la decisiva influencia sobre Alfonso Reyes y los miembros del Ateneo de la Juventud, a quienes él seleccionó y formó, mientras él mismo se iba educando, un paso delante de los demás.

##### 5. Espiral del maestro de maestros: José Enrique Rodó

José Enrique Rodó, uruguayo, es hoy el estilista más brillante de la lengua castellana.<sup>59</sup>

Tres libros, tres autores: un mismo destino. Primicias de tres grandes escritores de la literatura hispanoamericana: *De litteris* (1904), de Francisco García Calderón; *Ensayos críticos* (1905), de Pedro Henríquez Ureña; *Cuestiones estéticas* (1911), de Alfonso Reyes. Para la publicación

---

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 266.

<sup>58</sup> Rafael Gutiérrez Girardot, “Pedro Henríquez Ureña”, en Pedro Henríquez Ureña, *La Utopía de América*, pról. Rafael Gutiérrez Girardot, comp. y cronología Ángel Rama y Rafael Gutiérrez Girardot, Ayacucho, Caracas, 1989, p. IX.

<sup>59</sup> Pedro Henríquez Ureña, “Ariel”, ensayo de 1904 incluido en *Obra crítica*, ed., bibliografía e índice onomástico Emma Susana Speratti Piñero, pról. Jorge Luis Borges, Fondo de Cultura Económica, México, 1960, p. 23.

de su primer libro juvenil de ensayos, no sin cierta audacia, Francisco García Calderón le solicitó un prólogo a José Enrique Rodó. Éste accedió gustoso y en 1904 se imprimió en una modesta imprenta limeña.<sup>60</sup> Según documenta Emir Rodríguez Monegal, el libro de García Calderón contiene un ensayo sobre Rodó: “Una nueva manera de crítica”.<sup>61</sup> En ese momento, Rodó era la figura intelectual latinoamericana por excelencia. En *Ariel*, obra paradigmática publicada en 1900, el maestro uruguayo había dirigido una especie de sermón laico a las nuevas generaciones. Plasmaba en él una postura que contraponía dos visiones: el modelo de conservación de las tradiciones clásicas, su ideal para América Latina; y el modelo utilitarista implantado en la América anglosajona. Es “el espíritu de *americanismo*” o “*nordomanía*” – como también lo llama–, “visión de una América *deslatinizada* por propia voluntad”.<sup>62</sup> En cambio el primero, su ensueño o utopía, fusiona las inspiraciones esenciales del cristianismo y del helenismo. Así lo expresa específicamente Rodó, por ejemplo, en un párrafo del capítulo IV del *Ariel*, imaginando idealmente esta fusión:

La perfección de la moralidad humana consistiría en infiltrar el espíritu de la caridad en los moldes de la elegancia griega. Y esta suave armonía ha tenido en el mundo una pasajera realización. Cuando la palabra del cristianismo naciente llegaba con San Pablo al seno de las colonias griegas de Macedonia, a Tesalónica y Filipos, y el Evangelio,

---

<sup>60</sup> Francisco García Calderón, *De litteris (crítica)*, pról. José Enrique Rodó, Librería e Imprenta Gil, Lima, 1904, 134 pp.

<sup>61</sup> Emir Rodríguez Monegal, “Las relaciones de Rodó y Francisco García Calderón”, en *Número* (Montevideo), año 5 (abril-diciembre de 1953), núm. 23-24, p. 255.

<sup>62</sup> José Enrique Rodó, *Ariel. Motivos de Proteo*, pról. Carlos Real de Azúa, ed. y cronología Ángel Rama, 3ª ed., Ayacucho, 1993, p. 34. Dedicó el capítulo VI a la presentación crítica de este asunto. Veamos, como ejemplo, las primeras líneas del párrafo inicial: “La concepción utilitaria, como idea del destino humano, y la igualdad en lo mediocre, como norma de la proporción social, componen, íntimamente relacionadas, la fórmula de lo que ha solido llamarse, en Europa, el espíritu de *americanismo*. –Es imposible meditar sobre ambas inspiraciones de la conducta y la sociabilidad, y compararlas con las que le son opuestas, sin que la asociación traiga, con insistencia, a la mente, la imagen de esa democracia formidable y fecunda, que, allá en el norte, ostenta las manifestaciones de prosperidad y su poder como deslumbradora prueba que abona a favor de la eficiencia de sus instituciones y de la dirección de sus ideas. –Si ha podido decirse del utilitarismo que es el verbo del espíritu inglés, los Estados Unidos pueden ser considerados la encarnación del verbo utilitario” (p. 33).

aún puro, se difundía en el alma de aquellas sociedades finas y espirituales en las que el sello de la cultura helénica mantenía una encantadora espontaneidad de distinción, pudo creerse que los dos ideales más altos de la historia iban a enlazarse para siempre. En el estilo epistolar de San Pablo queda la huella de aquel momento en que la caridad se heleniza. Este dulce consorcio duró poco. La armonía y la serenidad de la concepción pagana de la vida se apartaron cada vez más de la idea nueva que marchaba entonces a la conquista del mundo. Pero para concebir la manera como podía señalarse al perfeccionamiento moral de la humanidad un paso adelante, sería necesario soñar que el ideal cristiano se reconcilia de nuevo con la serena y luminosa alegría de la antigüedad; imaginarse que el Evangelio se propaga otra vez en Tesalónica y Filipos (p. 19).

A pesar de las reservas sobre el impacto y la difusión de *Ariel*, expuestas por Carlos Real de Azúa en su prólogo, otra parte de la crítica ha visto que ese breve opúsculo pronto adquirió fama y fue adoptado como libro de cabecera por la juventud hispanohablante de principios de siglo. Ante estas circunstancias, era natural que un joven como Francisco García Calderón, quien compartía los ideales de Rodó, recurriese a él cuando se decidió a publicar una primera colección de artículos y ensayos sobre temas de literatura y de filosofía. Apenas unos once años mayor, el maestro uruguayo se entusiasmó al leer el manuscrito de García Calderón, en el cual encontró madurez intelectual y profundidad de pensamiento, virtudes poco usuales para una persona joven, de acuerdo con las ideas que expresa en el prólogo que redactó gustosamente aceptando el encargo solicitado. “Este escritor nuevo, sin dejar de ser muy juvenil por su hermoso y noble entusiasmo, nos da anticipados sabores de madurez”, decía, por ejemplo, en su breve texto, y subrayaba categórico: “Yo veo en él una de las mejores esperanzas de la crítica americana”.<sup>63</sup> No se equivocó. Sin haberse encontrado nunca personalmente, Francisco García Calderón fue el discípulo más notable y predilecto de José Enrique Rodó. Gabriela Mistral afirmó, en 1927, que era el “heredero efectivo y quizá único

---

<sup>63</sup> *Apud* Teodoro Hampe Martínez, “Francisco García Calderón, el arielista: un pensador de talla continental”, en Francisco García Calderón, *América Latina y el Perú del novecientos: antología de textos*, comp., introd. y notas Teodoro Hampe Martínez, Fondo Editorial COFIDE-UNMSM, Lima 2003, pp. 20-1.

del uruguayo”. Juicio que corroborará años más tarde, en 1944, el crítico peruano Luis Alberto Sánchez, quien lo llamó “legatario de Rodó”. Como lo ha señalado Rodríguez Monegal: “Ambos juicios apuntan a esa condición de discípulo que –en el mejor y más original sentido rodoniano de la palabra– supo ser García Calderón: un discípulo de algunas directivas del maestro, un discípulo que desarrolla y perfecciona aspectos que en el maestro sólo quedaron apuntados”.<sup>64</sup>

Pero otro temprano y no menos distinguido discípulo de Rodó fue Pedro Henríquez Ureña, quien en su primer libro, *Ensayos críticos*, incluyó el ensayo: “Ariel”, brillante escrito de 1904 sobre la obra del montevideano, publicada en el simbólico año de 1900. Todo su libro está escrito en una prosa maravillosa y genial, con fina sensibilidad humanística y cargada de erudición, donde el conocimiento y precisión de la teoría sociológica camina de la mano de la poesía y el saber operístico y musical. Toda una lección de estilo y profundidad de pensamiento en el tratamiento de los temas, por la cual, incluso un lector actual, a cien años de distancia de haber sido escrito el libro, no tiene más que admirar el talento. De un maestro a otro maestro, el reconocimiento justo en su temprano ensayo de 1904, apenas a unos cuantos años de la primera edición de *Ariel*. No es propósito de este esbozo entrar en detalles de la profundidad y madurez de pensamiento de Henríquez Ureña comprendidos en el conjunto de ensayos de su primer libro, pero sí apuntar, en forma mínima, a los vasos comunicantes de la red de relaciones tendidas entre tres de las mentes más brillantes del pensamiento hispanoamericano del siglo XX: José Enrique Rodó, uruguayo; Francisco García Calderón, chileno-peruano-francés; y el dominicano –hombre de toda la geografía americana–, Pedro Henríquez Ureña. Todo esto porque es la atmósfera que afectiva e intelectualmente rodea a Alfonso Reyes en el despegue de su fructífera y, por fortuna, larga carrera literaria. ¡Vaya que

---

<sup>64</sup> Emir Rodríguez Monegal, art. cit., p. 255.

en mejor compañía, “grata compañía”, utilizando su expresión, no pudo haberse encontrado! En este sentido, me permito acudir a dos cartas reveladoras que Emir Rodríguez Monegal incluye en su ensayo, en las cuales se muestra que con toda seguridad fue Rodó el puente que puso en contacto a Pedro Henríquez Ureña y a Francisco García Calderón. En carta que Rodó envía al primero, el 20 de febrero de 1906, apenas a unos tres meses de que en La Habana había hecho publicar su primer libro, le recomienda establecer comunicación con el peruano, en estos términos:

La lectura de su libro [*Ensayos críticos*. 1905] trajo inmediatamente a mi memoria un hombre que no sé si será conocido por Ud.; el nombre de un joven crítico peruano, Francisco García Calderón, muy semejante a Ud. en tendencias, méritos y caracteres de pensamiento y estilo, y en quien también veo una brillante esperanza para la crítica hispanoamericana. Si no cultiva Ud. relación intelectual con él, entáblela, y comuníquense sus impresiones, y trabajen juntos al través de la distancia material; porque es de la aproximación de espíritus tan bien dotados y orientados de donde puede surgir impulso de vida para la crítica, y en general, para la literatura de la América nueva.<sup>65</sup>

Después, en carta que le envía a García Calderón, el 28 de junio de ese mismo año de 1906, le dice:

...parece que vientos nuevos se levantan y que nuestros esfuerzos por orientar la producción americana en sentido original y fecundo no serán perdidos. Se perciben ya los resultados de la siembra. ¿Ha leído Ud. la “Revista Crítica” que en Vera Cruz comenzaron a publicar, en enero, Henríquez Ureña y Carricante? Es digna de todo estímulo y ayuda. Henríquez Ureña, que el año pasado publicó en La Habana un tomo de “Ensayos críticos” es espíritu muy cultivado y de fino sentido literario, que tiene mucho de nuestra orientación. Escribiéndole hace pocos días, le hablaba yo de Ud. y le indicaba que solicitase la cooperación de su pluma para la “Revista”.<sup>66</sup>

Dos años más tarde, en carta que Pedro Henríquez Ureña le envía a Alfonso Reyes el 16 de enero de 1908, le comenta muy favorablemente un segundo libro de Francisco García

---

<sup>65</sup> Emir Rodríguez Monegal, art. cit., p. 256.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 257.

Calderón, *Hombres e ideas de nuestro tiempo*,<sup>67</sup> y le recomienda la lectura de ese libro; además, le solicita información sobre la edición de *Ariel*, que el general Bernardo Reyes estaba llevando a cabo en Monterrey. Respecto a esto último le dice: “¿Qué hay del *Ariel*? No olvides enviarnos un ejemplar especial con tu firma para firmarlo todos *Nosotros* y enviárselo a Rodó”.<sup>68</sup> Respecto a lo primero, es más explícito y su agudeza crítica no desmerece ante el elogio y la recomendación, refiriéndose a *Hombres e ideas de nuestro tiempo* dice: “¡qué nervio de estilo, mezcla de Renán y Taine, o, en castellano, de Rodó y Sanín Cano! ¡qué riqueza de ideas y qué modo tan personal de enfrentarse a los problemas!”<sup>69</sup> En este contexto

---

<sup>67</sup> Francisco García Calderón, *Hombres e ideas de nuestro tiempo*, pról. Émile Boutroux, F. Sempere & Co., Valencia, 1907, 207 pp. Según la mencionada “Cronología” de Ángel Rama y Marlene Polo, contiene una selección de artículos publicados en diarios y revistas de Lima, de 1904 a 1907, a los cuales su autor agregó algunos inéditos. Véase Francisco García Calderón, *Las democracias...*, *op. cit.*, p. 352. En noviembre de 1908, de acuerdo con la “Crono-bibliografía de Pedro Henríquez Ureña” establecida por Emma Susana Speratti Piñero, el dominicano llevó a cabo la traducción anotada para la *Revista Moderna* de “Las corrientes filosóficas en la América Latina”, de Francisco García Calderón. Memoria que había presentado en el Congreso de Filosofía de Heidelberg, que se celebró en septiembre de ese mismo año y que fue publicada en la *Revue de Metaphysique et de Morale*, de París. Véase Pedro Henríquez Ureña, *Obra...*, *op. cit.*, p. 962.

<sup>68</sup> Alfonso Reyes y Pedro Henríquez Ureña, *Correspondencia...*, *op. cit.*, p. 58. En cuanto a la edición de *Ariel*, se trata de la que en los Talleres Lozano, en 1908, mandó imprimir el General Bernardo Reyes, en Monterrey. Lucubra en su prólogo Carlos Real de Azúa, “seguramente a instancias de su hijo Alfonso”.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 57. Quizá convenga transcribir el largo párrafo en el cual se enmarca la parte citada, por la gran cantidad de elementos temáticos que contiene. Incluyendo el del padre: muestra de admiración, afinidades y circunstancias comunes entre ellos: “*Ya que no hay mejor asunto, hablemos de libros. Apenas despachada mi carta a García Calderón, llegó a las librerías su obra Hombres e ideas de nuestro tiempo, edición Sempere. No pude resistir la espera y compré el libro. ¡Nunca hubiera esperado tanto! Para comenzar, el prólogo de Boutroux, en francés, y todos los asuntos son filosóficos. Hay alguna que otra idea no bien definida, y en general creo que las incongruencias se deben a las diversas fechas de los artículos; pero ¡qué nervio de estilo, mezcla de Renán y de Taine, o, en castellano, de Rodó y Sanín Cano! ¡qué riqueza de ideas y qué modo tan personal de enfrentarse a los problemas! Por supuesto que ahí no falta nada: el antiintelectualismo, Bergson, Boutroux, James, Myers, Cournot, todo pasa por allí, como cosa corriente y bien conocida. Excelentes, sobre todo, dos artículos referentes a América: «La nueva generación intelectual del Perú» (que como te dije es la única que hasta ahora se ha hecho conocer) y «Por ignoradas rutas». Es interesante observar cómo se realizan en estos países los mismos fenómenos, no ya políticos, sino intelectuales; allá también llegó el*

adquiere especial significación la intervención no sólo de Francisco García Calderón, como ya se dijo, sino también la de su hermano, Ventura García Calderón, pues ahora se sabe que fue por él que Boutroux conoció el primer libro de Reyes y que eso motivó que le enviara aquella generosa carta en la cual lo estimulaba, en momentos de tanta angustia, y que Reyes menciona con tanto orgullo en la crónica que hace de sus libros. En dicha carta, por ejemplo, le decía: “Estoy muy agradecido a mi amigo García Calderón por haberme proporcionado el gran placer de darme noticia de usted. Es notable hasta qué punto, todavía tan joven, usted ha leído y pensado y sus reflexiones se han forjado en el puro molde clásico. Le suplico que reciba, junto con mi más explícito agradecimiento, mi más cordial simpatía”.<sup>70</sup> Con justa razón, estos hermanos sustituirán a los amigos que Reyes había dejado en México, así lo dice en sentida nota: “Yo echaba mucho de menos a los amigos de mi tierra. ¿Por qué no decir que los soñaba y lloraba en sueños? ¿Es esto un desdoro? Los hermanos Francisco y Ventura García Calderón vinieron a ocupar su sitio”.<sup>71</sup> En cuanto al contenido de este primer libro, semilla de la voluminosa obra de Alfonso Reyes, quizá valga la pena recordar que él mismo en repetidas

---

positivismo, «creando algunas veces una retórica» y ya comienza a ser barrido. Sólo en la juventud de allí ha logrado imponerse (son tan jóvenes como nosotros: diecinueve a veinticinco años, esta última la edad de García Calderón); ¡mientras que aquí! Y con qué simpatía habla García Calderón de los viejos, y especialmente de su padre, que había sido presidente de Perú; muerto poco tiempo después del artículo en que lo cita: «Hay una generación que unió siempre el culto vigilante de la ley a la lucha política y que defendió continuamente el imperio de la justicia en América. Hoy está en el ocaso: a ella pertenece mi padre, anciano y grande en su soledad, envuelto en el misterio de la eternidad que lo llama. De todos ellos podría decir cada uno de nosotros, como Stacio de Virgilio: [¡Qué de mensajes ocultos! La traducción de la cita latina del verso de Estacio, que corrige y traduce en nota erudita José Luis Martínez: “Pero síguelo de lejos y adora siempre sus huellas”]

«Longe sequor et vestigia semper adoro.»

Te recomiendo consigas este libro, si en Monterrey se venden los libros de la casa Sempere. Si no, te enviaré el mío tan pronto como reciba el que me ofrece el autor. A Caso le gustó mucho” (pp. 57-8).

<sup>70</sup> Este fragmento de la carta lo incluye Teodoro Hampe Martínez en la nota 48 de su estudio. Véase, art. cit., p. 33.

<sup>71</sup> Alfonso Reyes, *HD, OC*, t. XXIV, p. 163.

ocasiones le otorga ese atributo. Sólo a manera de ejemplo, entresaco lo que dice al justificar el título de *Cuestiones estéticas* y lo que después refiere en cuanto a su contenido:

el libro se limita a la crítica literaria. Pero quise dar a entender que todos los ensayos eran como otros tantos asedios a una misma plaza fuerte, la cual no acababa de rendirse; [...] varias veces he declarado que yo suscribiría todas las opiniones allí expuestas, o “prácticamente todas”, como suele decirse. Hay conceptos, temas de *Cuestiones estéticas* derramadas por todas mis obras posteriores: ya las consideraciones sobre la tragedia griega y su coro, que reaparecen en el Comentario de la *Ifigenia cruel*; ya algunas observaciones sobre Góngora, Goethe o bien Mallarmé, a las que he debido volver más tarde, y sólo en un caso para rectificarme apenas. Mis aficiones, mis puntos de vista, son los mismos (pp. 158-9).

También hay que recordar que lo que fue el germen de su pasión por Grecia lo acompañó durante toda su vida y se manifestó en los libros sistemáticos de su época de madurez, “obra que podría llamarse de la cosecha y en la que está ofreciendo los más ricos frutos de su sabiduría”,<sup>72</sup> y más específicamente en su inconclusa y poética traducción de *La Ilíada*, de Homero.<sup>73</sup> A la distancia, resulta muy reveladora, e incluso con ciertos rasgos de ternura e inocencia, la carta que le envía a su amiga Gabriela Mistral, el 9 de enero de 1949:

Y ahora para Ud. sola, un verdadero secreto. No quiero que se hable de eso antes que vea el libro impreso. “¡Agárrese!” Anoche, a media noche, he dado fin a la traducción en alejandrinos y consonante; de las VI primeras rapsodias de *La Ilíada*. Necesitaba toda la experiencia de mi vida y de mi trabajo para atreverme con ese sueño que data de mi infancia. Si no me muero antes, habré acabado la obra entera en un par de años. [...] Pero, desde luego, con un prologuillo explicativo y nada pedante ni erudito, sacaré ya las seis primeras rapsodias. Apenas sé griego, y puede que Ud. me juzgue loco. Con todo, ya veremos qué le parece el resultado. Temblando de miedo –pues *se conoce que no soy verdadero poeta en el temor que se apodera de mí para confesarme*

---

<sup>72</sup> La expresión le corresponde a José Luis Martínez, según la cita que hace, de su ensayo “La literatura mexicana en 1942”, Ernesto Mejía Sánchez en su “Nota preliminar” a Alfonso Reyes, *Obras completas XIII*, Fondo de Cultura Económica, México, 1961, p. 10.

<sup>73</sup> En cuanto a los libros, me refiero obviamente, en primer lugar, a “sus libros principales sobre la cultura griega”, publicados todavía en vida del escritor: *La crítica en la edad ateniense* (1941), *La antigua retórica* (1942), *Junta de sombras* (1949), *Estudios helénicos* (1957) y *La filosofía helenística* (1959); y en segundo lugar, a los otros que, publicados o no durante su vida, se fueron integrando a los diversos tomos de sus *Obras completas*. La lista es larga: *Religión griega*, *Mitología griega*, *Los poemas homéricos*, *La Ilíada*, *La afición de Grecia*, *El triángulo egeo*, *La jornada aquea*, *Geógrafos del mundo antiguo* y *Algo más sobre los historiadores alejandrinos*.

*directamente en el verso y siempre ando buscando alguna intermediaria Ifigenia para descubrirme entero entre símbolos.*<sup>74</sup>

Asumiendo el riesgo de reiterar, esta confesión de Reyes lo retrata de cuerpo entero, como un hombre íntegro y honesto, con su grandeza y sus temores, miedos y debilidades y, sobre todo, de esa necesidad de esconderse, “enmascararse” entre los símbolos de su obra: “se conoce que no soy verdadero poeta en el temor que se apodera de mí para confesarme directamente en verso y siempre ando buscando alguna intermediaria Ifigenia para descubrirme entero entre símbolos”. Vale la pena mencionar en este momento que, en efecto, como se verá a lo largo de este estudio, ésta es la hipótesis más fuerte y recurrente que ha prevalecido en el campo de la crítica en cuanto al estudio de *Ifigenia cruel*. Hipótesis con la cual coincido y procuraré dialogar enriqueciéndola en el marco de una mirada integradora y nueva, pues es probable que lo que Reyes pudiera estar ocultando en su obra sea el profundo dolor que le causó la muerte de su padre y que para ello haya adoptado el marco cosmogónico universal de la tragedia griega, de acuerdo con los postulados de la Escuela Antropológica de Helenistas de Cambridge.

Reitero: en *Ifigenia cruel*, drama personal de juventud de Alfonso Reyes, el poeta vierte la imagen mítica del drama vivido por la familia tantálica de Agamemnon y pareciera que aborda el tema del dolor mediante un sistema de símbolos y claves propias de la tragedia griega, pero hay que advertir que *Ifigenia cruel* “no es evocación del pasado o del ambiente geográfico, sino mitología del presente y descarga de un sentimiento personal”.<sup>75</sup> Es una obra en la cual él adopta esa cosmovisión para enmarcar el dolor profundo que le causó la muerte de su padre: “historia cierta”, “experiencia propia” encubierta. Esta interpretación refuerza la

---

<sup>74</sup> *Tan de usted. Epistolario de Gabriela Mistral con Alfonso Reyes*, comp., introd. y notas Luis Vargas Saavedra, Hachette-Ediciones Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile, 1990, p. 171. Me he tomado la libertad de transcribir en cursivas las últimas líneas.

<sup>75</sup> Alfonso Reyes, *OC*, t. XXIV, pp. 185-6.

postura crítica, casi unánime, que ha visto a la *Ifigenia cruel* como texto autobiográfico. Sobre esta base propongo la hipótesis mencionada: que Alfonso Reyes, como seguidor y lector asiduo de los miembros de la Escuela Antropológica de Helenistas de Cambridge, tomó ese marco de dolor universal humano, propio de la tragedia griega, como *leitmotiv* para su poema dramático. En el conjunto intertextual del poema y los paratextos expone su recreación del mito griego. En esa recreación está la intimidad del poeta, en el marco cosmogónico universal que decidió adoptar para encubrir su propio dolor: es la cosmogonía dramática con la cual el poeta se cubre para hablar de sí mismo a través de símbolos y también para ofrendar un original y quizás único palimpsesto en el vasto campo de la literatura hispanoamericana: hacer literatura dentro de la literatura, como se verá en los capítulos que siguen.

## CAPÍTULO II. *IFIGENIA CRUEL*: ACERCAMIENTO A UNA LECTURA INTEGRADORA

La afición y adopción del modelo clásico (griego y latino), tan celosamente defendido y recomendado por José Enrique Rodó a la nueva juventud de Hispanoamérica, en el naciente siglo XX, dio temprano frutos en los tres importantes escritores mencionados en el capítulo anterior. Por ejemplo, Pedro Henríquez Ureña, con toda la intención temática, genérica y estilística, se insertó en esa atmósfera al escribir *El nacimiento de Dionisos*, al calor de una Navidad con sus compañeros del Ateneo de la Juventud.<sup>76</sup> Alfonso Reyes, por su parte, dio muestra de su gran capacidad ensayística en un juvenil escrito en el cual analiza al personaje de Electra en el teatro ateniense. ¿De qué manera ese modelo de pensamiento estético, de gran cultura, se transfiere al ámbito ético del escritor para permear su acción y sus propios productos? En el caso de Reyes, ése parece un hecho evidente: sus clásicos lo acompañaron durante toda la vida. No sólo en sus apasionados años de juventud, sino en la serenidad y sabiduría de los años de madurez. Años después al dar forma en 1932, por ejemplo, a un escrito para conmemorar el primer centenario de la muerte de Goethe, así se justifica: “Goethe

---

<sup>76</sup> El dato lo proporciona Alfonso Reyes en el ensayo “El reverso de un párrafo”, incluido en *La experiencia literaria (Obras completas XIV)*, Fondo de Cultura Económica, México, 1962, pp. 129-30) donde dice: “Desde 1906 cuando menos, los temas helénicos andan en mis poemas. Y el mismo año de 1908 en que creo haber escrito «La evocación de la lluvia», el afán por desentrañar la continuidad pagana que corre del mito antiguo al cristiano nos llevó a celebrar una íntima fiesta literaria la noche de Navidad, fecha coincidente con la que se ha atribuido al nacimiento de Dionisos. Sobre este asunto escribió Pedro Henríquez Ureña una tragedia en prosa, según la manera del teatro ateniense, y yo cierto «Coro de sátiros en el bosque» en estrofas, antiestrofas y epodos («Gloria a la pezuña y al cuerno»). Ambas piezas fueron leídas en aquella velada”. Según la Crono bibliografía proporcionada por Emma Susana Speratti Piñero, en febrero de 1909 apareció, por primera vez, con el título “El nacimiento de Dionisos. Esbozo trágico a la manera antigua”, *Revista Moderna*, pp. 259-269, pero como libro se publicó unos años más tarde, esta es la referencia completa: Pedro Henríquez Ureña, *El nacimiento de Dionisos*, Imprenta de Las Novedades, Nueva York, 1916. Más recientemente se ha incluido en Pedro Henríquez Ureña, *Ensayos*, ed. crítica, coord. José Luis Abellán y Ana María Barrenechea, ALLCA XX-Fondo de Cultura Económica, México, 1998 (Archivos, 35), pp. 5-17.

y los trágicos griegos me acompañaron en mi primera aventura hacia mí mismo. Ni a unos ni a otros los he dejado nunca de la mano; pero una cosa es el estudio, el examen crítico, y otra la declaración de la deuda. Con los trágicos ya había yo cumplido a mi manera, ofreciendo, en los comentarios de la *Ifigenia cruel*, mis confesiones de helenista sentimental. Me faltaba la confesión de Goethe”.<sup>77</sup> Habría que recordar, además, que la vida no le alcanzó para conseguir su ambicioso proyecto poético de traducción en hexámetros de los cantos de *La Ilíada*, a pesar del interés de concluirlo en dos años, como se lo había comunicado a Gabriela Mistral. Con seguridad, una estación muy importante lo constituye el proceso de construcción de *Ifigenia cruel* y los paratextos con los cuales, de manera extraña, decidió acompañarla: “Comentario a la *Ifigenia cruel*” y “Breve noticia”; así como otros dos textos íntimamente ligados a esa obra: “Mi óbolo a Caronte”,<sup>78</sup> de 1925, y *Oración del 9 de Febrero*,<sup>79</sup> de 1930. Los secretos de la simbología, aún oculta, de aquélla en éstos se develan amorosa y nítidamente. En este primer acercamiento, se pretende tender las redes que permitan arribar a una cabal comprensión de los primeros, pero sin prescindir de los segundos.

---

<sup>77</sup> Alfonso Reyes, *Rumbo a Goethe*, en *OC*, t. XXVI, p. 83.

<sup>78</sup> *Mi óbolo a Caronte* es el título que Fernando Curiel Defossé ha asignado al inédito mencionado, más arriba, en la nota 6, de acuerdo con la idea que él lucubra de que fue un escrito que en sus orígenes tenía como destinatario a Genaro Estrada. Todo ello lo deduce de la carta que le envía el 22 de octubre de 1925, en la cual Reyes alude a una “memoria secreta” que ha escrito en su defensa y donde le dice: “Ya irá después la memoria: se ha alargado; ya es un librito que acaso se llame: «Mi óbolo a Caronte»”, *apud, op. cit.*, p. 147.

<sup>79</sup> Alfonso Reyes, *Oración del 9 de febrero*, Era, México, 1963. Obra póstuma publicada con prólogo de Gastón García Cantú y la reproducción del manuscrito facsímil. Como dice José Luis Martínez: “Acaso don Alfonso la guardaba como si fuera una invocación y un lamento privados. En ella no volverá a narrar la fama del soldado y gobernante y nunca quiso detenerse en las circunstancias de la muerte de su padre; su único tema es la persistencia del desgarramiento y los recursos que ha encontrado su autor para sobrellevar la pérdida y mantenerlo secreto en su ánimo” (“Introducción” a *OC*, t. XXIV, p. 9).

## 1. *Ifigenia cruel*: el proceso de construcción de la obra

Como se puede ver en las mencionadas cartas a Pedro Henríquez Ureña y a Gabriela Mistral, la idea-proyecto de construcción de la obra y de simpatía por el ámbito de la cultura griega data de los tiempos de la infancia y se reafirma en la juventud. Es más que probable que el deseo de escribir sobre una tragedia griega en particular haya surgido, de manera más clara, durante las lecturas de sus años de formación en el Ateneo de la Juventud, cuando escribió su importante ensayo sobre “Las tres Electras del teatro ateniense” (1908). De hecho, Reyes mismo así lo ha expresado también en “El reverso de un párrafo”:

Para la fecha de la “La evocación de la lluvia” ya vivía yo en plena literatura. Desde 1906 me había vinculado al grupo de *Savia Moderna*, en cuya redacción conocí, entre otros, a Pedro Henríquez Ureña, que representa toda una etapa de mi formación juvenil. Ya estaba yo entregado al estudio de los griegos, y en cierto cuaderno de apuntes consta que el 8 de agosto de 1908 comenzaba a concebir el ensayo sobre las “Electras” que aparece en *Cuestiones estéticas*. [...] En aquel cuaderno de notas constan también los primeros apuntes sobre el tema de Ifigenia, que de propósito dejé madurar por varios años, y al que di al cabo su redacción definitiva en el poema *Ifigenia cruel*, escrito en Deva y en Madrid, en el verano y el otoño de 1923 (*OC*, t. XIV, p. 129).

Sin embargo, la fecha en la cual la nombra por primera vez, llamándola como *Ifigenia cruel*, es una carta del 1º de diciembre de 1922 a José María Chacón, uno de sus tantos amigos cubanos:

Cuando vengas tendré una gran novedad de trabajo que mostrarte. Anoche, a las nueve, después de cuatro horas de trabajo continuo, acabé la obra. Ahora sólo me falta lo que Juan Ramón llama “depurarla”. Acaso la depuración estará acabada cuando vengas. No se lo cuentes a nadie: se trata, ¡al fin!, de mi *Ifigenia*. Se llama *Ifigenia cruel*. Y es cruel hasta por el esfuerzo que me ha costado. Está en verso, en verso libre, libérrimo, de tono incisivo y prosaico; está tallada a hachazos y, más que en madera, en roca. No quiero que acaricie, no: salgo todo lleno de rasguños y de arañazos de tratar con ella. Es el último grito de mi juventud. De hoy más, no tendré ya un aliento de libertad como el que he tenido hasta llegar a ella.<sup>80</sup>

---

<sup>80</sup> *Epistolario Alfonso Reyes/José María Chacón*, ed. Zenaida Gutiérrez Vega, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1976, p. 98.

La gran cantidad de elementos significativos que esta eufórica noticia contiene hace que sea relevante por sí misma: no sólo porque fija una fecha específica, sino porque informa, además, de las circunstancias y modalidades de escritura de esta obra, e incluso de la propia psicología de su autor; es muy plástica la imagen de “salgo todo lleno de rasguños y de arañazos de tratar con ella”, hecho que habla de la gran lucha que libró con sus demonios internos. Establece, por otra parte, un parteaguas en su vida como escritor, por aquello de “Es el último grito de mi juventud”. ¿Cuánto tiempo le llevó a Reyes el proceso de elaboración, no sólo de “depuración”, de su amada *Ifigenia* al grado de que él mismo proporcionó lugar y fecha como dato definitivo de la escritura de su poema, dando pie para que se tome el año de 1923 y no el de 1922, como se lo comunica en su carta a Chacón y Calvo? Pesó sin duda su propia versión: “Escrito entre agosto y septiembre de 1923, el poema parte de mis lecturas juveniles de los trágicos griegos, 1908 y sólo entendí yo mismo la dirección y orientación definitiva de mi poema durante mi permanencia en Madrid”.<sup>81</sup>

La carta a Chacón y Calvo, por otra parte, ayuda a entender las ideas expuestas por Reyes en su “Comentario a *Ifigenia cruel*” cuando dice que la obra “encubre una experiencia propia” y cuando, ya casi al final del mismo, hace una afirmación inquietante y muy sugerente: “Un súbito vuelco de la vida vino a descubrirme la verdadera misión redentora de la nueva *Ifigenia*, haciendo que su simbolismo creciera solo, como una flor que me hubiera brotado adentro”.<sup>82</sup> ¿La alusión a ese “súbito vuelco de la vida” se refiere a la disposición que recibió para regresar a México, a finales de 1922, y eso removió el complejo conjunto de circunstancias que lo llevaron al exilio? Aunque temporal, el regreso a México, el cual responde al llamado de la Secretaria de Relaciones Exteriores, sin duda, implicaba volver al

---

<sup>81</sup> Información que Reyes, de nuevo, reitera en uno de los capítulos de *Historia documental de mis libros* (OC, t. XXIV, pp. 330-1).

<sup>82</sup> Alfonso Reyes, OC, t. X, p. 359.

lugar donde se había originado la tragedia familiar hacía menos de diez años. Si ese hecho, como se supone, está relacionado con la escritura de *Ifigenia cruel*, bien se puede derivar de ello la tan divulgada interpretación autobiográfica de la obra.

El regreso a México, sin embargo, se retrasó hasta el mes de abril de 1924, a pesar de que Reyes tenía listo su equipaje desde 1922. Ya en México, en el mes de julio recibió el primer ejemplar de su *Ifigenia cruel* plagado de erratas, situación que provocó aquella simpática poesía de circunstancia que le envía a Genaro Estrada. Resulta reveladora la expresión de Reyes al decir, repito: “Es el último grito de mi juventud”, pues coincide con otra igualmente importante con la cual cierra el primero de los apartados de su “Comentario...”: “Antes que mi Ifigenia pudiera alentar, habría de cerrarse un ciclo de mi vida”. Con todo, el poema aun ahora permanece cargado de claroscuro en el campo de la crítica. En todo caso, la casi unánime y elogiosa valoración bien pudiera derivarse del tono y la exquisita ambigüedad con los cuales Reyes construyó un manto de sombras en ciertas expresiones que hábilmente incluyó, tanto en el “Comentario...” como en la “Breve noticia”. Hay que recordar que, por primera vez, ésta “fue presentada en español, como prólogo a una lectura del poema, con intercambio de quenas bolivianas, en la casa del escritor Gonzalo Zaldumbide, entonces ministro del Ecuador en Francia (París, 2 de diciembre de 1925)” y que se agregó a ediciones posteriores después de haber sido publicada en francés.<sup>83</sup>

La coherencia, profundidad de pensamiento, amplio conocimiento y erudición desplegados por Reyes en ambos textos han conducido a un repliegue y subordinación casi absoluta de la crítica. ¿Cuáles pudieron haber sido las razones por las que su autor sintió la necesidad de explicar su poema con los paratextos ensayísticos? Al parecer, con ello más bien provocó que se cayera en una postura casi acrítica de la obra y que en mucho ha contribuido a

---

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 12. Véase más adelante notas 158 y 167 de esta investigación.

construirle esa imagen de “santón” intocado de la literatura mexicana, pedestal en el cual con frecuencia se le ha colocado. A ello se suma el iluminador y aún no superado juicio crítico de Henríquez Ureña enmarcando la pasión helénica de Reyes y de todo el grupo ateneísta en una nueva “Hélade agonista”. Resulta imprescindible transcribir las palabras exactas y bellas con las cuales dejó un testimonio claro de la atmósfera intelectual en la cual se nutrió el inquieto espíritu del grupo. Su visión interesa, además, pues fortalece la hipótesis de la estrecha relación y asimilación de Reyes con los postulados de los miembros de la Escuela de Helenistas de Cambridge:

En los tiempos en que descubríamos el mundo Alfonso Reyes y sus amigos, Grecia estaba en apogeo: ¡nunca brilló mejor! Enterrada la Grecia de todos los clasicismos, hasta los parnasianos, había surgido otra, la Hélade agonista, la Grecia que combatía y se esforzaba buscando serenidad que nunca poseyó, inventando utopías, dando realidad en las obras del espíritu al sueño de perfección que en su embrionaria vida resultaba imposible. Soplaban todavía el viento tempestuoso de Nietzsche, henchido del duelo entre el espíritu apolíneo y el dionisiaco; en Alemania, la erudición prolífica se oreaba con las ingeniosas hipótesis de Wilamowitz; en los pueblos de lengua inglesa, el público se electrizaba con el sagrado temblor y el irresistible oleaje coral de las tragedias, en las extraordinarias versiones de Gilbert Murray, mientras Jane Harrison rejuvenecía con aceite de “evolución creadora” las viejas máquinas del mito y del rito; [...] De aquella Hélade viviente nos nutrimos.<sup>84</sup>

La hermosa y definitiva expresión de que “*Ifigenia cruel* está tejida, como las canciones, con hilos de historia íntima”, ha fortalecido la tendencia interpretativa que relaciona la historia personal de Alfonso Reyes por encima de los asuntos planteados en la tragedia de Eurípides sobre el significado y función de los mitos griegos. Ciertamente, con la probada maestría de un verdadero artífice de las palabras, de manera muy moderna, a diferencia de sus antecesores –Eurípides, Racine, Goethe– Reyes subvirtió el mito con toda intención y con ello dotó al personaje de la poderosa voluntad para elegir su destino, y el que elige es el de la libertad: Ifigenia, en lugar del retorno a la casa paterna, opta por permanecer

---

<sup>84</sup> Pedro Henríquez Ureña, “Alfonso Reyes”, en *Obra crítica, op. cit.*, p. 294.

como la súbdita “carnicera” de la diosa Artemisa, con conciencia plena, la cual adquirió en el proceso de la anagnórisis.

Con el tratamiento que imprime a su obra, Alfonso Reyes sumó algunos elementos a su propia causa y estableció un estrecho paralelismo con la situación de la virgen argiva, como lo han indicado algunos críticos. Así lo ha expuesto con argumentos más sólidos, por ejemplo, Emir Rodríguez Monegal.<sup>85</sup> Con una clara intención autoral, la inclusión de “Breve noticia” dota al lector de información para descifrar el complejo sistema de símbolos, así se expresa desde el principio:

El conflicto trágico, que ninguno de los poetas anteriores interpretó así, consiste para mí, precisamente, en que Ifigenia reclama su herencia de recuerdos humanos y tiene miedo de sentirse huérfana de pasado y distinta de las demás criaturas; pero cuando, más tarde, vuelve a ella la memoria y se percata de que pertenece a una raza ensangrentada y perseguida por la maldición de los dioses, entonces siente asco de sí misma. Y, finalmente, ante la alternativa de reincorporarse a la tradición de su casa, en la *vendetta* de Mecenas, o de seguir viviendo entre bárbaros una vida de carnicera o destazadora de víctimas sagradas, prefiere este último extremo, por abominable y duro que parezca, único medio cierto y práctico de eludir y romper las cadenas que la sujetan a la fatalidad de su raza.<sup>86</sup>

Hago una breve digresión: independientemente del complejo sistema teórico que Genette desarrolló para explicar el sentido de lo literario a partir de conceptos como intertexto, hipertexto, metatexto o paratexto, entre otros, la intención autoral de Reyes, de acompañar su poema dramático, primero con el “Comentario a *Ifigenia cruel*” y después con la “Breve

---

<sup>85</sup> Emir Rodríguez Monegal, “Alfonso Reyes: Las máscaras trágicas”, *Vuelta*, VI: 67 (México), p. 11. Iluminador ensayo, que se reproduce en *Más páginas sobre Alfonso Reyes*, vol. IV, segunda parte, selec. y bibliografía James Willis Robb, El Colegio Nacional, México, 1996, pp. 339-381. Por cierto, incurre en la imprecisión de confundir a Bernardo Reyes, el hijo mayor del General Reyes, con su hermano Rodolfo Reyes, dato que al parecer reproduce del pionero ensayo de Octavio Paz, escrito al inicio de 1960, con motivo de la reciente muerte de Alfonso Reyes. Imprecisión que también reproducen en sus respectivos estudios tanto Pura López Colomé como Adolfo León Caicedo Palacios.

<sup>86</sup> Alfonso Reyes, *OC*, t. X, p. 313.

noticia”, parece adecuado enmarcarla en la última noción, en el significado preciso que Genette atribuye a paratexto, cuando con cierta contundencia afirma:

...el texto raramente se presenta desnudo, sin el refuerzo y el acompañamiento de un cierto número de producciones, verbales o no, como el nombre del autor, un título, un prefacio, ilustraciones, que no sabemos si debemos considerarlas o no como pertenecientes al texto, pero que en todo caso lo rodean y lo prolongan precisamente para *presentarlo*, en el sentido habitual de la palabra, pero también en su sentido más fuerte: por *darle presencia*, por asegurar su existencia en el mundo, su “recepción” y su consumación.<sup>87</sup>

Apreciación que corrobora más recientemente Saïd Sabia al señalar que “Tal término se refiere a un conjunto de producciones, del orden del discurso y de la imagen, que acompañan al texto, lo introducen, lo presentan, lo comentan y condicionan su recepción”.<sup>88</sup> Genette, además, entiende que el paratexto es un “*contrato* (o pacto) genérico”, por el compromiso del autor con un posible receptor.<sup>89</sup>

De vuelta a los paratextos, referidos ahora al texto, siguiendo el esquema de cinco jornadas, canon propio de la tragedia clásica, Reyes las va explicando y comentando. Con ello no sólo logra su objetivo, sino que de hecho dirige la lectura del poema. Por la pertinencia del caso, es importante en este momento remitir a la versión que le anunció a Chacón y Calvo, pues empata con lo expuesto en el “tiempo quinto”, cuando acude al extenso discurso retórico de Orestes para arribar a la “explicación teogónica desde los orígenes de la creación”, la cual tiene como finalidad contar los detalles de la “maldición de la estirpe a la que está sujeta la Ifigenia [...] al estilo de la poesía genealógica” (p. 315). Reyes argumenta a favor de este “fragmento pesado y voluminoso”, diciendo: “Así quise que fuera, porque, en la arquitectura del poema, siento la necesidad de esta pieza enumerativa con magnitud de basamento” (p.

---

<sup>87</sup> Gérard Genette, *Umbrables*, trad. Susana Lage, Siglo XXI Editores, México, 2001, p. 7.

<sup>88</sup> Saïd Sabia, “Paratexto. Títulos, dedicatorias y epígrafes en algunas novelas mexicanas”, *Espéculo. Revista de estudios literarios* (noviembre 2005-febrero 2006), núm. 31, p. 1.

<sup>89</sup> Gérard Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, trad. Celia Fernández Prieto, Taurus, Madrid, 1989, p. 12.

315), y enseguida agrega: “La sola concesión que he podido hacer a la veleidad del gusto moderno fue el desarticular y quebrar aquí y allá la torre de hexámetros en que escribí la *primera versión* del monólogo” (p. 315).<sup>90</sup> Acotación que podría llevar a preguntarse si el suyo era también o no un “gusto moderno”.

La posible existencia de esa primera versión podría ser un importante elemento de valoración de *Ifigenia cruel*, pues en su propia génesis textual se podría observar la riqueza de esa materialidad verbal discursiva. Es pertinente, sin embargo, preguntarse qué pasó con esa primera versión. En la exploración de los originales sobre la obra que he llevado a cabo en la Capilla Alfonsina, no encontré ninguna versión con esas características. En el manuscrito que ahí analicé, recientemente, sobresalen algunos rasgos significativos:

1. En efecto, en la portada aparece ya con el título, pero entre paréntesis –apenas si se lee– el subtítulo “parodia trágica”, en lugar de “poema dramático”. Esto invita a reflexionar en la duda que su propio autor tuvo para encontrarle un género en el cual clasificarla, independientemente de que en el “Comentario...” oscila entre ambos términos: “Desde luego que yo no intentaría conservar aquí el mecanismo de la tragedia; pero, al menos, su abstracción. Mi parodia no tiene escenario muy definido, ni retrata tipos sociales, ni alardea con los pueriles encantos del color local” (p. 354). Es posible pensar que los materiales los haya redactado desde el principio y que después sólo corrigiera parte de ellos. Esto explicaría la oscilación entre “parodia trágica” y “poema dramático”. Me pregunto si Reyes no pensó en el principio dar un final trágico a la obra y luego mejor optó por uno dramático.

---

<sup>90</sup> En cursivas resalto la expresión utilizada por Reyes mismo, “primera versión” en hexámetros que no he podido encontrar entre los diversos materiales consultados, aun recientemente, en la Capilla Alfonsina. Agradezco a la Doctora Alicia Reyes todo el apoyo proporcionado en el transcurso de elaboración de esta tesis.

2. En la portada misma se indica lugar y fecha: “Madrid 1922”. Dato totalmente compatible con el de la carta a Chacón y Calvo.

3. El escrito, en general, está ya muy limpio, aunque con algunos cambios mínimos. Está numerado de la página 1 a la 54, y al final en la última página se lee también, aunque tachado: “Madrid, 19 dic. 1922”. En sustitución, el dato que le sigue, en la misma línea, es: “Deva y Madrid, agosto de 1923”.

4. De igual manera, al manuscrito del poema lo acompaña otro que en la portada tiene tachada la siguiente leyenda: “Nota a la Ifigenia”, y abajo, en un recuadro: “Comentario de la Ifigenia”.

5. En este segundo manuscrito se advierten más cambios. Además de la portada, contiene 24 páginas numeradas, más una sin número, entre la 23 y la 24. Concluye: “Deva y Madrid.- 1922-1923”.

6. Entre ambos manuscritos, media una página, en cuyo margen superior izquierdo aparece la palabra Ifigenia, y hacia el centro, pero más a la derecha el enunciado “Palabras que noto muy repetidas”. La lista es la siguiente: en la columna de la izquierda: “sobresalto, mordisco, esfuerzo, manos, brazos, fuerza, leche, dragón, plantas, humano, joya, animal, ombligo, pie, sangre, palabras, piedra y propio-s, as”. En la de la derecha: “echar, reventar, batir, saltar, sacudir”, en una línea; “entrañas, vísceras”, en otra; “adjetivos de dureza”, en la última; luego el dibujo de un banderín encabeza la lista de palabras: “hombros”, pecho, labios, palabras (tachada), rayo, brote, hembra, vientre, necesidad”. Remata, abarcando ambas columnas, y subraya una leyenda categórica: “Porque así debe ser”.

A propósito de la importancia de estos materiales, por el momento es suficiente con decir que no deja de ser emocionante poder asomarse a estos textos originales para ver los cambios que Reyes va haciendo en su escritura. Entre éstos se distinguen dos tipos: 1. la

modificación que sufre el texto al seleccionar otras palabras, o bien otras frases; y 2. el orden final impuesto a todo el escrito. El increíble resultado final es esa prosa tersa y lúcida que se lee en el libro ya impreso. Todo el material sirve para explicar la “hechura” del “Comentario...” Pasa lo mismo con el texto del poema, el cual se puede ver cómo va configurándose en la mente del escritor a partir de las tachaduras y correcciones que hace. Un ejemplo solamente: rescato una frase tachada y corregida, en el manuscrito del Comentario, dice en la página 11: “La Ifigenia, además, encubre una triste historia vivida”. Pero esta última palabra es tachada y sustituida por “personal” / “cierta”, o sea que se puede leer: “La Ifigenia encubre una triste historia personal o cierta”. Sin embargo, toda esta frase se modificó sustancialmente y en la versión final publicada, quedó: “La Ifigenia, además, encubre una experiencia propia” (p. 354). Nada de “triste”, “historia”, “vivida”, “personal”, “cierta”, si no una expresión que muestra verdadero trabajo de orfebre de la palabra.

Una triste historia vivida podría remitir a una circunstancia más cercana a lo emotivo: es triste, según la declaración de su autor, lo cual implica que esa condición es una propuesta de valoración del pasado vivido por él. Esto último, sin embargo, se extiende al ámbito de la familia y más específicamente del padre, víctima de esa historia. Pero el escritor oscila entre cambiar la palabra “vivida” por la palabra “personal”, o por la palabra “cierta”. Esto quiere decir que es “su” historia, lo vivido por él y por su núcleo familiar más cercano. Con el paso del tiempo, el cual con seguridad le sirve para decantar sus escritos, en la relectura crítica, cambia “triste historia personal” por “experiencia propia”. Ya no califica la historia como triste, o lamentable, o de cualquier otra manera, y cambia la palabra “historia” por la palabra “experiencia” y además añade un adjetivo nuevo: “propia”. Esto es, Reyes cierra cualquier resquicio que deje ver algo de emoción. “Una experiencia propia” es una expresión, más distante, más equilibrada, más neutral –como tomando distancia–, más objetiva –si cabe el

término—. Reyes, por tanto, está relatando que fue una “triste historia personal”, pero ocultándola bajo el artificio de las palabras.

En ese sentido, ligando esa expresión con otra postulada en el “Comentario...”, Reyes no dejó flanco descubierto. La exquisita ambigüedad y belleza que deriva de los pasajes donde deja ver que la obra “encubre una experiencia propia”, inmediatamente, por medio de tales atributos, trasciende el plano de lo estrictamente personal para situarse en otro más universal, ya que proyecta esa experiencia individual, como él mismo lo dice, “sobre el cielo artístico, descargándola en un coloquio de sombras” (p. 354). Cabe preguntarse: ¿A qué sombras se esta refiriendo? Es obvio pensar que a las propias, pero enmarcándolas en el vasto y complejo territorio de la familia tantálica de la cual proviene su mitológica y simbólica Ifigenia. Como Mejía Sanchez, me inclino a “...ver en esta obra el eje fundamental del humanismo de Reyes: teoría, ejercicio, disciplina, logro moral y artístico, que luego se vierte sobre todo su porvenir”.<sup>91</sup>

La concepción humanística de Reyes concede gran importancia a la tragedia; en el “Comentario...” no elabora una teoría, sino más bien asimila y adopta la tragedia. Filtrando, quizás con algunos guiños muy encubiertos, su propia tragedia. Lo hace primero cuando comprime, de una manera profunda y a la vez compleja, a “la figura humana”, “agigantada”. Entre términos que abarcan el plano físico, audible; el psíquico, de conciencias dubitativas; y, si cabe el que se extiende al nivel metafísico, de “fuerza mística”. Todo ello referido a “los personajes”, los cuales “no son sino conciencias que cavilan en los destinos, a través de símbolos objetivos y humanos. Los haces místicos vuelan por el aire oscuramente; pero se tienen y se hacen perceptibles en ese pretexto de voluntad: la figura humana”.<sup>92</sup> Segundo,

---

<sup>91</sup> Ernesto Mejía Sánchez, “Estudio preliminar” a Alfonso Reyes, *OC*, t. XX, p. 16.

<sup>92</sup> Alfonso Reyes, *OC*, t. X, p. 354.

cuando explica y define su obra, esto es, su *Ifigenia cruel*, como “alegoría moral”, y echa mano del concepto de “parodia” para situarla más allá de un “escenario muy definido” o de “tipos sociales” específicos: “Sus caracteres mismos muy posible es que sean meras sombras de seres cargados con una misión ética” (p. 354). De ahí se desprende muy posiblemente la fascinación y el encanto con que Octavio Paz vierte su propia interpretación: “este poema es, entre otras muchas cosas, el símbolo de una drama personal y la respuesta que el poeta intentó darle [...] el poema es algo más que la expresión de ese conflicto íntimo; visión de la mujer y meditación sobre la libertad, *Ifigenia cruel* es una de las obras más perfectas y complejas de la poesía moderna hispanoamericana”.<sup>93</sup> Esta interesante tesis de Paz podría ser objeto de un estudio más amplio y abarcador, sobre todo si se tiene en cuenta el marco del modernismo, influencia de la cual no está exenta la propia poesía de Reyes.

No es ése, desde luego, el propósito de esta investigación. Quede, sin embargo, testimonio de los aportes que en ese sentido ha hecho el cubano Cintio Vitier, en su breve ensayo escrito hace algunos años.<sup>94</sup> Por el momento, me detendré más minuciosamente en el análisis y revisión de las ideas expuestas por Reyes en su ensayo fundamental de 1908.

---

<sup>93</sup> Octavio Paz, “El jinete del aire”, en *Puertas al campo*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1967, p. 58. Paz tomó el título para su ensayo, “El jinete del aire”, de un verso de Alfonso Reyes en su romance “Vaivén de Santa Teresa”, donde dice: “Pasa el jinete del aire / montado en su yegua fresca, / y no pasa: está en la sombra / repicando las espuelas” (*OC*, t. X, p. 387). Este ensayo se publicó originalmente en *Cuadernos*, París (marzo-abril de 1960), núm. 41, pp. 4-8. Posteriormente se incluyó, además, en *Más páginas sobre Alfonso Reyes*, vol. III, primera parte, pról. y comp. James Willis Robb, El Colegio Nacional, México, 1996, pp. 148-158.

<sup>94</sup> Cintio Vitier, “En torno a *Ifigenia cruel*”, en *Alfonso Reyes: Homenaje de la Facultad de Filosofía y Letras*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1981, pp. 261-273. Se reproduce, además, en *Más páginas...*, vol. IV, primera parte, *op. cit.*, pp. 288-303. Vitier hermana a Reyes con Darío y con Martí, en el amor por lo griego.

## 2. “Las tres Electras del teatro ateniense”: antecedente fundacional de la *Ifigenia cruel*

Alfonso Reyes comenzó siendo poeta y siguió siéndolo toda la vida. De hecho sus poemas fueron los primeros en ver la luz. No sólo los de 1906 que reconoce en su “cronología del *Repaso poético*”, sino los de 1905, los cuales relega “a la piedad de las reliquias caseras”.<sup>95</sup> En el prólogo a *Huellas* (1922), su primer libro de este género, el más sublime de todos, donde recopila sus poemas de 1906 a 1919, confiesa categórico el credo de toda su vida: “Yo comencé escribiendo versos, he seguido escribiendo versos, y me propongo continuar escribiéndolos hasta el fin: según va la vida, al paso del alma, sin volver los ojos. Voy de prisa. La noche me aguarda y está inquieta”.<sup>96</sup> Es verdad que donde más pronto alcanzó un mayor reconocimiento fue como ensayista, y en esta valoración, sin duda, tuvo mucho que ver la publicación de *Cuestiones estéticas*, que inicia con el importante ensayo “Las tres Electras del teatro ateniense”, a todas luces un sobresaliente antecedente fundacional de la *Ifigenia cruel*. Sobre este asunto me ocuparé en este apartado, no sin antes adelantar, de manera general, algunos rasgos del perfil con el cual se inicia como escritor.

Desde la publicación de sus primeros poemas, rigurosamente ceñidos a la forma, hasta los humildes trabajos de traducción y recreación de los cantos de *La Ilíada*, Reyes unió

---

<sup>95</sup> Alfonso Reyes, “Prólogo” a *Constancia poética, OC*, t. X, p. 10: “Comienzo, pues, con la prehistoria de los diecisiete (1906), la edad pastoral o neolítica, y relego la paleolítica a la piedad de las reliquias caseras. Tales los tres sonetos –La duda– inspirados en un grupo escultórico de Cordier y publicados en *El Espectador* (Monterrey, 28 de noviembre de 1905), acaso mi primer salida en letras de molde”. Aunque mediante asterisco remite a la información de un primer poema publicado: *Nuevo estribillo* (parodia de intención política al *Viejo estribillo* de Amado Nervo), *Los sucesos*, México, 24 de mayo, 1905, p. 11.

<sup>96</sup> Alfonso Reyes, *Huellas*, Andrés Botas e Hijo, México, 1922, p. 4. Prólogo que incluyó como apéndice en *Constancia poética, OC*, t. X, p. 496.

siempre las dos grandes pasiones que lo acompañaron durante toda su vida: el amor por la poesía y lo que él mismo llamó, no sin cierta modestia, su afición por Grecia.<sup>97</sup>

El rigor por la forma poética fue producto, sin duda, de una actitud cuidadosa y disciplinada, conscientemente asumida. Se observa en el conocimiento y asimilación de las tendencias poéticas dominantes, durante distintas épocas de su vida, y en la variación de las formas métricas. Un somero repaso de algunos de sus primeros poemas lo muestra de una manera clara. “Prisma”, por ejemplo, es ya un soneto en dodecasílabos de seguidilla, con su acento en la sexta. En este poema primerizo la crítica ha advertido la influencia de Walt Whitman, Salvador Díaz Mirón, José Asunción Silva, Julián del Casal y “muchos otros de los modernistas”.<sup>98</sup> En sus versos aparecen los nombres de personajes griegos: Fidias, Praxiteles, Minerva y Calíope; con la advertencia de que el poeta prefiere a los de su cercano y amado Siglo de Oro: Filis y Melchora. Otro ejemplo es “Termópilas”, soneto escrito en versos

---

<sup>97</sup> El polémico tema sobre el rudimentario dominio del griego y la fama que adquirió de haberse atrevido a acercarse e incursionar en esos terrenos sin el debido conocimiento de la lengua, Reyes mismo se encargó de aclararlo en el primer párrafo del prólogo a la traducción-recreación de los mencionados cantos de *La Ilíada*: “No leo la lengua de Homero; la descifro apenas. «Aunque entiendo poco griego» –como dice Góngora en su romance–, un poco más entiendo de Grecia. No ofrezco un traslado palabra por palabra, sino de concepto a concepto, ajustándome al documento original y conservando las expresiones literales que deben conservarse, sea por su valor histórico, sea por su valor estético” (*OC*, t. XIX, p. 91). Lejos de la pretensión de obtener una traducción para especialistas, explicaba ahí mismo: “Si no para fines lingüísticos, mi Homero podría ser citado sin peligro para todo objeto literario, filosófico e histórico. El que quiera la traducción del filólogo sabe dónde encontrarla”. Adolfo León Caicedo, por su parte, ha aclarado con acierto este punto: “La limitación de Reyes en la filología clásica es un hecho, no un puntal para pregonar incapacidades innatas; indica un rasgo de su biografía intelectual, no un desatino. De la traducción se alude a la fuente indirecta (francesa o inglesa) que le sirvió de base, en ningún momento al espíritu helénico que la anima, pues el «cazador furtivo» mostró una asimilación más penetrante que quienes han contado con el manejo de tiempo completo de dichas piezas filológicas” (“Hacia un nuevo humanismo en Alfonso Reyes”, en *Voces para un retrato. Ensayos sobre Alfonso Reyes*, comp. Víctor Díaz Arciniega, Universidad Autónoma Metropolitana-Fondo de Cultura Económica, México, 1990, pp. 26-27).

<sup>98</sup> En buena parte, para el desarrollo de las ideas que siguen, me he apoyado en el valioso ensayo de Eugenio Florit, “Alfonso Reyes y la poesía”, en *Más páginas sobre...*, vol. III, primera parte, *op. cit.*, pp. 7-52.

alejandrinos “del corte de Heredia cuyos antecedentes se pueden encontrar en el Siglo de Oro” (pp. 12-3). También “Oración pastoral”, poema del ciclo cronológico de 1906, igual que los otros dos, fue compuesto bajo el mismo esquema del “Responso a Verlaine”, pero con sus propias particularidades: una estrofa menos y con eneasílabos, no agudos, separando los alejandrinos pareados. El tono y el fin son los mismos: la expresión de los sentimientos de cada poeta ante su propia tumba. Éste es un poema de una extremada delicadeza, donde se recoge la influencia de la poesía pastoril en una forma semejante a los poetas del Siglo de Oro, retomando el mundo clásico. Sin duda en ese momento Reyes seguía muy fielmente el consejo de Manuel José Othón, su amado poeta potosino, tan cercano a su padre, en el sentido de que leyera constantemente a los clásicos españoles. Como muestra de admiración y gratitud, Reyes le dedicaría una oración fúnebre, en 1907: “La tumba de Manuel José Othon”.<sup>99</sup>

Dos poemas más del ciclo poético inicial de Reyes donde se advierte una férrea voluntad por el dominio de la forma: 1. “Viñas paganas” y 2. “Lamentación bucólica”.<sup>100</sup> El primero es un “poema formado con estrofitas dodecasilábicas, de seis más seis, con agudo interior y final, y su cuarto verso en pie quebrado, también agudo”, de acuerdo con el análisis de Eugenio Florit (p. 14). En el verso inicial de la cuarta estrofa: “Sobre el azahar nevado de abril”, en su versión original, Reyes dudó en el adjetivo para azahar entre “nivado” y “nivoso”, e incluso puso una nota interesante donde dice: “Nivoso: no lo acepta la Academia sino como mes de la Revolución Francesa, pero yo lo uso. No hay con qué suplirlo. ¿Nevado? No: no es lo mismo; si no hay palabra, formémosla respetando la estructura que exige el idioma”.<sup>101</sup> El segundo es un poema con estrofas de cinco versos octosílabos, separados después de la cuarta

---

<sup>99</sup> Alfonso Reyes, *Constancia poética*, en *OC*, t. X, p.23.

<sup>100</sup> *Ibid.*, pp. 20 y 21 respectivamente.

<sup>101</sup> Alfonso Reyes, 5º cuaderno de 7 de marzo 1906 a 1910, p. 17. Inédito que he consultado en la Capilla Alfonsina y de donde he extraído la información que cito con la autorización de su Directora, la Doctora Alicia Reyes.

y séptima con un pareado que se repite. Todo parece indicar que la separación responde a una clara intención temática donde el poeta primero se lamenta de no haber nacido pastor en la Arcardia y enseguida expresa su deseo vehemente de seguir soñando con ese mundo, asunto con el cual remata la última estrofa, en contraste paradójico con el estribillo de inicio y cierre del poema. Más que en “A un poeta bucólico”,<sup>102</sup> es en “Lamentación bucólica” donde aparece la preocupación de Alfonso Reyes por la forma breve y exacta.

Simultáneamente a su incursión en los temas y asuntos del mundo clásico y de los Siglos de Oro, los “Sonetos ofrecidos a André Chénier”<sup>103</sup> son una muestra de la adopción de temas y formas parnasiano-modernistas, las cuales se encuentran también en los primeros poemas de Reyes. No es de extrañar, pues, que al publicar el soneto “Mercenario”, en los primeros meses de 1906, impresionara tanto a Alfonso Cravioto, porque como se dijo más arriba, según la expresión de Reyes mismo: “en lugar de perderme en vaguedades sentimentales, me ciñera al código parnasiano”.<sup>104</sup>

La buena recepción y el estímulo a la publicación de sus primeros poemas sólo se dieron posteriormente entre sus más allegados y en ocasiones por voces especializadas. Entre ellas se encuentra, por ejemplo, la de la reconocida medievalista María Rosa Lida de Malkiel, quien en carta del 30 de noviembre de 1952, después de que se publicó *Obra poética*, le comunicaba:

¡Qué difícil poner en palabras la delicia de este fin de semana que se me ha escurrido leyendo y releendo la *Obra poética* de Ud.! Porque hay allí la variedad inagotable de un alma inusitadamente rica, la diversidad de experiencias y escenarios a pocos deparada y, a través de todo, una fuerte unidad *de calidad*, hecha de sentido de la lengua, fino y estricto, de hondura intelectual, de gracia torneada y exacta, de

---

<sup>102</sup> Alfonso Reyes, *Constancia poética*, *op. cit.*, p. 27.

<sup>103</sup> *Ibid.*, pp. 24-27.

<sup>104</sup> Alfonso Reyes, *Historia documental...*, en *OC*, t. XXIV, p. 153.

perfección “como plomada de albañil segura”. En lo grande y en lo pequeño, en *Ifigenia* y en los versos de ocasión: ¡envidiables, los destinatarios!<sup>105</sup>

Sin embargo, no es ése el tono que domina en el campo de la crítica, más allá del unánime reconocimiento a su *Ifigenia cruel*. Él mismo en sus años de madurez es consciente de esta situación y así lo expresa, no sin cierta ironía: “soy el primero en saber que a muchos paisanos míos les cuesta trabajo considerar el solo valor o «desvalor» literario de mi prosa, y más trabajo llamarme «poeta», condición que me reconocen por ahí los insensatos críticos de otros países”.<sup>106</sup> Hay que recordar que Reyes siempre vivió al pendiente del punto de vista de la crítica, pero que también lo acompañó un cierto sentimiento de inseguridad. Un documento muy revelador, al respecto, es una carta juvenil del 7 de mayo de 1904, que le envía a su amigo Rodolfo Moreno, donde le expone la necesidad que tiene de comunicarse y de que no se rían de él. Le pide comprensión y que acepte un trabajo que con mucho temor somete a su consideración: “...tú serás el primero que veas algo de lo que yo haya escrito [...] hace mucho que he estado ensayando en la literatura”.<sup>107</sup>

Su padre fue uno de sus primeros críticos y su opinión debió influir en el ánimo del naciente poeta como una llamada de atención para escribir con rigor y disciplina. Sin duda, los juicios de su padre no estaban exentos de cierta resistencia para aceptar en su familia a alguien dedicado a la poesía, a pesar de su cercana amistad con Manuel José Othón y de su simpatía por Amado Nervo, Rubén Darío y otros poetas románticos y modernistas. Alfonso Reyes mismo describe esta situación al hacer la crónica de sus primeras incursiones en el campo de la poesía. Al referirse a sus primeros sonetos, dice:

---

<sup>105</sup> Carta consultada de la correspondencia que se encuentra en la Capilla Alfonsina, con la autorización de su Directora, la Doctora Alicia Reyes.

<sup>106</sup> Alfonso Reyes, “*Pro domo sua*”, en *Ficciones, OC*, t. XXIII, pp. 318-319.

<sup>107</sup> Alfonso Reyes, *Primer cuaderno*, documento consultado también en la Capilla Alfonsina. Ciertamente este testimonio es muy temprano, y no se puede deducir de él elementos aplicables a épocas posteriores.

Mi padre los encontró aceptables; don Ramón Treviño, el director del periódico, los publicó; y luego los reprodujo en México en el diario *La Patria*, el que dirigía don Irineo Paz, el abuelo de Octavio.

–¿Qué dice el poeta? –me saludó cierto amigo de la familia.

–¡No! –le atajó mi padre–. Entre nosotros no se es poeta de profesión.

Pues sí, por una parte, aplaudía y estimulaba mis aficiones, por otra temía que me desviase de las “actividades prácticas” a las que se está obligado en las sociedades poco evolucionadas.<sup>108</sup>

¿Qué tanto influyó el juicio del padre en la vocación literaria del hijo? ¿Qué tanto la situación familiar fue un elemento determinante en su decisión de continuar escribiendo a pesar de la apreciación de su padre: “Entre nosotros no se es poeta de profesión”? Javier Garciadiego lucubra un planteamiento interesante al afirmar que la influencia del entorno familiar “fue tan profunda, tan dramática, que muy probablemente la vocación literaria de Reyes, considerada por casi todos como innata, surgió de un rechazo al abrumador ambiente político familiar”.<sup>109</sup> Esto es, que “los fracasos políticos de sus familiares habrían de marcar su destino” (p. 83). Con seguridad hay parte de verdad en esta hipótesis, aunque también debería combinarse con la capacidad innata del autor en cuestiones verbales.

Dejando a un lado este breve periplo sobre el rigor por la forma poética de Reyes desde sus primeros poemas y de sus avatares en el campo de la crítica, retomo el asunto inicial para plantear que muy probablemente los orígenes de la *Ifigenia cruel* estén anclados en los años de formación del escritor y en la influencia decisiva que sobre él ejerció el magisterio de Pedro Henríquez Ureña.<sup>110</sup> Todo esto puede rastrearse en la abundante correspondencia cruzada entre

---

<sup>108</sup> Alfonso Reyes, *Historia documental...*, *op. cit.*, p. 151.

<sup>109</sup> Javier Garciadiego, “Alfonso Reyes: La definición de una vocación y los avatares político familiares”, en *Voces para...*, *op. cit.*, p. 83.

<sup>110</sup> Alfonso Rangel Guerra ha delineado un documentado, sensible y exacto esbozo del dominicano sobre su amigo regiomontano, en “Alfonso Reyes y el magisterio intelectual de Pedro Henríquez Ureña”, el cual incluye en *Alfonso Reyes en tres tiempos*, Archivo General del Estado de Nuevo León, Monterrey, 1991 (Cuadernos del Archivo, 58), pp. 26-51; o en la más reciente edición de este libro (Universidad Autónoma de Nuevo León, Monterrey, 2008, pp. 33-56).

ambos escritores. Así, por ejemplo, un dato interesante se encuentra en la actitud de Reyes al estar dispuesto a sacrificarse para que su padre no tuviera que gastar en sus estudios en la Universidad de Columbia, en Nueva York, proyecto al cual lo inducía decididamente el dominicano; en carta del 31 de enero de 1908, le informaba sobre espectáculos de ópera y de teatro que se estaban montando en aquella ciudad, en ella le proporcionaba una noticia que puede ser el origen de su primer ensayo: “Creo que te interesará saber que el día 10 de este febrero inaugura Mrs. Patrick Campbell [...] una corta serie de representaciones de *Electra* de Sófocles, con Mrs Beerbohm Tree (la esposa del director de His Majesty’s Theatre de Londres) en el papel de Clitemnestra. Esto es en Nueva York, en el Garden Theatre. ¡Tienes tiempo...!”<sup>111</sup> Y ya que Grecia era “la moda de ese año en la «metrópoli comercial»”, le insistía en carta del 3 de febrero: “Espero, pues, que te decidas a marcharte cuanto antes, sobre todo para alcanzar la *Electra* en Nueva York. (¿Te he dicho ya que Richard Strauss prepara una ópera *Electra*? Debes ir este año a los Estados Unidos” (p. 81).

Por otra parte, Reyes mismo tiende un puente nítido entre el año decisivo de 1908 y el de 1924, cuando inicia su “Comentario a *Ifigenia cruel*” con una línea de suyo significativa: “Por el año de 1908, estudiaba yo las «Electras» del teatro ateniense”.<sup>112</sup> Dato que remite a la extraordinaria asimilación de Reyes, no sólo de las obras mismas a las que alude, *Las bacantes*, por ejemplo, sino de diversos comentaristas a los cuales acude, a cuya autoridad se acoge: Karl Otfried Müller, Gilbert Murray, Henri Ouvre, Schlegel, Schiller y Hegel. Ello lleva a suponer que en el diálogo epistolar entre Reyes y Henríquez Ureña se encuentra el origen de su primer ensayo, elemento fundacional de su *Ifigenia cruel*. Conviene no olvidar

---

<sup>111</sup> Alfonso Reyes y Pedro Henríquez Ureña, *Correspondencia...*, op. cit., pp. 73-74.

<sup>112</sup> Alfonso Reyes, *Constancia...*, OC, t. X, p. 351.

que en el ciclo de las tragedias de Eurípides, Reyes encontró los elementos para replantear el mito tantálico que repercute en la familia atrida de Agamemnon, Orestes, Electra e Ifigenia.

Es verdad que en su estudio comparativo sobre las tres Electras va de la de Esquilo a la de Sófocles y de la de éste a la de Eurípides, pero es en la “Electra delirante” de este poeta trágico donde más parece recrearse. ¿Por qué? Alfonso Reyes mismo apunta una respuesta, entre otras muchas hermosas y profundas apreciaciones que hace sobre el personaje: porque “la Electra de Eurípides, en el resto de la tragedia, va a revelar el rasgo definitivo que la impregne de color humano”.<sup>113</sup> Al hacer una valoración de *Las bacantes* –posible mensaje entrelíneas para su mentor– destaca cómo en esta obra hay un dominio de lo irracional sobre lo racional. Ello lo lleva a exaltar los grandes méritos de su autor:

En Eurípides, con la derrota del raciocinio, se demuestra aquella plenitud pasional que apunta ya en los cuadros de anteriores tragedias: había hecho correr un soplo de misticismo por los bosques donde Hipólito ilustraba su arco; animó el venerable rostro de Hécuba con el gesto de la *desesperación griega*; dio a Ifigenia la alegría dramática del martirio; y, sensible siempre a las grandes cosas, produjo por fin *Las bacantes*, último juego de la sabiduría, herencia y regalo de sus años: que él reflejó con su naturaleza elocuente todos los signos humanos de la vida, y por eso se hallaba un día, rico de la mejor riqueza, lanzando ante el público semibárbaro de Macedonia, sin el temor del severo público ateniense, su grito inacorde y victorioso (pp. 33-4).<sup>114</sup>

La profundidad de pensamiento, claridad y concisión se encuentran en los diferentes ensayos de esta temprana juventud de Alfonso Reyes. No sólo en “Las tres *Electras* del teatro ateniense”, ensayo con el cual inició su primer libro, sino en el resto de los ensayos donde adelanta las otras aficiones que lo acompañarían durante toda la vida: la literatura española, de manera particular el sublime poeta cordobés, en “Sobre la estética de Góngora”; la

---

<sup>113</sup> Alfonso Reyes, “Las tres *Electras* del teatro ateniense”, en *Cuestiones estéticas*, OC, t. I, p. 38.

<sup>114</sup> Años más tarde, en su etapa de madurez, después de publicar *La crítica en la edad ateniense* (1941) y *La antigua retórica* (1942) ratificará este elogioso juicio sobre Eurípides en “De cómo Grecia construyó al hombre”. Véase Alfonso Reyes, *Junta de sombras*, en OC, t. XVII, p. 510.

imprescindible orientación y guía del gran poeta alemán, a quien tomará como modelo, por la relación estrecha entre vida y obra, en “Sobre la simetría en la estética de Goethe”; finalmente, la admiración francófona en el homenaje que rinde al importante poeta simbolista francés, a unos años apenas de su muerte, en “Sobre el procedimiento ideológico de Stephane Mallarmé”. Prosa de gran calidad. Nacía un ensayista notable. Reyes recordaría tiempo después –con humor– las críticas en boca de descontentos, quienes entornando los ojos con extrañeza decían: “Este Henríquez Ureña, con sus consejos, nos ha matado en flor a un poeta”.<sup>115</sup> Ya se ha señalado cómo en el prólogo a su primer libro de poesía se reconoce ante todo poeta. De igual manera, con sencillez, reconoce también el valor de este libro, en cuyo contenido encapsulado se concentra la esencia de toda su obra:

En cuanto al contenido del libro, varias veces he declarado que yo suscribiría todas las opiniones ahí expuestas, o “prácticamente todas”, como suele decirse. Hay conceptos, temas, de *Cuestiones estéticas* derramadas por todas mis obras posteriores: ya las consideraciones sobre la tragedia griega y su coro, que reaparecen en el Comentario de la *Ifigenia cruel*; ya algunas observaciones sobre Góngora, Goethe o bien Mallarmé, a las que he debido volver más tarde, y sólo en un caso para rectificarme apenas. Mis aficiones, mis puntos de vista, son los mismos (pp. 158-9).

No es casual que su ensayo “Las tres *Electras* del teatro ateniense” esté dedicado a su entrañable amigo y maestro Pedro Henríquez Ureña, y que sea la “obra que marca definitivamente su vocación helenística en 1908”, de acuerdo con la expresión de Ernesto Mejía Sánchez.<sup>116</sup> En su ensayo, este importante estudioso de la obra de Reyes enumera con acuciosidad importantes referencias en las cuales Reyes se ocupa del mundo griego, en el período que va de 1908 a 1924. Así, por ejemplo, en esa línea se encuentra el relato “Lucha de patronos”, de 1910, en el cual Odiseo (Ulises) y Eneas se disputan la fundación de Roma y en

---

<sup>115</sup> Alfonso Reyes, *Historia documental...*, *op. cit.*, p. 156.

<sup>116</sup> Ernesto Mejía Sánchez, “Alfonso Reyes y el mundo clásico”, en *Alfonso Reyes. Homenaje de la Facultad de Filosofía y Letras*, *op. cit.*, p. 106. Este ensayo se publicó originalmente como “Nota preliminar” a Alfonso Reyes, *OC*, t. XXII, pp. 7-31.

cuya discusión aparece ya explícitamente un dato significativo relacionado con el personaje de Ifigenia, cuando Eneas le hace el siguiente reclamo a Odiseo: “¿Te atreves a disputarme la paternidad de Roma? [...] No en vano te pasaste la vida en frívolos torneos retóricos. Tú, de la sangre y gemidos de Filoctetes, triunfabas con palabras. A Ifigenia, víctima de Diana, la llevabas al sacrificio atada a los lazos de palabras”.<sup>117</sup>

Desde una perspectiva distinta, pero siguiendo el hilo conductor de la familia tantálica, el tema vuelve a aparecer en otro relato de 1913: “Diálogo de Aquiles y de Elena”. Después en “Lamento, a la muerte de Otfried Müller”, incluido en su libro *El cazador. Ensayos y divagaciones*, de 1921. En este texto Reyes retoma la sentida expresión de Eneas, pero en un plural inclusivo, donde parece agregar su voz a la de Müller, con la intención de continuar con la herencia del mítico héroe troyano: “¿Adónde nos llevas, oh Dios, llenos de ti mismo?” (p. 101). En su poético y emblemático texto, Reyes reivindica al erudito alemán, estudioso de los mitos de la antigüedad clásica, y lo reconoce como su maestro: “Por entre las grietas se retuercen los cardos; vibra la cigarra; y se deseca al aire el laurel que un día tejiera tu cabaña, ¡oh, padre! Allí, como Melampo en la pista, busca el sabio los sagrados rostros de tu posada, y lanza gritos que sus compañeros corean cuando cree descubrir los restos del trípode arrumbados” (p. 100).

Los poemas en los cuales se pueden encontrar ciertas huellas de la transformación del poeta, hasta llegar a *Ifigenia cruel*, siguiendo la pista de Mejía Sánchez, son fundamentalmente tres: “Octubre” y “Conflicto”, de 1919, y “Madre”, de 1923. En el primero, mediante poderosas imágenes modernistas, incluyendo el azul dariano, el poeta reconstruye dos escenarios en los cuales observa su propia transformación cuando en sus “cabellos azules” de otros cielos surge una “–hebra purísima– de la primera cana”. Y en la lucha interior que el

---

<sup>117</sup> Alfonso Reyes, *El plano oblicuo*, en *OC*, t. III, p. 60.

poeta entabla consigo mismo, pasado y presente, cierra el poema con una íntima confesión a manera de coda, en cuya expresión formal se aísla y se distancia: “(Y estremecidas en el fondo del pecho, / siento agolparse las fieras del recuerdo)”.<sup>118</sup> En el segundo, también aparece una referencia autobiográfica donde el poeta ironiza con su propia situación. Con una pesada carga de cuestionamientos, el poeta se resiste a hablar sobre sí mismo y se conforma con un anuncio: “Yo soltaré mi secreto un día, / renunciando a todas mis canciones”. Pero igualmente lo abruma una “pegadiza juventud, / terca y blanca” en el corazón, la cual, en el poderoso oxímoron de sí mismo, no alcanza a descifrar: “¡Porque me he quedado tan solo, / sobreviviendo a las sirenas, / que estoy viejo de juventud / en este mundo sin pecados!” (pp. 85-6). El último, finalmente, es un soneto muy intenso donde el poeta, todavía desde el exilio madrileño, une a la caída de su padre frente a Palacio Nacional la también dolorosa y trágica imagen de su madre en el momento en el cual él se apresta a recibirla entre sus brazos, como lo dice en la ofrenda de los tercetos, después de que la ha descrito, en su integridad y entereza, como mujer de una sola pieza: “Hombre soy: traigo para tu regazo / frente con duelo y trabajadas sienes; / pero mis brazos son los mismos brazos / que recogieron tu viudez endeble / cuando caíste sobre mí gritando, / el día de llorar, el día fuerte” (p. 103). De esta manera, la fecha del 9 de febrero de 1913 se fija con toda su carga de dramatismo al poema de 1923, en ese documento íntimo de la poesía lírica de Reyes. Esto antes de que el poeta pudiera ocuparse de la trágica muerte y las andanzas gloriosas de su padre en los sonetos “+ 9 de febrero de 1913”, de 1932; “De mi padre”, del conjunto de poemas *Homero en Cuernavaca* (1948-1951); y el extenso poema “Villa de Unión”, de 1940.

Todo aquello que, en campo fértil, abonara las declaraciones de Alfonso Reyes de que a través de los “símbolos helénicos” devela “una íntima confesión” en su poema dramático

---

<sup>118</sup> Alfonso Reyes, *Constancia poética*, OC, t. X, p. 84.

*Ifigenia cruel*, de 1924; “Mi «Grecia» soy yo. Cuando tenga usted tiempo, relea mi ensayito sobre «La estrategia del gaucho Aquiles» (*Junta de sombras*), y verá qué cerca me anda Grecia, sin necesidad de abandonar nuestras latitudes; o asómese a mi *Ifigenia cruel* que es, casi, una íntima confesión, aunque revestida en símbolos helénicos, para poder ser más sincera, siendo todavía más pudorosa”.<sup>119</sup> Este tipo de expresiones me induce a pensar que en la recreación de la historia familiar, si bien adquiere una gran importancia *Ifigenia cruel*, la obra se supedita a un objetivo de mayor envergadura: mostrar la expresión de un dolor universal, por medio de un sentido trágico: “oreja en la conciencia dolorida del universo”, según la expresión de Reyes.<sup>120</sup> Ésa es la razón fundamental por la cual estudio esta obra, y precisamente desde esa óptica. Viéndola en sí misma y como vehículo mediante el cual el poeta pone en práctica los recursos empleados por los poetas trágicos. Eurípides le servirá de guía para la recreación nueva de la vieja historia mítica de la casa de Argos. ¿Cómo lo hace? ¿Qué tanto filtra en el poema su situación personal? Ése es el propósito del estudio que emprendo en los siguientes apartados, los cuales desde las ideas mismas de su autor pretenden conducir a una comprensión completa de lo que contiene el poema. Me apego a un orden cronológico: comienzo por mostrar la estructura de la obra, un tanto críptica en el lenguaje, sus elementos dramáticos, versificación e incluso métrica, aunque únicamente hago algunas notas sobre el primer tiempo del poema, a manera de muestra. Después me detengo en el análisis de los elementos teóricos significativos que Reyes mismo expuso en el “Comentario a *Ifigenia cruel*”; termino este capítulo con algunas notas significativas sobre la “Breve noticia”

---

<sup>119</sup> Alfonso Reyes, “*Pro domo sua*”, *op. cit.*, p. 320.

<sup>120</sup> Alfonso Reyes, *Constancia poética*, *op. cit.*, p. 352. En adelante, al citar de esta fuente, colocaré entre paréntesis la página de donde haya sido tomada la parte citada, como lo he venido haciendo con otras.

que escribió en 1925 y leyó por primera vez ante sus amigos al presentar su obra en París, el 12 de diciembre de ese año.

### 3. Estructura poética y dramática de *Ifigenia cruel*

*Ifigenia cruel* está estructurada en cinco tiempos, de acuerdo con la clasificación que hace el mismo Alfonso Reyes en su “Breve noticia”. Es Reyes quien designa los cinco actos de su poema dramático con el término de “tiempos”. Es un largo poema de 884 versos, en la expresión de “verso libre”, según la forma que intencionalmente a la versión definitiva le imprimió su autor. Cabe advertir, sin embargo, que con frecuencia en el poema aparecen diversas formas métricas e incluso se llega a insertar un soneto. Si se adopta el criterio de una división en actos –equivalente a los tiempos mencionados por Reyes– propia de la estructura teatral, al primer acto pertenecen 252 versos; al segundo 94; 148 al tercero; 32 al cuarto; y, finalmente, 358 al quinto y último. En cada uno de ellos van apareciendo con mayor o menor intensidad las “personas” que animan el drama: Ifigenia, Orestes, Pílates, Toas, un pastor –mensajero de noticias– y el coro, constituido por mujeres de Táuride. Como aliado de la protagonista, al coro le corresponderá el papel de hacerse presente con gran fuerza a lo largo de la obra. Con Ifigenia y Orestes, el coro constituirá la trilogía de personajes principales. Es más, Reyes en su apología lo dotará de atributos decisivos entre los que destaca uno: “El coro es el dios que lo ve todo, eres tú, soy yo, y es –más que nada– la conciencia misma del drama, enfrentada con su propio espectáculo” (p. 356). De acuerdo con esta declaración, en términos de cosmogonía, en la tragedia al coro le corresponde un estatuto especial, superior incluso al de Ifigenia y Orestes.

En ese sentido el objetivo de esta parte consiste en emprender un análisis textual de la obra, atendiendo no sólo al contenido de los versos sino a las oportunas acotaciones escenográficas propias de una estructura de obra de teatro, cuyo propósito consiste en ser representada.<sup>121</sup> De esta manera, para el primer acto, en el cual domina la presencia de Ifigenia y del coro, es muy importante el señalamiento del lugar y el momento en los cuales se van a desarrollar las acciones y las condiciones mismas en que se encuentra Ifigenia, quien ha perdido la memoria de su vida anterior. Esta característica la define de entrada y orienta el tono de lamento, queja y abandono de los versos que ella pronuncia. El coro es el interlocutor que nutre y refuerza el diálogo; le corresponderá incluso la importante función de remarcar los resortes dramáticos mediante los cuales la obra adquiere su unidad estructural, dado el carácter omnipresente que, como testigo mudo y poderoso, tiene en el desarrollo de los actos que la constituyen.

En el primero, por ejemplo, Ifigenia se presenta a sí misma y a la vez es presentada por el coro que la va moldeando en un lento proceso de recuperación de la memoria para darle la identidad que ha perdido al servicio de la Diosa Artemisa, de quien es sacerdotisa y en cuyos atributos se ha fundido gustosamente. De hecho los parlamentos de ambos personajes se van alternando, parece que con el único propósito de satisfacer el deseo que Ifigenia comunica a las

---

<sup>121</sup> Carlos Mathus Torre, *Un acercamiento a «Ifigenia cruel» de A. Reyes*, Tesis de Licenciatura en Letras Españolas, Universidad Iberoamericana, México, 1984, plantea que en eso precisamente reside el carácter teatral dramático de la *Ifigenia cruel*. ¿Dónde se distingue, textualmente, el propósito de ser representada? En general, en los mismos elementos que constituyen el drama: trama, personajes, diálogo y representación. En particular, en las acotaciones intercaladas por el escritor. Pocas, ciertamente, así lo indica: “Siete acotaciones nos da Reyes sobre los tonos y actitudes que deben tomar sus personajes: «Coro canta, con aire monótono.» «Orestes atado, apedreado, delira así.» «Orestes grita.» «Apercíbese Ifigenia con vasos lustrales. Pílates, atado, da un paso hacia Orestes, como a socorrerlo.» «Toas y el séquito. Suspensión entre los que llegan y los que estaban presentes.» «Ifigenia recobra su arrogancia perdida y comienza.» «Seguidos del pueblo, aléjanse hacia el mar Pílates y Orestes, brazo en el hombro, dobladas las barbas sobre el pecho»” (p. 88). Hipótesis que puede resultar débil si se considera la riqueza sonora del poema.

mujeres del coro, momentos antes de que se cierre este acto. Pues como Reyes mismo apostilla: “el coro engendra al héroe” de la tragedia y ella, Ifigenia, así se reconoce.

La serie de epítetos o frases mediante los cuales se caracteriza a Ifigenia, por las mujeres del coro o por ella misma, va configurando su exacta y compleja personalidad. Destacan en este proceso poderosas imágenes entre las cuales sobresale, desde el principio, la del vacío y orfandad de Ifigenia, quien reconoce de entrada el sino dramático de sus orígenes en un enunciado verbal de presente de indicativo: “Ay de mí que nazco sin madre”. Mediante el uso de esta forma verbal, 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. La esencia de gran poesía que se imprime a los versos que le siguen hace que difícilmente se le pueda comprimir en un intento de comprenderla en toda su extensión. Dos tonos poéticos de igual intensidad, sin embargo, se distinguen en este primer acto y se enuncian en correspondencia recíproca para reforzarse mutuamente, pero todo conduce a construir la imagen exacta de Ifigenia en el destino que le ha tocado desempeñar al servicio de la Diosa Artemisa. Por el lado de ella destaca lo informe humano de su oficio y la veneración y fidelidad que profesa a su creadora, pero se percibe también un profundo deseo de acercarse al lado humano y parecerse a las mujeres del coro. Éstas, en cambio, aunque la comprenden y la compadecen, la enfrentan duramente increpándola sin piedad hasta llevarla a reconocerse en el ser de la que le sirvió de “cuna y regazo”:

Pero soy como me hiciste, Diosa,  
entre las líneas iguales de tus flancos:  
como plomada de albañil segura,  
y como tú: como una llama fría (pp. 324-5).

Ya en el segundo tiempo el dinamismo de acción dramática se enriquece con la aparición de los náufragos: Orestes y Píldes, en los que, como los capta la mirada del pastor, se ha ejercitado el recurso de la *stichomythia*:<sup>122</sup>

Son dos amigos como dos manos bien trabadas; (p. 327)

...

Son como un alma repartida en dos cuerpos (p. 327).

El pastor lleva el mensaje del arribo de estos náufragos a Ifigenia y a las mujeres del coro y presenta a Orestes como poseído por la locura en el delirio del crimen cometido, perseguido por la sombra de la madre. Es únicamente como un pequeño engrane en la compleja maquinaria del drama. De hecho el acto es introducido por el coro describiendo de manera puntual y bella a Orestes para dejar después la palabra totalmente al diálogo inquisitivo con el cual Ifigenia enfrenta al pastor. Éste le relata las circunstancias en que encontró a Orestes atacando a sus reses y echando “espumarajos por la boca”, en alusión cifrada a su madre, por cuya muerte purga el castigo de la locura.

---

<sup>122</sup>. De acuerdo con Adolfo León Caicedo, «*Ifigenia cruel*» de Alfonso Reyes y sus fuentes en la dramaturgia universal, Tesis de Doctorado en Letras, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1988, p. 284: “...consiste en una suerte de esgrima verbal o serie de réplicas en que dos protagonistas se esfuerzan por destruir los argumentos del otro, interrumpiéndose o arrebatándole la palabra, o bien complementándose”. Alfonso Reyes mismo, al mencionar el último de los aspectos a los que deben disciplinarse los diálogos en la tragedia, caracteriza este recurso como “charla apresurada, en fin, donde los disputantes se arrebatan la palabra y se completan mutuamente las frases, torciéndolas y esgrimiéndolas como el teatro español (*stichomythia*)” (OC, t. X, p. 354). Nótese que entre ambos existe una diferencia ortográfica; se debe a que Caicedo se apejó a la escritura de la fuente que consultó: Gilbert Highet, (*La tradición clásica*, t. I, trad. Antonio Alatorre, Fondo de Cultura Económica, México, 1954, p. 329), quien en el capítulo XI “Los clásicos de Shakespeare” al explicar en qué consiste este recurso dice: “Es una serie de réplicas dichas en un solo verso, o a veces en medio verso, y con las cuales dos adversarios se esfuerzan por destruir los argumentos del otro, tomando a menudo uno de ellos ecos de las palabras del contrario, y poniendo muchas veces sus argumentos en forma de máximas filosóficas contradictorias. Esta figura (llamada *stichomythia*) toma en Eurípides y en Séneca el carácter de un debate entre filósofos; en los isabelinos se parece más bien a las rápidas estocadas y contraestocadas de la esgrima”. Reyes, en cambio, parece haber seguido a algún otro autor o algún otro criterio de escritura de la palabra griega.

Después, en el tercer tiempo, Orestes y Pilades son presentados ante la sacerdotisa. El delirio de Orestes invocando a la Diosa Artemisa: “Cabra de sol y Amaltea de plata” (p.329) para que lo libre de las pedradas que está recibiendo, se expresa en un casi soneto, con el cual se inicia este acto. Ifigenia los increpa tres veces llamándolos “Helenos: forzadores de la virgen del alma” (p. 330), quizá en una clara alusión a sí misma, e interrogándolos sobre la “carga de destinos” que los ha conducido a esas “playas donde mueren los hombres”. Los acusa “de prolongar con persuasión ilícita / este afrentoso duelo, esta interrogación” y los llama “instrumentos de la cósmica injuria” y “borrachos de todos los sentidos”. Con la reafirmación de esa figura retórica se reafirma a la vez un importante rasgo de estilo, ya que ante la situación en la cual lo coloca Ifigenia, el grito de Orestes le recuerda, mediante el uso de ese mismo recurso, su condición de estar hecha del mismo material que corresponde a los de su especie: “¿Qué me acusas, ojos de arcilla?” (p. 331) Al verse descubierta en su fragilidad humana, Ifigenia ordena que lo liberen. Como consecuencia lógica, en el desarrollo de la tragedia se presenta el reconocimiento de los hermanos en “el halago de una mirada rubia”, que sorprende a Orestes y lo lleva a descubrirse entre Tauros, cae en cuenta que están en el templo de Artemisa a quien han ido buscando y que la mujer ante la que se encuentra es Ifigenia. Ella hace callar a Orestes y le confiesa su miedo de ser descubierta por la Diosa Artemisa a quien sirve. En una escena cargada de erotismo, recorriendo el cuerpo de Orestes, lo reconoce por el lunar de su cuello, gemelo del que ella tiene en el hombro:

gemelo –mira–,  
gemelo del lunar que hay en mi hombro (p. 334).

Ante este hecho se distinguen dos situaciones: ella le expone su temor de ser descubierta, pues no quiere saber quién es:

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 (p. 334).

Él interroga a Pílates para saber si debe callar y obtiene de él como respuesta el único monosílabo contundente que pronuncia en toda la obra: “No”. El coro corrobora el reconocimiento y la sumisión momentánea de Ifigenia al dejarse conducir por Orestes:

Manda el varón, y al fin es hembra ella (p. 334).

En el cuarto tiempo aparece el rey Toas reclamando que se aplique la ley a los náufragos. Ifigenia los defiende argumentando incluso que la “ley que un hombre trazó” otro la puede quebrantar. Da sus razones de porqué la Diosa no los quiere: “...traen a cuestras / el nombre que he perdido”. El rey Toas le contesta en clara vuelta de tuerca que la remite a sus orígenes:

El nombre que tenías lo has perdido en el mar (p. 335).

Sin embargo, accede a la solicitud de Ifigenia para que hablen los extranjeros, en un significativo gesto en el cual se preanuncia la libertad; es más, ésta se exige. Este cuarto acto, tan corto como el segundo, cumple junto con aquél la misión de guardar el equilibrio armonioso de la estructura del drama; gracias a ellos se resalta la fuerza de los otros actos.

En el quinto tiempo, después de que se le otorga el poder de la palabra, habla Orestes para develar su genealogía trágica. “Teogonía”, la llama Reyes en la apostilla. Pero antes le pide a Ifigenia que corrobore su condición de ser libre:

Oye, sacerdotisa: devuélveme las manos,  
Porque no sé contar sin libertad mi historia (p. 337).

Reclamo legítimo y contundente, en dos versos de extraordinaria significación y belleza en los cuales resuena el eco de Cicerón, en *De Oratore*: “pero existen algunos [oradores] o tan titubeantes de lengua, o tan bastos y agrestes de semblantes y de movimientos de cuerpo que, aunque valgan por sus ingenios y su arte, no pueden, sin embargo, llegar al número de los oradores; y existen algunos tan hábiles, estas mismas cosas, tan ornamentados por dádivas de la naturaleza, que parecen no nacidos, sino por algún dios configurados”.<sup>123</sup> Y aunque escribe en latín, en realidad en este texto parece estar pensando en la cultura griega, por lo que Orestes podría estar pidiendo que le permita Ifigenia desarrollar sus cualidades de orador, que lo desate para poder contar mejor su historia, pues no sabe hacerlo sin el recurso de su cuerpo. En la “Breve noticia”, Reyes explica este monólogo clave de Orestes de una manera muy clara:

...como buen discípulo de la oratoria, pide que lo desaten para acompañar sus palabras con los ademanes adecuados. Comienza entonces una explicación teogónica desde los orígenes de la creación, conforme a mitos mezclados de varias tradiciones, que me fue grato combinar a mi manera, según el ejemplo de Hesíodo; y así se cuenta la maldición de la estirpe a la que está sujeta Ifigenia. Es un fragmento pesado y voluminoso al estilo de la poesía genealógica. Así quise que fuera, en la arquitectura del poema, siento la necesidad de esta pieza enumerativa con magnitud de basamento. La sola concesión que he podido hacer a la veleidad del gusto moderno fue el desarticular y quebrar aquí y allá la torre de hexámetros en que escribí la primera versión del monólogo. Ifigenia, conforme adelanta el relato de Orestes, va penetrando poco a poco y sin darse cuenta en sus recuerdos (p. 315).

Ante la revelación de Orestes, Ifigenia se reconoce plenamente; es el sentido de una doble anagnórisis o anagnórisis con “un sentido profundo” entre los dos héroes en la voz de Reyes. La historia ha surtido efecto:

Me devuelvo a un dolor que presentía;  
me reconozco en tu misma sangre,

---

<sup>123</sup> Cicerón *apud* Pedro Tapia Zúñiga, *Cicerón y la traslatología según Hans Joseph Vermeer*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1996, p. 84. El pasaje citado corresponde al 25, 115 de *De Oratore* de Cicerón, que Tapia Zúñiga cita por medio de la traducción de Amparo Gaos Schmidt.

y gime, sin que yo lo entienda todavía,  
un grito en mis orejas que dice: “¡Áulide! ¡Áulide!” (p. 339).

“La ternura fraternal y la dulzura de las memorias juveniles, afectos e inquietudes de otros días [...] y el espanto de sentirse brote de la rama maldita” invade el mundo angustiante de Ifigenia, quien completa la versión de la historia contada por Orestes con su propia versión de la historia en la que se vio envuelta. Continúa la historia, pero se produce una mezcla o trastocamiento de los tiempos. El pasado real de los hechos vividos se hace presente en la versión de la historia verbalizada por Ifigenia, quien como poseída revive el pasaje en que fue traída con engaños para ser sacrificada a la Diosa Artemisa. Todo fluye suavemente, lo que uno inicia lo completa la otra. Pero ante el recuerdo de cómo fue traída por Odiseo como prometida “al lecho del valiente Aquiles”, se produce un vuelco súbito en la conciencia dolorida de Ifigenia, quien con ello vuelve al presente real de la narración, dándose cuenta de que el recuerdo es una huida, Orestes de nuevo la increpa, ordenándole que se hinche de recuerdos y que oiga todo, hasta el final de la historia:

Sujetadla y que beba la razón  
hasta lo más reacio de sus huesos (p. 341).

Es una frase fuerte, con la cual muy posiblemente se aluda, en términos de género, al carácter femenino, más inclinado a las emociones y a los afectos, que a la razón. Ahora se sabe que en términos históricos, tal caracterización responde más a estereotipos. En boca de Orestes es una expresión mediante la cual pretende someter a Ifigenia y obligarla a que piense, a que “beba” del vaso propio de la naturaleza masculina. Coincide, además, con la caracterización con la cual Reyes lo ha definido en la “Breve noticia”: Orestes es “cierta pedantería filosófica y racionante, propia del griego en vías de definición” (p. 315). Está claro, sin embargo, que la razón es un elemento externo a Ifigenia y que su hermano pretende que se apropie de ella y que

la penetre hasta lo más profundo de su ser. Ante esta situación, Ifigenia tiernamente reacciona con el sentimiento, pero con plena conciencia de la estirpe de la cual proviene:

Orestes, soy tu hermana sin remedio,  
y en el torrente de la carne siento  
latir la maldición de Tántalo (p. 342).

Sin embargo, le reclama que la haya venido a perturbar en su oficio al servicio de la Diosa Artemisa. Aun así, le muestra una profunda ternura que hace reaccionar al coro ante tales muestras de afecto. Orestes responde de la misma manera en su intento de enjugar las lágrimas de su hermana, pero ella nuevamente duda e invoca la protección de la Diosa. Una pregunta, formulada por Orestes con una sola palabra, obra la magia: “¿Recuerdas?”; ésta surte efecto e Ifigenia retoma el control del relato para completar la historia. Repite, incluso, con la fidelidad del reclamo original, las palabras duras que Clitemnestra, su madre, dirigió a Agamemnon, su padre; y las tiernas e inocentes palabras con que ella se comunicó con él en los momentos previos al sacrificio. Termina este rasgueo por las cuerdas sentimentales de la memoria, con una vuelta al principio de la realidad. Como si Ifigenia pusiera un dique para detener los delirios que le trajeron los recuerdos, ante la acotación oportuna de Orestes, lo enfrenta de manera muy directa preguntándole sobre el motivo de su viaje; al saberlo (“Recobra su arrogancia perdida”) se niega en la formulación de tres complejas interrogantes en las que comprime la maldición que se cierne sobre los de su sangre. Orestes, sin embargo, no se detiene. Le comunica la orden que ha recibido de Apolo:

Me seguirás hasta Micenas de oro,  
y volverás a la casera rueca,  
y cumplirás con dar los brotes nuevos  
a la familia en que naciste hembra (p. 347).

Pero recibe una categórica negativa. La virgen sacerdotisa ha decidido conscientemente su destino:

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

Robarás una voz, rescatarás un eco;  
un arrepentimiento, no un deseo.  
Llévate entre las manos, cogidas con tu ingenio,  
Estas dos conchas huecas de palabras: ¡*No quiero!* (p. 347).

Acto seguido, Ifigenia entra al templo y el rey Toas, que ha presidido el juego de pasiones, se pregunta sobre el nombre que deberá ponerle, después de una exacta enumeración de los atributos a los que se ha hecho acreedora la sacerdotisa. La respuesta viene del coro, que como testigo mesurado y prudente también ha estado vivo y actuante en el diálogo de los hermanos:

Alta señora cruel y pura:  
[...] escoge el nombre que te guste  
y llámate a ti misma como quieras:  
ya abriste pausa en los destinos, donde  
brinca la fuente de tu libertad (p. 349).

La escena concluye con la despedida del rey Toas a los náufragos y con la declaración del coro de que los hombres pueden liberarse del destino oculto de las estrellas:

¡Oh mar que bebiste la tarde  
hasta descubrir sus estrellas:  
no lo sabías, y ya sabes  
que los hombres se libran de ellas! (p. 350).

Libertad es el más significativo mensaje que el poeta Alfonso Reyes trasmite en su poema dramático *Ifigenia cruel*. ¿De qué manera en su concepción y asimilación de la tragedia, él mismo proporciona las claves para contar con una explicación más completa de su obra? De este asunto me seguiré ocupando en los incisos de este capítulo. Permítaseme, sin embargo, por el momento, algunas notas apenas sobre la métrica y versificación del poema, indispensable aspecto –en su carácter instrumental– en todo análisis poético, sobre el sentido y función de los recursos formales.

Sin entrar en la discusión de qué es lo que confiere la especificidad o “literaturidad”, como se decía, a un texto literario a partir de las funciones comunicativas planteadas por Roman Jakobson en su ya clásico ensayo “Lingüística y poética”, donde hace confluir el eje de la *selección* sobre el de la *combinación*: “*La función poética proyecta el principio de la equivalencia del eje de la selección sobre el eje de la combinación*”,<sup>124</sup> porque no pensar que en este rubro particular encaja muy bien el asunto de la métrica, pues en el ejercicio de ceñir la forma, contar y medir –con un código rigurosamente establecido– las sílabas y la musicalidad rítmica de los sonidos, en el caso del verso libre, para ajustar la palabra al contenido exacto, puede encontrarse el secreto y el valor del artificio en la poesía y al cual con ingenio recurre Reyes en *Ifigenia cruel*, llamándolo “cielo artístico. Ya se ha destacado cómo desde sus primeros versos esa fue una preocupación recurrente. La revisión y análisis que de este aspecto particular se ha intentado en este estudio confirma al poeta como un verdadero artífice de la palabra: poeta, sin duda, y gran poeta. Ese es el resultado al que se ha llegado después del análisis de la métrica en el primer tiempo del poema dramático.

Es un hecho reconocido por la crítica que Alfonso Reyes llegó a ser un maestro del estilo. Elogio que recibió incluso de Jorge Luis Borges. James Willis Robb, por su parte, dedicó un extenso estudio para mostrar ése como un rasgo sobresaliente en el trabajo de Reyes sobre el lenguaje, tanto en prosa como en verso. Dedicado a la prosa únicamente, existe un libro más reciente.<sup>125</sup> Pero fue Tomás Navarro Tomás, su compañero en el Centro de Estudios Históricos de Madrid, quien con autoridad, en sensibles y documentadas apreciaciones, exaltó la

---

<sup>124</sup> Roman Jakobson *Ensayos de lingüística general*, trad. Josep M. Pujol y Jem Cabanes, Seix Barral, Barcelona, 1975, p. 360.

<sup>125</sup> James Willis Robb, *El estilo de Alfonso Reyes (imagen y estructura)*, Fondo de Cultura Económica, México, 1965, 303 pp. Eugenia Houvenaghel, *Alfonso Reyes y la historia de América. La argumentación del ensayo histórico: un análisis retórico*, pról. Helena Beristáin, Fondo de Cultura Económica, México, 2003.

importancia y cuidado con los cuales Reyes pulió la forma en sus más diversas expresiones. Así lo expresó, por ejemplo, en su ensayo “Prosa y verso de Alfonso Reyes”: “Es rasgo característico del estilo de Alfonso Reyes la ágil y obediente flexibilidad con que las palabras responden a los giros del pensamiento e intenciones del autor. De día en día el notable escritor mexicano fue depurando esa claridad de expresión, rica en reflejos y matices, en que llegó a ser reconocido maestro”.<sup>126</sup> Ponderación en la forma de hablar es la nota característica. Esta cualidad no la debe necesariamente al contacto con el habla de la península, sino a su sensibilidad para captar los sonidos del habla mexicana. Sobre ese consistente eje hacia girar los ritmos más variados: “Reyes que compuso siempre versos y ensayó en numerosas formas métricas, evocó con frecuencia las impresiones más íntimas mediante imágenes sonoras” (p. 828). En ese sentido, mucho le pudo haber ayudado, sin duda, el tiempo que dedicó al estudio de la literatura española y a conocer el desarrollo de la lengua desde sus fuentes más remotas: “No es otro el secreto que el estilo de este autor asiente sobre fondo tan seguro su vigilante modernidad” (p. 828). El sentido y función en el variado uso de la métrica en sus versos cuenta con ese aval: “La métrica de sus composiciones reunidas en el volumen de su obra poética abarca un amplio horizonte de versos y estrofas. Al lado de las formas tradicionales y corrientes, ofrece numerosas contribuciones de nuevos y variados efectos” (p. 829).

En cuanto a la discusión sobre su pertenencia o no al Modernismo, corriente literaria dominante en su época, aunque nunca basta con la declaración del propio autor, Reyes se

---

<sup>126</sup> Tomás Navarro Tomás, “Prosa y verso de Alfonso Reyes”, en *Los poetas en sus versos. Desde Jorge Manrique a García Lorca*, Ariel, Barcelona, 1973, pp. 327-335. Una versión previa –incompleta– se publicó con el título “Reyes, en sus versos”, en *Presencia de Alfonso Reyes. Homenaje en el X aniversario de su muerte (1959-1969)*, Fondo de Cultura Económica, México, 1969, pp. 99-103. Ya completo este ensayo se publicó también en *Más páginas sobre Alfonso Reyes*, segunda parte, vol. III, *op. cit.*, la cita ha sido tomada de la p. 827. Al citar de este ensayo, en el cual me apoyo en esta parte, lo haré indicando la página al final de la cita, de acuerdo con esta última referencia.

encargó de aclarar este asunto y negó pertenecer a esa escuela. Tomás Navarro Tomás le da la razón, pero exaltando los méritos de Reyes, aclara: “no perteneció a la escuela modernista ni por generación ni por estética, pero coincidió en el fondo con la actitud de tal escuela en lo que se refiere a la estimación y culto del verso” (p. 829). Es más, según consigna Willis Robb, en carta que Reyes envía a Navarro Tomás, el 20 de marzo de 1956, a manera de reclamo le preguntaba en qué sentido entendía él que podía encajar en el Modernismo: “Yo comprendo la necesidad de clasificar por épocas. Pero en cuanto a la tendencia estética y poética, ¿acomodo yo dentro del «modernismo», contra el cual quise reaccionar desde mis primeros versos? Yo entiendo que Ud. llama «modernismo» a una época y no a una escuela. Porque yo creo que no tengo escuela”.<sup>127</sup> Navarro Tomás le contesta de inmediato el 29 de ese mismo mes y año, diciéndole, con precisión:

En la incorporación de cada autor a una u otra etapa poética, me he guiado especialmente por consideraciones relativas a las formas métricas. Sé bien la dificultad de clasificarle a usted por el carácter ideológico y emocional de su poesía. En el examen de su versificación he creído, por el contrario, encontrar indicios suficientes para situar a usted en la sección modernista. De un modo general aparece ligado a esa época por su conciencia del verso, por su inclinación experimentadora y por la destreza de sus juegos de rimas y ritmos (p. 617).

Sin duda la respuesta de Navarro Tomás es precisa, pues delimita el criterio formal que le permitió clasificar a Reyes como modernista. De manera adicional el asunto podría complementarse desde otra perspectiva: el variado uso de formas métricas del mexicano puede también deberse a los intentos de un joven poeta por manejar diferentes estructuras. Reyes quedó satisfecho con sus argumentos. Habría que recordar que en el “Comentario a la *Ifigenia cruel*”, había filtrado con energía hasta qué punto pesaba en él el estigma contra el cual se

---

<sup>127</sup> James Willis Robb, “Alfonso Reyes, Tomás Navarro Tomás y el Centro de Estudios Históricos”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXVII (1989), núm. 2, 1989, p. 617.

rebelaba: “Opté por estrangular, dentro de mí propio, al discípulo del Modernismo”.<sup>128</sup> Navarro Tomás exalta esa voluntad: “No se conformó con adoptar el verso como instrumento consabido, sino que procuró desentrañar su naturaleza y dominar su técnica” (p. 829). Como ejemplo, muestra el acierto de Reyes en el uso del eneasílabo, tal vez como trasunto de las fábulas de Iriarte, y el de octosílabos de ritmo dactílico –“con acentos en primera, cuarta y séptima”– que componen los hemistiquios del poema “En la tumba de Juárez”, poema de 1908, en el cual ensayaba ya con el hexámetro, como lo hará en su poema dramático, pues quebrar los hexámetros fue la sola concesión al gusto moderno, como lo expresa el mismo poeta. Navarro Tomás calibra su apreciación sobre el “octosílabo ordinario” y advierte sobre el nivel al que Reyes lo elevó en ese juvenil poema: “No ha sido aprovechado en su apropiado papel independiente esta modalidad dactílica, de noble dignidad de hexámetro, cuyo valor utilizó Reyes tan acertadamente en el elevado tono de su oda” (p. 831). Punto importante en este ensayo, breve pero muy sustancioso, es la alusión al dodecasílabo compuesto de 5-7, “intercalado en algunos pasajes de su *Ifigenia cruel*: «Cuando en las tardes dejáis correr la rueca / y cantáis solas a fuerza de fatiga»” (p. 830). Por desgracia, en su ensayo sólo mencionó esos dos versos del poema dramático, de Reyes. Por tal razón, como muestra únicamente de la importancia que este aspecto adquiere en el poema, me detendré en el análisis métrico de los versos del primer tiempo, ya que de hacerlo con todo el poema escaparía a los propósitos de este estudio, pues su materia, de hecho, puede dar pie a una tesis completa.

En resumen, otras formas poéticas rescatadas en el erudito análisis de Navarro Tomás, usadas por Reyes en sus poemas con gracia y profundo conocimiento de la materia: densos cuartetos de hexámetros en “La hora de Anáhuac” y en la fina ironía descriptiva de “El mal confitero”; erudita estrofa alcaica en “Oda nocturna antigua”; glosa clásica en cuatro décimas

---

<sup>128</sup> Alfonso Reyes, *Constancia poética*, OC, t. X, p. 359.

sobre pie de redondilla en “Glosa de mi tierra”; combinación de quintilla y redondilla en “Las quejas”. “Al lado de la seguidilla simple de 7-5-7-5 y de la prolongada con el complemento de 5-7-5, se sirvió de la variedad más corriente en el Siglo de Oro, con el oscilante vaivén de las breves coplillas de «El abuelo»” (p. 831). Igualmente observa ejercicios de esparcimiento en sus décimas con acróstico y en las de cabo roto; “Rondel de los pozos de nieve”; el soneto “Celeste Adelaida”; “Rima imposible”; “Aliteración” y en la sección de “Prosodia”; los decasílabos de hemistiquios agudos de “Viñas paganas” y el comentario fonético-lírico de la evolución de “*Jaime.-Aime.-Ay me*”. “Muestra característica de sus composiciones sintéticas es la «Cantata en la tumba de Federico García Lorca» donde la estructura del poema corresponde a la lírica del siglo XVIII, las alusiones recuerdan al teatro clásico, la inquietud de la métrica refleja la emoción presente y el simbolismo de los personajes corresponde a la eterna tragedia del dolor humano” (p. 832). Finalmente habría que rescatar la fina idea de que con frecuencia Reyes jugueteó con la abierta serie del verso suelto o el libre grupo fónico-sintáctico de equilibrada ondulación. “La permanente discusión sobre la naturaleza del verso, la reacción contra el preceptismo tradicional y las diversas tentativas y tendencias del versolibrismo fueron resumidas por Reyes en el diálogo de “Las burlas veras” (p. 832).

Estas agudas acotaciones de Navarro Tomás, que muestran a Alfonso Reyes, desde sus primeros poemas, como escrupuloso poeta con gran dominio de las formas poéticas, son compatibles y complementan muy bien las que fue exponiendo en otros de sus libros. Así, por ejemplo, en el imprescindible *Arte del verso* toma un poema de Reyes para ilustrar la clásica glosa hispánica cultivada desde el siglo XV, pero cuya forma regular a partir del siglo XVII “ha consistido en una redondilla como tema y cuatro décimas glosadoras que terminan repitiendo

cada una sucesivamente uno de los versos de la redondilla”.<sup>129</sup> De igual manera acude a otro poema de Reyes para definir e ilustrar “la antigua estrofa alcaica, resucitada por Carducci, a base de decasílabos compuestos, un eneasílabo dactílico y un decasílabo trocaico simple, sin rimas” (p. 141). Para este caso tomó la primera estrofa de “Oda nocturna”: “Pues que la noche sugiere cánticos / apresta, Lidia, la arcaica péctide; / yo siento a los dioses antiguos / que me inspiran no escuchados cármes”. Este ejemplo lo incluye también en su libro *Repertorio de estrofas españolas*,<sup>130</sup> donde vuelve a Reyes cuatro veces más: 1. Para ilustrar el uso del sexteto de la métrica modernista en la modalidad de combinar “sus predilectos versos alejandrinos y eneasílabos” (p. 79). El ejemplo es una estrofa de “Oración pastoral”: “Pastad, oh mis ovejas, y cuando el sol decline, / bajo el haya de Títilo, aunque la hierba espine, / tendremos calma deleitosa; / que cuando se despierte la blonda madrugada, / dejarán vuestras ubres el ánfora colmada, / de tibia leche y espumosa”. 2. Para mostrar cómo “Alfonso Reyes imprimió a la octava endecasílabo flexibilidad y ligereza mediante la asonancia, la economía de acentos y el encabalgamiento” (p. 129). Ejemplo, primera estrofa de “Hamadriada”: “El pájaro burlón de árbol en árbol / va persiguiendo las caballerías. / Ídolo vegetal, de bosque en bosque / ha muchos siglo, tú, que me seguías; / refrán de soledad, voz al oído, / premio de los trabajos y los días, / último peso en la conciencia de las / religiones y las mitologías”. 3. Para observar el proceso de la décima ajustada al endecasílabo dactílico en la “Balada de los amigos muertos”: “Con mi tostón y mis siete centavos / ya no me tengo por pobre ni rico. / No sufro así –ni pretendo ni abdicó– / las ambiciones ni los menoscabos / de los señores ni de los esclavos. / No

---

<sup>129</sup> Tomás Navarro Tomás, *Arte del verso*, 6ª ed., Compañía General de Ediciones, México, 1975, p. 156. [1ª ed. 1959]. Precisamente lo hace a través del poema “Glosa de mi tierra”, cuya primera estrofa es la siguiente: “Amapolita dorada / del valle donde nací, / si no estás enamorada / enamórate de mí”.

<sup>130</sup> Tomás Navarro Tomás, *Repertorio de estrofas españolas*, Las Américas, Nueva York, 1968, p. 44.

son los años, que yo no me arredro, / los que me traen dolor y desmedro: / son los amigos que el tiempo me roba. / Tras de las puertas arrima su escoba / y ahuyenta a Antonio y a Enrique y a Pedro” (p. 149). 4. Finalmente para ilustrar el soneto pareado. “Con mayor modificación del molde originario, el soneto pareado organiza los cuartetos en parejas de asonancias alternas, AABB:AABB, y forma igualmente los tercetos con fondo de pareados, CCA:DDA. Ejemplo de Alfonso Reyes”: “Tardes así ¿cuándo os he respirado? / Suelos cabellos, húmedos del baño / olor de granja, frescor de garganta. / Se abrió la reja y fuimos a caballo; / el cielo era canción, caricia el campo, / y la promesa de la lluvia andaba / viva y alegre por las cumbres altas. / Cada hoja temblaba y era mía, / y tú también, de miedo sacudida / entre presentimientos y relámpagos. / Latían entre nubes las estrellas, / y nos llegaba el pulso de la tierra / desde el tranco ligero del caballo” (p. 189).

Ahora bien, si todo esto abona en tierra fértil para configurar un retrato de Alfonso Reyes poeta, preocupado desde sus primeros poemas en privilegiar variadas rimas y formas poéticas, ¿qué tanto de todas estas preocupaciones, riqueza del lenguaje y variaciones rítmicas, aparecen también en su poema dramático *Ifigenia cruel*? La intención él mismo la expresó: “Está en verso, en verso libre, libérrimo, de tono incisivo y prosaico; está tallada a hachazos y más que en madera, en roca”.<sup>131</sup> Esta sola consideración podría conducir a una larga disquisición sobre origen, trayectoria y evolución del verso libre, su naturaleza, importancia y aportes en el campo de la métrica hispánica, estudio que por fortuna con acuciosidad y solidez queda plasmado en las aportaciones tanto de Francisco López Estrada<sup>132</sup> como de Isabel Paraíso,<sup>133</sup> por supuesto ampliando y enriqueciendo –de ninguna manera sustituyendo– el

---

<sup>131</sup> De acuerdo con la fuente ya mencionada en la nota 80, en este mismo trabajo.

<sup>132</sup> Francisco López Estrada, *Métrica española del siglo XX*, Gredos, Madrid, 1974, 221 pp.

<sup>133</sup> Isabel Paraíso, *El verso libre hispánico. Orígenes y corrientes*, pról. Rafael Lapasa, Gredos, Madrid, 1985, 454 pp.

trabajo emprendido tanto por Pedro Henríquez Ureña como por Tomás Navarro Tomás. Así, todo este instrumental permite entrar al anunciado análisis del tipo de versos y métrica en el primer tiempo del poema de Reyes; repito: sólo como muestra y sin intentar agotar la riqueza de su belleza y significado simbólico y poético, que escapa a todo tipo de análisis, pues en eso radica precisamente el secreto de todo gran poema.

Si se parte de que el verso libre forma parte de poemas que no se ajustan a ninguna norma métrica, es decir que no tienen ni rima, ni una medida fija, ni tampoco se amoldan a una estrofa concreta,<sup>134</sup> lo primero que habría que decir es que el poema de Reyes es un largo poema poliestrofico y polifónico. Al primer tiempo le corresponden sesenta estrofas. Se inicia, independientemente de las acotaciones previas para enmarcar su estructura dramática, con dos estrofas de cuatro líneas poéticas, término utilizado por López Estrada en sustitución del de verso, propio de la métrica en sentido estricto,<sup>135</sup> en las cuales hay un evidente dominio de

---

<sup>134</sup> Tomás Navarro Tomás proporciona una interesante información que ayuda a una justa valoración del verso libre, cuando dice: “El único elemento tradicional que el versolibrismo acepta como indispensable es el ritmo. Por lo menos en este punto, se reconoce que el verso libre no es enteramente libre. No se trata sin embargo del mero ritmo acentual y silábico producido por la proporcionada regularidad de los tiempos marcados. En el verso libre el factor que coordina artísticamente las palabras en sus grupos respectivos se funda en la sucesión de los apoyos psicosemánticos que el poeta, intuitiva o intencionalmente, dispone como efecto de la armonía interior que le guía en la creación de su obra. Por su propio sentido individual, esta clase de ritmo exige de parte del autor una fina sensibilidad expresiva y un perfecto dominio del material lingüístico. Con mayor riesgo que cualquier metro de forma definida y corriente, el verso libre pierde su virtud si sus cambios, divisiones y movimientos carecen de ritmo perceptible o resultan vanos e injustificados en el desarrollo de la composición” (*Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*, Syracuse University Press, Syracuse, Nueva York, 1956, pp. 444-5). Borges dice que, contrariamente a lo que se piensa, un poema en verso libre puede incluso ser más difícil, ya que cada texto tiene que buscar su propio ritmo interno.

<sup>135</sup> Al justificar los elementos propios de la nueva métrica propuesta por él, con el fin de analizar la poesía en verso libre que surge y se fortalece en íntimo contacto con las vanguardias, en el siglo XIX y el siglo XX, dice: “La base de esta nueva métrica, por tanto, es un sintagma de índole poética, cortado en unidades que adoptan una disposición de líneas desde el punto de vista tipográfico. La línea impresa es así lo que el verso en la métrica

eneasílabos. Ifigenia se presenta en abierto contraste, comparando su situación, su sentimiento de orfandad frente a la situación de los “otros”. Ella es el eje. Tiempo presente. Tono íntimo de confesión. La línea poética inicial es determinante y definitiva, no sólo por el “Ay de mí”, expresión agramatical, cargada, sin embargo, semánticamente de tantas resonancias cosmogónicas de dolor universal, sino porque de inmediato se introduce el tema rector de la tragedia griega: el pasado mítico de la familia de la cual procede, que ella ha borrado de su memoria y que se niega a recordar. La connotación de “nazco sin madre” de esta primera línea, negación absoluta del origen, que atenta incluso contra la naturaleza, contrasta con lo que los “otros” hacen, los que sí tienen una familia: “caminan de la madre hasta el hijo”, como se dice en la segunda línea de la segunda estrofa. A la disposición tipográfica de las dos primeras estrofas de cuatro líneas poéticas le sigue una de cinco, para alternar con otra de cuatro, una más de seis, dos de cuatro y rematar categórica y sintéticamente con una formada por un sólo pareado. En ellas rasgos psicosemánticos van estructurando la profundidad y hondura del personaje. El ritmo del poema conjunta no sólo la conciencia del dolor del personaje sino también del poeta. En las cinco líneas poéticas de la tercera estrofa, se alternan de manera equilibrada tres enneasílabos con dos endecasílabos para configurar la imagen de Ifigenia, quien como personaje va alentando con el “miedo largo” “de un animal ajeno” y va cobrando conciencia de un ser sometido. En términos de escenografía teatral, se ofrece la composición del espacio para el desarrollo de las acciones. Ifigenia presenta a la Diosa a quien ella sirve, en la alternancia de versos decasílabos y octosílabos de la cuarta estrofa. Modalidad que también se presenta en la siguiente, de seis líneas poéticas, aunque en una disposición diferente: después de un endecasílabo, aparece un primer alejandrino en el poema, dividido de manera equilibrada

---

anterior, y propongo el nombre de *línea poética* para ese uso si se quiere dejar el de *verso* para las modalidades precedentes” (*op. cit.*, p. 119).

en dos hemistiquios, incluso rítmicamente. La disposición nada caprichosa, sino intencional, de las restantes líneas poéticas varía de nuevo, los decasílabos en los extremos cubren a los octosílabos. Se comienza a dar la fusión de Ifigenia con la Diosa Artemisa, como si ésta le estuviera infundiendo nuevo aliento para construirle una estirpe propia, engendrándola ella misma, haciéndola a su imagen y semejanza. Es el prólogo de la argiva, descrito de una manera muy dinámica y viva, lo que se ofrece en las dos estrofas de cuatro líneas y la del remate de dos, en variada conjunción de versos: dos octosílabos, cuatro eneasílabos, dos decasílabos, un endecasílabo y un tridecasílabo. Las dos últimas líneas poéticas, en esta primera intervención de Ifigenia, son de una fuerza dramática extrema, pues en ellas se asume en su identidad de “carnicera” de la Diosa, es decir, la que ella le ha construido.

El coro inicia su intervención con una estrofa de tres líneas poéticas, en escalera, respectivamente de ocho, diez y trece sílabas. Esta última, en términos de musicalidad y acentuación rítmica en la sexta sílaba y de la sinalefa que engarza con la séptima, es muy semejante al verso tridecasílabo de la sexta estrofa: “haciendo del muñeco una amenaza viva”. En el hipotético caso de que se pudiera neutralizar la sinalefa y se separara a los hemistiquios en dos líneas, en ambos casos se podrían formar versos alejandrinos. Las mujeres del coro se instalan con fuerza escénica y comienzan el aterrador parodos hablando de Ifigenia, del “terror” con que se ha presentado a sus ojos; de la poderosa acción del drama: “salirse de la muerte” para “brotar como hongo”, entre “las rocas del templo” de la Diosa Artemisa, quien le configurará una nueva identidad y una nueva historia. Historia paulatina que reconstruirán ellas, las tiernas, dulces y compasivas mujeres del coro, en la décima estrofa, compuesta de seis líneas poéticas, las dos iniciales reforzadas y convertidas, además, en versos octosílabos de rima consonante: “A osadas pretendía hablar / como no hablan viento y mar”, los cuales contrastan con el eneasílabo y el decasílabo interiores de rima asonantada, en palabras

esdrújulas tan del gusto del poeta, y la rima también asonantada de los eneasílabos finales de esta estrofa. Versos que muestran a una Ifigenia abatida, enfrentada a la naturaleza terrenal y marina sin obtener respuesta alguna. Con estructura dialógica, en dos estrofas de cuatro líneas poéticas, el coro cierra su conmovedora primera intervención increpando a Ifigenia y sorprendiéndose de cómo en tan poco tiempo aprendió oficio tan cruel y adquirió tal poder, el cual es capaz de ejercer con la sola mirada. Enmarcados entre un eneasílabo inicial de la décima primera estrofa (verso 44) y un hexasílabo final de la décimo segunda (verso 50) se encuentran por primera vez en el poema seis endecasílabos seguidos, reforzados además por el encabalgamiento, presente en los versos de cierre de ambas estrofas. Habría que recordar la importancia que este recurso adquiere en la poesía en verso libre, como lo hace notar Francisco López Estrada.

En la segunda intervención de Ifigenia en el poema, se presentan tres estrofas regulares de cinco líneas poéticas cada una; en esta intervención Ifigenia reitera su aislamiento y su soledad a través de un lenguaje anafórico donde el eje, la palabra “otros” con que inicia cada estrofa, contrasta con su contraparte “yo no” de las líneas interiores. En ellas hay un predominio de eneasílabos, seis versos, al lado de cuatro decasílabos, tres endecasílabos, un heptasílabo al final de estas tres estrofas y un extraño tridecasílabo en uno de sus versos interiores. Las imágenes poéticas, metáforas contrastantes (para asir los sentimientos de Ifigenia: retraimiento y miedo que incluso en su voz la aleja de los otros; la ternura del amor expresado a través de besos y de hablarse y comprenderse sin palabras, con sólo la mirada, frente a su propia inmovilidad y la compañía dinámica del baile de los otros, que los acerca y fortalece en la amistad) son de una gran belleza y refuerzan la segunda intervención del coro, el cual continúa moldeándola –al fin “jarro ebrio”– a imagen de los atributos, de petrificación e insensibilidad, que la Diosa le ha infundido. Por eso, las mujeres del coro la comprenden y la

aman, como queriendo ablandarla, la ennoblecen y la nombran con palabras tiernas (estrofas 16 a 20 del poema dramático de Reyes) y finalmente la increpan directamente en la última en un enclítico inclusivo plural: ellas; frente a un enfático enclítico singular: él. ¿Será acaso la voz lírica del poeta formando parte de la voz del coro para acercar y dialogar más con su amado personaje? A este juego lingüístico entre plural-singular le han precedido otras intervenciones que parecen marcar semánticamente tal distinción entre los miembros del coro –mujeres, fundamentalmente– y la voz individualizada del poeta. Así, por ejemplo, se expresa y se hace patente en el primero de los dos versos alejandrinos, que aparecen en estas líneas poéticas: “Y mil veces, señora, vamos a acariciarte”, frente al otro: “¡Oh cabellera hispida que no puedo peinar!”, donde el poeta despliega originalidad y erudición al usar el epíteto con que caracteriza la cabellera de Ifigenia, en ese verso cuya musicalidad final le sirve para obtener una hermosa rima consonántica con el endecasílabo sáfico que le sigue. En el conjunto de estas estrofas continúa el predominio de eneasílabos, diez; seguido de seis endecasílabos. Tres estrofas de cuatro versos alternan con dos de cinco e integran en el medio a una de tres, en la cual el encabalgamiento y la presencia numerosa de sinalefas –en los versos de todas las estrofas– parecen suavizar el tono duro y severo del contenido.

Tal fenómeno parece preanunciar al que con mayor fuerza va a aparecer en las estrofas 22 a 28, que corresponden a la tercera intervención de Ifigenia. Es un hecho nuevo que se da junto con la intercalación de estrofas más extensas. Por primera vez aparece una de doce líneas poéticas y una de siete, al cierre, melódicamente acompañada de un exquisito ritmo anafórico y en la cual no hay verso que no incluya una o varias sinalefas. Comienza, además, el predominio ahora de versos endecasílabos, en algunos casos acompañados de manera inmediata por un heptasílabo. Por ejemplo, en la estrofa extensa, hay cinco versos endecasílabos, que sumados a los tres de la estrofa anterior, de cuatro versos, dan ocho, la mitad exacta, de un total de

dieciséis versos de las dos estrofas, y en dos casos al endecasílabo le sigue un heptasílabo: una vez, en la estrofa 22, cuando Ifigenia expresa que siente fluir la vida por sus venas, “algo blando que, a solas, necesita / lástimas y piedades”. Nótese el suave encabalgamiento entre el endecasílabo melódico –con acentos en tercera, sexta y décima– y el heptasílabo mixto de palabra esdrújula con acentos en primera, cuarta y sexta. Adviértase, además, que al endecasílabo melódico le han precedido dos endecasílabos sáficos, con acentos en cuarta, sexta y décima. El otro caso se encuentra en la parte intermedia de la estrofa extensa y también preceden a este endecasílabo sáfico –con acentos en cuarta, octava y décima– y al heptasílabo dactílico, con acentos en tercera y sexta (“redes me tiendo en que yo misma caigo; / siendo yo, soy la otra”) tres endecasílabos: uno dactílico –con acentos en cuarta, séptima y décima–; un melódico –con acentos en tercera, sexta y décima– y otro enfático, con acentos en primera, sexta y décima. El heptasílabo resalta de manera particular por la carga psicosemántica que le acompaña. Al respecto, María Sten lo pone como epígrafe al inicio de su ensayo “Ifigenia: un largo viaje a través de los siglos”, sólo que ella atribuye este verso a Gerhart Hauptmann, el destacado escritor alemán, quien lo más seguro es que, sin conocer la versión de Reyes, lo incluyó –deduzco– en su *Tetralogía átrida* de mediados del siglo pasado.<sup>136</sup> En este sentido parlamento, Ifigenia reconoce la poderosa energía de la Diosa, a través de la cual se apodera de su voluntad, sentimiento bellamente expuesto en las líneas de remate anafórico: seis endecasílabos seguidos, con los cuales el poeta concluye la tercera intervención de su personaje principal, que –como ya se dijo– suaviza la dureza de los versos con la musicalidad de las abundantes sinalefas.

---

<sup>136</sup> María Sten, “Ifigenia: un largo viaje a través de los siglos”, en *Cuando Orestes muere en Veracruz*, Universidad Nacional Autónoma de México-Fondo de Cultura Económica, México, 2003, p. 96. Sustancialmente en su importante ensayo crítico hace una revisión analítica puntual de las versiones de Eurípides, Racine, Goethe y Reyes.

En la tercera intervención del coro se observa una evolución significativa en el lenguaje. Con el uso de una especie de estribillo a distancia, rítmica y formalmente igual al de su intervención inicial, con la sustitución de una sola palabra, “dolor” por “terror”, se produce un definitivo trueque semántico y un notorio cambio en el tono del discurso; paradójicamente al “terror” siguen, incluso, gracia y coquetería en el reconocimiento del oficio de Ifigenia, mediante un endecasílabo enfático y un hexasílabo dactílico, sintonía por encabalgamiento en una especie de verso en pie quebrado: “nunca divagaré por sus dos senos / de virgen atleta”; o bien la sensualidad provocativa de una estrofa completa que se antoja posible sólo en voz de varón, en cuatro versos de variada extensión, en los extremos un endecasílabo enfático –vaya que lo es, aun por la fuerza del adverbio– y un heptasílabo que sigue a una alejandrino, con el cual, además de la suavidad del encabalgamiento, forma una agradable rima consonante: “Nunca disfrutarán su piel mis manos, / ni ha de tocarla sino el aire, / o el agua donde suele romper con el contento / del caballo sediento”. El remate apunta al centro del drama, en la estrofa formada por un solo pareado, sintética unidad de significado de un heptasílabo dactílico, invirtiendo el orden del encabalgamiento con el endecasílabo sáfico: “–Y te envidio, señora, / el agrio gusto de ignorar tu historia”. ¿Estará hablando el yo lírico del poeta, dejando entrever rasgos autobiográficos? Entre esta estrofa y las dos siguientes, que corresponden a la cuarta intervención de Ifigenia, se detecta una especie de puente esticomítico, si se permite el término en el sentido en que recomienda López Estrada como recurso que enriquece la poesía en verso libre.<sup>137</sup> Se establece la esticomitia, precisamente, entre esos dos versos y los quince siguientes,

---

<sup>137</sup> Así, por ejemplo, dice: “La métrica nueva favoreció especialmente el criterio esticomítico, pues la libertad silábica de la línea permite acomodar con gran flexibilidad el desarrollo de la oración a las dimensiones más variadas. [...] Este favor de la métrica nueva por el criterio esticomítico se compensa con la libertad en la disposición y corte de las líneas, que conduce hasta el criterio opuesto: entonces el poeta se deshace del aspecto de la sintaxis común y favorece el rompimiento aparentemente arbitrario de la continuidad del sintagma en líneas que

se marca en el poema aun mediante el uso tipográfico de guiones, como si la voz del coro o yo lírico del poeta se fundieran en la de Ifigenia y su reclamo profundo de sentimientos humanos: “alegría y dolor mortales”. Los signos de admiración remarcan la fuerza connotativa de los versos engarzados en nuevo encabalgamiento entre un dodecasílabo y un alejandrino: ¡Me son extrañas tantas fiestas humanas / que recorréis vosotras con el mirar del alma!”. En una nueva estrofa extensa, de once líneas poéticas, la cual cierra el segmento de la esticomitía con un verso endecasílabo sáfico –con acentos en cuarta, sexta y décima–, los versos de ese tipo –endecasílabos– siguen dominando: cinco, pero reforzados por otros igualmente extensos, tres dodecasílabos, un decasílabo, un tridecasílabo e incluso un extraño pentadecasílabo compuesto de un heptasílabo dactílico, con acentos en tercera y séptima, en el primer hemistiquio, y un octosílabo en el segundo, con acentos en la tercera y séptima. A diferencia de la otra estrofa extensa mencionada líneas arriba, con numerosas sinalefas, en ésta apenas si concurren; se les encuentra sólo en tres de los once versos. La ausencia de sinalefas parece producir versos más ásperos y austeros, a pesar de que se esté abordando el tema del canto de las mujeres del coro, de sus “canciones confidentes y cómplices”. Tal ausencia contrasta con el dinamismo y la fluidez que su presencia le imprime a los versos de la siguiente estrofa. De manera equilibrada, la sinalefa también surge en una estrofa sintética, de cuatro versos, que antecede a otra de ritmo didáctico, que integra con sencillez un pareado, compuesto de un endecasílabo y un alejandrino. Con una comprimida pregunta retórica de Ifigenia a las mujeres del coro, concluye su intervención en estrofa de únicamente tres versos, en la combinación de dos alejandrinos y un eneasílabo que, al parecer, era tan del gusto de Reyes.

---

se cortan sin que sea necesario que en cada una quede una parte con sonido de unidad fraseológica” (*op. cit.*, pp. 137-8).

El coro inicia su última intervención, de este primer tiempo del poema dramático, mediante un canto monótono, pero que pretende provocar una reacción de su interlocutora. En estrofas breves de apenas dos líneas poéticas, su canto constituye un mensaje cifrado de proverbio o sentencia, construido, sin embargo, en pareados de octosílabos o heptasílabos; la monotonía de la canción parece desprenderse del recurso de la enumeración de las estrofas iniciales, la cual se suaviza después y produce un ritmo armónico nuevamente mediante el efectivo recurso de la anáfora. La brevedad de estas estrofas y sus versos contrasta con las líneas poéticas de las seis estrofas que les siguen, dos de cinco versos, y cuatro de cuatro, y en los cuales continúa el predominio de endecasílabos, quince de un total de veintiséis versos. En la segunda estrofa de cinco versos –estrofa 50–, apenas se asoma el coqueteo de una sola sinalefa, entre los austeros versos que igualan el ritmo del pensamiento al del contenido poético, en exclamación contundente, afirmación enfática o pregunta retórica, con las cuales el coro increpa a Ifigenia intentando infundirle sentimientos humanos. Por cierto, tan sólo en esta estrofa se encuentran cuatro de los versos endecasílabos: tres sáficos (dos con acentos en cuarta, sexta y décima y otro, el de en medio, en cuarta, octava y décima, en encabalgamiento con el que le sigue: “Tú que nos das la nada que te llena, / ¿no harás, al menos, por forjar un sueño, / una memoria hechiza que nos pague...”) y un heroico garcilasiano encabalgado también con el verso anterior, con acentos en segunda, sexta y décima: “la sed de consolarte que tenemos?” La última estrofa, de esta tercera participación del coro, es una estrofa que suaviza la dureza de su contenido acudiendo nuevamente al recurso del lenguaje anafórico. En irónico reproche, el coro se resigna a aceptar la insensibilidad de Ifigenia y le echa en cara sus más íntimos atributos como mujer: sin recuerdos, ni sueños; ni senos en el pecho, ni nada en el vientre, en esta estrofa que combina tres endecasílabos con un eneasílabo: “No; rechina entre

tus dientes la voz: / ni recordar, ni soñar sabes, / ni mereces los senos en el pecho, / ni el vientre, donde sólo crías la noche”.

El cierre del primer tiempo del poema dramático de Reyes, que él juzgó como el mejor logrado, está constituido por nueve estrofas (52 a 60), las cuales corresponden a la última y apoteótica intervención de Ifigenia, en su diálogo polifónico con el coro: cuatro de cuatro líneas poéticas, dos de seis, la inicial de cinco, la final de siete y una penúltima de dos (por cierto en una pareado que sintetiza brillantemente el poder de la Diosa y la confianza que Ifigenia ha depositado en ella). Cada una de las estrofas merece un análisis detallado independiente por la riqueza connotativa y la gran cantidad de matices semánticos y tonos poéticos que de ellas se desprenden, logrados con maestría y sencillez, incluso en ocasiones a partir del simple uso adecuado de los signos de puntuación: los dos puntos o el punto y coma, por ejemplo, o bien de las humildes figuras literarias de la enumeración, la interrogación o la exclamación. Se vuelve, como ya se había anticipado, al predominio de eneasílabos, dieciséis; en combinación con endecasílabos, ocho; decasílabos, siete; alejandrinos, cinco; dodecasílabos, cuatro; y dos tridecasílabos. Instrumental de versos encabalgantes o encabalgados con frecuencia, recurso común en la poesía de verso libre para evitar el alargamiento de las líneas poéticas. El encabalgamiento se encuentra en casi todas las estrofas; así, por ejemplo, en la 52, entre un endecasílabo y un alejandrino; o entre un endecasílabo y un dodecasílabo, de los nobles versos donde Ifigenia se muestra sensible como respuesta a las duras palabras de las mujeres del coro y el poeta logra una de las estrofas más bellas y conmovedoras del poema: “Os amo así: sentimentales para mí, / haciendo, a coro, para mi uso, un alma / donde vaya labrada la historia que me falta, / con estambre de todos los colores / que cada una ponga de su trama” (p. 324). Obsérvese la efectividad en el uso de los dos puntos, en el primer verso, y la consecuencia que se produce en el nivel del significado. La apostilla para acentuar la estructura dramática del

poema, en la siguiente estrofa, lo redimensiona de forma evidente como principio teórico estructurador: “El coro engendra al héroe”. De igual manera, en la estrofa 58, compuesta exclusivamente de enneasílabos, un doble encabalgamiento media para el cierre de las interrogaciones donde se comunica el profundo erotismo y el carácter virginal de la Diosa: “¿Quién vio temblar nunca en tu vientre / el lucero azul de tu ombligo? / ¿Quién vislumbró la boca hermética / de tus dos piernas verticales?”. En el conjunto de estas estrofas se perciben dos niveles, como en un doble juego de desdoblamiento frente a dos espejos: el del coro, cuyo propósito real consiste en proyectar una imagen humana de Ifigenia, quien se muestra confundida; el de la Diosa, que le construye una identidad a su imagen y semejanza. Imán todopoderoso que la magnetiza: “Pero soy como me hiciste, Diosa, / entre las líneas iguales de tus flancos: / como plomada de albañil segura, / y como tú: como una llama fría” (pp. 324-5). De nuevo hay que destacar la fuerza y la efectividad que se produce con el exacto uso de los dos puntos. Sheila Yvonne Carter hace un cuidadoso análisis de ese aspecto en el penúltimo pasaje del coro en el poema: “Alta señora cruel y pura: / compénsate a ti misma incomparable; / acaríciate sola, inmaculada; / llora por ti, estéril; / ruborízate y ámate, fructífera; / asústate de ti, músculo y daga; / escoge el nombre que te guste / y llámate a ti misma como quieras; / ya abriste pausa en los destinos, donde / brinca la fuente de tu libertad”. A propósito de estos versos dice: “En estas líneas, Reyes emplea una acentuación esdrújula que es algo rara en español. Los varios acentos antepenúltimos resultan en un ritmo que es vivo, elástico, poderoso y tiene la majestad de los antiguos cantos griegos”.<sup>138</sup> Enseguida insiste: “Reyes también emplea muy eficazmente la puntuación: los dos puntos y puntos y comas hacen que cada línea esté situada por sí misma, y aun propulsada en la próxima, como una serie de escalones” (p.

---

<sup>138</sup> Sheila Yvonne Carter, “*Ifigenia cruel*: obra dramática de Alfonso Reyes”, en *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas*, University of Toronto, Toronto, 1980, p. 166.

166). Pienso que en estas estrofas la atención se enfoca sustancialmente en la dignificación y grandiosidad de la Diosa. La descripción majestuosa de su estatua está acompañada de un tono venerable, aunque inquisitivo, muy al estilo de medallón renacentista, de la cabeza a los pies: cejas, nariz, boca, cuello, busto, brazos, vientre, piernas –que ocultan el sexo de la Diosa, en hermosa metáfora–, finalmente pies, enormes pies donde recibe la ofrenda “y donde tuve yo cuna y regazo”, dice tiernamente Ifigenia con agradecido reconocimiento en hermoso verso endecasílabo dactílico, con acentos en cuarta, séptima y décima. El tamaño de los dedos de los pies, objeto de veneración, cierra esta apoteótica descripción mediante cuatro versos encabalgados, primero un decasílabo encabalgante con dodecasílabo encabalgado, después un eneasílabo encabalgante con un alejandrino encabalgado: “los haces de dedos en compás / donde puede ampararse un hombre adulto; / las raíces por donde sorbes / las cubas rojas del sacrificio, a cada luna” (p. 325). Todo ello, aunque en análisis sólo de una parte del poema dramático de Reyes, muestra el cuidado en el manejo formal y métrico del lenguaje y la riqueza en matices significativos de las líneas poéticas de la *Ifigenia cruel*.

#### 4. Alfonso Reyes: interpretación y recreación de la tragedia griega

Alfonso Reyes acompaña la publicación de su *Ifigenia cruel* (1924), como ya se ha dicho, con un “Comentario...” imprescindible donde vierte y sintetiza su concepción del mundo griego y más particularmente una especie de teoría de la tragedia.<sup>139</sup> Lo hace muchos años antes de llegar a su más acabada obra teórica de madurez: *El deslinde. Prolegómenos a la teoría*

---

<sup>139</sup> Por supuesto que no una teoría de la tragedia en sentido estricto, sino de la asimilación que hace de las ideas sobre la tragedia en el teatro griego. Alfonso Reyes mismo proporciona una lista de los libros en que se ocupó de los temas griegos, en “Noticia bibliográfica” a *La afición de Grecia*. Véase *OC*, t. XIX, p. 341.

*literaria* (1944) e incluso antes de que lucubrara en su poema “Teoría prosaica” (1931) su ingenioso concepto de “promiscuar en literatura”, donde se puede encontrar una especie de declaración de fe poética y de deslinde personal respecto a los poetas que prefieren “frecuentar la vaguedad pura” de la literatura.<sup>140</sup> En el proceso argumentativo de su materialidad verbal discursiva, se pueden distinguir dos niveles entremezclados: el plano personal, donde el poeta alude a sus experiencias concretas, y el plano de deslinde propiamente teórico, donde con seguridad y firmeza, y de una manera muy viva, se van sentando las bases que dieron origen a la urdimbre de su poema dramático, bien sea proporcionando información sobre el mito griego que trajo la maldición a la familia de los “átridas”, bien centrando la atención en los elementos que constituían la tragedia en el mundo clásico.

En cuanto al tratamiento en el que enmarca la ortodoxia del mito tradicional, Alfonso Reyes invierte los papeles, trastrueca el mito: en lugar de dotar a Orestes del peso expiatorio que se le ha otorgado, reivindica a Ifigenia. ¿De qué manera lo hace? 1º. Le confía “la redención de la raza”, que en la concepción de Reyes es no sólo individual sino también social y colectiva; 2º. La dota de una virtud sobresaliente colocándola, por su sexo, por encima del sexo contrario. Para ello, explicita un postulado con el que justifica su opción: “Es más digna ella que aquel colérico armado de cuchillo. Además que me inclino a creer que lo femenino eterno –molde de descendencias– es más apto para este milagro cosmogónico de las

---

<sup>140</sup> Alfonso Reyes, *El deslinde. Prolegómenos a la teoría literaria*, El Colegio de México, México, 1944. No menciono otros libros como *La antigua retórica* o *La crítica en la edad ateniense*, pero es obvio pensar que entran en esta misma lógica. Por fortuna, el libro de Alfonso Rangel Guerra (*Las ideas literarias de Alfonso Reyes*, El Colegio de México, México, 1989) me exime de entrar en detalles. En cuanto al poema mencionado, cito de Alfonso Reyes, *Constancia poética*, OC, t. X, p. 131. Es importante observar cómo después de insistir en la necesidad real de despojarse de todo para lograr la sencillez, contextualiza su planteamiento: “Alguna vez haya que andar / sin cuchillo y tenedor, / pegado a la humilde vida / como Diógenes al charco / y como cualquier peón. / ¡Y decir que los poetas, / aunque aflojen las sujetas / cuerdas de la preceptiva, / huyen de la historia viva, / de nada quieren hablar, / sino sólo frecuentar / la vaguedad pura! / Yo prefiero promiscuar / en literatura”.

depuraciones que no el elemento masculino. Concibo a Ifigenia como una criatura combatiente, en la tradición de Atalanta y otras vírgenes varoniles”.<sup>141</sup> A este poderoso argumento añade una razón complementaria, moderna, para romper con el tratamiento del mito en Eurípides y con “todos los imitadores de la *Ifigenia en Táuride*”<sup>142</sup> que habían permanecido en la tradición del teatro universal (francés, alemán e italiano). Él expresa ante esta situación: “No admite ya nuestra inteligencia estos medios de salvación. Creemos que una maldición no se redime sino con el choque de otra fatalidad. Cargamos a Ifigenia de un dios tan rudo y tan altivo, que en ella rematará el daño de la raza, como una flecha que rebota contra un escudo” (t. X, p. 358). Visión que bien pudiera aplicarse a su propia situación personal. Reyes también ubica todo en un plano humano, pues la solución del conflicto no proviene de la voluntad divina sino de una decisión humana. Es decir, en el mundo moderno el viejo recurso “*deus ex machina*” no resulta ya operativo.

Por otra parte, en lugar de que Orestes robe la estatua de Artemisa y regrese con ella para completar el ciclo de la expiación, obliga a Ifigenia a revivir su pasado, sin que logre convencerla de la necesidad del retorno: “Ella, superior a la *vendetta* de Micenas, aprovecha la hora en que los destinos vacilan y, escogiendo la emancipación, se niega a volver a la patria. Ha anulado la maldición. Vive en sus entrañas el germen de una raza ya superada” (t. X, p. 358).

---

<sup>141</sup> Alfonso Reyes, *OC*, t. X, p. 357. En adelante, siempre que cite de esta obra lo haré de forma abreviada al final de la parte citada.

<sup>142</sup> Según José Luis Calvo Martínez, el uso del nombre de *Ifigenia en Táuride* es incorrecto, pues no existe tal lugar. En sustitución él propone el de *Ifigenia entre los Tauros*. En su introducción a esta obra, a la que además rechaza como tragedia dice: “El drama *Ifigenia entre los Tauros*, incorrectamente llamada *en Táuride* (nombre de lugar inexistente), sin duda por analogía con la otra Ifigenia, la *en Áulide*, se debió de representar por vez primera entre los años 414-412 a. C. Y decimos drama, porque mal podemos llamar tragedia a esta entretenida pieza teatral que más parece novela escenificada que otra cosa”. En Eurípides, *Tragedias II*, Madrid, Gredos, 1995, p. 341. [Es una 2ª reimpresión de la primera edición de 1978]. Al optar por subtítular a su *Ifigenia cruel* como “poema dramático”, Reyes parece haber compartido también este enfoque.

¿No podría leerse acaso como la forma en la cual él intenta conjurar la maldición de su propio exilio, negándose también “a volver a su patria”? En cuanto al estilo, con mucho mérito Reyes despojó a la fábula antigua de “sus atavíos inútiles” y la “redujo a un poema sin arqueología, donde pierde todo su valor la historia del rapto de la imagen. Y nos sedujo la idea de tratar el asunto con cierta escasez verbal y en un estilo de metáforas” (t. X, p. 359). Quizás en esto radique su eficacia literaria, pues de manera real y efectiva gana la estética de la concreción verbal. También en este sentido explicita su estrategia discursiva: “Una obsesión por determinadas palabras muy concretas podría hacer de brújula estética: mano, brazo, pie, fuerza, oro, piedra, sangre, leche; vocabulario de entrañas, verbos de estallido y agitación, adjetivos de dureza; reiteración de ciertos términos que un oído habituado percibiera fácilmente..., y aun algunos provincialismos felices” (t. X, p. 359). Consciente de su condición y con pleno dominio de sus recursos, según su propia declaración, dice: “Opté por estrangular dentro de mí propio, al discípulo del Modernismo. Suprimí todo lo cantarino y melodioso; resequé mis frases y despulí la piedra [...] ¿Qué final dar al episodio?” (t. X, p. 359). Como es común en él, envuelve la atmósfera discursivo-verbal en un espíritu cargado de ambigüedad: “Un súbito vuelco de la vida vino a descubrirme la verdadera misión redentora de Ifigenia, haciendo que su simbolismo creciera solo, como una flor que me hubiera brotado dentro” (t. X, p. 359). ¿A qué hecho concreto de su vida pudiera estarse refiriendo? El misterio y las sombras cubren el texto y con ellos su autor ha alimentado la imaginación de algunos críticos que han ligado los hechos a la tragedia vivida por la familia del poeta y concretamente a la muerte de su padre.

Desde mi punto de vista, en la postura que ha tenido la crítica respecto a estos textos de Alfonso Reyes existe un punto débil, pues, como ya enunciaba más arriba, se ha caído en una postura de aceptación casi acrítica. ¿Cómo superar esta situación quizás propiciada por el propio Reyes? ¿Cómo encontrar en sus palabras, y más allá de éstas, las claves de su interés por

lo que él mismo llamó ética y lección de su pasión por Grecia? ¿Cómo explicar esa íntima relación entre el mundo griego y su propia historia personal? Quizás acudiendo precisamente al diálogo de voces de su propia textualidad, de su intertextualidad y a los elementos constitutivos y simétricos sobre los que se levanta el imponente edificio de la tragedia griega, el cual adelantó tan magistralmente en su ensayo “Las tres *Electras* del teatro ateniense”: “Pienso que la tragedia helénica es más universal que humana y que sólo tiene de humano lo que necesariamente ha de tener siendo humanos los elementos que la integran, siendo formas humanas los elementos de expresión de que se vale el poeta trágico”.<sup>143</sup> Ideas a las que vuelve enmarcándolas apenas en el nuevo contexto de su “Comentario a *Ifigenia cruel*”:

Hasta el mecanismo de las antiguas representaciones favorecía esta concepción cósmica: la tragedia griega se gobernaba por una fórmula simétrica, dentro de la cual el poeta iba labrando. Los acontecimientos habían de sucederse en un proceso siempre regular: el *prólogo* de los autores, los *parodoi* del coro, los *episodios* de los actores, los *stásima* del coro, y los finales *éxodos*, todo ello se entretrejía con un ritmo fijo. El coro se movía a compás y en tiempos predeterminados. El protagonista debía tener al deuteragonista a la derecha y al tritagonista a la izquierda, y cada uno entraba y salía por cierto lugar del proscenio. Los diálogos mismos parecen obedecer a una norma: 1) largo parlamento del héroe; 2) comentario rápido del coro; 3) amplia respuesta del interlocutor o adversario; 4) rápido comentario del coro; 5) charla apresurada, en fin, donde los disputantes se arrebatan la palabra y se completan mutuamente las frases, torciéndolas o esgrimiéndolas como en el teatro español (*sticomythia*) (t. X, pp. 353-4).

En cuanto a la *sticomythia*, poderosa fuente donde abrevó Alfonso Reyes, presente ya en su primer ensayo, en la forma en que se enuncia en el “Comentario...” gana en sistematicidad, orden y claridad. Este importante concepto, que según el ajuste de términos de Adolfo León Caicedo, repitiendo las líneas enunciadas anteriormente: “consiste en una suerte de esgrima verbal o serie de réplicas en que dos protagonistas se esfuerzan por destruir los argumentos del otro, interrumpiéndose o arrebatándole la palabra, o bien

---

<sup>143</sup> Alfonso Reyes, “Las tres *Electras* del teatro ateniense”, en *OC*, t. I, p. 44.

complementándose”.<sup>144</sup> Él, de manera particular, lo encuentra aplicado en tres momentos de la *Ifigenia cruel*: 1. En el diálogo entre la sacerdotisa y el rey Toas sobre la concepción de la ley; 2. En el “parloteo verbal” entre Ifigenia y Orestes que en paulatina remembranza conduce a la anagnórisis; y, 3. En el “toma y daca” entre los hermanos, en el intento de rescate de Orestes. Lo más significativo no es esta especie de minucia terminológica, la cual finalmente queda integrada en la estrategia discursivo-verbal aplicada por Reyes en su obra, sino el peso que de manera determinante le concede al coro, pues de los cinco elementos que menciona: *prólogo*, *paradoi*, *episodios*, *stásima* y *éxodos*, dos de ellos le están directamente referidos. Dentro de esa concepción dual y dicotómica, que oscila entre las alusiones a experiencias personales y el conocimiento profundo que Alfonso Reyes ha adquirido del teatro antiguo, él mismo destaca, como elemento ponderador y determinante –de ahí quizás el que haya elegido a Eurípides como su modelo–, la comprensión cabal y profunda de la condición humana que el griego tenía de sí mismo y que se recoge en su “idea de la tragedia”.<sup>145</sup> De ahí “la sumisión a los dioses” predicada por “los coros de la tragedia griega”, y que en la asimilación y aporte de Reyes: “ésta es la única y definitiva lección ética que se extrae del teatro antiguo” (t. X, p. 351). De ahí también la idea que transmite en su argumentación en el sentido de que la tragedia griega rebasa el ámbito puramente personal para situarse en una dimensión más universal, respondiendo precisamente a la condición humana que en la tragedia se recoge:

---

<sup>144</sup> Adolfo León Caicedo, *Ifigenia cruel de...*, *op. cit.*, p. 284.

<sup>145</sup> Esta orientación, que privilegia realísimamente la condición humana, se encuentra también en el ensayo “Eurípides. La tragedia humana”, que Ángel Ma. Garibay K. le dedica en *Teatro helénico*, INBA, México, 1965, donde dice, por ejemplo, refiriéndose a Eurípides “que es el más moderno de los poetas helénicos y ciertamente el más humano. En él hallamos al hombre de todos los tiempos y sentimientos, a través de su creación poética, la voz de su propio corazón” (p. 87). O bien, que “Sus conflictos son los netamente humanos; lo que piensa y razona cada hombre, lo que hay en el corazón de cada persona humana. Esta exaltación de la persona en sus sentimientos, el juego de sus pasiones y la pintura precisa de lo que es el hombre en su vida ordinaria, de lo que quiere y de lo que pretende, es precisamente lo que funda el valor y lo que constituye el encanto de Eurípides” (p. 95).

La tragedia griega es, desde luego, humana, pero universalmente humana, en cuanto sumerge al hombre en el cuadro de las energías que desbordan su ser [...] al griego sus propios dolores se le representaban como ecos de un mal general: él no era más que una oreja en la conciencia dolorida del universo. Éste era precisamente el consuelo, ésta la alegría fundamental de la vida griega: que el hombre no estaba a solas con su dolor, que su dolor no era exclusivamente suyo (t. X, p. 353).

Este argumento fortalecería la hipótesis de que Alfonso Reyes, más que estar enmascarando en *Ifigenia cruel* su propia tragedia personal signada por la muerte de su padre, lo que hace es utilizar la escenografía natural de la tragedia griega como marco adecuado para situar este acontecimiento doloroso de su familia en una atmósfera de dolor universal humano. Si los temas griegos nunca abandonaron a Reyes desde su temprana juventud y se mantuvieron vigentes entre 1908 y 1923, y aun después, surge una pregunta: ¿en todos esos años sólo se mantuvo la vigencia de los temas griegos, o empezó a configurarse en la idea de Reyes la *Ifigenia cruel*? Dicho de otra manera, ¿la *Ifigenia* escrita entre 1922-1923 fue concebida entonces o desde mucho antes, en un pasado tan largo que podría remontarse hasta 1908? Desde un punto de vista estrictamente textual, lo fundamental es el proceso de escritura de una obra. Además la crítica sólo puede guiarse por medio de elementos textuales, Así, aunque un autor diga que ideó tal o cual obra en un momento específico, debe haber pruebas de ello. Una cosa es “idear” un texto y otra muy distinta redactarlo. Así, las declaraciones del autor podrían aludir a uno u otro aspecto, y desde esta perspectiva no serían contradictorias. Se cuenta con otra mención de Reyes directamente relacionada con esto: “Antes que mi *Ifigenia* pudiera alentar, habría de cerrarse un ciclo de mi vida”. Aquí la palabra clave parece estar en la palabra “alentar”. ¿Qué quiere decir? Puede ser que signifique que hasta ese momento se concibió la obra; o puede ser que signifique que ahí fue donde se produjo el “clarín del ángel”: “Y estas divagaciones –verdaderos reposos y bostezos de la atención– se han quedado ahí, por los cuadernos de notas, en estado de *disjecti membra*, esperando que tronara el clarín del ángel” (t.

X, p. 352). O sea que la *Ifigenia* pudo tener un origen mucho más temprano a los años mencionados. Recordemos que en 1924, Reyes escribió: “En mí, el razonamiento más clarificado y dialéctico procede siempre de un largo empujón de varios años. Así, cuando se me pregunta por un libro mío corro el riesgo de contestar algo que no corresponde al libro en cuestión, sino a ese doble fondo invisible que las obras tienen a los ojos de su creador, a eso otro libro no escrito, de que el libro publicado es sólo un efecto final” (t. IV, p. 450). Tomando en cuenta esto, la pregunta que convendría hacer es: ¿desde cuándo concibió Reyes su obra? Porque si se remonta a 1908, cinco años antes a febrero de 1913, resultaría que la *Ifigenia* no tuvo en su raíz la tragedia paterna. O si es posterior a ese año, habría nacido signada ya en íntima relación con dicha tragedia. Aquí vale la pena recoger también otro comentario de Reyes en el texto que acompaña al final a la *Ifigenia*: “En un principio, se nos ocurrió solamente la idea de la pérdida de la memoria: la verdadera tragedia de *Ifigenia* no nos parecía compatible con el recuerdo de su vida anterior” (t. X, p. 358). ¿Qué tan lejano es este “principio”? Esto podría significar que hubo, en algún momento anterior a 1923, un proceso de construcción o elaboración que finalmente vino a “alentar” hasta que “tronó el clarín del ángel”, o bien, hasta después de cerrarse “un ciclo de mi vida”. Todo esto es difícil de precisar, pero merece considerarse como un elemento más para apoyar mi interpretación en el sentido de que la *Ifigenia*, más que una mera expresión de escritura autobiográfica, es un intento de integrar la tragedia paterna en un “diálogo cosmogónico”. En esta perspectiva, la obra de Reyes adquiere mayores dimensiones, potencia su sentido, ya que no queda inmersa en un plano personal. Esta idea se ve corroborada en dos planteamientos más que él ofrece al hablar precisamente de la dimensión que alcanzaba la figura humana en el escenario específico de la tragedia griega:

La misma figura humana se agigantaba por el uso del coturno, se inmovilizaba en el gesto de la máscara; la voz se alteraba en los resonadores, y el actor era como una expresión visible y audible de la fuerza mística. Los personajes no son sino conciencias

que cavilan en los destinos, a través de símbolos objetivos y humanos. Los haces místicos vuelan por el aire oscuramente; pero se tiñen y se hacen perceptibles en ese pretexto de voluntad: la figura humana (t. X, p. 354).

Pero el planteamiento más fuerte en ese sentido se presenta cuando señala que su *Ifigenia cruel* no es sino “una alegoría moral” en la que él enmarcó su obra, sin necesariamente ceñirse al mecanismo de la tragedia, sino únicamente a su abstracción. Un punto importante, además, en este deslinde teórico crítico ajustado de la tragedia griega, es que él mismo use el concepto de “parodia” para caracterizarla de mejor manera. Cabe remarcar que Reyes es consciente de estar parodiando un género, lo cual implica que le interesa más el modelo general que sus particularidades:

Mi parodia no tiene escenario muy definido, ni retrata tipos sociales, ni alardea con los pueriles encantos del color local. Sus caracteres mismos muy posible es que sean meras sombras de seres cargados con una misión ética. Fueron concebidos con sencillez. Unos frente a otros, suscitan conflictos, como los mordedores reactivos de la química al encontrarse; pero, en sí mismos, viven bajo la complicidad de sus corazones. En tal sentido, la obra es una alegoría moral (t. X, p. 354).

¿Por qué “alegoría moral” cuando uno y otro de estos conceptos están tan íntimamente ligados al terreno de la interpretación y del verdadero desciframiento del significado que se oculta en las palabras? Una razón más de peso que justifica por qué Alfonso Reyes acudió a la tragedia griega como ese telón de fondo de su propia tragedia familiar, no como tema en sí sino como marco teórico general, se encuentra cuando establece una clara diferenciación genérica particularizando cuáles son los fragmentos de la realidad y el tratamiento que éstos reciben en la visión de mundo de los griegos y de qué manera se engarza “un diálogo cosmogónico” en el plano de los destinos del hombre: “Para los aspectos más individuales de su pasión, el griego usaba de la Lírica. Al Teatro no quería llevar más que un diálogo cosmogónico, aunque revestido en pretextos humanos ciertamente, porque sólo al modo humano tenemos noticia de

la agencia de los destinos” (t. X, p. 353). Como complemento, conviene considerar que la tragedia griega ofrece un modelo literario muy atractivo para las culturas de Occidente. Estas ideas que vertebran la visión humanista de Reyes se encuentran con frecuencia a lo largo de su obra. Valgan dos casos como botón de muestra: 1. Cuando en “Reflexiones sobre el drama” (1944), último capítulo de su libro *Al yunque (1944-1958)*,<sup>146</sup> explica cómo el drama o más bien “el combate dramático [...] remueve y agita posibilidades latentes de nuestro ser; despierta, tocándolos con su vara encantada, a los otros hombres que yacen en cada hombre, y que la coagulación consciente o automática de una conducta ha puesto a dormir. Esta revulsión descongestiona el alma y opera así la «catarsis» aristotélica”;<sup>147</sup> 2. El segundo caso se encuentra no en un escrito de Alfonso Reyes sino en el ensayo de Marguerite Yourcenar que con el título de “Mitología”, de ese mismo año de 1944, Reyes tradujo y anotó; según la acotación de su editor, este hecho “nos indica la estimación en que lo tenía Reyes, al grado que varias direcciones de su pensamiento sobre asuntos mitológicos parecen derivar de él, si no supiéramos anticipadamente que se trata de afinidades, de «simpatías»”.<sup>148</sup> Es posible pensar que en las palabras de esta escritora francesa Reyes hubiera visto confirmadas sus ideas sobre la tragedia griega, a muchos años de haber escrito su *Ifigenia cruel*, cuando ella dice:

Los pintores y los poetas necesitan igualmente contar con un país que les pertenezca, el de sus sueños. Sus poemas, sus cuadros no son sino los relatos del viaje o los croquis del explorador. [...] Ellos definen y trazan los perfiles de esas tierras desconocidas, [...] para entonces continuar su aventura en otra parte, y reconstruir más lejos su Salento o su Eldorado de uso personal, sus Islas Bienaventuradas, su promontorio de los Aromas o su roca de los Espantos. La tradición griega ha sido para generaciones de poetas esta llave de los Campos Elíseos. Ha resuelto el doble problema de proporcionar un sistema de símbolos lo bastante ricos para permitir las confesiones individuales más completas, y a la vez lo bastante general para ser comprendido sin dificultad apreciable.<sup>149</sup>

---

<sup>146</sup> Alfonso Reyes, *OC*, t. XXI, pp. 349-403.

<sup>147</sup> *Ibid.*, p. 378.

<sup>148</sup> Este es el punto de vista de Ernesto Mejía Sánchez. Véase Alfonso Reyes, *OC*, t. XVII, p. 211.

<sup>149</sup> *Ibid.*, pp. 214-5.

Es ésta una importante idea, pero que admite una advertencia: habría que precisar que esta funcionalidad no es universal, sino propia de la cultura occidental.

Recapitulando, de los cuatro breves pero sustanciosos apartados del “Comentario...” (“La afición de Grecia”, “Idea de la tragedia”, “Función del coro” e “Ifigenia”) donde Alfonso Reyes plantea algunas ideas específicas en el contorno no explícito de una teoría de la tragedia, en los de en medio es donde más directa e intencionalmente se detiene para explicar algunas ideas que en su propia visión constituyen la esencia de la tragedia griega. Son como un resumen bien logrado en el cual confirma y enriquece los puntos de vista que había expuesto en el primero y fundamental ensayo de *Cuestiones estéticas*. A la vez, esta parte le sirve para hacer un planteamiento más objetivo de la materia en sí; no es casual que en el desarrollo del discurso se encuentre en el centro, pero bien armada, custodiada en su materialidad verbal por dos importantes segmentos discursivos donde se reivindica y valora el elemento de la subjetividad: del propio escritor, en el primer caso; del personaje central elegido para su poema dramático, en el segundo.

En efecto, en “La afición de Grecia” (título que figura dos veces más en el *Diario* de Alfonso Reyes, en el último año de su vida<sup>150</sup>) se justifica el tema que se va a abordar recogiendo rasgos y circunstancias específicas muy personales, casi a manera de confesión íntima, por el tono que adopta y la magnificación que hace de los sentimientos. Una apretada síntesis que comprime aún más los quintaesenciados seis párrafos que componen este primer apartado así lo deja ver. Alfonso Reyes toma como punto de partida una fecha muy precisa:

---

<sup>150</sup> Según Ernesto Mejía Sánchez, “Sólo dos veces figura *La afición de Grecia* en el *Diario* como volumen definido. La primera vez, dentro de una lista de “libros prestos al acabar octubre” de 1959 [...] (25 de octubre, vol. 15, fol. 71)”. La segunda, continúa diciendo: “El 11 de diciembre de ese año postrero, apunta Reyes: “Preparo para El Colegio Nacional de todo a todo *La afición de Grecia*” (vol. 15, fol. 84)”, en Alfonso Reyes, *OC*, t. XIX, p. 19.

1908. Habla enseguida de esa importante etapa de su formación, en la cual los efectos del estudio de Grecia se nos presentan como algo vivo y muy dinámico. Y junto con esto, un juicio determinante sobre la función que desempeñaba el coro en la tragedia griega. Pero lo más significativo es que la literatura se sale de los libros, nutre la vida y opera como “un modo de curación”, “mayéutica” de rescate del naufragio en “la primera juventud”; tal es el poder que ejerce la literatura ligada al ámbito de los sentimientos. En el centro del discurso, a pesar del juicio de los otros, se levanta la columna que reivindica la subjetividad, la cual incluso es elevada a la categoría canónica de acción: “Mi *Religio Grammatici* parecerá a muchos demasiado sentimental” (t. X, p. 351). Ella concede el derecho de apropiación del tema siguiendo el ejemplo de “los trágicos de todos los tiempos”. Haciendo suyo el proceder de los clásicos, él desciende al terreno anecdótico para refutar a aquellos que se lamentan de que se ocupe de un “tema ajeno”. A ellos les responde apoyándose en los autores que se ocuparon de ese mismo asunto antes que él: Esquilo, Sófocles, Eurípides, Racine, Goethe, y defiende su derecho de autor para incursionar en este campo: “el tema, con mi interpretación, ya es mío” (t. X, p. 351). Este solo hecho sería suficiente como argumento en el debatido reclamo de originalidad. Sin embargo, él va más lejos, toca fondo, como es su costumbre. Alude a la profunda simbiosis a la que se llega cuando ha habido tal voluntad de apropiación: “Justificada la afición a Grecia como elemento ponderador de la vida, era como si hubiéramos creado una minúscula Grecia para nuestro uso: más o menos fiel al paradigma, pero Grecia siempre y siempre nuestra” (t. X, p. 352). Así, al obrar de esta manera, en ese proceso de fusión e identificación, de profunda unidad, se llega a una plena justificación: “Somos uno con ella: no es Grecia, es nuestra Grecia” (t. X, p. 352).

Pero el asunto aún no termina; a manera de imperativo categórico para justificar su afición a Grecia, Reyes acude a los pintores que se ocuparon de pintar a la Virgen “en traza de

señora flamenca”. Igual que ellos, la perspectiva de una “Grecia cotidiana”, dice: “nos capacita para hermanar hasta los mitos más rígidos y arcaicos” (t. X, p. 352), como lo hizo Goethe en el rescate de Helena en el *Fausto*, “con más verdad que Ifigenia, en el drama que [...] le consagró” (p. 352). Vuelve nuevamente al tiempo de su formación cuando estudiaba “la evolución de Electra” y a las múltiples asociaciones y relaciones a las cuales lo condujo esta entrada en el mundo griego. Su inteligencia se expande en tal cantidad de materia dispersa en “cuadernos de notas, en estado de *disjecti membra*” (t. X, p. 352), que llega un momento en que las partes se unen con el todo para dar nueva vida a su *Ifigenia cruel* en su poema dramático. En dos escuetas líneas, al concluir este apartado advierte, mediante una circularidad temporal discursiva que va de 1908 a 1924, que para escribir su obra tuvo que pasar por un proceso: “Antes que mi Ifigenia pudiera alentar, había de cerrarse un ciclo de mi vida” (t. X, p. 352).

En cuanto a la alternancia discursiva que incluso en su disposición textual se da entre los elementos subjetivos y objetivos, Reyes dota a su “Comentario...” de un corazón y una columna vertebral en donde expone, no de manera intencional, sino más explícita, lo que se podría llamar elementos para una teoría de la tragedia. Éstos se encuentran en el segundo y tercer apartados. Haciendo un muy breve recuento, encuentro que remite de entrada a *Cuestiones estéticas* (París, 1910, [sic] pp. 54-66) para conocer sus ideas acerca de “la tragedia clásica”. Sin embargo, insiste sobre los siguientes puntos: el carácter universalmente humano de la tragedia por la capacidad del griego para comunicar su dolor y su duelo al mundo. El teatro como el elemento para establecer el diálogo cosmogónico con los otros, si se me permite repetir la cita: “revestido en pretextos humanos, ciertamente, porque sólo al modo humano tenemos noticia de la agencia de los destinos humanos” (t. X, p. 353). El griego no podía transitar “por las aberraciones estéticas del teatro medieval”. La concepción cosmogónica estaba favorecida por el mecanismo de las representaciones antiguas: los acontecimientos

(*prólogo, parodoi, episodios, stásima, éxodos*); los personajes (protagonista, deuteragonista, tritagonista); y los diálogos (del héroe, coro, adversarios o aliados) siempre gobernado –el mecanismo– por una fórmula simétrica. La tragedia griega es un rito, “una suerte de misa” (t. X, p. 354), el concepto es de Alfonso Reyes. No deja de sorprender el símil que él utiliza; sin embargo, desde mi punto de vista, muestra una gran amplitud de criterio del escritor, pues no cabe duda del acierto si su contenido se enmarca contextualmente, al decir que los elementos de la tragedia hacen de ella “una escena de danzas, marchas, discursos equidistantes, en que fácilmente se descubre el ánimo ritual, el ánimo de superar lo social e inmediato para más bien representar un objeto de filosofía religiosa, una suerte de misa”.<sup>151</sup> Escenas que “sugieren, pues, un universo regido por leyes armoniosas, musicales, mucho más que un drama individual” (t. X, p. 354). La dimensión de la figura humana en el teatro griego es capaz de adquirir “una expresión visible y audible de la fuerza mística” a través de los actores. De esta manera, la figura humana se convierte en “pretexto de voluntad” para que se manifieste la energía mística. Después de estos planteamientos, en una especie de vuelta de tuerca, especifica la manera como ajustó el mecanismo de la tragedia a su propia obra, conservando la abstracción de ese mecanismo a lo que él llama “Mi parodia” y “alegoría moral”. En el plano más personal, cierra el segundo apartado con el ambiguo pasaje en el que alude a que su *Ifigenia* “encubre una experiencia propia” (t. X, p. 354).

---

<sup>151</sup> Nuevamente también en esto se puede advertir la elevada dimensión en la cual sitúa Reyes su pensamiento al asimilar su idea de la tragedia griega e incluso proporcionar una definición sincrética y ajustada por sus elementos a prácticas rituales que son conocidas en nuestro ámbito cultural. En esto también encuentro un apoyo más para la hipótesis que he venido apuntando (t. X, p. 354).

En relación con la “*función del coro*”, quizás remitiéndose a los orígenes mismos de la tragedia, donde se considera al coro como “un canto caprino”,<sup>152</sup> él señala, desde el principio, que es uno de los “elementos felices del teatro griego” (t. X, p. 355). En tal sentido, como se apuntó más arriba, le concede un lugar muy especial y lo sitúa como aliado y confidente del héroe de la tragedia, pues con él podía compartir sus secretos, por su posición material privilegiada dentro del desarrollo mismo de la tragedia. Por otra parte, “El coro es embrión de la tragedia y representa, arqueológicamente, las danzas de sátiros alucinados” (t. X, p. 355). A él le corresponde el mérito de engendrar a dioses, héroes y actores trágicos, pero una vez que se crea el teatro y que éste tiene como algo propio “la representación y la escenificación de episodios”: “La ley genética va a invertirse, y ahora, [...] los actores producen al coro” (t. X, p. 355).

De ahí surge la necesidad de considerar al coro como “el instrumento dinámico por donde estalla, en cantos, en gritos, en *ololygmoi*, el sedimento o carga emocional precipitados por los episodios de la tragedia” (t. X, p. 355). Del planteamiento clásico que define a la tragedia como el género sublime que mueve a conmiseración,<sup>153</sup> parece desprenderse ese

---

<sup>152</sup> Expresión utilizada por Ángel Ma. Garibay K. cuando rastreando los orígenes del concepto de tragedia dice: “Al dios de la vida y de la fecundidad, al Diónisos inasible, se celebraba con un coro formado por sus compañeros. Pero con ellos se ha unido una manada de sátiros, caprípedos, como los había de llamar Horacio. Cabras montaraces, humanizadas, por la ficción, formarían al rebaño de los sátiros. Esas cabras son *tragoi* en griego. Su coro sería un coro trágico. Y la tragedia, nada más que «un canto caprino»”, en *op. cit.*, pp. 16-7.

<sup>153</sup> Clásica caracterización de la tragedia hecha por Aristóteles en oposición a la comedia, que se ocupa de las cosas jocosas, más de la tierra. Al inicio del capítulo III, la define de esta manera: “Es, pues, la tragedia representación de una acción memorable y perfecta, de magnitud competente, recitando cada una de las partes por sí separadamente, y que no por modo de narración, sino moviendo a compasión y terror, dispone a la moderación de las pasiones” (Aristóteles, *El arte poética*, trad. directa del griego, pról. y notas José Goya y Muniain, 4ª ed., Espasa-Calpe, Madrid, 1970, p. 39). Hay que advertir al respecto que Alfonso Reyes, quien había asimilado muy bien la teoría aristotélica desde sus años de formación, dice en su ensayo sobre las tres Electras lo siguiente: “Aristóteles dice que la tragedia opera, por la *piEDAD y el terror*, la purificación de las pasiones de *igual naturaleza*. Es decir, que opera,

carácter instrumental de alianza y apoyo del coro; de ahí también que Alfonso Reyes llegue a esta importante conclusión: “El coro es, pues, el instrumento de la *kátharsis* aristotélica: la purificación de las pasiones por la danza y el grito, por la ejercitación y mimesis artísticas. El coro es un agente oportuno, rítmico, lírico, que permite aliviar la plétora de los sentimientos” (t. X, p. 355). A través de los *ololygmoi*, “desahogos líricos, llantos y cantos”, el coro adquiere un gran poder. Por su carácter de testigo permanente durante el desarrollo de la tragedia, pero un testigo con la fuerza para influir en el estado de ánimo de los espectadores, el coro “es —más que nada— la conciencia misma del drama, enfrentada con su propio espectáculo” (t. X, p. 356).

Al terminar de exponer sus ideas sobre la imprescindible y determinante función del coro, vuelve nuevamente a un giro personal en su planteamiento discursivo: del nivel teórico en el cual fue ciñendo su exposición, ajustándose al teatro antiguo, como que alude a su propia creación, por el uso mismo del lenguaje, cuando reafirma la necesidad de pureza, fidelidad y pasividad del coro, salvándolo del peligro de que tome partido más allá de que debe ser fiel a “la razón”. En estos atributos encuentra una similitud entre la función del coro y la función del poeta: “Contempla con dolor el desastre e, incapaz de evitarlo, el coro se desahoga por la boca. Le hemos tronchado pies y manos, de modo que ni obre ni huya. Y está condenado al sacrificio parlante: “—Como el poeta” (t. X, p. 356).

Este tipo de expresión, sin duda, invita a una reflexión más amplia, pues aplicada a sí mismo, Reyes estaría proporcionando la clave de que en el coro de *Ifigenia cruel* está

---

produciendo *piedad y terror*, la purificación *del sentimiento de piedad y del sentimiento de terror*. O más claramente, que purifica sentimientos de piedad y de terror adormidos en nuestro espíritu, sometiéndolos a un ejercicio intenso. Así entendida tal definición, puede reducirla (para emplear el mismo lenguaje de la psicología aristotélica) a la siguiente fórmula: *la tragedia purifica las fuerzas de piedad y de terror que el espíritu guarda en potencia, traduciéndolas en acto*” (OC, t. I, pp. 43-4).

escondiendo su propia tragedia, sin poder hacer sino lo que le permite el uso de la palabra, poderoso don parlante del poeta.

Finalmente, dedica el último apartado de su “Comentario...” a esbozar una imagen fiel de su personaje central y a argumentar muy cuidadosamente cuáles fueron las aportaciones que él introdujo, cambiando el sentido original de la fábula. Para esto mezcla nuevamente dos niveles: en el primer párrafo, comienza con la descripción de la ya sabida maldición de Tántalo; podría decirse que en el nivel objetivo de la historia, apegándose a la tradición del mito, pero a la vez de una manera muy hábil, dándole un toque de modernidad, introduce la duda, ¿por qué la expiación de Orestes tiene que abarcar a todos los de su raza? A la situación de Orestes opone la del símil de la tradición judaica de Adán; pero inmediatamente en el párrafo siguiente, en el nivel más personal y subjetivo, expone los criterios y poderosas razones de por qué eligió a Ifigenia. Incluso para esto hace uso de la enunciación de verbos en primera persona: “A Ifigenia [...] *he querido confiar* la redención de la raza [...] *me inclino a creer* que lo femenino eterno [...] es más apto para este milagro cosmogónico... [...] *Concibo* a Ifigenia como una creatura combatiente” (t. X, p. 357).<sup>154</sup>

Sin embargo, en los dos párrafos siguientes vuelve nuevamente a la historia de Ifigenia; en uno para presentar las circunstancias de sus “fingidas nupcias” y del drama fatal de su sacrificio –Alfonso Reyes insiste en la introducción de símiles bíblicos, comparando la situación de su personaje con la que vivió el hijo de Abraham cuando Dios puso a prueba su fe–

---

<sup>154</sup> En este caso, como en otros que siguen, las cursivas son mías; he subrayado aquella o aquellas palabras donde se puede observar una clara intención de estilo por parte del escritor. Algunas partes ya habían sido citadas, si las repito es precisamente para destacar dichos rasgos de estilo.

;<sup>155</sup> en el otro para aludir a la forma en que Eurípides y sus seguidores se ajustaron al mito de manera muy ortodoxa. Pero también en este pasaje, Reyes no deja de mencionar otro importante caso de modernidad,<sup>156</sup> comparando la locura de Orestes con la de Don Quijote. Luego, en el desarrollo de su bien armado discurso, refuta a sus antecesores –incluido Eurípides– por la forma en que a través de Orestes salvaron a la casa de Argos.

Adoptando una especie de plural mayestático, un tanto solemne, presenta de manera categórica una de las ideas que hacen original su obra: “No admite ya *nuestra inteligencia* estos medios de salvación. *Creemos* que una maldición no se redime sino con el choque de otra fatalidad. *Cargamos* a Ifigenia de un dios tan rudo y tan altivo, que en ella rematará el daño de la raza, como una flecha que rebota contra un escudo” (t. X, p. 358). Mediante el binomio Orestes e Ifigenia, Reyes dota a ésta del poder de cambiar el curso de la historia, en la medida en que “aprovecha la hora en que los destinos vacilan y, escogiendo la emancipación, se niega a volver a la patria” (t. X, p. 358). El escritor construye la decisión de Ifigenia no como un acto de renuncia, sino más bien de emancipación absoluta; para ello hace que se opere una transformación gradual en el personaje, al privarlo de la memoria, ¿por qué? En el juego de pasiones y sentimientos encontrados, es una estrategia discursiva de contraste entre los hermanos: Orestes le revela a Ifigenia su identidad –como quien dice descubriéndole el secreto que había ocultado en lo más profundo de sí misma– y ese conocimiento llena su alma de horror. En esto consiste, precisamente, su “verdadera tragedia”. Alfonso Reyes lo dice de una manera muy hermosa, de cuya belleza no quisiera privarme: “Había que guardarla en el

---

<sup>155</sup> A las menciones de “Adán” y del concepto de “misa”, destacados líneas arriba, se suma en este caso la importante comparación que de acuerdo con la tradición hebraica, Alfonso Reyes encuentra entre Ifigenia e Isaac, cuando Dios le pide a Abraham que sacrifique a su único hijo.

<sup>156</sup> En el sentido en el que Carlos Fuentes ha reivindicado la novela de Cervantes como la primera novela moderna de habla hispana. Véase, sobre todo, el capítulo VIII de *El espejo enterrado*, Fondo de Cultura Económica, México, 1992, pp. 181-203.

misterio de su desaparición y su reaparición, como una estrella simulada tras una nube, y hacer que Orestes, provocando en ella el conocimiento del pasado, vertiera en su alma todo el horror de la certeza” (t. X, p. 359). De ahí que le parezca que la historia del rapto pierda valor una vez que ha despojado a la “antigua fábula” de “sus atavíos inútiles”. Con el último plural mayestático anuncia la importante enumeración sobre los determinantes rasgos de estilo: “Y *nos sedujo* la idea de tratar el asunto con cierta escasez verbal y un solo estilo de metáforas” (t. X, p. 359).

En los últimos tres párrafos de su “Comentario...”, Reyes vuelve sobre su situación personal. Para mostrar la imposibilidad de decir bien “todo lo que es necesario decir” en los versos, acude a Paul Valéry, nueva retórica de la modernidad,<sup>157</sup> que acompaña, una vez más, con el uso de la primera persona: “*Opté* por estrangular, dentro de mí propio, al discípulo del Modernismo. *Suprimí* todo lo cantarino y lo melodioso; *resequé* mis frases, y *despulí* la piedra” (t. X, p. 359). Luego, entre las dudas, la revelación: ¿Es acaso el “súbito vuelco” de su vida el llamado que recibe para regresar a México? Si así fuera, esto permitiría suponer que ello removi6 en su esp6ritu sensible los recuerdos amargos de su pasado, como Orestes lo hizo con Ifigenia. El 6ltimo dato que 6l proporciona est6 relacionado con las circunstancias de la escritura de su obra: entre el “pl6cido verano [...] junto al mar” y “el oto6o de Madrid, consejero inquieto”. Obs6rvese c6mo hasta en las l6neas finales est6 aplicando una marca de contraste: placidez/inquietud, atributo verbal significativo de su estilo.

---

<sup>157</sup> La destacada afinidad y simpatía entre Alfonso Reyes y Paul Valéry se analiza con rigor en el importante estudio de Paulette Patout, “Reminiscences veléryennes dans *Ifigenia cruel* d’Alfonso Reyes”, *Revue de Littérature Comparée*, París, núm. 52 (avril-décembre 1978), pp. 416-37, incluido, además, en *Más páginas sobre...*, *op. cit.*, vol. III, segunda parte, pp. 949-81.

## 5. Reconocimiento y reclamo de recuerdos humanos

Alfonso Reyes concede un lugar especial a la anagnórisis o reconocimiento en su *Ifigenia cruel*, entre los elementos de la tragedia griega. Podría decirse, incluso, que en el mecanismo de descubrimiento que conduce a la verdad entre los hermanos, Orestes e Ifigenia, sobre todo en el caso de ésta, reside en buena parte la originalidad y el aporte que él le imprime a su pieza dramática. En efecto, Reyes mismo se encargó de remarcar este hecho en la “Breve noticia” que le agregó a su escrito original, poema dramático y comentario, y que leyó en París, en casa del embajador ecuatoriano Gonzalo Zaldumbide, en una atmósfera de fiesta, acompañado con el grato sonido de quenás bolivianas o “peruanas que sabían a flautas griegas”.<sup>158</sup> ¿A qué pudo

---

<sup>158</sup> En el material informativo con el cual introduce el contenido de *Constancia poética*, Alfonso Reyes dice: “La *Breve noticia*, publicada en francés (*Revue de l’Amérique Latine*, París, 1 de febrero de 1926), fue presentada en español, como prólogo a una lectura del poema, con intermedio de quenás bolivianas, en la casa del escritor Gonzalo Zaldumbide, entonces Ministro del Ecuador en Francia (París, 2 de diciembre de 1925)”. En *Obras completas X*, p. 12. En nota de su *Diario*, el 22 de diciembre de 1925, dejó constancia de este acontecimiento: “Una de estas noches –no sé cuándo– leí mi *Ifigenia* y comentario (más un breve comentario de ocasión) en casa de Zaldumbide, con asistencia de escritores hispanos y franceses. Había, en las pausas, quenás peruanas que sabían a flautas griegas. Parece que agradó mucho. Con ese motivo, el *Paris-Time* me hizo una entrevista”. Alfonso Reyes, *Diario 1911-1930*, pról. Alicia Reyes, nota de Alfonso Reyes Mota, Universidad de Guanajuato, México, 1969, p. 119. Paulette Patout precisa que la fecha de esta reunión fue “el sábado 12 de diciembre de 1925”. Todo esto en el marco de los “recitales de poesía” que estaban de moda, “el ministro de Ecuador reunió en sus propios salones a sus amigos americanos de lengua española y a algunos hispanistas franceses”. Me parece interesante transcribir la parte en la que ella hace su lectura de este acontecimiento añadiendo su propia interpretación, para la cual se apoya en Vasconcelos: “En aquel marco parisiense, ante más de ciento cincuenta personas, Reyes, sentado sobre la esquina de una mesa, leyó largos fragmentos de su obra de teatro. Muchos invitados, además de José Vasconcelos, entendieron las alusiones autobiográficas que se ocultaban bajo el velo del antiguo mito, en versos «a veces algo fríos pero impecables y por momentos decididamente bellos...» Don Alfonso insistía en el derecho de cada quien a escoger su destino, a ganar una tierra lejana para evadir la maldición de su propia casta. Explicación y símbolo del exilio del poeta, *Ifigenia* también lo era de todo el devenir mexicano. Este rico y difícil poema admitía, en efecto, como las grandes obras, varias interpretaciones y autorizaba múltiples perspectivas. Expresaba «la decisión de vencer al fatalismo...que ha envenenado

haber respondido esta acción, ahora de triple intención autoral, inusual para un texto literario? ¿Qué ideas nuevas añade la “Breve noticia” a lo expuesto en el poema y en el comentario? En cuanto a lo primero, difícilmente podría saberse, pues no se cuenta con un respaldo documental en el cual apoyar una posible respuesta, más allá del testimonio de la buena acogida que la obra tuvo, en el círculo de amigos de México donde se encontraba Alfonso Reyes, en 1924, cuando recibió el primer ejemplar de su *Ifigenia cruel*, por cierto cargado de erratas y que provocó aquella “misiva” a Genaro Estrada, como ya se mencionó. En cuanto a la segunda pregunta, bien cabría una revisión de la escritura fragmentaria, muy sintética, a la cual fielmente Alfonso Reyes se ajusta siguiendo la estructura y el ritmo de los cinco tiempos de su obra, por supuesto teniendo muy en cuenta el proemio con el que inicia. Éste es un párrafo sustancial donde destaca la diferencia –y yo diría originalidad y aporte– respecto a aquellos que se habían ocupado del tema. En él, de una manera muy sucinta, presenta el argumento del conflicto que protagoniza Ifigenia: 1º. La ignorancia y olvido absoluto de su pasado, ante cuya situación ella “reclama su herencia de recuerdos humanos”, pues “tiene miedo de sentirse huérfana de pasado y distinta de las demás criaturas”.<sup>159</sup> 2º. La recuperación de la memoria, del conocimiento de sí misma y del “asco” que ese conocimiento le produce. 3º. La negación para regresar con los suyos y la opción de permanecer entre los Tauros, “único medio cierto y práctico de eludir y romper las cadenas que la sujetan a la fatalidad de su raza” (p. 313).

Después se ocupa de lo que él mismo llamó “tiempos del poema”, como se señaló más arriba, dando pie para que se compare a *Ifigenia cruel* con una obra musical. Ésta es, por nuestra vida histórica» (Paulette Patout, *Alfonso Reyes y Francia*, El Colegio de México-Gobierno del Estado de Nuevo León, 1990, p. 291).

---

<sup>159</sup> Alfonso Reyes, *Obras completas X*, p. 313. Al igual que en casos anteriores, en adelante abreviaré en las citas de esta fuente indicando únicamente entre paréntesis la página, al final de las mismas.

ejemplo, la interpretación del dramaturgo Carlos Solórzano, quien apunta la discutible hipótesis de que la estructura de esta obra está montada, de manera análoga, según una partitura musical neoclásica del siglo XVIII. En ese sentido se da un equilibrio entre ritmo y verso. Esta situación explica, por ejemplo, el delicado guiño de Reyes con sus amados clásicos del Siglo de Oro (Lope de Vega en particular) al intercalar en el tercer tiempo del poema un “casi-soneto” y que el último, “andante largo”, esté montado “sobre la trama de los alejandrinos”, según el planteamiento de Solórzano. Respecto al primero de los tiempos, este autor señala: “El cuadro melódico produce la impresión de una canción íntima, de un «allegro» cantabile”, cuya fuerza incisiva radica en la confusión de la heroína hecha sin rodeos, penetrando dentro de sí misma, con una lucidez ancestral que transpone los límites de la memoria individual”.<sup>160</sup>

Ahora bien, adentrándonos en el ritmo de cada uno de los tiempos del poema, veamos cuál es la postura de Alfonso Reyes, de acuerdo con los cinco tiempos que distingue en la “Breve noticia”:

1º. Tiempo de Ifigenia. Tiempo de no saber y de alianza con el coro. Es el tiempo preferido por Reyes y el mejor logrado, según su propia apreciación, como ya se dijo. ¿Se deriva, acaso, de este primer tiempo el paralelismo que alguna crítica ha señalado entre la historia y el destino de Ifigenia y su forma de afrontarlo y los del propio Alfonso Reyes? ¿Acaso en el exquisito reclamo de la sacerdotisa para que cada una de las mujeres del coro teja su historia “con estambre de todos los colores”, “canción íntima” en la expresión utilizada por Pedro Henríquez Ureña y Carlos Solórzano, Alfonso Reyes deja que se filtren ambiguamente los rayos de su propia situación personal, esto es, de la historia trágica de su padre? ¿Cómo

---

<sup>160</sup> Carlos Solórzano, “*Ifigenia cruel* de Alfonso Reyes”, en *Teatro latinoamericano del siglo XX*, México, Pormaca, 1964, p. 94. Información que aprovecha también Adolfo León Caicedo en su tesis, *op. cit.*, p. 222.

saberlo? Octavio Paz y Emir Rodríguez Monegal han apuntado a una relación estrecha entre *Ifigenia cruel* y la vida del autor.<sup>161</sup> Aceptando esta hipótesis, por mi parte me inclino más a la que he venido lucubrando: que Alfonso Reyes más que estar enmascarando su propia tragedia personal signada por la muerte de su padre, lo que hace es utilizar la escenografía natural de la tragedia griega como marco adecuado para situar ese acontecimiento doloroso de su familia en una atmósfera de dolor universal humano. Por supuesto, sin rechazar del todo que si bien la obra no remite de forma directa y clara a la “autobiografía” de su autor, hay elementos que de manera indirecta han conducido a esa interpretación, como se mostrará en el capítulo siguiente.

Es verdad: la obra se relaciona con la vida de Reyes. Pienso, sin embargo, que su importancia radica en que no se agota ahí, en el entramado de máscaras y símbolos con los cuales encubre su propia tragedia personal, signada por la muerte de su padre. Más bien su aportación de fondo reside en utilizar la escenografía de la tragedia griega para situar el acontecimiento trágico de la muerte de su padre, tragedia a la vez de toda la familia, en una atmósfera de dolor universal humano. Si bien la obra no remite de forma directa a la “autobiografía” del autor, los elementos esbozados por la crítica han conducido a validar esta importante interpretación, con la cual coincido. Estoy consciente de que sigue pendiente un estudio de la obra de Reyes, a partir del análisis de los tropos, sugerido en las investigaciones

---

<sup>161</sup> En efecto, a ellos: Paz y Rodríguez Monegal, de manera fundamental; Caicedo y López Colomé, de manera complementaria como sus seguidores fieles, se puede atribuir esta postura crítica que han lucubrado con coherencia, sólidamente estructurada y hasta en términos poéticos. Percibo sobre todo en Octavio Paz, Emir Rodríguez Monegal y Pura López Colomé que en ellos se sintetiza esa interpretación que es la que más peso ha tenido en el campo de la crítica. Ese es el motivo por el cual los escogí, de manera fundamental, como el paradigma para establecer un diálogo en el siguiente capítulo de esta investigación.

de ese género, particularmente por Paul de Man.<sup>162</sup> De la atmósfera de dolor universal, propia del ámbito griego: “al griego sus propios dolores se le representaban como ecos de un mal general: él no era más que una oreja en la conciencia dolorida del universo” (p. 353), Reyes deriva los atributos, estado de ánimo y sentimientos más profundos con los cuales dota a Ifigenia, entidad de ficción que él mismo ha construido: su “orfandad de pasado”, sus miedos y temores, y la conciencia de “sentirse diferente de las mujeres del coro” (p. 313). Frente a ella, como ante un espejo, también los sentimientos de benevolencia, compasión, piedad y amor de las mujeres del coro. Por el poder y la fuerza de este elemento de la tragedia, Reyes deposita en él la posibilidad de transformación del personaje, pues el coro es “el tema genético de la tragedia”, según sus palabras, y al coro acude Ifigenia para hacer una petición, que como ruego e imprecación se encuentra en la parte central del primer tiempo del poema: “Ifigenia pide al coro de mujeres que, entre todas ellas, y con el ardor de todas sus almas juntas y de sus recuerdos, creen para ella un pasado humano, la sustancia natural que le falta” (p. 313). Pero esta función le estaba reservada en exclusiva a su hermano Orestes. Él es el “agente vicario”, como lo llama Reyes, que cumple el destino de encarnar en Ifigenia el reclamo de recuerdos y de pasado que les son comunes.

2º. Tiempo “de reposo”, tiempo “del mensajero o narrador”. Alfonso Reyes utiliza un concepto referido de manera preferente, aunque no única, al campo de la música en este segundo tiempo del poema: “es un compás de reposo”.<sup>163</sup> Pero a la vez explica a qué responde

---

<sup>162</sup> Paul de Man, “La autobiografía como desconfiguración”, en *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudio e investigación documental*, Suplementos *Anthropos* 29, diciembre de 1991, pp. 113-18.

<sup>163</sup> El *Diccionario de la lengua española*, de la Real Academia Española, en su larga lista de conceptos para “compás”, dedica cuatro de ellos al campo de la música: 1. “Cada uno de los períodos de tiempo iguales en que se marca el ritmo de una fase musical”. 2. “Movimiento de la mano con que se marca cada uno de estos períodos”. 3. “Ritmo o cadencia de una pieza musical”. 4. “Espacio del pentagrama en que se escriben todas las notas correspondientes a un

este cambio y cómo se ha logrado este efecto. Para ello recurre a las abstracciones del primer tiempo y caracteriza al segundo como el tiempo de una descripción colorida y visual. En unas cuantas líneas, en un único párrafo, el más breve de esta “Breve noticia” a través de cuya brevedad parece apearse a la máxima clásica de *in pauca multa*, Alfonso Reyes agrega un elemento más de contraste y nuevo entre los que ha expuesto en su reelaboración e interpretación de la teoría de la tragedia, al señalar que en el marco de esa descripción “el tema del mensajero o narrador” es un “apacible lugar común de la antigua tragedia”, que es “como un residuo de la épica transportado al drama” (p. 314).

3°. Tiempo de la anagnórisis, tiempo del mutuo reconocimiento. Es el tiempo de los hermanos y de la confrontación, el tiempo del “choque entre Grecia y los bárbaros” (p. 314). Es, por lo tanto, un tiempo central este tercer tiempo del poema en cuya explicación Alfonso Reyes se sitúa y deslinda respecto a los anacronismos en los que incurre conscientemente. Para ello, con todo cuidado distingue “un doble movimiento” en esta dura jornada de encuentro, diálogo y mutuo reconocimiento entre los hermanos. En el primero de ellos precisamente, que bien se puede llamar el movimiento de presentación, alude a un anacronismo en el diálogo entre Orestes e Ifigenia, puesto que en la perspectiva de los griegos aún no se contaba con el elemento de la distancia que da la historia para contrastar el pasado con el presente y reconstruir “a la vez recuerdo y olvido” (p. 314). Justifica este atrevimiento apoyándose en una cierta estética medieval, pictórica y literaria. Para ello acude a ejemplos muy concretos que enmarca en ese contexto, de manera predominante.

En cuanto al segundo movimiento, de la anagnórisis o mutuo reconocimiento, éste se da en un momento en que Ifigenia, llena de dudas, comienza a desesperarse. Reyes dice que el

---

compás y se limita por cada lado con una raya vertical”. Cito de la decimonovena edición, Madrid, 1970, s.v.

recurso de la anagnórisis es “otro lugar canónico de la tragedia griega” (p. 314). Después de esto explica, con una metáfora muy bella, el otro anacronismo al cual acudió al presentar a Orestes como su aliado en la forma como éste llega al reconocimiento de Ifigenia: “a la exhibición de formas lógicas mediante las cuales Orestes llega a comprender que Ifigenia es su propia hermana, no se carguen solamente a mi cuenta, sino a cierta pedantería filosófica y racionante propia del griego en vías de definición que es Orestes” (pp. 314-5). Nótese, Orestes: “cierta pedantería filosófica y racionante”. ¡He aquí la metáfora! Metáfora que a su vez se convierte en poderosa sinécdoque en que la parte representa al todo.

En estos atributos, expresados en el juego de estas figuras literarias, se asienta el segundo anacronismo, según Alfonso Reyes. Esto puede llevar a pensar que en su lógica discursiva, muy coherente, podría estar preparando el terreno para la opción que va a tomar Ifigenia después de la anagnórisis o agnición con “sentido profundo”: entre la razón o “pedantería filosófica y racionante, propia del griego en vías de definición” y el seguir sus instintos, esto es, el mundo de sus sentimientos, ella sigue este último camino cuando decide permanecer entre los bárbaros. ¿No es ésta una difícil y brutal decisión?

4º. De ahí que el cuarto tiempo del poema sea el tiempo de la suspensión de la “fuerza poética” de la anagnórisis, y que a la vez esté en función del segundo movimiento del tercer tiempo. En la caracterización que hace Alfonso Reyes del rey Toas, destaca un significativo rasgo de estilo al presentarlo con las virtudes contrarias a su nombre: de “impetuoso”, como le corresponde y como de hecho se le presenta en otras versiones (en la de Goethe incluso como pretendiente que solicita a Ifigenia por esposa),<sup>164</sup> pasa en la de Reyes a ser “el más dulce de

---

<sup>164</sup> En el acto primero, por ejemplo, se lo solicita abiertamente en dos parlamentos: “...si tu linaje dispersóse o se extinguió por obra de un cruel hado, más de una ley me da derecho a tenerte por mía”. O bien: “Te repito mi ruego del principio: ven, sígueme; conmigo parte cuanto poseo” (Johann W. Goethe, *Obras completas*, t. IV, recop., trad., estudio prel., pról. y

los hombres, y algo alambicado por la conciencia de sus responsabilidades” (p. 315). Nuevamente aparece el término musical mencionado en el segundo tiempo del poema. Si aquél “es compás de reposo”; éste es un “compás de espera” en el que precisamente Ifigenia espera con temor “la revelación de su propia identidad” de parte de los náufragos. En la breve disputa en que Ifigenia reclama el derecho de conocer el nombre que ha perdido, ella obtiene autorización del rey Toas para que se le informe sobre su pasado. Éste dice: “Hablad, hombres oscuros” (p. 336). Hablará Orestes y le descubrirá a Ifigenia los velos del pasado doloroso y trágico. ¿Como lo hace la carta de José María Chacón y Calvo a Alfonso Reyes, en 1922, y que muy posiblemente esté en los orígenes de *Ifigenia cruel*?

5°. El quinto tiempo, finalmente, es el tiempo de la verdad, el tiempo del discurso genealógico de Orestes, en el que revela a Ifigenia su verdadera identidad rogándole que regrese a la casa paterna a cumplir el destino de los de su raza. En la versión de Eurípides, es la propia Ifigenia la que asume dicho discurso, desde el principio;<sup>165</sup> en la versión de Reyes, la estrategia discursiva parte fundamentalmente de un proceso de ocultamiento de la verdad, pues Ifigenia ignora quién es a partir de que ha perdido la memoria. Sobre la causa de la pérdida de memoria de Ifigenia, posiblemente podrían encontrarse algunas explicaciones acudiendo a los adelantos en el campo de la psicología y del psicoanálisis; podría pensarse que intencionalmente la inhibe, pues Reyes habla desde un contexto moderno.

---

notas Rafael Cansinos Asséns, Aguilar, México, 1991, pp. 1200 y 1202). Es verdad que al final, como lo señala Cansinos Asséns, el rey Thoas (así está escrito en esta versión) conmovido por la historia fatídica de la estirpe de Ifigenia renuncia a ella y a toda venganza “y deja ir libremente a los tres griegos a su patria”.

<sup>165</sup> De hecho, como lo señala José Luis Calvo Martínez: “La *resis* introductoria es de Ifigenia. En ella nos cuenta la historia de su sacrificio en Áulide, las razones de su presencia entre los Tauros y su función de sacerdotisa de una diosa que gusta de matar a los extranjeros. Finalmente nos revela un sueño que ha tenido, sueño que ella interpreta en el sentido de que ha muerto su hermano Orestes, el último retoño masculino de la estirpe de Agamenón” (“Introducción” a Eurípides, *Ifigenia entre los Tauros, Tragedias II*, Gredos, Madrid, p. 342).

La figura de Orestes es la que se yergue majestuosa, en este tiempo, para contar la historia con detalle una vez que se ha cumplido el requisito de la libertad física que reclama el hacer uso de la palabra: “–Oye, sacerdotisa: devuélveme las manos, / pues no sé contar sin libertad mi historia” (p. 337). Reyes señala que esto sucede porque Orestes es un “buen discípulo de la oratoria” (p. 315), y en un primer movimiento de este tiempo del poema (centrado en el largo monólogo de Orestes) Reyes aprovecha también la ocasión para explicar su estrategia discursiva en la elaboración de esta parte: combina mitos, a la manera de Hesíodo, y desarticula y quiebra hexámetros en que había escrito una primera versión del monólogo. De esta manera, “Ifigenia, conforme adelanta el relato de Orestes, va penetrando poco a poco y sin darse cuenta en sus recuerdos” (p. 315).

En un segundo movimiento, Reyes explica cómo se opera un cambio momentáneo en su “personaje altivo y cruel”: oscila entre la ternura y suavidad “de las memorias juveniles” y “el espanto de sentirse brote de la rama maldita” (p. 316) y cómo poco a poco es Ifigenia “quien completa la narración”. Es difícil resistirse a relacionar toda esta caracterización con la vida del propio poeta.

A partir de este hecho, él vuelve a llamar la atención sobre la anagnórisis. Su alcance discursivo toca a “los dos héroes”. En eso reside su “sentido profundo”. El eje saber / no saber o conocer / ignorar dota a la anagnórisis de la fuerza y la eficacia que tiene. No hay que olvidar que en ese rasgo, especie de desviación del discurso dramático, fijó intencionalmente la mirada Alfonso Reyes, a diferencia de quienes se habían ocupado del tema y particularmente de la forma como lo presentan los autores griegos: “En las versiones de la tragedia ateniense, Orestes e Ifigenia saben bien quiénes son, y simplemente se reconocen el uno al otro. En mi interpretación, Ifigenia se ignora, y sólo se identifica a sí misma al tiempo

de reconocer a Orestes” (p. 316). Naturalmente esto dota de mayor fuerza la decisión de Ifigenia, quien se “niega” porque “sabe”.

Como lo he comentado ya, lo interesante de esto es que Orestes no sólo le da a Ifigenia el reconocimiento de él mismo como su hermano, sino que hay un segundo nivel en la anagnórisis, consistente en el descubrimiento que Ifigenia hace de sí misma. Esta segunda anagnórisis creo que no se contempla en el sentido original del término en la cultura griega y podría considerarse como una “aportación”, si así puede decirse, de Reyes, dentro de este juego que es todo el poema de Ifigenia, que de ser un tema que viene del pasado, se convierte por el manejo singular que él hace de la tragedia, en otra cosa diferente. Así la anagnórisis, contemplada como descubrimiento de sí misma, es la que da pie a la tragedia misma, al reconocerse ella como descendiente de una rama maldita. De ahí el vuelco que Reyes imprime a la tragedia al hacer que Ifigenia decida no regresar y permanecer distante de su tierra y de su raza.

Dos puntos más sobre la anagnórisis. Ésta puede ser positiva o negativa. En el primer caso se tienen también ejemplos clásicos como el de Ulises a su regreso a Ítaca, o bien todas las anagnórisis de las populares novelas de Dickens en el siglo XIX. En cuanto a las de signo negativo, que revelan algo ominosos para el personaje, está la ya mencionada de Edipo y la de la Ifigenia reyista.

Ahora bien, lo curioso es que, por lo general, la anagnórisis (positiva o negativa) suele cerrar el texto en su sentido general, pues el personaje sabe por qué está cumpliendo un destino (Edipo) o bien el personaje sabe que debe asumirlo (las Ifigenias previas a Reyes). En cambio, en el caso del autor mexicano la anagnórisis no cierra el argumento sino que lo abre a una decisión que debe resolver un conflicto. En eso reside una aportación más del escritor.

En este sentido, a Reyes le asiste toda la razón, puesto que además se apoya de manera pertinente en el caso quizás más patético de la tragedia griega, donde se procede a través de este mecanismo de ocultamiento de la verdad, es decir, del no saber al saber, fina e irónicamente tramado en el discurso, como sucede en el Edipo de Sófocles. De ahí que la anagnórisis cale “hasta otro plano interior”. En el último párrafo de su “Breve noticia”, Reyes cierra su exposición insistiendo en la novedosa opción que toma Ifigenia: “...opta por su libertad y, digámoslo así, se resuelve a rehacer su vida humildemente, oponiendo un «hasta aquí» a las persecuciones y rencores políticos de su tierra, opera en cierto modo la redención de su raza, mediante procedimientos dudosamente helénicos desde el punto de vista filológico” (p. 316). La dimensión en la cual el escritor se sitúa es clara y vale para explicar aun si propia situación: esta expresión es significativa, pues coloca todo en un plano social y colectivo, y no en un plano íntimo y familiar.

Esta última frase muestra que él es consciente de la transformación que opera en lo helénico. Reyes es sumamente cuidadoso en sus afirmaciones, cauto en grado extremo, incluso en el uso de algunas expresiones: “digámoslo así...”; “opera en cierto modo...”; “procedimientos dudosamente helénicos...”, etc., a la vez que invita a descifrar algunas interrogantes: ¿Cuáles pueden ser los procedimientos filológicos mediante los cuales se operaba ordinariamente “la redención de la raza” en el mundo griego? ¿Al estar hablando de la decisión de Ifigenia de permanecer entre los bárbaros, está hablando de sí mismo y de lo que pasaba en México, enmascarando su propia situación personal, después de la muerte de su padre, como lo ha destacado alguna parte de la crítica? De esta última interrogante me ocuparé en el capítulo siguiente, como ya lo había adelantado.

### CAPÍTULO III. *IFIGENIA CRUEL*: EXPRESIÓN DE DOLOR UNIVERSAL.

#### INTERPRETACIÓN Y COMENTARIOS EN DIÁLOGO CON LA CRÍTICA

...al griego sus propios dolores se le representaban como ecos de un mal general: él no era más que una oreja en la conciencia dolorida del universo. Éste era precisamente el consuelo, ésta la alegría fundamental de la vida griega: que el hombre no estaba a solas con su dolor, que su dolor no era exclusivamente suyo.

Alfonso Reyes, “Comentario a *Ifigenia cruel*”.

#### 1. La *Ifigenia cruel* de Alfonso Reyes ante la crítica

Esta *Ifigenia* andará poco zarandeada en comentarios, que es agua de hondura inefable, y quienes no bajaron con él a la cisterna no sabrán gozarla.

Gabriela Mistral, “Otro hombre de México. Alfonso Reyes”.

Mucho se ha insistido en que la *Ifigenia cruel*, de Alfonso Reyes, con ser una de sus obras más hermosas y herméticas, es a la vez una de las más explicadas. Quizás esta apreciación se deba a que, como se ha venido viendo, desde la primera edición su autor la acompañó de un primer paratexto al que tituló “Comentario a la *Ifigenia cruel*”<sup>166</sup> y que después escribió una “Breve noticia”, segundo paratexto, la cual integró a la segunda<sup>167</sup> y a las ediciones posteriores que fueron apareciendo, al grado de constituir una sola unidad en cualquier análisis o comentario, siempre que se habla de esta obra. Es factible pensar que la presencia de paratextos implica

---

<sup>166</sup> Alfonso Reyes, *Ifigenia cruel. Poema dramático, con un comentario en prosa*, Saturnino Calleja, Madrid, 1924, 93 pp.

<sup>167</sup> Alfonso Reyes, *Ifigenia cruel. Poema dramático*, Ediciones “La Cigarra”, México, 1945, 91 pp. La “Breve noticia” se publicó por primera vez en *Revue de l'Amérique Latine*, París, febrero de 1926, pp. 107-9, después de la presentación y la lectura que Reyes hizo de su obra, diciembre de 1925, en casa de Gonzalo Zaldumbide, Embajador del Ecuador en Francia, como se comentó líneas arriba. Véase la nota 83. Igualmente la breve acotación teórica sobre el concepto de “paratexto”, según Genette, nota 87.

una relativa conciencia del autor sobre el carácter innovador de la obra, o bien sobre sus dificultades interpretativas.

La apreciación anterior es exacta en lo primero: el poema dramático de Reyes, por ejemplo, es tan hermoso y hermético como el poema “Primero sueño”, de Sor Juana, “Muerte sin fin”, de José Gorostiza, o “Piedra de sol”, de Octavio Paz, pero no parece que hasta ahora haya sido una de las obras más explicadas, por lo menos respecto a una crítica externa que supere a la de Reyes. Una revisión de las 2858 referencias del *Repertorio bibliográfico de Alfonso Reyes*, publicado en 1974, a la distancia de cincuenta años de la primera edición de la obra, consignó apenas una docena, referidas de manera específica a *Ifigenia cruel*, incluyendo la que informa sobre las siete ediciones de la obra que hasta ese momento se habían hecho.<sup>168</sup>

Sorprende que a medio siglo de su publicación, una obra sin duda muy importante en la producción literaria en Hispanoamérica, haya recibido unas cuantas notas y reseñas y apenas un breve, aunque bien orientado ensayo, de Ramón Xirau, pionero en ese sentido de otros que

---

<sup>168</sup> James Willis Robb, *Repertorio bibliográfico de Alfonso Reyes*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1974, 294 pp. Las otras referencias sobre algún punto de vista crítico son las siguientes: Eduardo Alvarado Santos, “*Ifigenia cruel*, A. Reyes”, *Armas y Letras*, Monterrey, 28 de febrero de 1946; Aubrey F. G. Bell, “Alfonso Reyes: *Ifigenia cruel*”, *Books Abroad*, Norman Oklahoma, 21 (Winter 1947), 1, pp. 74-75; Antonio Caso, “El caso de Alfonso Reyes” (*Ifigenia cruel*), *Jueves de Excelsior*, México, 23 de junio de 1949; Eduardo Gómez Barquero (“Andrenio”), “*La Ifigenia de Reyes*”, *El Sol*, Madrid, 4 de febrero de 1926 y en *Páginas sobre Alfonso Reyes (1911-1945)*, ed. de homenaje, comp. Alfonso Rangel Guerra, Universidad de Nuevo León, 1955, pp. 80-85, y en la edición más reciente de *Páginas sobre Alfonso Reyes*, vol. I, primera parte, comp. Alfonso Rangel Guerra, El Colegio Nacional, México, 1996, pp. 87-93; “*Ifigenia cruel* en el Instituto de Cultura Hispánica”, ABC, Madrid, 12 de abril de 1956 (Ed. de la Mañana), p. 62; Cipriano Rivas Cherif (o Rivas-Xerif), “Literatura dramática: *Ifigenia cruel*”, *Heraldo de Madrid*, Madrid, 20 de febrero de 1926; Carlos Solórzano, Reseña a Alfonso Reyes: *Ifigenia cruel*, en *Teatro latinoamericano del siglo XX*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1961, pp. 28-30, también en *op. cit.*, pp. 93-95; Xavier Villaurrutia, “Dos epílogos: Alfonso Reyes”, *El Universal Ilustrado*, México, 19 de febrero de 1925. Reseña de *Huellas e Ifigenia cruel*; Rodolfo Usigli, Epígrafes de Alfonso Reyes (*Hora de Anáhuac*, *En la tumba de Juárez*, *Ifigenia cruel*) antepuestos a su *Corona de fuego*, en *Teatro completo*, Fondo de Cultura Económica, México, 1966, vol. II, pp. 774-75; Ramón Xirau, “Cinco vías a *Ifigenia cruel*”, en *Presencia de Alfonso Reyes*, Fondo de Cultura Económica, México, 1969, pp. 163-168.

le seguirían. Aumentando como por goteo, en “Repertorio bibliográfico de Alfonso Reyes (Suplemento, 1975-1977)” del mismo James Willis Robb se incluyen cuatro referencias más.<sup>169</sup>

James Willis Robb, en un trabajo posterior,<sup>170</sup> informa sobre otras once nuevas referencias. Precisamente, aunque no se consigna en ningún recuento bibliográfico, la única tesis de doctorado que se ha hecho sobre esta obra de Reyes corresponde, como ya se señaló,

---

<sup>169</sup> James Willis Robb, “Repertorio bibliográfico de Alfonso Reyes (Suplemento 1975-1977)”, en *Boletín del Instituto de Investigaciones Bibliográficas*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1983, pp. 611-26; Hugo Hiriart, “Nota sobre *Ifigenia cruel* y el teatro actual”, *La Vida Literaria*, México, 2ª época, 1 (julio-agosto 1973), 3, pp. 19-21; Lynda R. Mandell, “El teatro de Alfonso Reyes” (*Ifigenia cruel*, Landrú): “una dimensión filosófica en términos psicológicos”, *Boletín Capilla Alfonsina*, México, núm. 29 (enero-diciembre 1974) pp. 19-34; Magdalena Saldaña, “Oaxaca reabrió su hermoso Teatro Macedonio Alcalá”, *Excelsior*, México, 26 de septiembre de 1974. (Sobre representación de *Ifigenia cruel* de Alfonso Reyes.); James Willis Robb, “Nueva ojeada a *Ifigenia y Landrú*”, *Boletín Capilla Alfonsina*, México (enero-dic. 1975) núm. 30, pp. 69-73.

<sup>170</sup> “Alfonso Reyes. Una bibliografía selecta (1907-1990)”, publicado primero en la *Revista Iberoamericana*, (núm. 155-156, abril-septiembre 1991, pp. 691-736), el cual reproduce en *Más páginas sobre Alfonso Reyes* (vol. IV, segunda parte, comp. James Willis Robb, El Colegio Nacional, México, 1996, pp. 653-735) con algunos agregados que llegan hasta esa fecha, añade: Ofelia Gutiérrez García, “Notas sobre *Ifigenia cruel*”, en *Algunos aspectos de la obra de A. Reyes*, Guadalajara, Jalisco, Eds. Et. Caetera, 1971, pp. 55-66; Ramón Xirau, “Cinco vías a *Ifigenia cruel*”, ya mencionado, el cual se publicó, además, en *Poesía iberoamericana contemporánea*, SEP/Setentas, México, 1972, pp. 11-21; Paulette Patout, “Reniniccences veléryennes...”, *op. cit.*, pp. 416-37; Sheila Y. Carter, art. cit., pp. 165-8; Cintio Vitier, “En torno a *Ifigenia cruel*”, *op. cit.*, pp. 261-73; Emir Rodríguez Monegal, “Alfonso Reyes: las máscaras trágicas”, *op. cit.*, pp. 6-18; Pura López Colomé, “La *Ifigenia* de Alfonso Reyes” (“Las tres *Ifigenias*: aproximaciones a *Ifigenia cruel*”, extracto), *La Gaceta* (Fondo de Cultura Económica), México, núm. 196 (abril de 1987), pp. 19-22 y núm. 214 (oct. 1988), p. 22; María Guadalupe Martínez de Rodríguez, “Estudio comparativo de *Ifigenia in Tauris* de Eurípides e *Ifigenia cruel* de A. Reyes”, *Anuario Veritas*, Universidad Regiomontana, Monterrey, VI (1987), pp. 149-67; Pura López Colomé, “La *Ifigenia* suplicante) Relaciones entre *Ifigenia cruel* y la *Oración del 9 de febrero*”, en *Asedio a A. Reyes*, IMSS-UAM, 1989, pp. 31-45; Ramón Xirau, “Luminosa *Ifigenia*”, *Universidad de México*, XLIV, 460 (mayo 1989), pp. 17-18; Juan José Reyes, “*Ifigenia* hacia los otros, hacia el lenguaje”, *El Semanario* (“Cultural de *Novedades*”), México, núm. 370 (domingo 21 mayo 1989), p. 6; Adolfo León Caicedo, “*Ifigenia cruel* de A. Reyes: tradición y libertad”, *Universidad de México*, XLIV, 460 (mayo 1989), pp. 23-27.

al colombiano Adolfo León Caicedo Palacios.<sup>171</sup> En el nivel de licenciatura, hasta donde me permite ver este recuento, he encontrado cuatro.<sup>172</sup> De los últimos años las referencias siguen siendo escasas; apenas unas cuantas.<sup>173</sup> A esta lista habría que añadir tres ensayos más, que no se refieren únicamente a *Ifigenia cruel*, aunque tocan puntos sustanciales y que, por la lucidez crítica de alguno de ellos, sobre todo en el caso de Paz, han tenido repercusiones importantes por las adhesiones que ha recibido de críticos destacados como Emir Rodríguez Monegal, Adolfo León Caicedo Palacios o Pura López Colomé,<sup>174</sup> razón por la cual me ocuparé de ellos de manera especial más adelante en este mismo capítulo.

---

<sup>171</sup> Adolfo León Caicedo Palacios, *Ifigenia cruel de Alfonso Reyes y sus fuentes en la dramaturgia universal*, op. cit., 313 pp.

<sup>172</sup> Carlos Mathus Torre, *Un acercamiento a la «Ifigenia cruel» de Alfonso Reyes*, op. cit., 126 pp.; Pura López Colomé, *Las tres Ifigenias. Aproximaciones a la «Ifigenia cruel» de Alfonso Reyes*, Tesis de Licenciatura en Letras Hispánicas, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1986, 150 pp.; Alberto Castillo Pérez, *Análisis dramático de «Ifigenia cruel» de Alfonso Reyes*, Tesis de Licenciatura en Lengua y Literatura Hispánicas, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2003, 110 pp., y María del Carmen Hernández Maxil, «*Ifigenia cruel*». *Actualización del ideal humanista por medio del teatro*, Tesis de licenciatura en Literatura Dramática y Teatro, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2006, 103 pp.

<sup>173</sup> Marcela del Río, “Alfonso Reyes y el discurso dramático de su exilio: *Ifigenia*”, en *Actas del XXIX Congreso del ILLI*, Universidad de Barcelona, 1994, pp. 1019-1031; Ada María Teja, “*Ifigenia cruel* de Alfonso Reyes, el poder femenino de romper el círculo de la violencia”, en *Semiosis*, Nueva época, vol. 2, núm. 7, enero-diciembre de 2001, pp. 104-37; María Stern, “*Ifigenia*: un largo viaje a través de los siglos”, op. cit., pp. 104-37; María Andueza, “La nueva *Ifigenia* de Alfonso Reyes o la opción por la libertad”, en *Cuadernos Americanos*, núm. 104, 2004, pp. 95-101. De mi autoría se publicó “*Ifigenia Cruel: ¿íntima confesión de Alfonso Reyes?*”, en *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de hispanistas IV*, (Isaías Lerner, Roberto Nival y Alejandro Alonso, Editores), Juan de la Cuesta, Newark-Delaware, 2004, pp. 47-55, ponencia que se integró con ligeras modificaciones en mi libro, ya mencionado líneas arriba, *Alfonso Reyes y los hados de febrero*, op. cit., pp. 115-31.

<sup>174</sup> Los datos completos de estas referencias son: Octavio Paz, “El jinete del aire”, art. cit., *Cuadernos*, pp. 4-8, *Puertas al campo*, pp. 55-66, y en *Más páginas sobre Alfonso Reyes*, pp. 148-58; Héctor Azar, “Alfonso Reyes, poeta trágico”, en *Alfonso Reyes: Homenaje de la Facultad de Filosofía y Letras*, op. cit., pp. 293-7; Concha Meléndez, “Alfonso Reyes: flechador de ondas”, en *Revista Bimestre Cubana*, Habana, XXXIV, núms. 2-3, septiembrediciembre de 1934, y en *Páginas sobre Alfonso Reyes*, vol. 1, 1ª parte, pp. 332-60.

En el material bibliográfico y hemerográfico, *grosso modo*, pueden distinguirse dos grandes grupos: las reseñas breves, más bien escasas, que aparecieron con motivo de la primera edición de *Ifigenia cruel*, en 1924, o de la segunda, en 1945, y el de los escritos un poco más extensos. En efecto, Xavier Villaurrutia es el primero en hacer una sensible y sustanciosa valoración de la obra de Reyes, en febrero de 1925, recuperando el espíritu griego de su autor, expresado ya en sus otros libros: *Cuestiones estéticas*, *Huellas* y *El plano oblicuo*. La *Ifigenia cruel*, de Alfonso Reyes, dice Villaurrutia: "...aparece preñada de humanas intenciones éticas [...] es también una sana y necesaria lección de clasicismo,"<sup>175</sup> aspectos que retomarán y desarrollarán con más amplitud tanto Paz como Rodríguez Monegal. Y ya que estamos con el juicio de un importante poeta de la Generación de los Contemporáneos, quizás valga la pena mencionar la apreciación de Jaime Torres Bodet, quien hacia 1927, escribió a propósito de la obra de Reyes: "Hacía años que no se escribía en América un libro de tan adusta ponderación".<sup>176</sup> Es probable que con una expresión de esta naturaleza estuviera aludiendo al gozoso y cálido equilibrio que percibía en el poema. De igual manera que un año después, en 1928, Jorge Cuesta tomó la obra de Reyes como pretexto para escribir su poema "Réplica a *Ifigenia cruel*",<sup>177</sup> y que Gilberto Owen en carta que le envió a Josefina Procopio, el

---

<sup>175</sup> Xavier Villaurrutia, "Alfonso Reyes", en *Obras*, pról. Alí Chumacero, recop. Miguel Capistrán, Alí Chumacero y Luis Mario Schneider, Fondo de Cultura Económica, México, 1974, pp. 814-5. [Es reimpresión de la segunda edición aumentada de 1966. La primera edición es de 1953] Con ese título se recogió la mencionada reseña que apareció en febrero de 1925, en *El Universal Ilustrado*.

<sup>176</sup> Jaime Torres Bodet, "Alfonso Reyes", *Páginas...*, vol. I, primera parte, *op. cit.*, p. 141. Se publicó por primera vez en *Revista de Revistas*, México, 8 de mayo de 1928.

<sup>177</sup> Originalmente el poema se publicó en la *Revista de Avance*, noviembre 15 de 1928, p. 315. Se integró a Jorge Cuesta, *Poemas, ensayos y testimonios*, t. V, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1981, p. 15. Según Yliana Rodríguez González "...el propio Cuesta escribiría un poema "Réplica a *Ifigenia cruel*", que, a decir de Louis Panabièrre, trazaría el camino inverso al planteado por la *Ifigenia* de Reyes: «ser él mismo saliendo de su pobre materia»" ("Alfonso Reyes y los Contemporáneos", en *Varia lingüística y literaria. 50 años del CELL. III Literatura: siglos XIX y XX*, ed. Yvette Jiménez de Báez, El Colegio de México,

12 de julio de 1948, le recomendaba la lectura de la *Ifigenia* de Alfonso Reyes.<sup>178</sup> Como una probable hipótesis de trabajo, bien vale la pena preguntarse: ¿qué veían los Contemporáneos en el poema de Reyes, sobre todo si se considera su contemporaneidad, en plena década de 1920? Éste ha sido un tema nada o poco explorado, aun por los principales estudiosos de la generación: Miguel Capistrán y Guillermo Sheridan. El primero relaciona a Reyes más estrechamente con Villaurrutia, pero la única mención que hace al respecto es que le enviaba notas sobre él que aparecían fuera del país para que se conocieran en México. Ése fue el caso, por ejemplo, del texto de Eduardo Gómez de Baquero sobre la *Ifigenia cruel*, el cual se publicó primero en *El Sol*, de Madrid, en 1926, y que Villaurrutia reprodujo después en *El Universal Ilustrado*, en México.<sup>179</sup> Probar una hipótesis de ese tipo requiere obviamente de una investigación amplia y cuidadosa, la cual escapa a los propósitos de este estudio.

Próxima a la reseña de Villaurrutia, en mayo de ese mismo año de 1925, *El Universal Gráfico*, en la Ciudad de México, publicó una importante nota de Gonzalo Zaldumbide, traducida del francés, en la cual le daba a Reyes una cálida bienvenida a París, en nombre de la “cultura y la inteligencia” representada en la *Revue de l'Amérique Latine*. Entre varios epítetos

---

México, 1977, p. 372). Textualmente Panabière expresó su idea de la siguiente manera: “...no deja de tener interés que Jorge Cuesta haya escrito en 1928 un poema titulado «Réplica a *Ifigenia cruel*». Alfonso Reyes había escrito en 1923 su *Ifigenia cruel*, donde intentaba reencontrar la «lealtad del cuerpo» para alcanzar una identidad luego de la dispersión. Cuesta quiere trazar el camino inverso para reencontrar la verdadera realidad del impulso” (Louis Panabière, *Itinerario de una disidencia. Jorge Cuesta, 1903-1942*, trad. Adolfo Castañón, Fondo de Cultura Económica, México, 1983, p. 99).

<sup>178</sup> Gilberto Owen, *Obras*, ed. Josefina Procopio, pról. Alí Chumacero, recop. Josefina Procopio, Miguel Capistrán, Luis Mario Schneider e Inés Arredondo, 2ª ed. aumentada, Fondo de Cultura Económica, México, 1979, pp. 280-1. Debo esta información a Yliana Rodríguez González, quien en su ensayo dice: “Vale la pena rescatar una carta de Owen a Josefina Procopio en la que recomienda la lectura de *Ifigenia*: «trata de leerla antes de formarte un juicio sobre él... Alfonso es muy Eva para dejarse ver desnudo a primera vista»”. *op. cit.*, pp. 378-9.

<sup>179</sup> Miguel Capistrán, “Notas para un posible estudio de las relaciones entre Alfonso Reyes y los *Contemporáneos*. El caso de don Alfonso Reyes y Novo”, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXVII (1989), núm. 2, p. 353.

elogiosos, llamó a Reyes hombre sensible, a quien “un dolor oportuno que alimenta sus nostalgias le hizo poeta compasivo y accesible”. Ahí mismo expresó un juicio definitivo que sin duda contribuyó a crear toda esa atmósfera positiva en torno a Reyes y su poema dramático: “En tiempos de Heine, con los grandes dolores se hacían canciones. El esfuerzo de depuración de Reyes ha sido más heroico: su «Ifigenia», glacial y transparente, está hecha de materia incorruptible. Reyes posee en el grado más alto el arte de las transformaciones que es el de los poetas, y en la vida ordinaria todo lo que toca lo trasmuta en teoría, lo torna inofensivo. Es un perfecto hombre de letras, y un hombre feliz”.<sup>180</sup> Zaldumbide intuye con acierto desde entonces ese importante y distintivo rasgo de la personalidad del escritor, el cual aparecerá con más evidencia en sus escritos de madurez, después de su retorno definitivo a México. Hay, sin duda, en esta idea una clara concepción del hombre de letras como alguien ajeno a los avatares de la política y la acción cotidiana. Hecho nada casual en el período, como lo muestra el dinámico y sugerente estudio biográfico del historiador Javier Garciadiego.<sup>181</sup>

En ese mismo tono se puede situar un certero comentario que en 1926, le hizo Gabriela Mistral a Reyes: “Y sube, sin brinco ambicioso, la *Ifigenia cruel*, es lo mejor suyo, aunque tras ella está la estupenda *Visión de Anáhuac*. Esta Ifigenia andará un poco zarandeada en muchos comentarios, que es agua de hondura inefable, y quienes no bajaron con él a la cisterna negra no sabrán gozarla”.<sup>182</sup> Ratifica su positiva valoración en una reseña sobre *Reloj de sol* que

---

<sup>180</sup> Gonzalo Zaldumbide, “Alfonso Reyes en París”, en *Páginas...*, vol. I, primera parte, *op. cit.*, p. 84.

<sup>181</sup> Javier Garciadiego, *Alfonso Reyes*, Planeta DeAgostini, Barcelona, 2002, 149 pp. De este libro existe una edición más reciente: Planeta, México, 2009, 140 pp.

<sup>182</sup> Gabriela Mistral, “Otro hombre de México. Alfonso Reyes”, *El Universal*, México, 29 de marzo de 1926. Se publicó, además, en *El Mercurio*, Santiago de Chile, 18 de abril de 1926 y en *Repertorio Americano*, San José de Costa Rica, 1º de mayo de 1926. Más recientemente en *Tan de usted. Epistolario...*, obra ya citada. Este texto también se incluye en “Apéndice B: Epistolario” de María Luisa Ibacache, *Gabriela Mistral and Alfonso Reyes as seen in their personal correspondence: a more than literary and absence-proof friendship*, Ph. D. The

escribió y publicó un año después, en París, donde dice: “*La Ifigenia cruel* quedará entre lo más enjundioso de nuestra poesía americana”.<sup>183</sup>

El escritor mexicano Mauricio Magdaleno, quien llamó a Reyes “príncipe del espíritu americano”, vio en su poema dramático “la sinfonía de la propia tragedia mexicana [...] canto de la redención y la resurrección de México. Lo de menos es el arcaico pretexto ateniense de la hija del Rey de Reyes, la Hija del Terror, cuya aciaga y premeditada suerte identifica el poeta con la patria”.<sup>184</sup> Sensible, agudo e inteligente, es un ensayo donde se contextualiza la producción literaria de Alfonso Reyes y se defiende al escritor frente a la polémica que en la década de los años treinta se suscitó entre nacionalismo y universalismo. Fue publicado en varias partes, dada su extensión, en *El Universal*, México, 16 de diciembre de 1937 a 4 de enero de 1938. Magdaleno apoya su idea en Waldo Frank, quien percibió a la *Ifigenia cruel* como la expresión de un profundo mensaje americano. Este crítico estadounidense coincide con Gabriela Mistral en que *Visión de Anáhuac* es “the finest piece of Hispanoamerican prose”.<sup>185</sup> Pero al destacar la preeminencia de Reyes como poeta, dice:

Reyes belongs to the Hispanoamerican writers who stress their Latin rather than Indian origin. On this account he has been called a classicist. But the temperament of Reyes is profoundly American, and Mexican: which means that the Indian element is not lacking. Nowhere is more manifest than in his poetic drama, *Ifigenia cruel* (1924), in which he succeeds in transfiguring without deforming a classic theme in order to express a deeply American vision. This continuity from classic roots to the modern soul of Mexican America makes Reyes one of the literary masters of American letters (p. 479).

---

George Washington University, 1986, pp. 483-4, y en *Páginas...*, vol. I, primera parte, *op. cit.*, pp. 101-3. La cita que sirve también como epígrafe, líneas arriba se encuentra en la p. 102, de esta última fuente.

<sup>183</sup> Gabriela Mistral, “*Reloj de Sol* (simpatías y diferencias)”, en *Páginas...*, vol. I, primera parte, *op. cit.*, p. 130. Se publicó por primera vez en *Universitario*, París, abril de 1927.

<sup>184</sup> Mauricio Magdaleno, “Presencia de Alfonso Reyes”, en *Páginas sobre Alfonso Reyes*, vol. I, segunda parte, *op. cit.*, p. 404.

<sup>185</sup> Waldo Frank, “Note on Alfonso Reyes”, en *Páginas ...*, vol. I, segunda parte, p. 479.

Por su parte, en un ensayo más extenso, muy posterior, el poeta y crítico cubano Cintio Vitier también relaciona la *Ifigenia cruel* con su sustancia hispanoamericana. Al señalar que ocupa un sitio ejemplar y memorable en la historia de las relaciones entre la crítica y la poesía, completa su apreciación diciendo que la *Ifigenia* de Reyes, “tiene mucha más sustancia hispanoamericana de la que tal vez el mismo Reyes suponía”.<sup>186</sup> Ve a Ifigenia, la Ifigenia de Reyes, como la hermana imaginaria y simbólica de José Martí en su periplo como Orestes – nombre que adoptó durante su destierro– que desde México, Guatemala y Venezuela buscaba la liberación de Hispanoamérica. Como prueba, extrae de la inmensa obra martiana una serie de ideas que conforman una especie de apunte del ideal libertario del cubano. Pero lo más interesante es que en ese marco, para él, es posible situar el contexto ideológico y de liberación de esta “Ifigenia americana”. Así se pregunta: “¿No forma toda esta concepción del hombre hispanoamericano, de lo específico de su historia y de sus potencialidades, lo que pudiera llamarse el contexto ideológico de la Ifigenia de Reyes, la que dice «no» al causalismo fatal de la raza, la que saca de sí una ignota fuerza liberadora y rompe las cadenas que la ataban?” (p. 301). Sin demérito de esta importante valoración, habría que añadir que en Vitier se percibe una obvia intencionalidad ideológica, pues mientras que en Martí sí se puede reivindicar una abierta actitud revolucionaria, en Reyes sólo se podría encontrar como declaración de principios. Así, dice, por ejemplo, en el “Discurso por Virgilio”: “Quiero el latín para las izquierdas, porque no veo la ventaja de dejar caer conquistas ya alcanzadas” (t. XI, p. 160). Y al cierre del ensayo “Esta hora del mundo”, de 1939: “Cuando la violencia, la impudicia, la barbarie y la sangre se atreven a embanderarse como filosofías políticas, la duda no es posible un instante. Nuestro brazo para las izquierdas: cualesquiera sean sus errores en

---

<sup>186</sup> Cintio Vitier, “En torno a *Ifigenia cruel*”, art. cit. Cito de *Más páginas sobre Alfonso Reyes*, vol. IV, primera parte, recopilación y bibliografía de James Willis Robb, El Colegio Nacional, México, 1997, p. 288.

defecto o en exceso sobre el lecho de Procusto de la verdad pura, ellas pugnan todavía por salvar el patrimonio de la dignidad humana, hoy tan desmedrado, hoy tan amenazado” (t. XI, p. 253).

En cuanto a otros escritos más extensos, cercanos a la primera edición de *Ifigenia cruel*, se encuentran, fundamentalmente, el ya mencionado de Eduardo Gómez de Baquero (“Andrenio”) y el de Cipriano Rivas Cherif, del 4 y 20 de febrero de 1926, respectivamente. Al de Gómez Baquero, titulado “La *Ifigenia*, de Reyes”, le corresponde el mérito de haber sido el primer análisis centrado específicamente en la obra. Con agudeza crítica enumera tres variantes que sobresalen en el argumento del poema dramático de Reyes –variantes que otros han repetido– y que hacen de ésta una obra original: 1º. Que Ifigenia haya olvidado su pasado. “Es como si hubiera nacido adulta ante los pies de Artemisa. Más allá no hay nada: sombra, negrura. La infancia en Micenas, la tragedia de Áulide, se han borrado. Esto añade a las escenas del reconocimiento un elemento poético y psicológico: el despertar de la memoria que va provocando Orestes”;<sup>187</sup> 2º. Que Ifigenia decida permanecer entre los Tauros. Su negación para regresar con Orestes: “La expiación o penitencia, algo pueril, del rapto de la estatua, es reemplazada por el sacrificio incruento de Ifigenia que se queda en aquella tierra bárbara para que en ella acabe el maleficio de su raza” (p. 91); 3º. Que Ifigenia aparezca como la sacerdotisa sacrificadora de extranjeros al servicio de la Diosa Artemisa, “en vez de limitarse a derramar el agua lustral sobre sus cabezas, como el poeta antiguo” (p. 92).

Un punto muy importante de su estudio es haber advertido la riqueza formal y métrica del poema. Transcribo completo el largo párrafo con el cual concluye su ensayo y donde vierte, sin duda, una valoración muy positiva de Reyes y de su poema dramático:

---

<sup>187</sup> Eduardo Gómez Baquero, “La *Ifigenia*, de Reyes”, en *Páginas...*, vol. I, primera parte, *op. cit.*, p. 91.

La forma verbal y la forma métrica tienen gran importancia en una obra de esta clase, que no puede conmover ni apenas interesar sin presentarse con una noble vestidura. Está escrita la *Ifigenia*, de Reyes, en variedad, y podría decirse en anarquía, de versos, sacrificando con buena elección la melodía y compás de los metros usuales a la justa expresión de las imágenes. Con el verso libre, instrumento difícil para la armonía, al que están poco acostumbrados los oídos castellanos, pero el más propio para los poemas que son reflejo de lo antiguo y piden una precisión estatuaría, se mezclan las rimas. Brotan de repente asonantes y consonantes; hay hasta un soneto. El lector habituado a la música acompasada y fácil de la métrica tradicional hallará, acaso, crespos y ásperos estos versos, que no tienen el más lejano parentesco con los de Grilo. Una lectura atenta e inteligente saboreará bellezas de expresión, tropos de gran estilo, un como espíritu escultórico de la poesía, que recuerda, con menos don de musicalidad, al Marquina de *Vendimión*, y algo a Leconte de Lisle. Reyes puede jactarse de haber hecho poesía griega en castellano. En su *Ifigenia* hay trozos magníficos, como el grito de Orestes contestando a la sacerdotisa: *—Raza vencida de la tierra—*, y la Teogonía de la escena o cuadro quinto. Este poema dramático me parece la más acabada de las producciones del literato mejicano, obra en que el poeta y el humanista se dan la mano (pp. 91-2).

Su valoración adquiere gran importancia, pues fue expuesta antes, incluso, de los estudios que con devoción le dedicó Tomás Navarro Tomás, como se vio líneas atrás. O bien del ensayo que con esa misma orientación escribió, en 1936, otro gran estilista, compañero y hasta cierto punto discípulo de Reyes en el Centro de Estudios Históricos de Madrid: Amado Alonso, quien remite a un reducto en la literatura de Reyes donde ya no es posible hablar de cortesía ni de sociabilidad: “es la canción lírica del alma solitaria”. Ahí es donde encuentra al mejor Reyes: “Aquí la media voz, sin designio social, es expresión directa de su índole tensa y medida; aquí Reyes toma su emoción y la moldea y construye con complacencia geométrica; aquí su admirable maestría del idioma llega a la más genuina creación”.<sup>188</sup> Tres grandes tendencias distingue en la obra poética de Reyes, publicada hasta ese momento: reconocer la voluntad de estilo modernista (*Huellas*, 1922, *Pausa*, 1926); involucrase en “el

---

<sup>188</sup> Amado Alonso, “Alfonso Reyes”, en *Páginas...*, vol. I, segunda parte, *op. cit.*, pp. 386-7. Cito de esta versión. Originalmente este ensayo se publicó en *Sur*, VI, núm. 23, agosto de 1936, pp. 120-123.

polvillo húmedo” de arcaísmos poéticos, los más evocadores y subrepticios del género (*Romances del Río de Enero*, 1933); cuando prescinde de modernismos y de arcaísmos, como en “–*Ifigenia cruel*, tragedia de renovado simbolismo, cuyas virtudes mayores son líricas–, Alfonso Reyes nos da una poesía de extraordinaria calidad, en la que el poder creador y el gusto se emparejan, donde el contenido intuicional y sentimental se somete a vigor constructivo, alcanza forma interior clásica y se expresa sin merma y sin residuo, donde los juegos rítmicos –musicales y de pensamiento–, empautan y acompañan la efusión emocional” (p. 387).

Hacia esa misma dirección había apuntado ya el texto de Cipriano Rivas Cherif, “Literatura dramática. «*Ifigenia cruel*»”. Escrito con gran simpatía y admiración, en la parte inicial transcribió párrafos sustanciales del “precioso comentario en prosa” –como él lo llama– donde Reyes sitúa el mito y la maldición que rodea a la familia de la cual proviene *Ifigenia*. A diferencia de otras versiones, en la del poeta mexicano, la reconcentración de *Ifigenia* en sí misma la dota de mayor libertad, “haciéndola nacer de un sueño de olvido y decidiéndola en el último trance a elegir la nueva vida en el refugio del templo, y nunca el regreso tradicional a la patria de sus mayores”.<sup>189</sup> Resumo algunas de las ideas sobre el tono moderno que atribuye a la *Ifigenia cruel*: que es tan lírica como dramática, o más bien que la envuelve un “dramatismo conceptuoso”. Es dramática por la forma dialogada, interrumpida por la intervención elegiaca del coro. Es lírica por la conciencia con que el autor se desdobra y comunica en la pasión trágica del mito. Que Reyes intentó, sin adhesiones de partido literario, la conciliación de lo clásico y lo romántico. Vuelve los ojos a la norma griega de la tragedia, en cuya disciplina templa rigurosamente la expresión lírica de ánimo, pero huye de toda escenificación

---

<sup>189</sup> Cipriano Rivas Cherif, “Literatura dramática. «*Ifigenia cruel*», art. cit., p. 133 del dossier que se conserva en la Capilla Alfonsina con una copia de *El Heraldo de Madrid*, del 20 de febrero de 1926, en el cual apareció.

neoclásica o del primer romanticismo. Que los versos del poema se ajustan a la conciencia interior del canto y que parecen denotar, en su imprecisión métrica, cierto sabor de traducción. Que “el tono moderno de la *Ifigenia cruel* está, más que en detalles y circunstancias de arqueología reconstructora, en la inteligencia sutil que anima con renovado y sereno concepto la evocación propuesta por Alfonso Reyes” (p. 133).

Mención especial corresponde al ensayo que hacia 1927 publicó Pedro Henríquez Ureña en *La Nación*, de Buenos Aires, e integró en su ya clásico libro *Seis ensayos en busca de expresión*.<sup>190</sup> “Al fin, el público se convence de que Alfonso Reyes, ante todo es poeta” (p. 162). Dice el dominicano de su amigo, en frase lapidaria. En un tono de íntima reivindicación, hace un repaso exacto y puntual de la poesía mediante la cual el poeta oculta su tragedia familiar: “Todo es símbolo y cifra; rica en imágenes complejas, en figuras sutiles, con hermetismos de estirpe rancia o de invención novísima, pero transparente para la atención afectuosa. Canción cargada de resonancias sentimentales: mientras los ojos se van tras los iris del torrente lírico, el oído reconstruye con las resonancias la historia íntima, historias de alma intensa en la emoción y en la pasión” (p. 163). En esta dirección, es Henríquez Ureña el primero en apuntalar la hipótesis de que este poema dramático contiene los resortes de la vida del poeta, cuando con elegancia y belleza dice: “En Alfonso Reyes, el drama ha llegado: su obra central, donde ha concentrado la esencia de su vida y de su arte, es su poema trágico *Ifigenia cruel*” (p. 165). O cuando es más explícito, al fin conocedor también de los secretos de construcción del poema, y afirma: “La *Ifigenia cruel* está tejida, como las canciones, con hilos de historia íntima [...] Quien sepa de la vida de Alfonso Reyes sentirá el acento personal

---

<sup>190</sup> Pedro Henríquez Ureña, “Alfonso Reyes”, *La Nación*, Buenos Aires, 1927. *Seis ensayos en busca de expresión*, Babel, Buenos Aires, 1928, pp. 119-33. Recopilado en *Páginas...*, vol. I, primera parte, *op. cit.*, pp. 162-73. Citaré de esta última.

de su *Ifigenia cruel*” (p. 166).<sup>191</sup> Esta idea se extenderá y dominará en buena parte de la crítica. Así, por ejemplo, lo reconoció Antonio Castro Leal, años después, en un escrito de 1939, en el cual, además, estableció un juego ficcional de desdoblamiento de los dos escritores buenos que hay en Alfonso, el escritor de sus amigos, y Reyes, el escritor de sus lectores. En el escritor que conjunta al creador y al crítico, “sus flores tienen, así, reflejos de oro y esmalte. Su poema dramático *Ifigenia cruel*, recortado con dureza y gracia, presenta un mundo cargado de sentido, en el que los recuerdos personales y la vida propia se disuelven en las aguas del mito clásico. Su música lírica está hecha con sentimientos frágiles y puntual sabiduría. Las emociones, al escaparse, han dejado su huella delicada en la arena húmeda de las palabras perfectas”.<sup>192</sup> Es desde luego una crítica inferior a la de Henríquez Ureña por el enfoque impresionista y lírico.

La edición de 1945 de la *Ifigenia cruel* apenas mereció dos breves reseñas. Posiblemente ello se debió a que fue una edición limitada a doscientos ejemplares. De la de Autrey F. G. Bell entresaco unas líneas para que se advierta el tono elogioso, aunque repetitivo, de un aspecto que ya había sido expresado: “The originality of the play, in its

---

<sup>191</sup> Transcribo completo el párrafo que contiene la primera frase, pues resume de manera perfecta el argumento de la tragedia, la trama y el tratamiento específico que Reyes imprime a su obra. Es particularmente significativa la última idea sobre una “concepción primitiva” y una “versión definitiva de la tragedia”, hecho que confirma no sólo la cercanía entre ellos, sino hasta qué punto se involucraban en sus propios procesos creativos. “La *Ifigenia cruel* está tejida, como las canciones, con hilos de historia íntima. El cañamazo es la leyenda de Ifigenia en Táuride, salvada del sacrificio propiciatorio a favor de la guerra de Troya y consagrada como sacerdotisa de la Artemis feral entre los bárbaros. En la obra de Alfonso Reyes, la doncella trágica ha perdido la memoria de su vida anterior. Cuando Orestes llega en su busca, ella rehúsa acompañarlo, contrariando la tradición recogida por Eurípides. Orestes, espoleado por las urgencias rituales de su expiación, que es la expiación de su raza, se lleva la estatua de Artemis. Ifigenia se queda en la tierra extraña. En la concepción primitiva de Alfonso Reyes, Ifigenia se ponía a labrar un ídolo nuevo, una nueva Artemis, para sustituir la que le arrancan Orestes y Píladés. En versión definitiva de la tragedia, le basta aferrarse a la nueva patria”.

<sup>192</sup> Antonio Castro Leal, “Alfonso Reyes y una fantasía a dos voces”, en *Páginas...*, vol. I, segunda parte, *op. cit.*, pp. 436-7.

soberly chiseled versification, consists in breaking through the Aeschylean chain of inexorable Fate and finding liberty in a beeper submission to the Hill of the gods”.<sup>193</sup> Por su parte, Antonio Caso, en una escueta nota periodística de 1949, se limita a proporcionar la información sobre la puesta en escena de la obra de Reyes, también en términos muy generosos: “Pero hay un caso y asombra al comenzar esta nueva primavera del teatro mexicano. Un venerable e ilustre escritor, entre los jóvenes: Alfonso Reyes, el clásico, el diáfano, que con mayor derecho que nadie representa la cultura literaria moderna de México. Pues bien: Alfonso Reyes es autor también en esta fiesta de juventud. A él se debe el drama *Ifigenia cruel*, que figura en el Programa de la Temporada del Instituto Francés”.<sup>194</sup>

Fue, sin embargo, el padre Gabriel Méndez Plancarte, gran humanista versado en asuntos de antigüedad clásica y que mantuvo una estrecha relación de amistad con Reyes, quien habló de la “Resurrección de Ifigenia”, en el periódico *Novedades*, en el año de 1945, al aparecer la segunda edición de la *Ifigenia cruel* y cuando a su autor se le otorgó el Premio Nacional de Literatura. En glosa fiel de los textos de Reyes, hizo una presentación didáctica a partir de dos líneas del poema (“y yo no –suspensa del aire– / grito que nadie lanzó”) donde, según él, se concentra el trágico y hondo conflicto de Ifigenia. Destaca el significado del “Comentario...” y de la “Breve noticia”: “...paréceme de gran importancia para penetrar en las intenciones de Reyes y en la honda significación de su poema, no menos que en su manera de concebir el humanismo y la función del Coro en la tragedia helénica”.<sup>195</sup> Sin intentar hacer una exégesis –él mismo lo advirtió– tres son los mejores aciertos que encontró en el poema dramático: el extraordinario vigor plástico de todo el pasaje en el cual Ifigenia describe su

---

<sup>193</sup> Autrey F. G., Bell, Re: “Alfonso Reyes, *Ifigenia cruel*, La Cigarra, México, 1945, 91 pp.”, en *op. cit.*, p. 75.

<sup>194</sup> Antonio Caso, “El caso de Alfonso Reyes”, art. cit., p. 6.

<sup>195</sup> Gabriel Méndez Plancarte, “Resurrección de Ifigenia”, en *Novedades*, México, 26 de diciembre de 1945. Cito de *Páginas...*, vol. I, segunda parte, *op. cit.*, p. 657.

lucha con el náufrago que va a ser ofrendado en sacrificio; el pasaje en donde se presenta la antítesis entre *Grecia y los Bárbaros*, en el tercer “tiempo” del poema; el pasaje del discurso “teogónico” de Orestes: “Escrito en resonantes hexámetros” debería figurar “en toda antología que aspire a dar a nuestra secular tradición humanística, el lugar que en justicia le corresponde dentro del vasto panorama de la literatura mexicana” (p. 659).

Si se exceptúa el emotivo, sensible e iluminador ensayo de Octavio Paz, “El jinete del aire”, escrito a principios de 1960 bajo el influjo de la reciente muerte de Alfonso Reyes, el 27 de diciembre de 1959, del que nos ocuparemos, de manera especial, más adelante junto con el de Emir Rodríguez Monegal, el silencio se impuso de nuevo y no fue sino hasta 1969 cuando vuelve a resurgir en el sugerente estudio, más completo y acabado, de Ramón Xirau, “Cinco vías a *Ifigenia cruel*”, escrito como homenaje a diez años de la muerte de Alfonso Reyes. El filósofo, poeta y crítico, partió de la idea de que la lectura de un poema requiere una armonía de comprensión tejida de semejanzas y variaciones. En ese sentido, planteó cinco caminos para acercarse al poema de Reyes, los cuales no agotan el significado de la obra: intención general del poema; tiempo real y tiempo de la ficción o del mito; lo sagrado en *Ifigenia* y en *Artemisa*; el sentido de la otredad; y, finalmente, el sentido de la crueldad. ¿Por qué es cruel esta *Ifigenia*?, se pregunta.

Sobre la intención del poema señaló que el tema de la *Ifigenia* y de toda la obra de Reyes “es el triunfo de la inteligencia sobre la barbarie, de la luz contra las tinieblas primitivas, del «cosmos» sobre el caos; es, en suma, el tema de toda la obra de Reyes, el del triunfo muchas veces agónico, de la inteligencia”.<sup>196</sup> Este triunfo de la razón sobresale de manera particular en Orestes, un ser de razón. Pertenece a la estirpe de “formas lógicas”, de

---

<sup>196</sup> Citaré de Ramón Xirau, “Cinco vías a *Ifigenia cruel*”, versión recogida en *Más páginas sobre Alfonso Reyes*, vol. III, segunda parte, comp. James Willis Robb, El Colegio Nacional, México, 1996, p. 746.

“cierta pedantería filosófica y racionante, propia del griego en vías de definición que es Orestes”, según la expresión misma de Reyes, pero se concreta, sobre todo, en la elección libre y soberana de Ifigenia al optar con plena conciencia por su libertad, una vez que recupera la memoria, gracias a la intervención de Orestes. “La Ifigenia de Reyes nos manifiesta una doble vertiente de la libertad: la libertad de escoger por sí misma el nuevo sentido que habría de tener su vida y la libertad de la razón y la inteligencia que son aquí, redobladamente, un hacer frente a los mitos para desdecirse de ellos” (p. 745). En la *Ifigenia cruel* se opera un proceso progresivo de reafirmación de conciencia: “del olvido de los orígenes a la memoria; de la memoria a la decisión voluntaria y lúcida; de la decisión y la lucidez a la libertad” (p. 746).

En cuanto al tiempo real y al tiempo mítico, Xirau –desde su condición de filósofo–, acudió al mito de la caverna de Platón, quien había advertido que el olvido es la verdadera condición humana. Por eso para él memoria y olvido constituyen el tema de la *Ifigenia cruel*, en cuanto revelación de sí misma. La intermediación de Orestes es fundamental para que Ifigenia recupere el tiempo real, en el sentido histórico, y el tiempo mítico de la leyenda que la mantiene atada a la diosa Artemisa. En el poema, el pasado “se presenta bajo la forma de una teogonía recreada por Reyes cuando Orestes, no poco orador, cuenta y recuenta la historia divina y humana de sus antepasados” (p. 747). El olvido en Ifigenia es un olvido fatalmente impuesto por Artemisa, olvido metafísico, olvido de un tiempo mítico, al cual no puede renunciar, y que es olvido de sí misma. ¿Qué significa el olvido en *Ifigenia cruel*? “Significa un aspecto de la condición humana: el de la no-conciencia, el de la no-responsabilidad, el de los actos mecánicos que Ifigenia ha realizado, por sólo obedecer a Artemisa [...] ¿Qué es un tiempo «olvidado»? No es, en ningún caso, un tiempo que no existe. Es un tiempo que no existe para quien no quiere recordarlo; es un tiempo sombra; es, para Ifigenia, un tiempo del cual hay que huir [...] precisamente porque es un tiempo peligroso: el de los orígenes, el de las

mescolanzas mágicas de los orígenes” (p. 748). En el sentido de la recuperación de ese tiempo, el papel de Orestes es muy importante, pues es quien gradualmente enfrenta a Ifigenia a su verdadera revelación, mediante el proceso de anagnórisis, en la cual se ven confrontados el tiempo real y el tiempo mítico.

En cuanto al sentido de lo sagrado en Ifigenia y Artemisa, el planteamiento de Xirau es tan fascinante como la fascinación que observó ejerce en el poema Artemisa sobre Ifigenia. Lo sagrado bajo la expresión religiosa de “lo numinoso” adquiere una doble forma para Ifigenia: de fascinación y de rechazo. “No es otro el sentimiento que preside la relación Ifigenia-Artemisa. Ifigenia está, en efecto, poseída y «fascinada» [...] Pero la fascinación por lo sagrado –sin Artemisa, nos dice Ifigenia, el mundo se derrumbaría– la domina y la posee” (p. 749). De ahí la ambigüedad identitaria de Ifigenia. La relación entre fascinación y posesión es “todavía más honda precisamente porque Ifigenia no sabe quién la posee (¿Artemisa?; ¿el mito?; ¿la historia?). La fascina y la posee «alguien», un ambiguo poseedor que es y no es” (p. 749). Borges habla de “un vago horror sagrado”, con lo cual expresa la imposibilidad humana de captar lo divino. El sentido de la relación Ifigenia-Artemisa en el ámbito de lo sagrado conduce a la inserción del tema del desdoblamiento y la otredad. Xirau habla de una reafirmación de la mujer que hay en Ifigenia y de un rechazo a Artemisa y a los dioses y héroes de sus orígenes. En esto reside la originalidad y la fascinación del poema dramático de Reyes. Al final, cuando Ifigenia “decide quedarse en un país de bárbaros y ser para ellos la luz que los bárbaros no encuentran todavía, rechaza a Artemisa, rechaza a los dioses y héroes de sus orígenes. En el crepúsculo de sus propios dioses primitivos, Ifigenia nace como mujer” (p. 750).

Ciertamente, el sentido de la reafirmación de Ifigenia como mujer y de la otredad es un punto poco desarrollado por Xirau, quien apenas si sitúa a Ifigenia en la ruta de su liberación.

“*Ifigenia cruel* es la historia de una liberación”. Sale de sí misma para entrar en ella misma y llegar al clímax dramático al pronunciar “No quiero”, negándose a regresar con los de su raza. Siendo otra, es ella misma. Los demás personajes la reafirman en su ser de mujer: “no sirven tan sólo de contrapunto dramático; sirven, principalmente, para que Ifigenia, al verse entre los hombres, sea y se sienta mujer entre los hombres” (p. 750). En cuanto al último punto, es más específico y directo, pues contesta con elegancia y precisión la pregunta sobre la crueldad de esta Ifigenia: “es cruel porque obedece ciegamente a los dictados de una diosa sangrienta, porque, fascinadamente, llega a ser el doble de la diosa, porque en sus manos está sólo esto: el sacrificar” (p. 751). Pero existe otro sentido en la crueldad de Ifigenia: “¿No es, en efecto, cruel, porque tiene que negar su pasado, cargar con su propia cruz y, por lo tanto, ser ya mujer, ya mujer pequeña y tierna?” (p. 751). De allí que Xirau distinga dos aspectos en la crueldad de Ifigenia: “El primero, también el más obvio, es el que manifiesta la Ifigenia de la primera parte del poema: la que obedece leyes rígidas y destinos ciegos; la segunda es la que cruelmente tiene que acabar con su mala sombra para asumirla sin huir de ella y afirmarse luz de sí misma” (p. 751). En una vuelta de tuerca al problema epistemológico planteado al inicio de su ensayo, concluye: “La memoria del olvido que Reyes nos propone, desde su *Ifigenia cruel*, es prácticamente la memoria de nuestra propia inteligencia.[...] La verdadera Ifigenia «cruel» es la que sabe, después de estar «muerta», después de haber nacido sin madre, después de haber descubierto sus orígenes, que para nacer de veras necesita de la dureza de la crueldad y alcanzar, en la voz del Coro, el amor, el fruto, «la fuente de la libertad»” (pp. 751-2).

La investigadora francesa Paulette Patout, por su parte, en su documentado y erudito ensayo de 1978, elogia la obra literaria de Reyes, como teórico de la literatura, ensayista, narrador y sobre todo poeta, autor de este poema dramático en verso libre que es *Ifigenia cruel*. Destaca que ya Jaime Torres Bodet y Octavio Paz le habían dado el calificativo de obra

maestra de la poesía, y ella agrega: “peut-être de tout la production, de Reyes”.<sup>197</sup> Con un verdadero espíritu de filóloga, rastrea muy puntualmente correspondencias léxicas entre *La Jeune Parque*, de Paul Valéry, y la *Ifigenia cruel*, de Alfonso Reyes. Reproduce y confronta versos de ambos poetas, mostrando la influencia que pudo haber ejercido Valéry sobre Reyes. Con precisión y pasión de arqueóloga de la palabra, monta y desmonta versos para mostrar temáticas y estilos semejantes. Incluso en el rasgo definitorio que Reyes imprime a su *Ifigenia*, mediante una pregunta lo liga con un título tentativo que el poeta francés tenía para su obra: “Avant de trouver son titre, Valéry n’avait-il pas appelé ces vers «Poème de la memoire»?” (p. 954). El misterio que envuelve a la heroína de Valéry, la naturaleza con que él le dio vida, la armonía de esta poesía, los recursos literarios convergentes, desempeñan una función decisiva en la concepción de la obra de Reyes, señala Paulette Patout. Es más, desde su particular punto de vista, los versos perfectos, con los cuales el autor inicia su poema, son como una síntesis de la obra valeriana, una alusión a su belleza. No sólo de *La Jeune Parque*, sino también del *Cementerio marino* y del *Comentario a Adonis*, al cual acude Reyes en su “Comentario a la *Ifigenia cruel*”. Por la gran cantidad de ejemplos para ilustrar temas comunes a ambos poetas: violencia, sombra, “Necesidad”, miedo, etc., es posible clasificarlo como uno de los pocos estudios formales sobre el poema dramático de Reyes. Por supuesto sin prescindir de las amorosas notas que otra erudita crítica puertorriqueña, Concha Meléndez, le había dedicado, en el apartado “Ondas clásicas”, de su “Alfonso Reyes: flechador de ondas”,<sup>198</sup> en 1934. Ella es la primera que emprendió un análisis textual –aunque parcial– del poema, después de advertir: “Si hubiera que definir con una analogía el arte de *Ifigenia cruel*, habría que decir que

---

<sup>197</sup> Paulette Patout, *Réminiscences valéryenes dans «Ifigenia cruel» d’Alfonso Reyes*, en *Más páginas...*, vol. III, segunda parte, *op. cit.*, p. 949. Citaré de esta versión.

<sup>198</sup> Concha Meléndez, “Alfonso Reyes: flechador de ondas”, en *Páginas...*, vol. I, primera parte, *op. cit.*, pp. 334-60.

es un poema dórico; fuerza de líneas y mármoles dentro de una sobriedad extrema” (p. 337). Distingue así verbos deliberadamente agitados y estallantes; adjetivos deliberadamente duros. “A esa impresión de dureza marmórea contribuye el ritmo cambiante, las estrofas desiguales, la métrica irregular con predominio del endecasílabo en todos sus matices rítmicos” (p. 337). La forma verbal dominante es el gerundio, de acuerdo con su señalamiento, y “La adecuación adjetival termina con intensos perfiles la severa arquitectura: leche de piedra, frente bronca, ojos de arcilla, maza sorda, mano derecha, cenizosa conciencia” (p. 339).

Sheila Yvonne Carter es otra investigadora inteligente y sensible que poco tiempo después, en 1980, continuó con esta tradición de los estudios formales. Ya se ha mencionado este ensayo, pues el análisis que emprendió de un segmento de la *Ifigenia cruel* (la penúltima intervención del coro en el poema) se convierte en un interesante ejemplo de análisis de ese tipo. Desde muy adentro de la teoría literaria de Reyes, para ella las tres categorías de personas que considera en la tragedia griega se representan fielmente en *Ifigenia cruel*. “Reyes ha interpretado la obra griega según su propósito que es presentar a Ifigenia como símbolo del hombre en general. Es por medio de este personaje que el escritor expresa su tema del deseo del hombre en buscar su libertad. [...] Su manera de emplear la obra griega, por consiguiente, es determinada por su intención estética”.<sup>199</sup> Al comparar la versión de Eurípides con la de Reyes, destaca tres rasgos característicos que diferencian a Ifigenia: vuelta a Argos, coro de mujeres griegas y regreso a Grecia, en el primero; versus pérdida de la memoria, coro de mujeres de Tauros y la decisión de permanecer entre los Tauros, en el segundo. “En su tratamiento del tema de *Ifigenia cruel*, Reyes ha optado por apartarse de la costumbre de la mayoría de las tragedias griegas en las cuales las acciones de los héroes y las heroínas son determinadas por el hado porque Ifigenia se ingenia por «abrir pausa en los destinos»” (p.

---

<sup>199</sup> Sheila Yvonne Carter, art. cit., pp. 165-6.

166). Desde esta perspectiva, la obra de Reyes no sería una tragedia, incluso, la versificación del poema, en verso libre, difícil para producir ritmos melódicos, “es apropiada a la expresión del tema serio del deseo del hombre de buscar su propia libertad” (p. 167). En la afirmación del libre albedrío hay una lección para el hombre moderno. Por otra parte, la evolución de Ifigenia se opera a través de la crueldad, que es su característica principal: ejecuta actos crueles porque actúa bajo la influencia poderosa de Artemisa. Pero sólo serían “cruels” desde la perspectiva humana. Otras características del personaje, en la versión de Reyes: el sentimentalismo de Ifigenia relacionado con su juventud y con su madre; la fuerza de su carácter; el énfasis en emociones típicamente humanas, particularmente el sentimiento de miedo; el control de Artemisa sobre Ifigenia. Un punto significativo es el que se refiere al cuerpo de la protagonista de la obra de Reyes, pues es su columna vertebral y el sostén fundamental de las imágenes que impactan poderosamente en el poema. Con sus propias palabras: “El sentido simbólico de Ifigenia del hombre en general se sostiene por toda la obra por medio de una referencia constante a su cuerpo humano” (p. 167). Éste es un aspecto que resulta muy sugerente, por su interpretación y análisis.

De igual manera, por lo novedoso de su enfoque, opuesto ciertamente al de Carter en cuanto a las consideraciones sobre el aspecto de la tragedia en la obra de Reyes, también es sugerente el ensayo de Héctor Azar, “Alfonso Reyes, poeta trágico”, de 1981. De acuerdo con este innovador y erudito dramaturgo, la *Ifigenia cruel* se ajusta de una manera ortodoxa al género de la tragedia y así debió titularla su autor y no “poema dramático”. Asunto polémico y cuestionable. Justifica la acción de Reyes en un probable deseo de querer “vaciar el mito helénico en el vaso siempre generoso de la lírica, sin exponerse a las limitaciones que exige severamente la estructura dramática; sobre todo la preceptiva imperante en el tiempo en

que *Ifigenia cruel* fue escrita”.<sup>200</sup> En la voz de un prestigiado conocedor en esta materia, resulta más que interesante saber que “El diseño de *Ifigenia cruel* contiene los ingredientes medulares de la tragedia griega, y don Alfonso lo hizo de igual manera que los trágicos helénicos diseñaron el trazo de sus obras maestras” (p. 107).

Desde su propia valoración, la obra de Reyes es consecuente con la idea de entreverar psicodrama doméstico con sociodrama político, pero “De un texto de insuperable belleza lírico-trágica, Reyes parte para ofrecer un contexto trágico que no ha sido superado por algún otro dramaturgo mexicano” (p. 107). Los “ingredientes medulares” de la tragedia griega que distingue en la *Ifigenia cruel*: 1. Lamento permanente de la protagonista. “La turbulencia emocional –caos que genera violencia– será la materia que determine la peculiar actividad del drama, la propia movilidad del conflicto para ser comunicado. De este lamento inicial que prevalecerá hasta el fin de los tiempos, surge la individualidad de la caracterización del personaje central de la tragedia” (p. 108). 2. Permanencia de Ifigenia en tierra de Tauros y la pérdida de su identidad. “La presencia de *Ifigenia cruel* en Táuride revela la identidad totalmente perdida” (p. 108). 3. Reyes, autor trágico, es también Ifigenia, asido a ella, “caminando del brazo con la memoria rota; reclamando su patrimonio de alegría en igual forma que aquellos que «cantan contra el aire» para obtener únicamente «preguntas sin respuesta»” (p. 109). 4. La configuración de *Ifigenia cruel* “como una tragedia moderna en el sentido estricto aristotélico, aquel que nos habla del conflicto en su más alto grado y representando las cosas de la vida a través de seres de calidad superior a los mortales –héroes, semidioses o dioses–, y que fatalmente habrá de concluir de una manera desdichada” (p. 109). 5. La estrecha fusión entre Alfonso Reyes, Ifigenia y Orestes. “La tragedia alcanza entonces su

---

<sup>200</sup> Héctor Azar, “Alfonso Reyes, poeta trágico”, cito de la versión de *Más páginas sobre Alfonso Reyes*, vol. IV, primera parte, *op. cit.*, p. 106.

punto crítico, su razón de ser más inmediata y simple, cuando se plantea el reconocimiento y la aceptación del incesto original que descubre que «ya está mezclado el crimen en la masa del mundo», pues «segadas a punto las informes flores del sexo, la sangre del padre loco fecunda todavía el suelo» (p. 110). 6. Situar a Reyes en la preceptiva del drama planteada por Víctor Hugo, otro autor trágico a quien recaptura en *Ifigenia cruel*. “Alfonso Reyes asume el compromiso del autor trágico como forjador de mitos y de palabras capaces de proyectar sobre el público la naturaleza real de los sentimientos, y con ello, acortar lo más posible la lejanía del autor con el público” (p. 111).

Con toda la validez y respeto que me merecen sus argumentos y los de quienes piensan que la *Ifigenia cruel* es una tragedia, pienso y sostengo que no es una tragedia sino, como la llamó el propio Reyes, un “poema dramático”. Argumento: todos los personajes trágicos en la literatura griega están condenados a padecer su destino fatal, llámense Edipo, Electra, Medea, Orestes o la misma Ifigenia en la tragedia griega, pues ahí, sujeta a su destino trágico, debe acompañar a su hermano Orestes y ese destino se cumplirá fatalmente. En la *Ifigenia cruel*, en cambio, ella actúa de manera diferente, pues toma la decisión de permanecer como sacerdotisa al servicio de la Diosa Artemisa, y consecuentemente rompe con ello su destino trágico. Al actuar así el personaje, la *Ifigenia cruel* deja de ser tragedia y se convierte en “poema dramático”. Es muy claro que lo que hizo Alfonso Reyes fue precisamente hacer escapar a su personaje de su destino trágico, por voluntad propia, situación que nunca hizo ninguno de los personajes griegos de la tragedia. En esto consiste precisamente el vuelco que le da Reyes a Ifigenia en su obra.

De igual manera que Héctor Azar, Hugo Hiriart, en “Nota sobre *Ifigenia cruel* y el teatro actual”, de 1973, insistió en el carácter trágico de la obra de Reyes. En las conversaciones asombrosas de Orestes e Ifigenia “Alfonso Reyes contó su propia historia,

habló de su maldición, de su vehemencia, de su culpa, orgullo, expiación. [...] En ellas está cifrada mucha de su miga más válida”.<sup>201</sup> De manera predominante, la crítica se ha orientado en esa dirección y ha dejado fuera el estudio sobre sus posibilidades teatrales. Hiriart piensa que siendo Reyes un maestro en el arte de hacer simple lo complejo, “nadie podrá superar sus noticias sobre Ifigenia”. Para él, la *Ifigenia cruel* es un paradigma teatral que es preciso acatar si se quiere la redención y el florecimiento del teatro mexicano” (p. 19). Por su temática podría ser considerada como “un largo ejemplo de poesía lírica. Sin embargo, es un poema dramático, una tragedia cabalmente representable en un escenario” (p. 19). De hecho, continúa, apoyándose en Octavio Paz: “«su tema no puede ser más dramático y nuestro: el desarraigo de un espíritu, su liberarse de la memoria y su final encarnación en una tierra extraña, pero que hace suya por libre elección»” (p. 19). Es también, dice, un nuevo modo de proponer el encuentro en Táuride de Ifigenia y Orestes. Es una obra de teatro difícil de ser representada para quienes no estén familiarizados con la cultura helénica, al menos con los comentarios de Reyes. A ese obstáculo podría agregarse el de la verosimilitud, que es “uno de los problemas mayores del teatro actual” (p. 20). El público al que intentaba acercarse Reyes no cree en el teatro, pues acude al llamado de un escritor talentoso, no por la obra misma. Pinter como alternativa, dice Hiriart, podría conducir a “una insoportable banalidad”, de igual manera el llamado “Teatro del absurdo”. La salida podría encontrarse en el teatro documental, pero éste no ha tenido en México su “Ifigenia consagratória”. Concluye su breve nota, diciendo: “Parece quedar la Ifigenia como vía franca. Y queda, sin duda, la versión personal de los griegos que, como Pound o Picasso, nos ha dejado Reyes” (p. 20).

En ese sentido, Lynda R. Mandell, en 1973, y James Willis Robb, en 1975, dedicaron también algún escrito al estudio de las dos obras de Reyes relacionadas con el teatro: *Ifigenia*

---

<sup>201</sup> Hugo Hiriart, art. cit., p. 19.

*cruel* y *Landrú*. Mandell aporta algunas ideas sobre el punto específico de que en ambas obras Reyes “desarrolla de manera artístico imaginaria el concepto filosófico del dualismo en términos psicológicos”.<sup>202</sup> A partir de sus ideas, planteo algunas reflexiones personales, particularmente de los fragmentos que extrae del poema dramático de Reyes, esto es, ideas centradas en Ifigenia: la rebelión interna contra su estado amnésico y contra su condición de querer ser ella misma, siendo la otra; el conflicto sobre sus orígenes, conflicto de o acerca de la madre y de su condición de mujer; la tortura interna que padece es más bien psicológica, no de fuerzas cósmicas; Artemisa ejerce sobre ella un gran poder, hasta hacerla un “muñeco”, como un golem al que va dando vida; el tránsito de la amnesia-inconciencia a la conciencia plena, la cual le devuelve su condición humana, su capacidad para decidir sobre ella misma.

Dos preguntas con sus respectivas respuestas: ¿Qué es lo que pasa con la Ifigenia cruel de Alfonso Reyes que la hace una pieza única, en el contexto de la literatura hispanoamericana? El cambio que sufre el personaje y el fiel apego a los principios clásicos del drama. ¿Qué implica que Ifigenia se niegue a regresar con Orestes y decida permanecer en tierra de Tauros? Vivir libre desprendiéndose de la maldición que pesa sobre los de su raza. En cuanto a los aspectos simbólicos, Mandell insiste en la caracterización lunar de Artemisa; en su carácter de Diosa de la noche; en los contrastes entre luz y sombra y sus posibles significados. De igual manera insiste en los posibles símbolos que encarna Ifigenia, particularmente el de la libertad, presentada en el poema dramático como el paso que se opera entre un pasado doloroso y terrible (de los primeros versos, en clara alusión a los acontecimientos en Áulide) y un final luminoso del poema, futuro de Ifigenia, su nueva vida, y tal vez del propio poeta, su creador, signada, además, en los últimos versos a manera de una fuerte declaración de principios. Así, pues, con un párrafo muy cercano a la esencia misma del

---

<sup>202</sup> Lynda R. Mandell, art. cit., p. 19.

pensamiento de Reyes, concluye: “El tema de este drama lírico parece ser el de la búsqueda de la libertad [...] parece que simboliza Ifigenia el poeta creador que «lucha por la libertad artística» [...] Ifigenia no sólo vence a los dioses sino también a los helenos, esclavos de las fuerzas cósmicas y por eso carentes del libre albedrío. Hace ella como Jacob en su combate con el ángel, y como su lucha, la suya, la de Ifigenia, es una «continua victoria de la conciencia sobre el caos de las realidades exteriores»” (p. 27).

Por su parte, James Willis Robb, en “Nueva ojeada a Ifigenia y Landrú”, escrito para introducir el trabajo de su discípula Lynda R. Mandell, agrega algunas referencias bibliográficas sobre ediciones de *Ifigenia cruel*, en el Estado de Nuevo León, y sobre el ya mencionado estudio crítico de Ramón Xirau. En cuanto a Landrú es más explícito; se extiende rastreando y documentando sus orígenes y desarrollo en la literatura francesa y el cine, lo mismo las circunstancias que rodearon a la opereta satírica *alfonsina*, puesta en escena con éxito, en 1964, por Juan José Gurrola. Resultan significativas las últimas líneas de su nota: “Reyes con su Landrú había desarrollado una nueva faceta de sus potencialidades de dramaturgo, haciendo a la vez una valiosa contribución a la literatura de psicología criminalística”.<sup>203</sup>

En el proceso de caracterización del género de la obra, para Pura López Colomé, también, como la *Ifigenia en Táuride*, de Goethe, *Ifigenia cruel* se sitúa más del lado de la tragedia que de la comedia, pero se despoja de su aparato teatral. Por su asunto reúne la esencia del drama de Eurípides y de Goethe y nace como poema al concretar “las posibilidades simbólicas del poeta alemán”.<sup>204</sup> Ambos poetas buscan la libertad por caminos “estrictamente humanos” y hacen que ella brote del corazón; sólo que para Reyes también tiene su asiento en

---

<sup>203</sup> James Willis Robb, art. cit., p. 73.

<sup>204</sup> Pura López Colomé, “Las tres Ifigenias: aproximaciones...”, art. cit., p. 22.

la inteligencia. Igual que lo había planteado en su tesis de licenciatura, en 1986, donde rastrea y documenta con profundidad fuentes y tendencias de las tres Ifigenias: la de Eurípides, la de Goethe y la de Reyes, en esta breve nota resumida establece aproximaciones, diferencias y semejanzas entre la del alemán y la del mexicano, más específicamente. Así, por ejemplo, los dos despojan a Ifigenia de una visión determinista y la dotan de un poder para decidir por ella misma: en uno para que vuelva a Argos; en el otro para que permanezca en tierra de Tauros. No sucede lo mismo con Orestes, quien continúa creyendo “en el poder determinante del destino humano”. En “el Orestes de Reyes vive el de Goethe”. Las Ifigenias, en cambio, “son distintas en la idea global”, pero “cuentan con elementos similares”: en el proceso creador, ambas van de la prosa al verso; igual parten de la verdad, a pesar de que la Ifigenia de Goethe “permite primero que se presente la situación engañosa y luego se arrepiente y dice la verdad” (p. 22). Finalmente la Ifigenia en Táuride, de Goethe, “fue para él una experiencia personal, la del tantálida redimido que, después de la catarsis de un poema emocional, alcanza la sofrosine investigando la naturaleza. Detrás de la Ifigenia cruel, late también una experiencia personal, cuya expresión coincidirá en ambos poetas con la cercanía del mar” (p. 22).

Que para Reyes el mundo de la antigüedad griega representó “un paradigma clásico” y que la Ifigenia cruel es la síntesis de su “afición a Grecia”, aspectos que viven en su literatura en general, es otro punto de vista de López Colomé, derivado también de su tesis, y el cual destaca en otro de sus escritos: “La Ifigenia de Alfonso Reyes”. Ahí anota: “el amor por la forma y el orden, según ideales griegos, resulta uno de los elementos que primero llaman nuestra atención en Ifigenia cruel”.<sup>205</sup> Para ello se apoya en “El jinete del aire”, de Octavio Paz, y al expresar la idea de que la obra de Reyes es una tragedia que se apega al modelo aristotélico, añade: “La medida de la Ifigenia cruel es pues, aristotélica y euripidiana en cuanto

---

<sup>205</sup> Pura López Colomé, “La Ifigenia de Alfonso Reyes”, art. cit., p. 19.

a lo poético (trágico), prescindiendo de recursos meramente dramáticos que darían importancia primordial a la acción, a la escenificación, y no a la síntesis humana que hay en todo poema. Con lo anterior concordarán las partes medulares de la tragedia clásica que Reyes sí conserva” (p. 19). En ese sentido enuncia e ilustra ampliamente con los versos, los resortes que constituyen la clave aristotélica del poema dramático de Reyes: la anagnórisis, el vuelco de la fortuna y la catarsis. Procede de la misma manera con las fuerzas aristotélicas interiores: prólogo, mensajero y coro.

Con una mirada más abarcadora, Adolfo León Caicedo publicó en 1989, año del centenario del natalicio de Alfonso Reyes, un sustancioso ensayo muy bien orientado, “Ifigenia cruel de Alfonso Reyes: tradición y libertad”, en el cual, a través de cuatro comprimidos apartados, muestra rasgos definitivos de la trayectoria literaria y de la vida de Alfonso Reyes: los años de su formación al lado de sus compañeros del Ateneo de la Juventud, “locus amenus”; la muerte trágica del padre y su salida del país, “locus terribilis”; la década madrileña y su acercamiento a los mitos clásicos que lo conducen a escribir la Ifigenia cruel; y los inicios de su vida que filtra, aunque enmascarados, en su poema dramático: “Tres elementos del poema guardan vínculo con la repercusión de los hechos en Reyes: el elemento inicial que corresponde al olvido de los orígenes y el alma escindida de la protagonista; la anagnórisis (mutuo reconocimiento) entre los hermanos que involucra la evocación del padre; y la disputa entre los hermanos y la toma de decisión de la heroína. Pero las elipsis son mayores que las evidencias”.<sup>206</sup> En su valoración recoge ciertamente varios de los puntos de vista vertidos en el extenso ensayo de Emir Rodríguez Monegal, pero los pasa por el tamiz de una crítica tenaz, incluso el concepto de “máscaras trágicas”, usado por el uruguayo, al cual considera ambiguo y transitorio: “En su simbolismo biográfico, el poema es polifónico,

---

<sup>206</sup> Adolfo León Caicedo, *Ifigenia cruel* de..., art. cit., p. 24.

máscara plural” (p. 26). Coincide mucho con el anhelo de libertad de la Ifigenia americana, entrevista por Cintio Vitier y el “simbolismo político histórico” de la Ifigenia cruel, entrevisto a su vez por Rafael Gutiérrez Girardot, quien en la obra de Reyes “captó la red de problemas planteados entonces –en el período de entreguerras– para Europa e Hispanoamérica”. Esto es, nacionalismo y autoafirmación para Europa; la ambigua libertad para Hispanoamérica: “«recta recuperación de la memoria del pasado como presupuesto de su autoconciencia y de su verdadera libertad»” (p. 27), en palabras de ese otro agudo crítico, también colombiano, igual que Caicedo. Su planteamiento complementa la exhaustiva revisión que llevó a cabo, en 1988, en su tesis doctoral, sobre las distintas versiones de Ifigenia en la dramaturgia universal, en la cual se apega, por cierto, a la interpretación dominante que liga a la Ifigenia cruel de Alfonso Reyes con la muerte trágica de su padre, el General Bernardo Reyes.

Para concluir esta revisión panorámica, sólo unas palabras sobre cuatro de los escritos más recientes: Marcela del Río, en “El discurso del exilio y la angustia de la identidad en Ifigenia cruel de Alfonso Reyes” (1994), establece varios paralelismos que se podrían rastrear en el texto sobre el parecido entre Ifigenia y Alfonso Reyes, al grado de plantear que podrían formar una unidad de análisis. Ada María Teja, en “Ifigenia cruel de Alfonso Reyes, el poder femenino de romper el círculo de la violencia” (2001), original e iluminador ensayo, planea, desarrolla y sugiere una gran variedad de temas y de problemas que se derivan del estudio de la obra, los cuales conectan con una visión moderna a partir de la orientación que imprime a su hipótesis central: “Ifigenia es una metáfora de la posibilidad que tiene la mujer de cambiar su destino”. Sin duda, una hipótesis un tanto reduccionista e innecesariamente feminista. María Sten, en “Ifigenia: un largo viaje a través de los siglos” (2002), emprende un recorrido muy bien documentado para mostrar las diversas imágenes de Ifigenia en las versiones de Eurípides: Ifigenia en Áulide (404 ac.) e Ifigenia en Táuride (412 ac.); Racine, Ifigenia (1674);

Goethe, *Ifigenia en Táuride* (1780); Reyes, *Ifigenia cruel* (1924); la de Gerhart Hauptmann, incluida como parte de su *Tetralogía átrida* (1955); incluso la *Ifigenia* que capta el dramaturgo polaco Roman Brandstatter en *La muerte en la costa de Artemisa*, aunque de esta obra únicamente proporciona la referencia. “Cada una de las obras [...] refleja una sociedad diferente con una organización diversa, tanto política como social y cultural”.<sup>207</sup> Finalmente María Anduela (2004), en “La nueva *Ifigenia* de Alfonso Reyes o la opción por la libertad”, ratifica la idea de que “Alfonso Reyes ha dado una nueva solución al mito, que ya no es una tragedia sino el encuentro con la libertad”.<sup>208</sup> De igual manera rescata otra idea valiosa que permite contextualizar la obra de Reyes cuando señala que “escribe un poema dramático en la época en que en España se seguían los lineamientos de la poesía pura, los ismos, la vanguardia, la poesía desnuda de Juan Ramón Jiménez con toda su pureza, pero también con todas sus limitaciones estilísticas” (p. 96).

Ciertamente, el conjunto de ideas expuestas podría conducir a la valoración dominante, en el sentido de que *Ifigenia cruel* ha sido una obra ampliamente estudiada. Sostengo que no ha sido así. De ahí la necesidad para elaborar esta tesis. Es verdad que la calidad de las opiniones vertidas, diversas e importantes de esta revisión bibliográfica me autorizan para agregarlas sustancialmente y de manera panorámica a la lectura integradora que pretendo con mi investigación. Sirva como “estado de la cuestión” general que permita un acercamiento más a la obra maestra de Reyes, sobre la cual la crítica aún tiene un vasto campo por explorar, dicho esto en un año en el cual lo acabamos de recordar en el quincuagésimo aniversario de su muerte. Que sea ésta una humilde ofrenda.

---

<sup>207</sup> María Sten, *op. cit.*, p. 98.

<sup>208</sup> María Andueza, *art. cit.*, p. 95.

## 2. La alegoría del exilio debajo de la máscara trágica

Con el fin de perfilar, al menos, una respuesta a la pregunta planteada en la parte final del capítulo anterior y teniendo en cuenta la previa revisión crítica, me ocuparé en este apartado, de manera específica, de presentar muy sucintamente y de valorar el punto de vista de tres críticos: Octavio Paz, Emir Rodríguez Monegal y Pura López Colomé, para ir cerrando esta valoración e interpretación sobre esta obra de Reyes. Hay que tener en cuenta sus planteamientos porque en ellos se sintetiza, como ya lo había señalado, la tesis de las “máscaras trágicas”, esto es, que *Ifigenia cruel* oculta la vida de Alfonso Reyes, su autor, particularmente el impacto que le causó la trágica muerte de su padre, el General Bernardo Reyes. En cuanto al primero, aunque en su ensayo “El jinete del aire”<sup>209</sup> no aborda de manera directa la idea central enunciada, sin embargo ha dado pie para que el segundo desarrolle con amplitud la tesis de que en su poema dramático el poeta emprendió un trabajo en el cual enmascara la tragedia vivida por él y su familia a partir de ese hecho sangriento. Paz destaca el profundo amor de Reyes por la cultura helénica, el cual rebasa en su caso el ámbito de “una mera inclinación intelectual”: “Veía en Grecia, un modelo porque lo que le descubrían sus poetas y filósofos era algo que estaba ya en su interior y que, gracias a ellos recibió un nombre y una respuesta: los poderes terribles de la *hybris* y el método para conjurarlos” (p. 150).<sup>210</sup> Al respecto, el concepto griego de *hybris* adquiere particular significación en Walter Benjamin, cuando afirma: “En la configuración clásica de la idea de destino, la felicidad que le toca a un

---

<sup>209</sup> Octavio Paz, *op. cit.*, pp. 4-8 de *Cuadernos*; 55-66 de *Puertas al campo*; 148-158 de *Más páginas sobre...*, vol. III, primera parte, *op. cit.* Cito de esta última versión en este capítulo.

<sup>210</sup> Rodolfo Mondolfo ha advertido que “Esta noción ético-religiosa de la *hybris* es la que se transmite a la lírica coral, y luego a la tragedia griega, la cual ha ejercido [...] una honda acción en el desarrollo de este concepto comprensivo de todas las especies de crímenes...”, en *La comprensión del sujeto humano en la cultura antigua*, 2ª ed., Eudeba, Buenos aires, 1979, p. 252. [1ª ed. de 1969].

hombre no es en modo alguno concebida como confirmación de la conducta de vida inocente, sino como una tentación para la culpa más grave, la *hybris*".<sup>211</sup> Paz, de una manera muy coherente, estructura su discurso uniendo los conceptos de tragedia, forma, ética, pasión creadora, armonía y libertad. Bajo el principio de que entre ellos se da una unidad indisoluble, plantea que: "Ética y estética se enlazan en el pensamiento de Reyes: la libertad es un acto estético, es decir, es el momento de concordia entre pasión y forma, energía vital y medida humana; al mismo tiempo, la forma, la medida, constituyen una dimensión ética, ya que nos salvan de la desmesura, que es caos y destrucción".<sup>212</sup> Según Paz, en estas ideas se encuentra "la sangre invisible que anima" la obra poética más perfecta de Reyes: *Ifigenia cruel*.

Paz recuerda que "este poema es, entre otras muchas cosas, el símbolo de un drama personal y la respuesta que el poeta intentó darle" (p. 151). Como un elemento de prueba, hace un repaso muy sucinto de la historia de la familia de Alfonso Reyes en la cual transcribe un dato equivocado al confundir a Bernardo Reyes, el hijo mayor del general Reyes, con Rodolfo Reyes, el hijo que cuenta con las características que Octavio Paz atribuye al hijo mayor del general, pues efectivamente a este destacado abogado y universitario, le tocará participar abiertamente en política al lado de su padre, será su más fiel seguidor hasta verlo caer frente al Palacio Nacional.<sup>213</sup> Es más, a pesar de los hechos sangrientos de la "Decena trágica",

---

<sup>211</sup> Walter Benjamin, "Destino y carácter", en *Ensayos escogidos*, versión de H. A. Murena, Sur, Buenos Aires, 1967, p. 133. De esta obra existe una edición más reciente (3ª ed., Ediciones Coyoacán, México, 2006, pp. 203-11). La conexión con el pensamiento de Benjamin la debo a la lectura de Fernando Savater, *La tarea del héroe. Elementos para una ética trágica*, Ediciones Destino, Barcelona, 1992.

<sup>212</sup> Octavio Paz, *op. cit.*, p. 151.

<sup>213</sup> Repito información que adelanté en la nota 85, pues me sigue sorprendiendo este craso error en el que incurre Paz, sobre todo porque ello conduce a que tanto Emir Rodríguez Monegal como Pura López Colomé, e incluso Adolfo León Caicedo, reproduzcan esta misma imprecisión. Por otro lado, acuciosas investigaciones han mostrado con claridad la destacada participación política que tuvo Rodolfo Reyes al lado de su padre, mientras que Bernardo Reyes, su hermano mayor, ni fue "jurista", ni participó nunca en política.

participará en el gabinete del usurpador, Victoriano Huerta, como Ministro de Justicia. Ciertamente por poco tiempo, pues a la vuelta de unos meses alcanzará a su hermano Alfonso en su exilio parisino. Alfonso Reyes llama huida “de la vendetta política tras la tragedia del cuartelazo” a la acción que lo llevó a dejar su país. Lo hace en nota aclaratoria en el ensayo de Concha Meléndez, “Alfonso Reyes: flechador de ondas”. Ahí, a la propuesta de que su poema dramático es “... monotonía dulce de canción de cuna, íntima clave, a mi juicio, de la historia cierta recatada en *Ifigenia cruel*”,<sup>214</sup> le contesta que a eso se reduce la “historia recatada”. Es quizás la única ocasión en la cual Alfonso Reyes niega explícitamente que su obra tenga algo que ver con la “historia cierta”, más allá del hecho que lo llevó a alejarse del país.

Puede establecerse un cierto paralelismo entre esta decisión consciente de Alfonso Reyes y la de Ifigenia de aceptar ser sacrificada para que las naves de su padre pudieran seguir su camino a Troya. Vale la pena recordar las conmovedoras escenas que viven madre e hija cuando Clitemnestra descubre el engaño de Agamemnon de haber mandado por su hija con el argumento de unas supuestas nupcias con Aquiles y la resignación y entereza con las cuales Ifigenia asume su destino, independientemente de la inescrutable intervención de la Diosa Artemisa, que decide salvarla trocando su cuerpo por el de una cierva. Ifigenia, con toda la nobleza de su linaje y con argumentos de la más pura racionalidad, debe calmar el enojo, la ira y la rabia contenida de su madre, pidiéndole que acepte su sacrificio por el bien de Grecia: “Me diste a luz como algo común para todos los griegos, y no para ti sola. ¿Ahora que miles de guerreros embrazando sus escudos, y miles de remeros empuñando sus remos por el honor de su patria agraviada están decididos a luchar contra los enemigos y a morir por Grecia, mi

---

<sup>214</sup> Concha Meléndez, “Alfonso Reyes: flechador de ondas”, en *Páginas sobre...*, vol I, Primera parte, p. 339. Al final del párrafo en el cual se hace esta apreciación, Reyes agregó un asterisco que remite a la siguiente nota: “La “historia recatada” se reduce a haber huido de la *vendetta* política tras la tragedia del «cuartelazo»”.

vida que es una sola va a obstaculizar todo? ¿Qué palabra justa podemos, madre, argüir en contra de esto?”<sup>215</sup> En la versión del mito de *Ifigenia en Áulide*, obra póstuma de Eurípides, la grandeza y majestuosidad del personaje rayan en lo sublime cuando al responder a una pregunta de su madre, Ifigenia le solicita que no le guarde rencor a su padre. “¿Hay alguna cosa que yo pueda hacer en tu favor en Argos?”, le pregunta Clitemnestra. La respuesta firme no se hace esperar: “No guardes odio a mi padre, y tu esposo” (p. 317). El ciclo de escritores de tragedias se encargó de mostrar que no se puede remar a contracorriente, que contra el destino no hay escapatoria. Así, Clitemnestra, en complicidad con Egisto, dará muerte a Agamemnon, se convertirá en “sponsuricida”, como la llama Reyes. Con ello propiciará que su propio hijo, Orestes, la asesine para vengar la muerte de su padre. Este acto provocará la furia de las Erineas y el delirio y locura de Orestes, quien aconsejado por Apolo emprende el viaje para robar la estatua de madera de Artemisa que es venerada en tierra de los Tauros. De esta manera, acompañado de su fiel amigo Pílates, llega al lugar donde Ifigenia tiene como función sacrificar a los extranjeros en honor de la diosa a quien sirve. Ambos son atrapados, pero en el transcurso de las acciones se descubren los verdaderos motivos que los han conducido a esas tierras y teniendo como aliada a Ifigenia se cumple cabalmente el plan de huida. Según Octavio Paz, la situación de Ifigenia, combinando ambas versiones del mito, es muy semejante a la de Alfonso Reyes. Paz afirma que Reyes es incitado por su hermano a que regrese a México a vengar la sangre de su padre: “el hermano le recuerda que la venganza es un deber filial; rehusarse a seguir la voz de la sangre es condenarse a servir a una diosa sanguinaria –Artemisa en un caso, la Revolución Mexicana en otro. Ifigenia decide quedarse en Táuride y Reyes se pone al servicio del régimen revolucionario” (p. 155). Esto es, que en

---

<sup>215</sup> Eurípides, *Ifigenia en Áulide*, en *Tragedias III*, introd., trad. y notas Carlos García Gual y Luis Alberto de Cuenca y Prados, Gredos, Madrid, 1998, p. 314. [Es 2ª reimpresión de la 1ª ed. de 1979].

ambos casos, en el intento de validar este paralelismo, habría la voluntad de romper la estrategia de la huida por la del enfrentamiento consciente.

Alfonso Reyes, además, estratega de su propio destino y del de sus personajes, dota a Ifigenia con las características que destacan el poder del conocimiento, pues una vez que recupera la memoria y sabe cuál es su linaje, opta por romper con la fatalidad de los de su raza. Por eso, la salida que propone Paz adquiere gran validez al señalar que *Ifigenia cruel* “es una de las obras más perfectas y complejas de la poesía hispanoamericana” y que “el poema es algo más que la expresión” del conflicto íntimo de Alfonso Reyes, pues es “visión de mujer y meditación sobre la libertad” (p. 152). De nuevo es importante recordar que en el ánimo de Reyes, al escoger a una mujer como protagonista de su poema dramático, posiblemente pesaba la idea que con tanta lucidez expone en su “Comentario...”: que la mujer es más propicia para el milagro cosmogónico de las depuraciones.<sup>216</sup> De ahí el alcance y significado en la interpretación de Paz al relacionar memoria, conciencia y libertad en este personaje femenino único:

Le bastan dos palabras (“dos conchas huecas de palabras: *no quiero*”) para cambiar en un instante vertiginoso todo el curso de la fatalidad. Por ese acto reniega de la memoria que acaba de recobrar, dice no al destino, a la familia y al origen, a la ley del suelo y de la sangre. Y más: se niega a sí misma. Esa negación engendra una nueva afirmación de sí. Al negarse, se elige. Y este acto, libre entre todos, afirmación de la soberanía del hombre, encarnación fulgurante de la libertad, es un segundo nacimiento. Ifigenia ya es hija de sí misma (p. 153).

---

<sup>216</sup> “A Ifigenia [...] he querido confiar la redención de la raza. Es más digna ella que aquel colérico armado de cuchillo. Además de que me inclino a creer que lo femenino eterno –molde de descendencias– es más apto para este milagro cosmogónico de las depuraciones que no el elemento masculino” (*OC*, t. X, p. 357). Como se ve, Reyes va más lejos, pues en Ifigenia simboliza el poder del género femenino, planteamiento que también puede conducir al desarrollo de una tesis completa. Hasta ahora el estudio más abarcador sobre este punto es el de Ada María Teja, “*Ifigenia cruel* de Alfonso Reyes, el poder femenino de romper el círculo de la violencia”, mencionado más arriba.

En este sentido, Paz, buscando relacionar a Ifigenia con Reyes, señala que éste “se anticipa a muchas preocupaciones contemporáneas” y que en el lenguaje de *Ifigenia cruel*, Reyes “encierra en cifra, [...] toda la evolución posterior de su espíritu. Todo Reyes –el mejor, el más libre y suelto– está en esta obra” (p. 153). También alude a otras ideas significativas que se deducen, según él, del propio texto de Reyes, por ejemplo, la comparación con “cultos precortesianos”; lo “eterno femenino”; el “homenaje a Góngora y el teatro del siglo XVII”; y, finalmente, la influencia de la *Hérodiade*, de Mallarmé, y de *La Joven Parca*, de Valéry. Respecto a esto último, Paulette Patout en el ensayo ya mencionado, con un espíritu riguroso de filóloga, como ya se había advertido, mostró la estrecha cercanía entre *La Jeune Parque* y la *Ifigenia cruel*, así llega a decir: “Les vers parfait qu’il plaça au début d’*Ifigenia cruel* sont comme un raccourci de l’ouvre valeryenne, une allusion à sa beauté: Porque un día al despegar los párpados, / me eché a llorar sintiendo que vivía” (p. 955). Por desgracia también ella, al igual que quienes han querido ver en ésta una obra autobiográfica, se reduce a una somera enunciación sin mayor profundización, como puede verse en el siguiente párrafo:

C’est aussi une oeuvre autobiographique l’ explication de la conduite d’ Alfonso Reyes, souvent mal interpretée. Pour justifier son exil, l’ autor a modifié le vieux mythe. Iphigénie ne retourne pas à Mycenes avec Oreste. Elle préfere la terre étrangère et son destine de prêtresse, si dure soit-il, à une vie d’ epouse et de mère où elle retrasmétrait la malédiction de venger son père, tombé sous la mitraille après son erreur tragique; mettre fin à la loi sanguinaire que avait fait que tous ses propres ascendants mâles avaient péri de morte violente (p. 950).

En ese mismo nivel de crítica se encuentra también Octavio Paz, quien coloca a la “querrela familiar” junto a la presencia de Eurípides y de Goethe, el libre albedrío, los experimentos rítmicos del Modernismo y los temas mexicanos, diciendo que “todo se funde con admirable naturalidad” (p. 154). Ciertamente con la profundidad de pensamiento que caracteriza a los grandes poetas, la conclusión a la que llega, expuesta con fina sensibilidad de poeta a poeta,

recoge en gran medida la ecuánime personalidad de Alfonso Reyes: “No obstante, concierto, acuerdo o equilibrio son palabras que lo definen por entero: concordia le conviene mejor. [...] Concordia, palabra central y vital. Ni cerebro, ni vientre, ni sexo, ni mandíbula: corazón” (p. 158).

Emir Rodríguez Monegal, por su parte, en “Alfonso Reyes: Las máscaras trágicas”,<sup>217</sup> se constituye como el más fiel continuador de las ideas expuestas por Octavio Paz en su ensayo. Porque según expresa: “Allí Paz ve con extraordinaria agudeza el problema de la libertad, las raíces autobiográficas del poema y su importancia decisiva en la obra de Reyes” (p. 381). Ésa es la razón por la cual se asume como continuador de su pensamiento: “quisiera que mi trabajo fuese considerado como una larga nota al pie de página de aquel ensayo luminoso” (p. 381). Entre los valiosos aspectos que incluye en él, se encuentra de manera fundamental el de las relaciones de Alfonso Reyes con su padre, su madre y sus hermanos. Como estrategia discursiva, opta por un trabajo comparativo de la vida de Alfonso Reyes y la visión que de sí mismo él oculta en *Ifigenia cruel*. Para ello se apoya en fragmentos de su poema dramático, de la *Oración del 9 de febrero* y de *Parentalia*. En su ensayo sobresalen los siguientes puntos: 1. Sentido y función del humanismo en Alfonso Reyes; 2. La máscara, *persona*, en el teatro griego como recurso del poeta; 3. El exilio como tema central en *Ifigenia cruel*; 4. La crueldad de *Ifigenia cruel*; y, 5. La relación entre Ifigenia, Alfonso Reyes y México.

En cuanto al primer punto señala que su humanismo “Era un hermoso puerto que daba acceso al mundo entero, [...] era un punto de partida para la nave hecha de pasión y de verdad (como diría otro de sus clásicos), de veneración e ironía, en la que viajaba por todas las

---

<sup>217</sup> Citaré de la versión de *Más páginas sobre...*, vol. IV, segunda parte, pp. 339-81, como en otros casos, remitiendo únicamente a la página, según corresponda.

dimensiones de la realidad” (p. 340). Apoya su idea acudiendo a la “lucidez autocrítica” con la que el propio Reyes comentó su poema dramático, al cual él considera “la más hermosa, explicada y finalmente hermética de sus obras” (p. 340). En su crítica, Rodríguez Monegal califica de anacrónico el humanismo existencial que se atribuye a Reyes, cuando comenta que éste consistió en elaborar una nueva mirada sobre la Grecia clásica. Desde su perspectiva, Alfonso Reyes más bien cometió un “parricidio literario” al situar su obra “en un contexto que no es el original y que es el del presente perpetuo y ubicuo de una escritura de hoy” (p. 343). Para apoyar esta idea, acude al pensamiento crítico de Mikhail Bakhtin uniendo humanismo y parodia, puesto que, dice, “Reyes como humanista vivo que era, [...] sabía perfectamente que su Grecia, su *Ifigenia*, su *Ilíada*, eran espejos deformantes, parodias críticas del humanismo que él usaba con tanto respeto como humor” (p. 345). A la vez recurre al “Comentario...” cuando Reyes dice: “Mi parodia no tiene escenario bien definido, ni retrata tipos sociales, ni alardea con pueriles encantos del color local. Sus caracteres mismos muy posible es que sean meras sombras de seres cargados de una misión ética...”.<sup>218</sup> Rodríguez Monegal lúcidamente reivindica el sentido etimológico de la parodia como “canto paralelo” del coro en la tragedia, y a través de un repaso a los autores clásicos de la historia literaria, señala que la parodia más que un “género menor” como se le había visto “... es, también, uno de los más fecundos mecanismos por medio de los cuales la literatura se renueva gozosamente y las culturas respiran y viven” (p. 345). Esa ha sido precisamente una de las lecciones más importantes de Bakhtin, cuyos trabajos “...nos han enseñado el poder generador de la parodia, su crítica recreativa de la tradición” (p. 245). Esto es, que la parodia no es “sino un espejo activo”; de donde deriva:

---

<sup>218</sup> Alfonso Reyes, *OC*, t. X, p. 354.

...el canto paralelo y contrapuntístico que define la parodia, edita y recorta, invierte y aplanar, pero también introduce inéditas perspectivas, luces que no eran visibles, magias fulgurantes. Los clásicos lo sabían aunque no teorizan sobre ella, pero la practicaron con abundancia. La Edad Media lo supone e hizo de la parodia una forma esencial del Carnaval que permitió a los hombres sobrevivir a siglos de hierro, hambre y peste. En su reverencia algo ingenua por el mundo clásico, el Renacimiento la practicó hasta involuntariamente. Goethe la hizo la secreta clave maestra de su inmensa obra. En nuestros días, no hay escritor mayor que no pague tributo a ella (pp. 145-6).

Goethe, por supuesto, es uno de los grandes autores que está detrás de Reyes.<sup>219</sup> Por eso no es extraño que como él haya acudido a la parodia, puesto que sabía que “...sólo podía agotar su reverencia por un mundo remoto y pasado, violentándolo y haciéndolo suyo” (p. 346). Rodríguez Monegal plantea que “El proceso por medio del cual el texto ajeno se convierte en propio y que antes se estudiaba como imitación, pero que es más propio llamar parodia, aparece definido por Reyes en el comentario a *Ifigenia* en términos que recuerdan la teoría de la *catarsis* elaborada por Goethe sobre un famoso pasaje de la *Poética*, y para justificar su modo personal de producción literaria” (p. 346). Así, la parodia, antes llamada imitación, es el medio por el cual el texto ajeno se convierte en propio. De esta manera, al igual que en Goethe, en Reyes la escritura se convierte en exorcismo: “...Reyes exorciza sus pasiones privadas a través de la escritura de *Ifigenia*” (p. 347). Una breve acotación más, para Linda Hutcheon la palabra parodia también puede tener el sentido etimológico de “contra canto”.<sup>220</sup>

---

<sup>219</sup> “Pedro Henríquez Ureña, el amigo y preceptor, había establecido las lecturas fundamentales que debía hacer todo aspirante a hombre culto: Homero, los trágicos, Platón, Dante, Shakespeare, Goethe. Alfonso Reyes, el discípulo adicto, seguirá la prescripción. Pero le añadió los autores españoles, Góngora sobre todo, y nuevas lecturas francesas, especialmente Mallarmé”. De esta manera se expresa José Luis Martínez al inicio de su introducción al tomo XXVI, último, de las *Obras completas*, de Alfonso Reyes, dedicado casi en su totalidad al escritor alemán, del cual Reyes se sintió tan cerca.

<sup>220</sup> “...la parodia se define como «contra-canto», como oposición o contraste entre dos textos”, dice en su clásico ensayo “Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía”, en *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, México, 1992, p. 178.

En relación con el segundo punto, un planteamiento esencial en el trabajo de Rodríguez Monegal consiste en la idea de que aún no existe “una biografía literaria de Reyes”. La hipótesis que él anota a favor de unir la vida del autor con su obra la expone en los siguientes términos: “No es casual que para tratar en *Ifigenia cruel* un tema que le tocaba muy de cerca, Reyes haya recurrido a las máscaras trágicas” (p. 348), entendiendo máscara como *persona*, pues eran conceptos equivalentes en el teatro griego, donde, además, “...el yo poeta autobiográfico, como el impersonal y ausente del poeta dramático, son igualmente *personas*: máscaras textuales que esconden el verdadero rostro” (p. 349). Apoya esta idea en la declaración de Reyes: “Antes de que mi Ifigenia pudiera alentar, habría de cerrarse un ciclo de mi vida”.<sup>221</sup> Esto lo lleva a afirmar que “Si, la pieza *encubre* una «experiencia propia». Encubre, subrayo: es decir, enmascara. En el comentario no se identifica la experiencia y queda como tantalizadora cuestión. Pero hay ya en el texto de Reyes suficientes *marcas* como para apuntar a la correcta elucidación de esa experiencia encubierta” (p. 349). A partir de estas consideraciones, Rodríguez Monegal relaciona a *Ifigenia cruel* con la *Oración del 9 de febrero*. Su valoración lo conduce a pensar que la lectura de Reyes sobre la muerte de su padre “...informa también a *Ifigenia cruel*” (p. 351). Agrega, además, que el ciclo al que alude Reyes podría ser un ciclo biológico relacionado con las condiciones de México en las que su padre se involucra directamente: “En realidad, elípticamente, Reyes se refiere aquí a un acontecimiento histórico: el estallido de la Revolución Mexicana de 1910, la suerte de su padre, el General Bernardo Reyes, en 1913, cuando intentaba una restauración del porfiriato y el brusco traslado del hijo a Europa, en una forma de exilio diplomático” (p. 350). Ya se ha advertido más arriba cómo en lo único que Reyes ha estado de acuerdo explícitamente es en esto último, en cuanto a que su “exilio diplomático” fue la salida que encontró para huir de la “*vendetta mexicana*”.

---

<sup>221</sup> Alfonso Reyes, *OC*, t. X, p. 353.

Sobre el exilio como tema central del poema dramático, la postura de Rodríguez Monegal postula que la máscara paródica detrás de la cual se esconde Alfonso Reyes es la de Ifigenia, quien aun después de recuperar la memoria, prefiere el exilio al retorno a la casa paterna. Al análisis de *Ifigenia cruel* y de la *Oración del 9 de febrero*, agrega el análisis del poema “El descastado”, escrito en 1916. En estos tres textos fundamenta su punto de vista, en el cual sobresalen las siguientes apreciaciones:

- a) El exilio como función catártica. Este hecho está íntimamente relacionado con la experiencia amarga que a Reyes le causó la muerte de su padre: “Que la muerte trágica del General Reyes y la radicación del hijo en Europa hayan sido traumáticas lo evidencia el poema [“El descastado”] antes de declararlo explícitamente la *Oración*” (p. 351). La originalidad de la *Ifigenia cruel* de Reyes se aparta, sin embargo, “... del prototipo clásico seguido por los imitadores modernos. Ella está marcada por el signo de la diferencia y prefiere las durezas de un exilio salvaje a la aceptación de la fatalidad de una raza que no cesa de devorarse a sí misma” (p. 353). Por eso de los versos finales del poema dramático se deduce la visión que lo inserta claramente en una concepción moderna, semejante a la que plantea Pedro Calderón de la Barca en *La vida es sueño*: “...las estrellas (el destino) no rigen al ser humano que lucha por su libertad” (p. 353).
- b) Templo griego y pirámide azteca: escenografía de *Ifigenia cruel*. Rodríguez Monegal desprende del “Comentario...” un cierto paralelismo tácito entre estos dos significativos espacios, pues en su valoración relaciona la topografía geográfica de la que procede Alfonso Reyes con aquella de la que procede Ifigenia: a ambos los hermanan prácticas comunes. Sobre este asunto, en el desarrollo de su argumentación, es muy claro: “... es el propio Reyes el que apunta en su comentario el tácito paralelo

de esta sacrificadora de Artemisa con los oficiantes de los templos aztecas, insinuación que permitiría leer toda *Ifigenia cruel* en la filigrana teatral de un templo griego que fuera asimismo pirámide azteca. Aunque la heroína se llame Ifigenia, hay en ella algo de imaginaria sacerdotisa mexicana: Por eso Reyes sabe que no necesita llamarse Juana González para vivir la misma tragedia de la tierra desgarrada por la lucha familiar” (p. 354).

- c) Otros paralelismos sobresalientes. Grecia y México; “Táuride” y España; Ifigenia y Alfonso Reyes; Bernardo Reyes, [*sic*] su hermano, y Orestes, el hermano de Ifigenia, son otros de los paralelismos que Rodríguez Monegal desprende de la lectura del texto. En la decisión de Ifigenia de negarse a regresar con Orestes a cumplir el destino de los de su raza, ve al joven Reyes negándose a aceptar las incitaciones de su hermano para regresar a México a vengar la muerte de su padre. De ahí que “Como su heroína, Alfonso Reyes también eligió quedarse en el extranjero. Pero como ella, la memoria y la voz de la raza lo habrían de forzar a situarse, así fuera imaginariamente, en el mundo dividido de su patria. Para él, escribir *Ifigenia cruel*, en 1923 es aceptar simbólicamente la doble herencia paterna y nacional en el acto mismo que la está rechazando” (pp. 354-5). Caracterizando cuidadosamente a esta heroína, en su crítica Rodríguez Monegal advierte que esa es la máscara trágica que el poeta usa “para exorcizar por medio de la catarsis que es la producción del poema, su propia angustia de mexicano y de hijo del General asesinado” (p. 355). De ahí que haya decidido permanecer en España, dedicado a sus trabajos eruditos en el campo de la Filología. En todos estos paralelismos (“sacrificios en la playa egea o en las pirámides de Tenochtitlán”; “Grecia y México”; “Táuride y España”; “Ifigenia y Reyes”), Rodríguez Monegal encuentra que “todos son elementos de una alegoría (es decir: de un texto

doble, paródico de sí) por medio del cual el poeta se confiesa y se oculta, libera sus terrores más hondos y reanuda su vida en el exilio. De esta manera, el texto se desdobra paródicamente de otro texto, esta vez autobiográfico, y lo que parecía frío ejercicio retórico de humanista se inscribe en el texto vivo de la literatura mexicana” (p. 355). Desde este punto de vista, además, la preferencia por el exilio, a pesar de su dureza (no hay que olvidar lo que el mismo Reyes cuenta de sus penurias, sobre todo durante los primeros años de su época madrileña) era mejor “que el retorno a las constelaciones sangrientas de su origen” (p. 357). En este sentido encaja bien la información mencionada más arriba sobre el llamado que Reyes recibió para regresar a México y la posible herida que ese suceso le pudo haber producido. Hecho que también pudo haberlo llevado a escribir *Ifigenia cruel*, en 1922.<sup>222</sup>

- d) “El descastado”: palimpsesto de la realidad mexicana. Según Rodríguez Monegal, el poema evoca el desgarramiento de un México convulsionado por la Revolución: “...muestra en palimpsesto la realidad mexicana” (p. 356), igual que lo hace *Ifigenia cruel* bajo el ropaje del mundo clásico. Para probar sus afirmaciones, recurre a los versos del poema donde el poeta se duele de la herencia que recibió: “En vano ensayaríamos una voz que les recuerde a los / hombres, alma mía que no tuviste a quien heredar; / en vano buscamos, necios, en ondas del mismo Leteo, / reflejos que nos pinten las estrellas que nunca vimos. / Como el perro callejero, en quien unas a otras se borran / las marcas de los atavismos, / o como el canalla civilizado / –heredera de todos, alma mía, mestiza irredenta, no tuviste a quien heredar”.<sup>223</sup>

---

<sup>222</sup> Según se ha mencionado más arriba en este estudio sobre *Ifigenia cruel*.

<sup>223</sup> Alfonso Reyes, *OC*, t. X, p. 70.

La comparación con el “perro callejero” cuenta con una carga de significado muy fuerte en la *Oración del 9 de febrero*. Quizás esta relación de “palimpsesto” con “la realidad mexicana” podría entenderse mejor si a ella se sumara “la guerra civil psicológica” que Reyes dice que sintió cuando escribió su poema. Agrego algunas notas sobre el poema “El descastado”. A una pregunta periodística que se le formuló, al regresar a México en 1924, sobre cuál consideraba que era su mejor poesía, Reyes contestó:

No sé cuál será mi mejor poesía. Tengo, de algún tiempo a esta parte, cierta predilección por el *Descastado*, acaso porque me parece una poesía sincera y personal. La he publicado a renglón seguido sin disposición de versículos, por razones de comodidad objetiva, y porque cada párrafo de ella, por llamarlo así, quiero que revele a los ojos su unidad interior. Pero el oído habituado percibe fácilmente ritmos y cadencias más allá de la métrica. Esta poesía no representa, afortunadamente, mi estado de ánimo habitual, sino el de un momento de caprichosa melancolía, de mal humor casi, en que sentí dentro de mí algo como la guerra civil psicológica que a todos nos amenaza y más a los hijos de los pueblos en que hay mezclas o mestizajes relativamente recientes.<sup>224</sup>

El tema del poema oscila entre el escepticismo y la esperanza y muestra, en efecto, una lucha interior del poeta. Reyes no utiliza en su descripción la palabra crisis, pero bien podría leerse este poema como el trasfondo de la crisis de su exilio, no sólo físico sino también psíquico, que lo condujo a esa “caprichosa melancolía”, a ese estado de ánimo “de mal humor”. El poema está dividido en cuatro partes. En la primera se evoca una doble declaración en la que domina la desilusión del poeta, a quien sólo pueden salvar sus versos: la voz del recuerdo sólo se encuentra en las historias contadas por los abuelos y en “el Arte poética [...] de la nodriza”; ante esta ausencia irremediable, física y psíquica del exilio en que vive, al poeta no le queda otra salida que la de sus versos: “Alma mía, suave cómplice: / no se hizo para nosotros la sintaxis de todo el mundo”.<sup>225</sup> En la segunda, como en una especie de discurso onírico, el poeta se interroga con agudeza para encontrar como respuesta que la presencia de los ángeles

---

<sup>224</sup> Alfonso Reyes, *OC*, t. IV, p. 452.

<sup>225</sup> Alfonso Reyes, *OC*, t. X, p. 70.

es la única razón que lo mantiene unido a la palabra. En la tercera, evoca a San Isidro Labrador, santo patrón de Madrid, la ciudad que tan generosamente lo acogió en su exilio, para que sea su mediador ante los ángeles. Tal vez para que salga en él el sol de la esperanza. En la última, finalmente, la que me parece la más compleja, por los símbolos que en ella aparecen, en la “Bíblica fatiga de ganarse el pan...”, el poeta abordó intuitivamente el tópico clásico de “La Necesidad” como lo explicó en una breve nota, que escribió en 1958, sobre este poema.<sup>226</sup> A la vez parece resolver el conflicto de su reclamada heredad: “La escalera ha de llegar hasta el cielo. / y, a tanto trepar, hemos de alcanzar, / siempre adelantando una pierna a la otra”.<sup>227</sup>

Otro asunto sugerente que aborda Rodríguez Monegal es el de la crueldad de *Ifigenia cruel*. Según él, la máscara paródica de Ifigenia, que esconde hábilmente el asesinato del padre y el exilio del hijo, esconde a la vez otro tema: “...el de la crueldad de Ifigenia”, virgen viril, de “pechos inútiles” y “vientre estéril”, la cual renuncia a “dar los brotes nuevos / a la familia en que [nació] hembra”<sup>228</sup> por la opción de libertad. La fuerza, entereza y decisión del personaje, con todo y sus dudas, la hacen diferente del carácter sumiso y pasivo con el que aparece en otras versiones de esta misma tragedia. En este sentido, habría que tener en cuenta que al optar por la libertad, Ifigenia también está optando por permanecer al lado de su segunda progenitora, en la cual se reconoce, como lo advierte este crítico acudiendo a los versos mismos del poema dramático de Reyes: “...soy como me hiciste, Diosa, / entre las líneas iguales de tus flancos: / como plomada de albañil segura, / y como tú: como una llama fría”.<sup>229</sup>

---

<sup>226</sup> Alfonso Reyes, *OC*, t. XXII, p. 785.

<sup>227</sup> Alfonso Reyes, *OC*, t. X, p. 70.

<sup>228</sup> *Ibid.*, p. 347.

<sup>229</sup> *Ibid.*, pp. 324-5.

¿Qué rostro de Reyes se esconde detrás de la máscara de la exiliada y sacrificadora Ifigenia?, se pregunta Emir Rodríguez Monegal al tocar el punto relacionado con Ifigenia, Alfonso Reyes y México, pero con cierta trampa deja la respuesta “a futuros biógrafos”, de quienes espera que revelen “lo que la textura del poema expone de la textura del poeta. Es decir: mostrar qué biografemas [...] están incrustados en el texto de *Ifigenia cruel*” (p. 365). Por mi parte, seducido por esta idea, ensayé con un ejercicio que me permitiera localizar en el poema esos segmentos textuales, “biografemas” como él los llama; sin embargo, confieso que detecté que es un tanto peligroso porque siempre se tiene la sensación de estarse moviendo en un terreno resbaladizo. Debo admitir, de cualquier manera, que con la lucidez que lo caracteriza en sus planteamientos, Emir Rodríguez Monegal apunta algunas ideas orientadas a apuntalar alguna respuesta, aunque no siempre siendo fiel a un necesario rigor textual, sino dejándose llevar por el accidentado campo de la interpretación.

Pura López Colomé se encuentra también en esa misma postura en su breve ensayo “La Ifigenia suplicante. (Relaciones entre *Ifigenia cruel* y la *Oración del 9 de febrero*)”,<sup>230</sup> donde deja ver la intención de establecer un estudio para explorar en ambas obras los elementos autobiográficos detrás de los cuales se oculta su autor, en la misma línea de los planteamientos de Paz y de Rodríguez Monegal. Sin embargo, abandona pronto este proyecto, señalando que para ello se necesitaría de una verdadera labor detectivesca. Ciertamente coincide con la postura en la cual se advierte sobre la seducción y el peligro que existe de estudiarlas a la luz de la fecha fatal de la muerte del padre,<sup>231</sup> “porque, como todo aquello que se relaciona con la historia personal de cada artista, nunca se sabrá, bien a bien qué proporción

---

<sup>230</sup> Pura López Colomé, “La Ifigenia suplicante. ...”, art. cit., pp. 31-45.

<sup>231</sup> Esto lo ha señalado, sobre todo, Emmanuel Carballo en “Alfonso Reyes a la luz de una fecha”, *Homenaje de la Facultad de, op. cit.*, pp. 383-7.

de lo individual dio su esencia a la obra”.<sup>232</sup> En ese sentido, decide caminar por una vía más segura, al afirmar que “la bondad estética de *Ifigenia cruel* no está dada por los antecedentes personales que por ella circulan sino por los meramente artísticos”, esto, a pesar de que “el autor, por alguna extraña razón como que nos estimula a verlos” (p. 33). Ella menciona que un ejemplo claro sobre esta postura de Reyes se encuentra en el pasaje de la *Oración...* cuando enfáticamente alude a la fecha y lugar de la muerte de su padre, y desprende de este hecho el destino incluso de su escritura: “Aquí morí yo y volví a nacer, y el que quiera saber quién soy que lo pregunte a los hados de Febrero. Todo lo que salga de mí, en bien o en mal, será imputable a ese amargo día”.<sup>233</sup> Recogiendo el eco de estas palabras, Pura López Colomé formula la siguiente pregunta: “¿De qué manera puede algo tan individual como un drama familiar, la pérdida del padre, jugar un papel estéticamente importante?”.<sup>234</sup> Después, como apoyo, menciona dos casos destacados en la poesía: “Coplas a la muerte de su padre”, de Jorge Manrique, y “Algo sobre la muerte del Mayor Sabines”, de Jaime Sabines, y esboza una especie de respuesta:

La *Oración del 9 de febrero* se ubica en este género de literatura, más que por su tema, por el procedimiento de su creación: parte de una experiencia personal, entrañable, desgarradora, y después halla su curso de plegaria universal, semejante al lamento de los griegos que, al no sentirse a solas con su dolor, lo comunicaban al mundo entero; éste, a su vez se hacía eco catártico, desahogador, llevando los sentimientos al coro griego cuyo lamento Alfonso Reyes inicia en *Ifigenia cruel* y termina en la *Oración del 9 de febrero* (pp. 33-4).

En relación con “Lo autobiográfico en *Ifigenia cruel*”, se reduce a mencionar únicamente dos ejemplos de las “muchas alusiones” concretas que ella en ese sentido dice que posee la obra: a) La referencia a los lunares de los hermanos mediante los cuales se da el

---

<sup>232</sup> Pura López Colomé, “La Ifigenia suplicante..., *op. cit.*, p. 33.

<sup>233</sup> Alfonso Reyes, *OC*, t. XXIV, p. 39.

<sup>234</sup> Pura López Colomé, “La Ifigenia suplicante...”, art. cit., p. 33.

reconocimiento entre ellos, aunque no menciona con qué aspecto de la vida de Reyes estaría relacionado este detalle de la obra; y, b) La mención al entrecejo en la frente de Ifigenia y la energía en él acumulada; según ella, esto remite al entrecejo del general Bernardo Reyes: a la ceguera de uno de sus ojos y a las heridas de guerra que recibió en campaña. Con el fin de apoyar esta idea, acude a aquel hermoso y significativo pasaje donde Reyes dice: “...el temido entrecejo. Allí entre los ojos; allí donde brotó la lanza enemiga; allí se encuentra la poesía y la acción en dosis explosivas”.<sup>235</sup> Afirma, sin embargo, que estos datos no son lo más importante: “Lo verdaderamente autobiográfico está dado en una de las posibilidades de interpretación de la trama”.<sup>236</sup>

Con este argumento emprende un análisis comparativo cuyo mérito consiste en encontrar un paralelismo estructural entre ambas obras, pero a lo más que llega es a mencionar que “La estructura de ambas obras tiene un ritmo asombrosamente coincidente” (p. 39), sin que se pruebe de qué manera “Lo verdaderamente autobiográfico está dado en una de las posibilidades de la trama”, según sus propias palabras. Con todo, coincido con ella en lo seductor que resultaría llegar a descubrir el rostro enmascarado de Reyes, si es que lo hubiera, a través de la revelación de los mecanismos artísticos de la trama de estas dos importantes obras. Hasta ahora no se ha hecho, y eso, pienso, constituiría un aporte significativo encaminado a construir una biografía literaria de Alfonso Reyes. Advierto, sin embargo, que de entrada hay una trampa en el punto de partida de López Colomé y hasta cierto punto en algunos de los argumentos de Rodríguez Monegal, pues *Ifigenia cruel* y la *Oración del 9 de febrero* son genéricamente muy distintos: mientras el segundo texto se puede ligar con facilidad al género autobiográfico, el primero corre por otros cauces. Decir que en *Ifigenia*

---

<sup>235</sup> Alfonso Reyes, *OC*, t. XXIV, p. 39.

<sup>236</sup> Pura López Colomé, *La Ifigenia suplicante...*, art. cit., p. 39.

*cruel* hay elementos autobiográficos, ya en su génesis o en su expresión, no implica que sea una autobiografía.

Hecha esta revisión sobre la hipótesis del enmascaramiento en *Ifigenia cruel*, formulada fundamentalmente por Paz, Rodríguez Monegal y López Colomé, como complemento a esta interpretación conjeturo finalmente mi propia apreciación, sin el ánimo de agotar la riqueza interpretativa a la cual incita el poema dramático de Reyes, como todo gran poema en el marco de la gran poesía.

### 3. *Ifigenia cruel*: Máscara, diálogo y milagro cosmogónicos

Recurriendo a un camino distinto en la búsqueda sobre el significado profundo de *Ifigenia cruel*, la idea de que Alfonso Reyes toma de la tragedia griega el marco de dolor cosmogónico universal, para insertar su propio drama personal producido por la muerte de su padre, se deduce de sus propias afirmaciones al explicar en su “Comentario...” el carácter universalmente humano de la tragedia. Líneas arriba he insistido sobre este asunto. Si vuelvo a sus palabras es porque en ellas encuentro el asidero de materialidad verbal discursiva mediante el cual se podría probar que lo que en realidad está haciendo Alfonso Reyes, desde mi particular punto de vista, es encontrar en la dimensión del mundo griego ese marco cosmogónico que le permitirá situar su dolor en un orden de trascendencia que rebasa lo meramente individual, anecdótico, histórico y concreto de los hechos. No que prescindiera de ellos, sino que con su “parodia” y recreación del mito de Ifigenia en el cual se engloba a la familia tantálica de Agamemnon, él está encontrando un espacio adecuado mediante el cual a la vez eleva lo particular a la categoría de universal.

De ahí precisamente que la obra sea “una alegoría moral” y que en el sentido de compañía y solidaridad cosmogónica, de consuelo humano en el orden de la alteridad, pueda

considerarse a la tragedia griega como el medio para comunicar el profundo y complejo mundo de sentimientos humanos encontrados, ya que ésta “es, desde luego, humana, pero universalmente humana, en cuanto sumerge al hombre en el cuadro de las energías que desbordan su ser”, según la propia expresión de Reyes, quien así lo advierte en un cuadro de innegable valor, según el epígrafe intenso puesto al inicio de este capítulo. Ciertamente en la sola imagen atribuida a los griegos de ser “una oreja en la conciencia dolorida del universo” se podría encontrar una gran analogía entre las situaciones vividas por la familia de la argiva Ifigenia y las vividas por la del escritor mexicano, quien tiene que poner distancia de por medio de la *vendetta* política, que en 1913 cobró la vida de su padre. Con referencia a ese escenario es como se podría entender su expresión: “... mi *Ifigenia cruel* que es, casi, una íntima confesión, aunque revestida con símbolos helénicos, para poder ser más sincera, siendo todavía pudorosa”.<sup>237</sup>

¿Cómo habría que proceder para desmontar de la trama misma de la obra los “símbolos helénicos” mediante los cuales Reyes reviste su “casi, íntima confesión”? Sería una vana pretensión de mi parte incursionar en el terreno de los especialistas del mundo clásico griego; por eso restrinjo mi propósito, en ese amplio y complejo territorio sobre los orígenes rituales de la tragedia griega, a reflexionar sobre uno solo de esos símbolos: el del dolor. Percibo en *Ifigenia cruel* que, a través de lo velos de su textualidad, se puede concebir a Alfonso Reyes fundamentalmente también como esa “oreja en la conciencia dolorida del universo”. Para lograr esto, primero revisaré las ideas pertinentes que sobre este asunto se desprenden de sus propios escritos, enriquecidas en algún caso con acertados planteamientos del libro segundo de

---

<sup>237</sup> Alfonso Reyes, *OC*, t. XXIII, p. 320.

la *Paideia: los ideales de la cultura griega*, de Werner Jaeger,<sup>238</sup> para después abordar el mecanismo que, sobre todo a través del coro, conduce a Reyes hacia un proceso de catarsis, que funciona, además, parece, como un eje fundamental de purificación y liberación, precisamente en la dirección de ese diálogo y milagro cosmogónicos intuidos por él y que, considero, son parte de la materialidad verbal discursiva sobre la cual se monta en cierto sentido el andamiaje de *Ifigenia cruel*.

Cuando se habla de tragedia griega, no debe entenderse éste como un concepto uniforme y monolítico sino como la forma diversa, literaria por excelencia, que tuvo su máximo esplendor durante el siglo V antes de la era cristiana, en el espacio geográfico político del Ática, denominado como la gran Hélade. Es decir, como en todo género, la tragedia es una abstracción, elaborada a partir de los rasgos comunes a varios textos. Ciertamente existen rasgos comunes, estructurales sobre todo, entre Esquilo, Sófocles y Eurípides; sin embargo, la tragedia evoluciona y en cada uno de ellos adopta finalidades y funciones específicas, pero sin que se rompa el principio de armonía político-religiosa entre la aristocracia y el pueblo, que le da unidad, y que cristaliza en esta forma artística “que había de convertirse en una de las más grandes conquistas del espíritu ático”.<sup>239</sup> Sobre cuál pudiera ser la naturaleza del drama antiguo ha corrido mucha tinta. Alfonso Reyes aborda con detalle este problema en su ensayo

---

<sup>238</sup> Werner Jaeger, “Libro segundo. Culminación y crisis del espíritu ático”, en *Paideia: los ideales de la cultura griega*, trad. Joaquín Xirau, Fondo de Cultura Económica, México, 1957, pp. 221-369. [La primera ed. en alemán es de 1933]. Por supuesto que a varios años de distancia de la escritura de *Ifigenia cruel*, el destino se encargaría de acercar a estos espíritus afines, grandes pensadores a quienes unió la pasión por el mundo clásico griego, como lo muestra la importante y muy reciente publicación de *Un amigo en tierras lejanas. Correspondencia Alfonso Reyes/Werner Jaeger (1942-1958)*, estudio, ed. y notas Sergio Ugalde Quintana, El Colegio de México, México, 2009, 185 pp.

<sup>239</sup> José Alsina, *Tragedia, religión y mito entre los griegos*, Labor, Barcelona, 1971, p. 18.

“Reflexiones sobre el drama”.<sup>240</sup> En él, vuelve a los conceptos que muchos años atrás había expuesto en el “Comentario a *Ifigenia cruel*: “...un diálogo cosmogónico, revestido en pretextos humanos... Hasta el mecanismo de las antiguas representaciones favorece esta concepción: la tragedia griega se gobernaba por una fórmula simétrica, dentro de la cual tenía que labrar el poeta”.<sup>241</sup> La disposición y combinación de elementos que la componen, continúa Reyes: “...hace de la tragedia una escena de danzas, marchas, discursos equidistantes, en que fácilmente se descubre el ánimo ritual, el ánimo de superar la representación inmediata del mundo social, para orientarlo todo a un objeto de filosofía religiosa... Aquella representación sugiere, pues, un universo regido por leyes armoniosas, musicales, mucho más que un drama individual”.<sup>242</sup>

En estos planteamientos de Reyes se percibe una estrecha cercanía con los de Gilbert Murray, destacado integrante de la escuela antropológica de helenistas de Cambridge. Reyes se ciñe en mucho a sus ideas, ajustándolas apenas a sus propósitos. Simpatía y afinidad entre ellos, incluso un trato más personal, dan muestra de la coherencia, fidelidad de pensamiento y admiración de ambos por el fascinante y complejo mundo del Ática, en el cual destaca la figura de Dioniso como imponente presencia en lo que hace a la tragedia. Así, por ejemplo, observa Murray al insistir sobre el gran parecido entre “la tragedia primitiva” y “el teatro medieval” en un pasaje previo a la enumeración y descripción de las etapas regulares de la tragedia en el marco del culto a “Dionysos, el demonio de la tragedia”, “Espíritu de la Vegetación”: “El ritual en que la antigua tragedia se basa, incorpora las concepciones griegas

---

<sup>240</sup> Alfonso Reyes, *Al yunque. Obras completas XXI*, Fondo de Cultura Económica, México, 1981, pp. 349-403.

<sup>241</sup> *Ibid.*, pp. 389-90.

<sup>242</sup> *Loc. cit.* No es sino una larga cita que Reyes hace de su “Comentario...”, véase *OC*, t. X, p. 354.

más fundamentales de la vida y el destino, la ley, el pecado y el castigo”.<sup>243</sup> Conceptos que le preocupan tanto a Reyes. Cito enseguida *in extenso* el pasaje completo, con el fin de que se compare cómo apenas si se perciben ligeras variantes en sus respectivos escritos, en lo que hace a las etapas de la tragedia:

El ritual dionisiaco que yace en los fondos de la tragedia es de presumir que tuvo seis etapas regulares: 1) un *agón* o Combate, en que el Demonio lucha con su adversario, el cual –por lo mismo que se trata de un combate entre este año y el año pasado– puede identificarse con él mismo; 2) un *pathos* o Desastre, que comúnmente asume la forma del *spáragmos* o Descuartizamiento; el cuerpo del Dios Cereal es despedazado en inúmeras semillas que se esparcen por toda la tierra; a veces, hay algún otro mortal; 3) un Mensajero, que trae noticia de lo acontecido; 4) una Lamentación, a menudo entremezclada con un Canto de Regocijo, pues la muerte del Viejo Rey supone la ascensión del Nuevo; 5) el Descubrimiento o Reconocimiento del dios oculto o desmembrado; 6) su Epifanía o Resurrección en la gloria.<sup>244</sup>

Es interesante detenerse en la nota de Reyes como traductor del libro de Murray. Interesa sobre todo porque en ella remite al importante trabajo de Jane Ellen Harrison, sin duda el miembro más sobresaliente de la mencionada escuela de helenistas de Cambridge, a quien de pasada reivindica, con toda justicia, cuando al terminar la parte citada, dice: “Este resumen repite, al modo del autor de este libro, la opinión ortodoxa sobre el origen de la

---

<sup>243</sup> Gilbert Murray, *Eurípides y su época*, trad. Alfonso Reyes, Fondo de Cultura Económica, México, 1949, p. 48. [La 1ª ed. en inglés es de 1913].

<sup>244</sup> *Ibid.*, p. 50. Esta es la versión de Alfonso Reyes: “...la tragedia antigua brota de un misterio religioso que representa la muerte y el renacimiento de la vegetación. Dioniso, el dios que preside este misterio, es un dios que cruza por la muerte como Atis, Adonis y Osiris. Las danzas mágicas simbolizan esta pasión, evocan la *hybris* o *adikia*, error de extralimitación u orgullo que irrumpe el equilibrio del mundo y condena a Dioniso a un combate en que de antemano se sabe que ha de perecer. Al articularse en la tragedia esta concepción primitiva, los pasos de la pasión establecen sus seis etapas fundamentales: 1º., el *agón* o disputa entre el dios y su contrincante; 2º., el *pathos* o padecimiento y derrota, sea en forma de sacrificio o de *spáragmós* (descuartizamiento frenético), que equivale a la dispersión de las semillas; 3º., el “mensaje” o relato del suceso no acaecido en la escena; 4º., el “treno” o lamentación, a menudo graduado hasta alcanzar un tono de regocijo, por el padecimiento del nuevo principio; 5º., la “anagnórisis”, descubrimiento o identificación del dios desmembrado y oculto, y 6º., la “epifanía” o resurrección en la gloria” (*OC*, t. XXI, pp. 390-1).

tragedia en la obra de Jane Harrison”.<sup>245</sup> En la lógica de que Reyes hubiera leído a esta autora, antes de escribir la *Ifigenia cruel*, resultaría obvio pensar que lo hizo en la edición de 1912. Sin embargo, no he encontrado en su acervo bibliográfico de La Capilla Alfonsina, en la Ciudad de México, ninguna huella de esta obra. Pero en la parte que se trasladó a la Biblioteca de la Universidad Autónoma de Nuevo León, de acuerdo con una consulta relativamente reciente, no sólo se encontró un ejemplar del libro mencionado, aunque en una 2ª edición de 1926, sino tres libros más: *Ancient art and Ritual*, un libro sin fecha de edición, pero con un prólogo fechado en 1913, y con 256 páginas; *The religion of ancient Greece*, de 1905 y 66 páginas; y *Epilegomena to the study of greek religion*, de 1921 y con apenas 40 páginas. En todos hay páginas en las cuales Reyes marcaba una línea vertical al margen para señalar la importancia de algún pasaje. Hay sólo dos o tres textos manuscritos al margen, sin mayor relevancia. Por ejemplo, señalo sólo un dato curioso, en el ejemplar de 1905, Reyes apuntó refiriéndose a Zeus, citado en el texto: “príncipe rubio victorioso y braguetero”. En cuanto a la edición de *Themis...*, aunque corresponde a una fecha posterior a la publicación de *Ifigenia*, nada impide pensar que Reyes pudo conocer este libro en alguna biblioteca de París o de Madrid, en su primera edición. Este libro incluye un “Excursus” de Gilbert Murray sobre “*The ritual forms preserved in greek tragedy*”. En todo caso, el hallazgo de esta información prueba en buena parte que Alfonso Reyes era una lector asiduo de las obras producidas por los miembros de la Escuela Antropológica de Helenistas de Cambridge y queda fuera de duda la influencia que ejercieron en sus propios escritos sobre tema griego, incluida obviamente la

---

<sup>245</sup> Gilbert Murray, *op. cit.*, p. 50. Estos son los datos completos de la obra aludida por Alfonso Reyes: Jane Ellen Harrison, *Themis: A Study of the Social Origins of Greek Religion*, Merlin Press, Londres, 1963 [1ª ed. de 1912]. La “Introduction” está fechada el último día de 1911. 2ª ed. en 1926. “Fourteen years have passed...” (p. IX). Reimpresión en Merlin Press, 1977, de la 2ª ed. ampliada.

*Ifigenia cruel* y los paratextos que la acompañan. ¿Es ésta una manera de justificar la forma en la que él procede con Murray, remitiéndose a la fuente original?

Es desde luego un detalle menor. Lo valioso, sin embargo, es descubrir el diálogo académico de Reyes con los miembros de esta distinguida escuela, pero más valioso resulta si se constata la estrecha coincidencia de propósitos con la atmósfera de rescate del mundo griego que también por la misma época intentó en México el Ateneo de la Juventud (es más, adelantándose un poco, si se tiene en cuenta el año de publicación del libro de Jane Ellen Harrison). Como dato que corrobora este hecho, basta recordar la información de Reyes en “El revés de un párrafo”, ensayo incluido en *La experiencia literaria*, en el cual ilustra con su propio caso el cuadro de época y las condiciones generales que dominaban en la etapa de formación del grupo de los ateneístas; así, por ejemplo, dice:

Para la fecha de “La evocación de la lluvia” ya vivía yo en plena literatura. Desde 1906 me había vinculado al grupo de *Savia Moderna*, en cuya redacción conocí a Pedro Henríquez Ureña, que representa toda una etapa de mi formación juvenil. Ya estaba yo vinculado al estudio de los griegos, y en cierto cuaderno de apuntes consta que el 8 de agosto de 1908 comenzaba a escribir el ensayo sobre las “Electras” que aparece en *Cuestiones estéticas*. [...] En aquel cuaderno de notas constan también los apuntes sobre el tema de *Ifigenia*, que de propósito dejé madurar varios años, y al que di al cabo redacción definitiva en el poema *Ifigenia cruel*, escrito en Deva y en Madrid, en el verano y el otoño de 1923.<sup>246</sup>

En este mismo ensayo encuentro otra información significativa donde Reyes cuenta los detalles de cierta ocasión en que el grupo llevó a cabo “una íntima fiesta literaria” en honor a Dioniso, en la Navidad de 1908, como se indicó más arriba. Me parece significativa en la medida en que refleja una preocupación común con Murray, quien afirma que el “ritual de Dionysos, modelado ya en drama por mano de artistas singularmente dotados, vino al fin a

---

<sup>246</sup> Alfonso Reyes, *OC*, t. XIV, p. 129. Por su importancia, se reitera información ya vertida más arriba, en la página 51 de este trabajo.

producir lo que llamamos la tragedia griega”.<sup>247</sup> Resuena en su relato un cierto tono de rescate de “reminiscencias literarias” que con no poca conciencia guiaban tanto su pluma como la de su mentor:

Y el mismo año de 1908 en que creo haber escrito “La evocación de la lluvia”, el afán por desentrañar la continuidad pagana que corre del mito antiguo al cristiano nos llevó a celebrar una íntima fiesta literaria la noche de Navidad, fecha coincidente con la que se ha atribuido al mito de Dionisos. Sobre este asunto escribió Pedro Henríquez Ureña una tragedia en prosa, según la manera del teatro ateniense, y yo cierto “Coro de sátiros en el bosque” en estrofas, antiestrofas y epodos (“Gloria a la pezuña y al cuerno”). Ambas piezas fueron leídas en aquella velada.<sup>248</sup>

Junto a estos dos importantes pasajes, con una nítida carga autobiográfica, se encuentran dos más, también muy valiosos, porque en ellos se alude a circunstancias específicas mediante las cuales se dejan ver las huellas que moldean el pensamiento crítico de Reyes en su primera juventud. En uno, todavía en la conformación del marco de época, dice:

“Estas lecturas y los *Estudios griegos* de Walter Pater que por entonces traducía Pedro

---

<sup>247</sup> Gilbert Murray, *op. cit.*, p. 50.

<sup>248</sup> Alfonso Reyes, *OC*, t. XIV, p. 130. Como ya se señaló, véase más arriba, nota 76, la tragedia de Pedro Henríquez Ureña, *El nacimiento de Dionisos* fue publicada en 1916. En Pedro Henríquez Ureña, *Obra crítica, op. cit.*, p. 763, aparece enunciada de la siguiente manera: “El nacimiento de Dionisos. Esbozo trágico a la manera antigua”, *RevMod*, febrero, pp. 259-269; *Nov*, 16 de diciembre de 1915. De la justificación dada por su autor, extraigo el primer párrafo, que ilustra no sólo sus intenciones sino los componentes de la tragedia: “En este ensayo de tragedia antigua se ha tratado de imitar la forma trágica en uso durante el periodo inmediatamente anterior a Esquilo: la forma que, según las noticias llegadas hasta nosotros, empleó el poeta Frínico, y cuyas características son el predominio absoluto del coro y la intervención de un solo actor en cada episodio. No se ha omitido ninguna de las partes esenciales de la tragedia griega: el Parodos, la entrada del coro; los Episodios, que contienen la acción (forma primitiva de nuestros *Actos*); los Stasima, cantos del coro que separan los episodios; en cuanto al Éxodo, el final, he adoptado, no la forma en uso desde Esquilo, en la que se desechaba generalmente la forma lírica a favor de la dialogada, sino una de las formas primitivas, que subsiste todavía, por ejemplo, en *Los persas* del propio Esquilo: las voces alternas del coro y el actor. He introducido también el Commos, lamento alternado del coro y el actor, parte no imprescindible, pero sí tan usual que cabe llamarla característica de la tragedia griega” (Pedro Henríquez Ureña, *Ensayos...*, *op. cit.*, p. 5). En cuanto a “Coro de sátiros en el bosque” (*Huellas*, Andrés Botas e Hijo, México, 1922, pp. 71-9) se encuentra entre las que Alfonso Reyes llama “Poesías perdonadas” (*OC*, t. X, pp. 481-4). Quizá valiera la pena relacionar este poema con la obra de Pedro Henríquez Ureña, como testimonio de los intereses por el mundo griego, en la juventud de ambos escritores.

Henríquez Ureña, me traían preocupado con cuestiones de psicología mitológica; con los estudios sobre la magia de los antiguos cultos agrícolas. Desde 1906 cuando menos, los temas helénicos andan en mis poemas”.<sup>249</sup> En el otro, sobresale un dato interesante más sobre su poema “El descastado”, en cuyo fondo, dice él, subyacen plegarias de su infancia a Santa Bárbara y a San Isidro Labrador, presencias muy ligadas a la naturaleza, como los dioses del culto pagano a quienes él dice que se refiere su mensaje: “Me volvió el recuerdo por 1916, ya en Madrid, donde San Isidro es patrono y cada año se festeja su 15 de mayo, y escribí entonces “El descastado”, poema en que aparece el labrador haragán para quien los ángeles trabajan. En mi párrafo, la palabra “labrador” se ha alejado de San Isidro para ir a calificar a los dioses antiguos”.<sup>250</sup>

Una circunstancia más en la reconstrucción del ciclo de influencias y afinidades de Reyes con los estudiosos del mundo griego está relacionada con el estímulo que para él debió haber significado recibir una carta de Gilbert Murray, a finales de 1949, en la cual éste elogia entusiastamente su *Ifigenia cruel*. Según Ernesto Mejía Sánchez, esta carta la debió haber recibido hacia el 11 de diciembre de 1949, pues en su *Diario* anotó: “carta en que Gilbert Murray me dice que Eurípides hubiera aprobado mi tratamiento de Ifigenia en mi *Ifigenia cruel* (vol. 11, fol. 12)”.<sup>251</sup> Fue fechada en Oxford, el 14 de noviembre de ese año, y en ella Murray le dice: “It is most kind of you to have send me your *Ifigenia cruel*. I was greatly interested to see the different ending to wich, on good psychological grounds, you had led. I

---

<sup>249</sup> *Ibid.*, p. 129.

<sup>250</sup> *Ibid.*, pp. 131-2.

<sup>251</sup> Ernesto Mejía Sánchez, “Estudio preliminar” a Alfonso Reyes, *OC*, t. XIX, p. 12. Corrijo erratas que se colaron en la cita de Mejía Sánchez, de acuerdo con la consulta de la carta original de Murray, la cual se encuentra en La Capilla Alfonsina. La carta es sumamente breve, se reduce a un solo párrafo compuesto por la parte citada. Según su *Diario*, mientras descansaba en Cuernavaca, su esposa le llevó allá la carta de Murray.

do not think Euripides would have disapproved your treatment”.<sup>252</sup> La lectura inteligente de Murray podría avalar también la hipótesis que planteo en esta tesis sobre la *Ifigenia cruel*, pues es muy probable que el británico desconociera los antecedentes biográficos de Reyes. Si bien es verdad que en la dimensión cosmogónica en la cual se sitúa Alfonso Reyes respecto a los orígenes rituales de la tragedia parece que está más cerca de Jane Ellen Harrison que de Gilbert Murray, no deja de ser interesante la coincidencia de ideas, en general, con los miembros de esta escuela antropológica de helenistas, la cual sin duda pudo haber orientado su apreciación sobre Dioniso como el Dios que determina el proceso de muerte y vida en el ciclo de la naturaleza.

De acuerdo con la documentada investigación de Felipe Reyes Palacios, Jane Ellen Harrison “como autora del marco general de interpretación, se refiere a un verdadero proceso cósmico «de decadencia, muerte y renovación del mundo entero», sintiéndose precisada por ello a proponer la expresión *Eniautos-Daimon* para designar a Dioniso”.<sup>253</sup> En este planteamiento Harrison difiere de Gilbert Murray, quien “No desconoce la amplitud cósmica del proceso, pero centra su atención en los procesos prácticos, Dioniso representa «la muerte y renacimiento cíclicos de la tierra y del mundo»”. En cambio, afirma Reyes Palacios: “Dentro del marco general de interpretación de la doctora Harrison el *dromenon* dionisiaco es considerado definitivamente como un acto religioso, correspondiente a una religión primitiva, es cierto, pero sin que el adjetivo disminuya ni un ápice su valor y dignidad, pues además de

---

<sup>252</sup> *Loc. cit.*

<sup>253</sup> Felipe Reyes Palacios, *Artaud y Grotowski, ¿El teatro dionisiaco de nuestro tiempo?*, Instituto de Investigaciones Filológicas, Universidad Nacional Autónoma de México-Grupo Editorial Gaceta, México, 1991, p. 88.

propiciar en la historia de la humanidad el primer aporte fundamental de índole epistemológica, sus orígenes sociales le confieren una validez absoluta”.<sup>254</sup>

Es un hecho que, con matices diversos, el diálogo y milagro cosmogónicos para Alfonso Reyes, en su captación e interpretación del teatro y de la tragedia griega, están imbuidos, al igual que en Harrison, de un profundo elemento ritualista-religioso. Como ejemplo tan sólo, presento un extenso pasaje de *La crítica en la edad ateniense*, ya que en él encuentro un cierto marco contextual que por sí mismo recapitula algunas ideas sobre este asunto del que me he venido ocupando, y a la vez confiere al desarrollo de mi trabajo un contexto interpretativo:

...el teatro, que será la forma literaria más importante durante algunos siglos, ha nacido de celebraciones rituales y ha recibido a la vez la materia épica en su seno. La mitología y la leyenda informan su ser y el antropomorfismo es su mecánica indispensable. El teatro solo se basta para perpetuar, junto al sentimiento abstracto de lo divino, la escenografía olímpica y heroica, la expresión del dios a través de historias y pasiones humanas.

Conviene, sin embargo, advertir que el teatro opera sobre entes religiosos, no prolongando o continuando el sentimiento olímpico de los poemas homéricos, sino más bien retrocediendo hacia el fondo popular prehomérico y pelásgico; ante las divinidades antehumanas, pavorosas, desmesuradas y profundamente mezcladas con las cosas cósmicas. De otra suerte no hubiera nacido la tragedia. [...] En los versos de Esquilo, la metamorfosis y la exasperación de Ío al verse convertida en vaca son símbolo de una evolución que va realizando sus fines por encima de dolores individuales. Ante el escepticismo jónico que brota de las interpretaciones de la obra de Homero, y pone a un lado la creencia [...] y al otro la especulación científica [...] la tragedia acude con un nuevo enriquecimiento del sentido místico. La energía del mundo viene de lejos, cruza y sacude un instante la forma humana, y luego continúa su camino.<sup>255</sup>

Resulta curioso observar lo cerca que se encuentra Reyes, en esta última idea, de la noción de religión verdadera expuesta por Durkheim cuando dice “que existe fuera de

---

<sup>254</sup> *Ibid.*, p. 89.

<sup>255</sup> Alfonso Reyes, *OC*, t. XII, p. 50. Obsérvese lo cerca que se encuentra Reyes de la hipótesis naturalista, la cual alcanzó un momento de auge en los trabajos de James Frazer y de Jane Ellen Harrison, además de sus compañeros ritualistas de Cambridge. En sus primeros trabajos, *La rama dorada* y *Prolegómenos al estudio de religión griega*, Frazer y Harrison sostuvieron que todos los mitos son sólo ecos de rituales de magia comprensiva.

nosotros algo más grande que nosotros y con lo cual nos comunicamos”.<sup>256</sup> Esto se explica si se tiene en cuenta que es un autor que influyó, de manera decisiva, en la visión interpretativa de Jane Ellen Harrison.<sup>257</sup> Sin embargo, la expresión de Reyes es laica.

Donde más claramente se percibe la postura de defensa del elemento religioso, la expone Alfonso Reyes cuando le hace a Aristóteles un reiterado reproche por su olvido u omisión de este elemento en sus consideraciones sobre el teatro griego. Esto es, según sus palabras: “el que Aristóteles prescinda en absoluto del rito religioso para explicar los orígenes de la poesía, y singularmente del teatro, que es el centro de su atención. [...] El sentido religioso, en el concepto de culto, no era en él muy vivo; o se había desvanecido en su época lo bastante para pasarlo por alto; o sencillamente la interpretación religiosa caía fuera de su argumento y más bien le estorbaba”.<sup>258</sup> Es útil e iluminadora la conclusión a la que llega sobre este asunto: “Nosotros ya sabemos que sólo un impulso religioso, más antiguo y profundo que Homero, puede explicar el nacimiento de la tragedia, aun cuando ésta aparezca más tarde salpicada de temas homéricos”.<sup>259</sup> Un ejemplo más sobre este problema se encuentra cuando él se ocupa de explicar los caracteres del drama. “¿De dónde nació el protagonista, el primer carácter, el héroe mismo del drama?”, se pregunta, y de nuevo reitera: “Aristóteles olvida el origen religioso [...] nunca nos explica que el primer carácter es la aparición sobrenatural de un dios evocado por el frenesí de un coro de caprípedos (que dan su nombre a la tragedia o

---

<sup>256</sup> Emilio Durkheim, *Las formas elementales de la vida religiosa*, trad. Iris J. Ludmer, Buenos Aires, Schapire, 1968, p. 234.

<sup>257</sup> Según lo muestra cuidadosamente el trabajo de Felipe Reyes Palacios. A su valiosa orientación debo este acercamiento a la que supongo fue una influencia decisiva en el pensamiento helenístico de Alfonso Reyes.

<sup>258</sup> Alfonso Reyes, *OC*, t. XIII, p. 258. Este reclamo es constante a lo largo del capítulo “IX. Aristóteles o de la fenomenografía literaria”, que con una mirada crítica y muy actual, le dedica en su libro *La crítica en la edad ateniense*, pp. 199-310.

<sup>259</sup> *Ibid.*, p. 259.

«canto de chivos»), al modo que las danzas mágicas evocan la lluvia y el sol, atraen la germinación, conjuran la peste o alivian la picadura de los animales ponzoñosos”.<sup>260</sup>

Reyes insiste sobre esta postura de Aristóteles, pero enfocando ahora el problema en las nociones de *hybris* y de *catharsis*, las cuales parece que le son muy gratas. Justamente de la relación entre ellas, del pecado de extralimitación en que incurren los héroes y de la necesidad de purificación de la culpa, se deriva el largo y profundo proceso por el cual tienen que pasar los héroes de las tragedias y en cuyo recorrido necesariamente tienen a la vez que encontrarse con el dolor, dolor que es también finalmente de los otros, por aquello de que “al griego sus propios dolores se le representaban como ecos de un mal general”. Sobre el primer concepto dice: “Si Aristóteles reconociera el fundamento religioso de la tragedia, nos explicaría que la extralimitación o *hybris* del héroe lo lleva al *spáragmos* o sacrificio por destrozamiento, para después resucitar reivindicado, como en los primitivos ritos agrícolas. Las ulteriores mutaciones del género trágico refractan ese sentido, sin oscurecerlo del todo”.<sup>261</sup> Sobre el segundo, remite a una idea que postuló en su temprano ensayo sobre las tres “Electras”, en el sentido de que la purificación tenía su asiento entre las mujeres del coro. Desde mi punto de vista, éste es un argumento clave que ayuda a explicar, además, aquello de que “lo femenino eterno” sea más apto para entender “este milagro cosmogónico de las depuraciones”. Es más, según se deduce del marco argumentativo general, me atrevo a afirmar que éste es un aporte significativo de Reyes sobre este asunto de la tragedia. El tono mismo de su discurso denota esa preocupación:

...considerando que la tragedia aparecería a sus críticos como un ser vivo y completo, me atreví a buscar, dentro de su propio organismo, un órgano o válvula especial de la catharsis. Y me pareció encontrarlo en el coro, elemento lírico y musical por donde escapan las interjecciones que el *pahtos* de la fábula va acumulando en el alma misma

---

<sup>260</sup> *Ibid.*, p. 275.

<sup>261</sup> *Ibid.*, p. 274.

del poema. [...] Después de todo, el coro es lírica, y la lírica representa, en la poesía, la función catártica más pura.<sup>262</sup>

Parece obvio pensar que desde esta concepción se puede encontrar una pista al por qué del subtítulo de “Poema dramático” de su *Ifigenia cruel*, síntesis y proyección de su visión de mundo acerca de la poesía y el drama. Si bien este texto crítico es muy posterior, no habría por qué dudar de la clara intencionalidad que, consciente o inconscientemente, subyace en la obra de Reyes, la cual, sin demérito de la estructura dramática, parodia de la tragedia de Eurípides, aporta una nueva mirada para reflexionar sobre los problemas perennes de la humanidad, desde una perspectiva contemporánea, con la esencia y profundidad del lenguaje poético. En este sentido, se percibe una interesante coincidencia con la apreciación de Karl Jaspers sobre la poesía, cuando dice de ésta: “La poesía es un órgano por el cual aprehendemos ese espacio cósmico y todos los contenidos de nuestra esencia, de la manera más natural y simple. Arrebatados por el lenguaje nos transfiguramos a nosotros mismos. Exaltada por la poesía, la fantasía articula insensiblemente en nosotros el mundo de las representaciones, en virtud de las cuales recién nos capacitamos para concebir de manera fecunda nuestras realidades”.<sup>263</sup> O bien, en lo que hace a la tragedia, en la caracterización de un destacado crítico que ha ido a la búsqueda de sus fuentes primigenias, y quien ha concluido: “Una tragedia ática es un fragmento de saga heroica cerrado en sí mismo, elaborado poéticamente en estilo elevado para ser representado por un coro de ciudadanos y dos o tres actores y destinado a ser ejecutado como parte del servicio religioso público correspondiente al culto de Dionisos”.<sup>264</sup> En esta

---

<sup>262</sup> *Ibid.*, p. 294.

<sup>263</sup> Karl Jaspers, *Esencia y formas de lo trágico*, Sur, Buenos Aires, 1960, p. 14.

<sup>264</sup> Ulrich von Wilamovitz-Moellendorff *apud* por Carl Schmitt, *Hamlet o Hécuba. La irrupción del drama*, trad. Román García Pastor, Universidad de Murcia, Valencia, 1993, p. 61, nota 20.

doble visión, encuentro comprimidas en buena medida las ideas con las cuales he venido estableciendo este diálogo.

Ahora bien, vuelvo a dos de las nociones expuestas anteriormente, ¿de qué manera hablar de dolor cosmogónico universal está estrechamente unido a los conceptos de catharsis y de *hybris*, de purificación y de pecado de extralimitación? Werner Jaeger ha dejado constancia fiel de este hecho mediante un puntual repaso de la forma en que el sufrimiento y el sentido del dolor se encuentra en el ciclo de los más importantes trágicos griegos: Esquilo, Sófocles y Eurípides. A través de ellos, la tragedia posibilita el tránsito “que va de Píndaro a Platón, de la aristocracia de la sangre a la aristocracia del espíritu y del conocimiento”.<sup>265</sup> De ahí que para Esquilo, su creador, la tragedia sea “la resurrección del hombre heroico dentro del espíritu de libertad” (p. 225). De entre sus obras la “tormenta purificadora” “se siente perennemente en la tragedia de *Los persas*”.

Nuevamente, sin el ánimo de incursionar en un campo tan amplio, con el sello histórico-ideológico que Jaeger le imprime a su fundamental estudio, únicamente quisiera entresacar, *grosso modo*, tres de sus planteamientos: 1) El dolor y la fuerza del conocimiento; 2) El conocimiento trágico adquirido por la fuerza del dolor; 3) La presencia del destino, de una fuerza sobrehumana que rige las acciones del hombre. Sobre este último, en razón de que engloba a los anteriores, extraigo una cita larga en la cual, aunque referida particularmente a Esquilo, subsume la maldición que pesa sobre la casa de Argos, de manera extensiva:

...trata el poeta de seguir este destino a través de varias generaciones y de desarrollarlo en la unidad de una trilogía [...] La trilogía es el punto de partida más adecuado para llegar a la comprensión del arte de Esquilo, puesto que en ella se muestra claramente que no se trata de una persona, sino de un destino cuyo portador no ha de ser necesariamente una persona individual, sino que pudiera ser también una familia entera. El problema del drama de Esquilo no es el hombre. El hombre es el portador del destino. El problema es el destino [...] Entre todos los autores dramáticos de la

---

<sup>265</sup> Werner Jaeger, *op. cit.*, p. 225.

literatura universal, Esquilo es el más grande maestro de la exposición trágica. En *Las suplicantes*, *Los persas*, *Los siete contra Tebas* y *Agamemnon*, el lector se halla, de pronto, ante la maldición del destino suspendida en el aire, que amenaza con su fuerza irresistible [...] La mano del poeta se muestra, precisamente, en la constante introducción de Dios y el Destino (p. 237).

Esa es la razón de por qué el dolor no importa por sí mismo sino por el conocimiento que es capaz de comunicar: “Todo se reduce al efecto del destino sobre el alma que lo experimenta. [...] El dolor lleva consigo la fuerza del conocimiento” (p. 239).

Sin embargo, donde mejor se expresa la manera en la cual “el corazón piadoso” experimenta el “triunfo divino”, mediante la expresión de dolor, está contenido en un largo párrafo que tiene como antecedente la idea de cambio que se opera en la función del coro, precisamente cuando se introduce un hombre individual como portador del destino. El extenso pasaje que transcribo enseguida se justifica porque está cargado de profunda significación y porque a partir de las distintas tragedias mencionadas y de los diálogos de los héroes de cada una de ellas, Werner Jaeger muestra cómo el dolor se convierte en la ley que conduce a la sabiduría:

Cuando el coro de *Prometeo* dice que sólo se llega al más alto conocimiento por el camino del dolor, alcanzamos el fundamento originario de la religión trágica de Esquilo. Todas sus obras se fundan en esta gran unidad espiritual. [...] La conmovedora intimidad de esta fe, que lucha denodadamente con la bendición del dolor, expresa con fuerza grandiosa una voluntad reformadora llena de profundidad y de aliento. [...] “Él [se refiere a Zeus] ha abierto el camino al conocimiento de los mortales, mediante esta ley: por el dolor a la sabiduría. En lugar del sueño brota en el corazón la pena que recuerda la culpa. Contra su voluntad sobreviene así al espíritu la salvación. Sólo así alcanzamos el favor de los dioses que gobiernan con violencia desde su santo trono”. Sólo en este conocimiento halla reposo el corazón del poeta trágico y se libra “del peso de la duda que le atormenta”. Para ello se sirve del mito que se transforma en puro símbolo, al celebrar el triunfo de Zeus sobre el mundo originario de los titanes y su fuerza provocadora que se opone a la *hybris*. A pesar de todas las violaciones, siempre renovadas, el orden vence al caos. Tal es el sentido del dolor, aun cuando no lo comprendamos (p. 247).

Sirva, pues, este marco para introducir, así sea de forma mínima, la manera en la cual el símbolo del dolor es asumido en la tragedia griega. Cuadro que suponemos retomó Reyes

como escenografía cosmogónica para la textualidad de su *Ifigenia cruel*, con todo el peso y la riqueza que su presencia conlleva en relación con los hechos históricos concretos vividos por su padre. En este sentido, me permito repetir mi hipótesis respecto a la imagen de su padre que él construye en sus propios escritos: *Ifigenia cruel* es un intento de incorporar la tragedia familiar personal al marco general del sentido griego de contemplar y realizar la tragedia, en esa dimensión universal capaz de trascender lo anecdótico para ascender a esa significación universal. Si se parte de la idea de que el coro es el instrumento de la *catharsis*, se entenderá por qué en este elemento se vislumbran algunas claves para enmarcar la interpretación del “diálogo cosmogónico”.

Ya se ha señalado cómo el coro ocupa un lugar importante en los escritos que acompañan a *Ifigenia cruel*: “Comentario...” y “Breve noticia”, no se insistirá, pues, más sobre estos textos. Sin embargo, me parece ver en el coro, en la serenidad y agudeza de sus intervenciones, en su fina ironía de estrategias discursivas, el profundo desgarramiento interno que le causó a Reyes la muerte de su padre, utilizando para ello ese gran símbolo griego de dolor/consuelo solidario que expele por todos los poros de su cuerpo el personaje de Ifigenia. En ambos, autor y personaje, opera a través de las palabras un profundo proceso de *catharsis*. Las palabras son ese medio de purificación, de deslinde y liberación. Así, incluso los matices de las palabras de las mujeres del coro muestran un significativo giro de cambios semánticos, graduales, apenas perceptibles. Por ejemplo, reitero, de los versos con los que inicia su intervención: “Respetemos el *terror* / de la que se salió de la muerte / y brotó como un hongo en las rocas del templo” (versos 34-36),<sup>266</sup> se pasa pronto a un cambio de suma importancia al

---

<sup>266</sup> Alfonso Reyes, *OC*, t. X, p. 318. En éstos como en los versos que citaré más adelante subrayo la palabra o expresiones donde se muestra el significado del hecho al que se esté aludiendo. Para evitar repeticiones, al final de los mismos colocaré entre paréntesis los

sustituir la palabra “terror” por la palabra “dolor” en tanto se está en consonancia con el estado de ánimo y los sentimientos más personales de Ifigenia: su orfandad y vacío de pasado, los cuales la han despojado de memoria, recuerdos humanos y reconocimiento de sí misma.

Ante esa situación, las mujeres del coro cuidadosamente dotan a Ifigenia de un sentido de otredad, permitiéndole recuperar su historia por encontrarse huérfana de pasado, y la van llevando con ternura a que se reconozca humana, aun dentro del duro oficio de “carnicera” y sacrificadora de víctimas para la Diosa Artemisa, a quien sirve fielmente. Los goznes de su aposento íntimo, herméticamente sellados, poco a poco van abriendo las ventanas de su alma. En la esencia de su oficio cruel, ella se asume estrechamente fundida al ser de la Diosa, movida más por su fuerza que por una energía propia. Ante esto, las mujeres del coro la conducen lentamente a que rompa sus ataduras, aunque tenga que recorrer la senda que conduce del “terror” al “dolor”. Los versos en los cuales reconoce su realidad son de un patetismo terrible: “siendo yo, soy la otra...” (p. 102),<sup>267</sup> dice, para asumir, hasta con gusto parece, su función de dar muerte a los extranjeros en honor de Artemisa:

¡Ya es mío! ¡Ya es tuyo, Artemisa!  
Y subo, con un grito, hasta la eterna oreja.

Pero al furor sucede un éxtasis severo.  
Mis brazos quieren tajos rectos de hacha,  
y los ojos se me inundan de luz.  
Alguien se asoma al mundo por mi alma;  
alguien husmea el triunfo por mis poros;  
alguien me alarga el brazo hasta el cuchillo;  
alguien me exprime, me exprime el corazón. (119-127)<sup>268</sup>

No deja de ser sintomático que Ifigenia se niegue a volver a la sangrienta historia familiar de los de su raza, pero acepte en cambio la función de carnicera que le ha asignado la Diosa. Es

---

números que correspondan a los versos del poema, según los he enumerado para efectos de mi investigación.

<sup>267</sup> Alfonso Reyes, *OC*, t. X, p. 320.

<sup>268</sup> *Ibid.*, p. 321.

obvio que para ella la primera opción está cargada de mucha negatividad, mientras que la segunda es más neutral y con todo y ser un duro oficio la reafirma, como se ha dicho, en un ser libre. También se podría decir que la segunda carece de significado, pues Ifigenia se limita a obedecer mecánicamente los designios de la Diosa, por lo que no ejerce su albedrío.

En esa dialéctica de un discurso de identidad perdida, que gira en torno a un mismo campo semántico, cobra un profundo significado la intervención que a manera de antífona repite el coro: “Respetemos el *dolor* / de la que se salió de la muerte / y brotó como un hongo en las rocas del templo” (128-130).<sup>269</sup> Este parece ser el principio rector que, bajo la fuerza de la Diosa, en la oscilación del terror al dolor, va a ordenar el andamiaje de toda la obra. La lucha de Ifigenia enfrenta no sólo su impotencia de ese vacío de pasado, sino la poderosa energía cosmogónica que proviene de la Diosa. Entre estos dos polos, se presentarán algunas situaciones límite ante las cuales el coro sólo contempla y calla.

Otro ejemplo más, en el primer movimiento de la obra: cuando Ifigenia hace su arrebatado reclamo de “embriaguez” y “patrimonio de alegría y recuerdos” que le han sido sustraídos, el coro le corresponde con una tierna canción de consuelo. Sin embargo, ante su silencio férreo y ante la ausencia de respuesta, el coro le revierte la situación, hasta con llanto, enfrentándola duramente: “a ver si de piedad echas del seno / ese reacio aborto de memoria / que te tiene hinchada y monstruosa”. Este reclamo se extiende a la dureza de palabras y expresiones como “...parteando el alma con afán”, “...el juntarse el alma / en un temblor de miedo y amistad” o a interrogantes sobre su incapacidad para “forjar un sueño” o “una memoria hechiza”. Ante esta postura, el coro, por fin, logra “partear” el hermetismo de la sacerdotisa y abre en su interior una ventana por donde comienzan a entrar y a salir los sentimientos humanos propios de la humanidad que le han conferido, pero le han apuntado

---

<sup>269</sup> *Loc. cit.*

apenas “un resabio de memoria” por donde empieza a reconocerse. Ésa es la bisagra, a la vez cierre del primer episodio y apertura de una estrofa en la cual Ifigenia muestra un primer desvarío hacia lo propiamente humano. De ahí el valor que Reyes le confiere al coro en la apostilla: “El coro engendra al héroe”. Pero en su dialéctica propia, después, dará un nuevo vuelco hacia la influencia y dominio de la Diosa, de la que es imposible separarse. ¿La intensidad y dramatismo de este primer movimiento, no es acaso la mejor justificación de dolor y llanto cosmogónicos del destino de un ser humano, limitado y mortal, enfrentado al poder de los dioses, tan común en la tragedia griega? ¿No sería posible pensar que por esta hondura y complejidad del personaje, Alfonso Reyes se haya reconocido en Ifigenia? ¿No en su dolor se purifica de su propio karma acumulado de dolor? ¿O por qué prefería este movimiento, al resto de los de su obra?

Por otra parte, numéricamente las intervenciones del coro en el primer movimiento son más que en los otros. Interviene en todos, excepto en el cuarto, donde sólo aparecen Ifigenia y el rey Toas. Del total de 884 versos del poema, al coro le corresponden 161, los cuales se distribuyen en los cinco movimientos de la obra de la siguiente manera: 96 en el primero, donde la voz del coro es la única que alterna con la de Ifigenia; 21 al inicio del segundo para hacer una presentación plástica y deslumbrante del pastor, quien trae la infausta noticia sobre los naufragos. Todo en él es sobresalto y su presencia refuerza la atmósfera de terror: “se acerca aquí, como bulto que echa a andar / filtrando una mirada de ansia y susto” (255-256; p. 334); 12 apenas al final del tercero para, con su intervención parca, dar la más alta significación al enigma de los hermanos, antes de la escena del reconocimiento. Orestes necesita de la reafirmación de Pílates, quien a través del único y absoluto monosílabo que pronuncia, lo incita poderosamente a hablar para terminar de develar el misterio de un pasado común y también muy doloroso. El coro describe con eficacia la reacción dócil de Ifigenia y

adelanta de una manera muy bella una marca inconfundible del reconocimiento que se hará explícita en el último movimiento, pero que en éste une ya sutil e imperceptiblemente a los hermanos de sangre: “Y la gota negra de aquel cuello / resbala aquí, camino de este seno” (488-489; p. 334), dice el coro acerca de los lunares en los cuerpos de los hermanos. Finalmente, el equilibrio y armonía del coro se manifiesta en los 32 versos con los que interviene en el último movimiento, en el cual presencia el desenlace de los acontecimientos trágicos. Aquí interviene de forma acertada y con gran eficacia después de la “Teogonía” mediante la cual Orestes le confirma a Ifigenia su pertenencia a un patrimonio común y ante cuya evidencia a ella no le queda más que aceptar: “*Me devuelvo a un dolor que presentía; / me reconozco en tu historia de sangre*” (624-625; p. 339). Ante este hecho, el coro comprime en un solo verso todo el silencio del cosmos: “Asisto a los misterios –y callo” (628; p. 339). Como testigo mudo, finalmente esa ha sido su función primigenia en la tragedia.

Algunas consideraciones finales: Desde el “Ay de mí, que nazco sin madre” (1) del primer verso del poema, van apareciendo de manera gradual y evolutiva otros versos dentro del gran paradigma estructural del dolor que vertebró y da unidad al poema. Además de iniciar con una exclamación de dolor, el verso es gramaticalmente anómalo, pues no hay una oración principal. El “¡Ay!” brota de lo más íntimo del ser como el que ha acompañado a la poesía “por todas las vicisitudes de la historia”.<sup>270</sup> Vuelto enseguida, *grosso modo*, un resumen de esos otros versos, de no menor intensidad en el cuadro contextual de dolor/llanto, con sus connotaciones de lágrimas, miedo, terror, y sus correspondientes de alegría/consuelo. En su enunciación, la sola forma poética los dota de profunda significación, a la vez que caracterizan los hechos enunciados y diferencian por sí mismos a los interlocutores del drama.

---

<sup>270</sup> Según la hermosa expresión que Adolfo León Caicedo ha tomado del poeta León Felipe. Véase *Ifigenia cruel de Alfonso Reyes...*, *op. cit.*, p. 255.

Así, por ejemplo, los que inicialmente se materializan en la voz de Ifigenia: “Porque un día, al desplegar los párpados, / *me eché a llorar*, sintiendo que vivía; / y comenzó este *miedo largo*” (9-11); “–Y pusiste en mi garganta *un temblor*, / hinchendo mis orejas con mis *propios clamores*; / me llenabas toda poco a poco / [...] si ya no me hacías llorar / a los empellones de mi sangre” (18-23); “*huyo, de mí misma asustada*, / como si otro por mi voz hablara” (54-55); “algo blando que, a solas, necesita / *lástimas y piedad*es” (93-94); “Quiero, a veces, salir a donde haya / tentación y caricia. Pero yo sólo *suelto de mí espanto y cólera*” (95-97). Luego vienen los versos en los cuales el coro intenta asumirse como el dador de consuelo: “Hay quien perdió sus recuerdos / y se ha consolado ya” (182-183); “No acertamos a compadecerte. / *Fuerza será llorar* a cuenta tuya, / a ver si, *de piedad*, echas del seno ese reacio aborto de memoria” (189-192); “No hay de nosotras *quien a las lágrimas no acuda*, / con esa gula íntima de probar un secreto, / donde comienza el juntarse de las almas / *en un temblor de miedo y amistad*” (198-201); “¿no harás, al menos, por forjar un sueño, / una memoria hechiza que nos pague / *la sed de consolarte* que tenemos?” (204-206). En la voz inicial todavía del coro, la descripción del pastor no escapa a la atmósfera dominante en el poema; éste es captado “...como bulto que echa a andar, / filtrando *una mirada de ansia y susto*” (255-256). Ifigenia, por su parte, para referirse a los helenos, sus coterráneos, utiliza un verso áspero llamándolos, primero, “oh *falsificadores de lágrimas y risas*” (394), y después “¡oh *instrumentos de la cósmica injuria*, / oh borrachos de todos los sentidos!” (402-403). Ante esto, el grito airado de Orestes, fuerte como tormenta cósmica, resuena aludiendo a “los Siete Días Orientales / de la Creación”, a “los hijos de Prometeo” y al reclamo seco a Ifigenia: “¿qué sabéis / de levantar con piedras y palabras / un sueño que reviente los ojos de los dioses...” (418-420). La letanía, en cuya finura se ahoga el impropio, continúa, y entre toda esta atmósfera, a Ifigenia se le comprime en una caracterización exacta: “Tú que apenas usabas

como alma / *un escozor de pánico, / y que desfallecías, heredera / de todos los pavores animales*” (409-412).

Ella, ya en pleno proceso de la anagnórisis, confundida, se muestra tal cual es: humana y como queriendo escapar a la energía todopoderosa que la mantiene atada a la Diosa, pero sin la fuerza humana que la lleve a asumirse a sí misma: “Tengo miedo, calla, la Diosa nos oye” (467), replica ante las evidencias de Orestes. “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” (479-481). Sin embargo, el principio de realidad terminará por imponerse y después del necesario pasaje teogónico, del dolor sentido y de reconocerse en una historia de sangre común, Ifigenia pronuncia unos rendidos versos en los cuales resuena, además, el eco de una hermosa adjetivación barroca: “Siento, como en la ácida mañana, / *madrugar el pavor de estar despierta: / cenizosa conciencia / que torna a la mentira de los días, hecha de luz funesta que transparenta el mundo*” (629-634).

Las expresiones con el sello de las lágrimas, del miedo y del dolor, abundan en el diálogo de los hermanos al reconstruir en el discurso la simultaneidad de los tiempos: “...*adelanta en pago de lágrimas la madre*” (652), “y cayó en tu lugar, *forjada de tu miedo, / cierva temblona que mugió con muerte*” (678-679), “¡*Ay hermano de lágrimas...*” (693), “*déjame que alivie tanto llanto [...] viendo llorar mi lloro por tu cara*” (701 y 703). “¡*Suelta, suelta, que mi dolor no importa!*” (709), “–*oh sienes más hechas al dolor–*” (735). A la pregunta de Orestes a Ifigenia de si conoció a Aquiles, ésta contesta: “No, sino en el relato de mi madre / que, *con estrago de dolor y miedo, / se echó a sus pies, pudores olvidando*” (745-747), y entre el pasaje esticomítico de los hermanos y el sentido reclamo de Clitemnestra a Agamemnon, en la fiel citación de Ifigenia: “*¿quieres que llore ahora la muerte de Ifigenia?*”

(768), un solo verso contundente del coro condensa la historia trágica: “*Un gran dolor ahoga la vergüenza*” (759). Como fue el propio caso de Reyes a la muerte de su padre.

Habrà lugar aún para dos versos misteriosos en los cuales Orestes reafirma una verdad terrible en este cuadro cosmogónico del dolor que asusta incluso a los dioses: “*Cualquier dolor pasado / es, a los mismos dioses, duro espanto*” (827-828). Finalmente el coro fragua y moldea la decisión imponente de Ifigenia, al darse un nuevo nombre, precisamente el de *Ifigenia cruel*, en la salida simbólica del poema dramático de Alfonso Reyes: “Alta señora cruel y pura: / compénsate a ti misma incomparable; / acaríciate sola inmaculada; / *llora por ti, estéril*; / ruborízate y ámate, fructífera; / *asústate de ti, músculo y daga*; / escoge el nombre que te guste / y llámate a ti misma como quieras: / ya abriste pausa en los destinos, donde / brinca la fuente de tu libertad” (867-876).

Así, como lo sugiere Adolfo León Caicedo: “En *Ifigenia cruel*, el equilibrio entre la palabra y el pensamiento logra purificar los sentimientos de piedad y terror adormilados en el espíritu; alcanza la robusta ecuanimidad al aceptar los dragones internos –única forma de aniquilar los fantasmas que nos acechan–, al admitir los dolores y fatigas del mundo para contribuir a fraguar un himno reposado”.<sup>271</sup> Ese es el profundo significado de los versos que se han entresacado del tejido textual de *Ifigenia cruel*. Es la respuesta del coro a los iniciales versos de Ifigenia: “Os amo así: sentimentales para mí, / haciendo, a coro, para mi uso, un alma / donde vaya labrada la historia que me falta, / con estambre de todos los colores / que cada una ponga de su trama” (211-215). En sí mismos y en su relación contextual van configurando la escenografía de dolor cosmogónico universal que envuelve, como en una gran metáfora, el juego encontrado de sentimientos que en el ánimo de Alfonso Reyes le pudo haber producido la muerte de su padre. Esta postura explicaría, además, el que el llamado a

---

<sup>271</sup> Adolfo León Caicedo, *Ifigenia cruel de Alfonso Reyes...*, op. cit., p. 215.

regresar a México haya removido en él ese doloroso recuerdo, según la carta que le envió a José Ma. Chacón y Calvo a finales de 1922, y que eso haya sido un motivo más que lo llevó a la escritura definitiva de su obra por tanto tiempo guardada en lo más íntimo de su ser. Así, con los recursos propios de la tragedia y la poesía, él abrió un espacio en su escritura para situarse en lo más profundo de ese marco de significación universal, solidario y humano; de consuelo y liberación. De esta manera, a mi juicio, “revestida con símbolos helénicos”, “casi, una íntima confesión”, la *Ifigenia cruel* es una anticipación del sentido explícito de su drama personal y humano que expondrá de manera clara y directa en la *Oración del 9 de febrero*.

## CONCLUSIONES

Difícilmente podría afirmar que ha terminado el viaje. Siento la imperiosa necesidad de volver sobre el camino recorrido. La aventura de seguir explorando me demanda. Los caminos y avenidas del mapa imaginario sobre el territorio de la obra de Alfonso Reyes se despliegan inabarcables. Las incógnitas y las dudas no despejadas son más que las posibles certezas, sucede así con todo gran escritor.

*Ifigenia cruel* continúa proyectándose sobre el cielo artístico, en el coloquio de sombras en que la fijó su autor. El manto de la crítica apenas comienza a develarla. Mi lectura de esta obra ha sido sólo una lectura global, no exhaustiva. Una aproximación más a la riqueza impenetrable de este gran poema. La revisión general que se ha hecho de la crítica que ha recibido a lo largo de ya casi un siglo, muestra y prueba que, aunque importante, ha resultado escasa, de manera contraria a la idea de que ha sido una obra ampliamente estudiada. Ciertamente se han expresado puntos de vista sustanciales, derivados de un legítimo intento por comprender y explicar el poema dramático de Reyes. Él mismo lo acompañó extrañamente con dos paratextos, los cuales siguen siendo el más importante referente para acercarse a la obra. Tal vez ese hecho haya contribuido a crear tal imagen y a que hayan surgido muy pocas ideas distintas a las de la aguda, importante y hermosa exégesis que constituyen el “Comentario a la *Ifigenia cruel*” y la “Breve noticia”.

Derivada precisamente de una idea del primer paratexto, cuando Reyes menciona textualmente que “La *Ifigenia*, además, encubre una experiencia propia” (t. X, p. 354), la crítica literaria dominante ha privilegiado la hipótesis de relacionar la obra con la vida de su autor, y más particularmente con los hechos vividos por el escritor, ocasionados por la muerte trágica de su padre, el General Bernardo Reyes, el 9 de febrero de 1913, frente al Palacio

Nacional. Sin negar el valor de esta postura, a pesar de que aún sigan faltando elementos de prueba, que se apeguen a la textualidad misma del poema dramático, con mayor rigurosidad filológica, por mi parte formulo una hipótesis diferente, pero que la complementa.

Planteo que, en efecto, *Ifigenia cruel* es “mitología del presente y descarga de un sentimiento personal”, como lo expresara el mismo Reyes, pero que su autor sitúa en un marco de cosmogonía universal que trasmite la tragedia griega, de acuerdo con los miembros de la escuela antropológica-ritualista de helenistas de Cambridge, cerca de cuyo pensamiento encuentro íntimamente ligado al escritor, por la síntesis que vierte como explicación a su poema dramático en sus propios paratextos. Ésa es la razón por la cual en mi estudio me detengo, de manera especial, en ese tríptico escriturario: palimpsesto único en el amplio territorio de la literatura hispanoamericana del siglo XX. Para mí ha significado un afortunado descubrimiento y pienso que es una modesta aportación de mi tesis en el amplio y aún poco explorado campo de los estudios sobre esta obra de Alfonso Reyes.

De igual manera ha sido gozoso el descubrimiento del pensamiento de Reyes, en el contexto de la publicación del *Ariel* (1900), del uruguayo José Enrique Rodó, en unidad con la atmósfera intelectual y generacional de ideas renovadoras, que derivó en una especie de hermandad hispanoamericana. Podría decir que Rodó fue el eslabón primero, imán de una significativa y poderosa cadena que engarza lo mejor del cosmopolita pensamiento latinoamericano. Me ha emocionado documentar que, bajo la influencia y protección directa de Rodó, Francisco García Calderón publicó su primer libro, en 1904, y que Pedro Henríquez Ureña le dedicó un devoto ensayo también en su primer libro, en 1905. Generosamente él propició un acercamiento entre ellos.

Estoy convencido de que éste es un tema central para futuros estudios: demostrar la influencia de estos tres intelectuales en Reyes y, sobre todo, en la génesis y evolución de la

escritura de su *Ifigenia cruel*. En esta investigación sólo se han desplegado algunas pinceladas, más marcadas entre Henríquez Ureña y Reyes por la estrecha relación que se estableció entre ellos. Si bien es cierto que el uruguayo había muerto ya para cuando Reyes publicó su primer libro, en 1911, fue el «legatario de Rodó», Francisco García Calderón, quien con sensibilidad y acierto le escribió un elogioso prólogo reivindicando a toda su generación, la del Ateneo de la Juventud. De ese prólogo extraigo, como ejemplo, dos acotaciones que vienen al caso. Del dominicano dice: “Será una de las glorias más ciertas del pensamiento americano” (t. I, p. 11). El juicio sobre el mexicano es más explícito: “Alfonso Reyes es también paladín del «ariélismo» en América. Defiende el ideal español, la armonía griega, el legado latino, en un país amenazado por turbias plutocracias” (t. I, p. 12).

Igualmente, de las ideas expuestas en el transcurso de esta tesis, nombro y enumero aquellas que me siguen seduciendo, como el canto de las sirenas a Ulises en su retorno a Ítaca, pero que por su importancia constituyen materia para el desarrollo de otras tesis completas en relación con Alfonso Reyes e *Ifigenia cruel*: 1. Epistemológica (Xirau); 2. Modernista-Ideológica (Vitier); 3. Sobre el género (Azar, Hiriart, Robb, Mandell); 4. Lenguaje, símbolos, métrica, potencialidades escenográficas y de representación (Gómez de Baquero, Navarro Tomás, Mathus Torre); 5. Autobiográfica (Paz, Rodríguez Monegal, Caicedo Palacios, López Colomé); 6. Feminista (Teja). Incluso pienso en una lectura semiótica que podría abarcarlas a todas y que daría como resultado una architesis. Insisto, la mía es una lectura global, modesta, de aproximación y homenaje únicamente.

De manera particular, confieso mi atracción por las tres últimas. Aunque con cierta inseguridad, disfruté mucho el análisis sobre la métrica en el primer tiempo del poema dramático de Reyes. Percibo esa parte también como una mínima contribución. Respecto de una posible lectura autobiográfica, desde hace tiempo me inquieta la definición y la discusión

académica sobre el género mismo de la autobiografía. Sylvia Molloy y Paul de Man han insistido en que la prosopopeya es el tropo dominante de la autobiografía. El segundo en su iluminador ensayo “La autobiografía como desconfiguración”, aplicado al análisis de un poema de Milton, me guiña un ojo para que aborde el estudio de la *Ifigenia cruel* por esa sugerente vía, pero me han faltado las herramientas y la asesoría necesaria para emprender esa delicada tarea.

Finalmente la última: con todo y lo polémica que pudiera resultar por apreciaciones equivocadas y posturas reduccionistas que se han suscitado desde el feminismo, pienso que una posible tesis feminista podría tener como eje central la importante y profunda caracterización que Reyes hace de su Ifigenia, cuando dice que a ella quiso “confiar la redención de la raza. Es más digna ella que aquel colérico armado de cuchillo. Además de que me inclino a creer que lo femenino eterno –molde de descendencias– es más apto para el milagro cosmogónico de las depuraciones que no el elemento masculino” (t. X, p. 357). La sola mención de esta idea de Reyes lo sitúa, para su época, en una novedosa postura de avanzada, teniendo en cuenta sobre todo la poderosa fuerza que trasmite en su obra la influencia que ejerce la diosa Artemisa sobre Ifigenia. La relación Artemisa-Ifigenia es una línea de investigación muy importante en el poema dramático de Reyes. La textualidad misma así la muestra desde las primeras líneas poéticas. El poeta remite al mito arcaico de la diosa minoica de la fertilidad: Artemisa. En “mitología del presente”, incluso en el uso del tiempo verbal utilizado: “Ay de mí, que nazco sin madre”, Ifigenia alude a sus orígenes. Más allá del vacío, la soledad y el sentimiento de orfandad, la expresión liga a una idea más profunda: la hipóstasis Ifigenia-Artemisa. Explorar esta línea con base en los recientes estudios arqueológicos de la lituana Marija Gimbutas sobre la relación con la Diosa Madre podría conducir a reforzar la tesis feminista sobre la *Ifigenia cruel*, desde una perspectiva novedosa,

toda vez que con sus investigaciones sobre la Gran Diosa Madre, Gimbutas parece acercarse a las tesis planteadas por Jane Ellen Harrison.

Jane Ellen Harrison fue una pionera en el mundo de los Estudios Clásicos, en el de la Historia de las Religiones, y una de las primeras teóricas del concepto de la Diosa, dentro del marco de la Escuela de Ritualistas de Cambridge. Defensora de la existencia del matriarcado prehomérico, sus trabajos de investigación se centraron en su caracterización, utilizando para este fin una metodología multidisciplinar (Arqueología, Filología Clásica, Antropología) hasta entonces, principios del siglo pasado, poco o nada valorada. Su obra más representativa fue *Themis*, donde dibujaba una sociedad basada en las mujeres. Con un instrumental teórico metodológico como el suyo, se podría estudiar a fondo la *Ifigenia cruel*. Si como expongo en mi hipótesis, Reyes estuvo imbuido en el marco de esa atmósfera intelectual, su concepción sobre el poder femenino adquiere especial significación.

Con todo esto concluyo: la *Ifigenia cruel* de Alfonso Reyes, a pesar de los varios intentos, en su interpretación, valoración y “cielo artístico” de su materialidad discusiva, permanece apenas ligeramente tocada en “un coloquio de sombras”. Mi aproximación a su gran poema dramático es sólo un pequeño atisbo con el cual he pretendido rendir tributo como homenaje al poeta y a su emblemática obra.

## BIBLIOGRAFÍA GENERAL

### A. Bibliografía directa

REYES, Alfonso, *Obras completas*, Fondo de Cultura Económica, México (Letras Mexicanas).

Volúmenes:

I (1955): *Cuestiones estéticas. Capítulos de literatura mexicana. Varia.*

II (1956): *Visión de Anáhuac. Las vísperas de España. Calendario.*

III (1956): *El plano oblicuo. El cazador. El suicida. Aquellos días. Retratos reales e imaginarios.*

IV (1956): *Simpatías y diferencias. Páginas adicionales.*

V (1957): *Historia de un siglo. Las mesas de plomo.*

VI (1957): *Capítulos de literatura española. De una autor censurado en el "Quijote". Páginas adicionales.*

VII (1958): *Cuestiones gongorinas. Tres alcances de Góngora. Varia, Entre libros. Páginas adicionales.*

VIII (1958): *Tránsito de Amado Nervo. De viva voz. A lápiz. Tren de ondas. Varia.*

IX (1959): *Norte y sur. Los trabajos y los días. Historia natural das Laranjeiras.*

X (1959): *Constancia poética.*

XI (1960): *Última Tule. Tentativas y orientaciones. No hay tal lugar.*

XII (1960): *Grata compañía. Pasado inmediato. Letras de la Nueva España.*

XIII (1961): *La crítica en la edad ateniense. La antigua retórica.*

XIV (1962): *La experiencia literaria. Tres puntos de exegética literaria. Páginas adicionales.*

XV (1963): *El deslinde. Apuntes para la teoría literaria.*

XVI (1964): *Religión griega. Mitología griega.*

XVII (1965): *Los héroes. Junta de sombras.*

XVIII (1966): *Estudios Helénicos. El triángulo egeo. La jornada aquea. Geógrafos del mundo antiguo. Algo más sobre los historiadores alejandrinos.*

XIX (1968): *Los poemas homéricos. La Ilíada. La afición de Grecia.*

XX (1979): *Rescoldo de Grecia. La Filosofía helenística. Libros y libreros en la antigüedad. Andrenio: perfiles de hombre. Cartilla moral.*

XXI (1981): *Los siete sobre Deva. Ancorajes. Sirtes. Al yunque. A campo traviesa.*

- XXII (1989): *Marginalia, Las burlas veras.*
- XXIII (1989): *Ficciones: Vida y ficción. Quince presencias. Burlas literarias. Árbol de pólvora. Anecdótico. Briznas. Égloga de los ciegos. Landrú-opereta. Los tres tesoros. El licenciado. Páginas adicionales.*
- XXIV (1990): *Memorias. Oración del 9 de febrero. Memoria a la Facultad. Tres cartas y dos sonetos. Berkeleyana. Cuando creí morir. Historia documental de mis libros. Parentalia. Albores. Páginas adicionales.*
- XXV (1991): *Culto a Mallarmé. El Polifemo sin lágrimas. Memorias de cocina y bodega. Nuestra lengua. Los nuevos caminos de la lingüística. Dante y la ciencia de su época. Páginas adicionales.*
- XXVI (1993): *Rumbo a Goethe. Trayectoria de Goethe. Escollos goethianos. Teoría de la sanción.*
- , “+ 9 de febrero de 1913”, en *La vega y el soto*. Editora Central, México, 1946.
- , “Las Tres *Electras* del teatro ateniense”, en *Cuestiones estéticas*. Librería Paul Ollendorff, París, 1911.
- , *Cuestiones estéticas*. Librería Paul Ollendorf, París, 1911.
- , *Diario 1911-1930*, pról. Alicia Reyes, nota Alfonso Reyes Mota. Universidad de Guanajuato, México, 1969.
- , *Huellas*. Andrés Botas e Hijo, México, 1922.
- , *Ifigenia cruel. Poema dramático, con un comentario en prosa*. Saturnino Calleja, Madrid, 1924.
- , *Ifigenia cruel. Poema dramático*. Ediciones La Cigarra, México, 1945.
- , *Ifigenia cruel*, en *Obra Poética*. Fondo de Cultura Económica, México, 1952.
- , *Ifigenia cruel*, en *Teatro mexicano del siglo XX*, pról. Antonio Magaña Esquivel. Fondo de Cultura Económica, México, 1956.
- , *Mi óbolo a Caronte (Evocación del general Bernardo Reyes)*, estudio prel., ed. crítica, notas y selec. de apéndices Fernando Curiel Defossé. SEGOB-INEHRM, México, 2007.
- , *Oración del 9 de febrero*, pról. Gastón García Cantú. Era, México, 1963.
- , *Diario inédito, (de 1931 a 1959)* 15 cuadernos manuscritos. Capilla Alfonsina, México.

———, *Simpatías y diferencias*, t. 1, 2ª ed., ed. y pról. Antonio Castro Leal. Porrúa, México, 1976 (Escritores Mexicanos, 23).

## **B. Bibliografía crítica**

ALONSO, Amado, “Alfonso Reyes”, en *Páginas sobre Alfonso Reyes*, vol. I, segunda parte, comp. Alfonso Rangel. El Colegio Nacional, México, 1996, pp. 384-8.

ALSINA, José, *Tragedia, religión y mito entre los griegos*. Labor, Barcelona, 1971.

*Alfonso Reyes. Homenaje de la Facultad de Filosofía y Letras*. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1981.

ALVARADO SANTOS, Eduardo, “*Ifigenia cruel*, de A. Reyes”, *Armas y Letras*, 28 de febrero de 1946.

ANDUEZA, María, “La nueva *Ifigenia* de Alfonso Reyes o la opción por la libertad”, *Cuadernos Americanos*, Nueva época (marzo-abril 2004), núm. 104, pp. 95-101.

ARENAS MONREAL, Rogelio, *Alfonso Reyes y los hados de febrero*. Universidad Nacional Autónoma de México-Universidad Autónoma de Baja California, México, 2004.

———, “Alfonso Reyes en España. Los trabajos eruditos en el Centro de Estudios Históricos de Madrid”, en *Actas del XXIX Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*, vol. I, t. II. Universidad de Barcelona, 1994, pp. 469-479.

———, “*Ifigenia cruel*: ¿íntima confesión de Alfonso Reyes?”, en *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas IV*, editores Isaías Lerner, Roberto Nival y Alejandro Alonso. Juan de la Cuesta, Newark Delaware, 2004, pp. 47-55.

ARISTÓTELES, *El arte poética*, 4ª ed., trad. directa del griego, pról. y notas José Goya y Muniain. Espasa-Calpe, Madrid, 1970.

AZAR, Héctor, “Alfonso Reyes, poeta trágico”, en *Alfonso Reyes: Homenaje de la Facultad de Filosofía y Letras*. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1981, pp. 293-297. *Más páginas sobre Alfonso Reyes*, vol. IV, primera parte, selec. y bibliografía James Willis Robb. El Colegio Nacional, México, 1996, pp. 106-11.

BARRERA ENDERLE, Víctor, *De la amistad literaria (Ensayo sobre la genealogía de una amistad: Alfonso Reyes/Pedro Heníque Ureña, 1906-1914)*. Universidad Autónoma de Nuevo León, Monterrey, 2006.

- BELL, Aubrey F. G., "Alfonso Reyes: *Ifigenia cruel*", *Books Abroad*, Norman Oklahoma, 21 (1947), 1, pp. 74-5.
- BENJAMIN, Walter, "Destino y carácter", en *Ensayos escogidos*, trad. del alemán de H. A. Murena, 3ª ed. Ediciones Coyoacán, México, 2006, pp. 203-211.
- BOCHUS APONTE, Bárbara, *Alfonso Reyes and Spain*. Austin University of Texas Press, Austin, 1972.
- , *The Spanish friendships of Alfonso Reyes*. Austin. Tesis Doctoral, Universidad de Texas, 1954.
- CAICEDO PALACIOS, Adolfo León, "Hacia un nuevo humanismo en Alfonso Reyes", en *Voces para un retrato. Ensayos sobre Alfonso Reyes*, comp. Víctor Díaz Arciniega. Universidad Autónoma Metropolitana-Fondo de Cultura Económica, México, 1990, pp. 25-35.
- , "Ifigenia cruel de A. Reyes: tradición y libertad", *Revista de la Universidad Nacional Autónoma de México*, 460 (mayo 1989), núm. XLIV, pp. 23-27.
- , *Ifigenia cruel de Alfonso Reyes y sus fuentes en la dramaturgia universal*. Tesis Doctoral, Universidad Nacional Autónoma de México, 1988.
- CAPISTRÁN, Miguel, "Notas para un posible estudio de las relaciones entre Alfonso Reyes y los *Contemporáneos*. El caso de don Alfonso Reyes y Novo", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXVII (1989), núm. 2, pp. 339-363.
- CARBALLO, Emmanuel, "Alfonso Reyes y su padre", en *Notas de un francotirador*. IPN-SOGEM, México, 1996, pp. 155-6.
- , "Alfonso Reyes a la luz de una fecha", en *Homenaje de la Facultad de Filosofía y Letras*. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1981, pp. 383-7.
- CARDOZA Y ARAGÓN, Luis, "Alfonso Reyes", en *El río. Novelas de caballería*. Fondo de Cultura Económica, México, 1986, pp. 238-41.
- CARTER, Sheila Yvonne, "Ifigenia cruel: obra dramática de Alfonso Reyes", en *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas*. University of Toronto, Toronto, 1980, pp. 165-8.
- CASO, Antonio, "El caso de Alfonso Reyes (*Ifigenia cruel*)", *Jueves de Excélsior*, 23 de junio de 1949.

- CASTILLO PÉREZ, Alberto, *Análisis dramático de «Ifigenia cruel» de Alfonso Reyes*. Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, 2003.
- CASTRO LEAL, Antonio, “Alfonso Reyes y una fantasía a dos voces”, en *Páginas sobre Alfonso Reyes*, vol. I, segunda parte, comp. Alfonso Rangel Guerra. El Colegio Nacional, México, 1996, pp. 432-42.
- Conferencias del Ateneo de la Juventud*, pról., notas y recop. de apéndice Juan Hernández Luna. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1984.
- Correspondencia Alfonso Reyes/Octavio Paz (1939-1959)*, ed. Anthony Stanton. Fondo de Cultura Económica, México, 1998.
- Correspondencia Alfonso Reyes Ignacio H. Valdés 1904-1942*, ed. Aureliano Tapia Méndez, pról. Alfonso Rangel Guerra. Universidad Autónoma de Nuevo León, 2000.
- CUESTA, Jorge, *Poemas, ensayos y testimonios*, t. V. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1981.
- CURIEL, Fernando, *El Ateneo de la A a la Z*. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2001.
- , *El cielo no se abre. Semblanza documental de Alfonso Reyes*. Universidad Nacional Autónoma de México-El Colegio Nacional, México, 1995.
- , *La querrela de Martín Luis Guzmán*. Oasis, México, 1987.
- , *La revuelta. Interpretación del Ateneo de la Juventud (1906-1929)*. Centro de Estudios Literarios, Instituto de Investigaciones Filológicas, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1998.
- , *Tarda necrofilia. Itinerario de la segunda Revista Azul*. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1996.
- DENIZ, Gerardo, “Coda”, en *Una ventana inmensa. Antología poética de Alfonso Reyes*, pról. Octavio Paz, selec. Gerardo Deniz. Vuelta, México, 1993, pp. 269-71.
- DOMÍNGUEZ MICHAEL, Christopher, *Tiros en el concierto. Literatura Mexicana del Siglo V. Era*, México, 1997.
- DURKHEIM, Emilio, *Las formas elementales de la vida religiosa*, trad. Iris J. Ludmer. Shapire, Buenos Aires, 1968.
- Epistolario Alfonso Reyes-José María Chacón*, ed. Zenaida Gutiérrez-Vega. Fundación Universitaria Española, Madrid, 1976.

- EURÍPIDES, *Ifigenia en Áulide*, en *Tragedias III*, introd., trad. y notas Carlos García Gual y Luis Alberto de Cuenca y Prados. Gredos, Madrid, 1998.
- , *Tragedias II*, introd. José Luis Calvo Martínez. Gredos, Madrid, 1995.
- FELL, Claude (ed.), *Ecrits oubliés. Correspondence José Vasconcelos/Alfonso Reyes*. IFAL, México, 1976.
- , *La amistad en el dolor. Correspondencia entre José Vasconcelos y Alfonso Reyes 1916-1959*, comp. y notas Claude Fell. El Colegio Nacional, México, 1995.
- FLORIT, Eugenio, “Alfonso Reyes y la poesía” en *Más páginas sobre Alfonso Reyes*, vol. III, primera parte, selec. y bibliografía James Willis Robb. El Colegio Nacional, México, 1996, pp. 7-52.
- FRANK, Waldo, “Note on Alfonso Reyes”, en *Páginas sobre Alfonso Reyes*, vol. I, segunda parte, comp. Alfonso Rangel. El Colegio Nacional, México, 1996, pp. 478-9.
- FUENTES, Carlos, *El espejo enterrado*. Fondo de Cultura Económica, México, 1992.
- GARCÍA CALDERÓN, Francisco, *América Latina y el Perú: antología de textos*, comp., introd. y notas Teodoro Hampe Martínez. Fondo Editorial COFIDE-UNMSM, Lima, 2003.
- , *Las democracias latinas de América. La creación de un continente*, pról. Luis Alberto Sánchez, cronología Ángel Rama y Marlene Polo. Ayacucho, Caracas, 1979.
- GARCÍA MORALES, Alfonso, *El Ateneo de México (1906-1914). Orígenes de la cultura mexicana contemporánea*. CSIC, Sevilla, 1992.
- GARCÍADIEGO, Javier, *Alfonso Reyes*. Planeta-DeAgostini, Barcelona, 2002.
- , “Alfonso Reyes: La definición de una vocación y los avatares políticos familiares”, en *Voces para un retrato. Ensayos sobre Alfonso Reyes*, comp. Víctor Díaz Arciniega. Universidad Autónoma Metropolitana-Fondo de Cultura Económica, México, 1990, pp. 83-101.
- , *Política y literatura. “Las vidas paralelas” de los jóvenes Rodolfo y Alfonso Reyes*. Centro de Estudios de Historia de México, México, 1990.
- GARIBAY K., Ángel Ma., “Eurípides. La tragedia humana” en *Teatro Helénico*. INBA, México, 1965, pp. 85-115.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, trad. Cecilia Fernández Prieto. Taurus, Madrid, 1989.

- , *Umbrales*, trad. Susana Lage. Siglo XXI Editores, México, 2001.
- GÖETHE, Johann W., “*Ifigenia en Tauride (Iphigenie auf Tauris)*”, en *Obras completas*, t. IV, recop., trad., estudio prel., pról. y notas Rafael Cansinos Asséns. Aguilar, México, 1991, pp. 1185-1231.
- GUTIÉRREZ VEGA, Zenaida, “Convivencia española de Alfonso Reyes”, en *XVII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*. ICI, Madrid, 1978.
- GUZMÁN, Martín Luis, *A orillas del Hudson (Ensayos y poemas. Crítica política-varias)*. Librería Editorial de Andrés Botas e Hijo, México, 1920.
- y Alfonso REYES, *Medias palabras. Correspondencia 1913-1959*, ed., pról. (epistolar), notas y apéndice documental Fernando Curiel. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1991.
- GÓMEZ DE BAQUERO, Eduardo (“Andrenio”), “La *Ifigenia* de Alfonso Reyes”, en *Páginas sobre Alfonso Reyes*, vol. I, primera parte, comp. Alfonso Rangel Guerra. El Colegio Nacional, México, 1996, pp. 87-93.
- GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael, “Pedro Henríquez Ureña”, en Pedro Henríquez Ureña, *La Utopía de América*, pról. Rafael Gutiérrez Girardot, comp. y cronología Ángel Rama y Rafael Gutiérrez Girardot. Ayacucho, Caracas, 1989, pp. IX-XXXVII.
- HAMPE MARTÍNEZ, Teodoro, “Francisco García Calderón, el arielista: un pensador de talla continental”, en Francisco García Calderón, *América Latina y el Perú del novecientos: antología de textos*, comp., introd. y notas Teodoro Hampe Martínez. COFIDE-UNMSM, Lima, 2003, pp. 17-35.
- HARRISON, Jane Ellen, *Themis: A Study of the Social Origins of Greek Religion*. Merlin Press, Londres, 1963. [1ª ed. 1912].
- HENRÍQUEZ UREÑA, Max, *Breve historia del modernismo*. Fondo de Cultura Económica, México, 1978.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro, “*Alfonso Reyes*”, en *Obra Crítica*, ed., bibliografía e índice onomástico Emma Susana Speratti Piñero, pról. Jorge Luis Borges. Fondo de Cultura Económica, México, 1960, 292-9. *Páginas sobre Alfonso Reyes*, vol. I, primera parte. El Colegio Nacional, México, 1996, pp. 162-73.

- , *El nacimiento de Dionisos*, en *Ensayos*, ed. crítica, coords. José Luis Abellán y Ana María Barrenechea. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1998, pp. 5-17.
- , *Ensayos*, ed. crítica José Luis Abellán y Ana María Barrenechea. ALLCA XX-Fondo de Cultura Económica, México, 1998.
- , *Memorias. Diario. Notas de viaje*, introd. y notas Enrique Zuleta Álvarez. Fondo de Cultura Económica, México, 2000.
- , *Obras completas*, vols. I-XII, recop. y pról. Juan Jacobo de Lara. Universidad Pedro Henríquez Ureña, Santo Domingo, 1976-1980.
- HENRIQUEZ UREÑA, Pedro y Alfonso REYES, *Epistolario íntimo 1906-1946*, vols. I, II, III, ed. Juan Jacobo de Lara. Universidad Pedro Henríquez Ureña, Santo Domingo, 1981-1983.
- HERNÁNDEZ LUNA, Juan, “Prólogo” a *Conferencias del Ateneo de la Juventud*. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1984, pp. 8-23.
- HERNÁNDEZ MAXIL, María del Carmen, «*Ifigenia cruel*». *Actualización del ideal humanista por medio del teatro*, Tesis de licenciatura en Literatura Dramática y Teatro, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.
- HIGHET, Gilbert, *La tradición clásica*, ts. I y II, trad. Antonio Alatorre. Fondo de Cultura Económica, México, 1954.
- HIRIART, Hugo, “Nota sobre *Ifigenia cruel* y el teatro actual”, *La Vida Literaria*, 2ª época, 1 (julio-agosto 1973), 3, pp. 19-21.
- HOUVENAGHEL, Eugenia, *Alfonso Reyes y la historia de América. La argumentación del ensayo histórico: un análisis retórico*, pról. Helena Baristán. Fondo de Cultura Económica, México, 2003.
- HUTCHEON, Linda, “Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía”, en *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*. Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, México, 1992, pp. 173-193.
- IBACACHE, María Luisa, *Gabriela Mistral and Alfonso Reyes as seen in their personal correspondence: a more than literary and absence-proof friendship*, Ph. D. The George Washington University, 1986.

- JAKOBSON, Roman, “Lingüística y poética”, en *Ensayos de lingüística general*, trad. M. Pujol y Jem Cabanes. Seix Barral, Barcelona, 1975, pp. 347-395.
- JAEGER, Werner, *Paideia: los ideales de la cultura griega*, trad. Joaquín Xirau. Fondo de Cultura Económica, México, 1957. [1933 1ª ed. en alemán].
- JASPERS, Karl, *Esencia y formas de lo trágico*. Sur, Buenos Aires, 1960.
- La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental. Suplementos Anthropos* 29, diciembre de 1991.
- LÓPEZ COLOMÉ, Pura, “La *Ifigenia* de Alfonso Reyes (Las tres *Ifigenias*: aproximaciones a *Ifigenia cruel*, extracto”, *La Gaceta* (Fondo de Cultura Económica), México (abril 1987), núm. 196, pp. 19-22.
- , “La *Ifigenia* suplicante. (Relaciones entre *Ifigenia cruel* y la *Oración del 9 de febrero*)”, en *Asedio a Alfonso Reyes (1889-1989). En el centenario de su natalicio*. IMSS-Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, México, 1989, pp. 31-45.
- , *Las tres Ifigenias. Aproximaciones a la «Ifigenia cruel» de Alfonso Reyes*, Tesis de licenciatura en Letras Hispánicas, Facultad de Filosofía y Letras-Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1986.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco, *Métrica española del siglo XX*. Gredos, Madrid, 1974.
- MAGDALENO, Mauricio, “Presencia de Alfonso Reyes”, en *Páginas sobre Alfonso Reyes*, vol. I, segunda parte, comp. Alfonso Rangel Guerra. El Colegio Nacional, México, 1996, pp. 395-418.
- MAN, Paul de, “La autobiografía como desfiguración”, en *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental. Suplementos Anthropos* 29, diciembre de 1991, pp. 113-118.
- MANDELL, Lynda R., “El teatro de Alfonso Reyes (*Ifigenia cruel*, *Landrú*): una dimensión filosófica en términos psicológicos”, *Boletín Capilla Alfonsina* (enero-diciembre 1974), núm. 29 pp. 19-34.
- MARTÍNEZ CARRIZALES, Leonardo, *La sal de la tierra. Caída y convalecencia de Alfonso de Alfonso Reyes en París 1913-1914*. Universidad Autónoma de Nuevo León, Monterrey, 2001.

- , “Alfonso Reyes y la musa industriosa de Sainte-Beuve”, en *Jornadas Filológicas 1999. Memoria*. IIF-Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2000, pp. 137-145.
- MARTÍNEZ, José Luis, “Pedro Henríquez Ureña 1884-1984. Vida y obra. Un resumen”, en Pedro Henríquez Ureña, *Estudios mexicanos*. Fondo de Cultura Económica, México, 1984, pp. 7-18.
- , “Introducción” a Alfonso Reyes, *Obras completas XXIV*. Fondo de Cultura Económica, México, 1990, pp. 7-21.
- Más páginas sobre Alfonso Reyes*, vols. III y IV, selec. y bibliografía James Willis Robb. El Colegio Nacional, México, 1996.
- MATHUS TORRE, Carlos, *Un acercamiento a la «Ifigenia cruel» de Alfonso Reyes*, Tesis de Licenciatura en Letras Españolas, Universidad Iberoamericana, México, 1984.
- MATUTE, Álvaro, “El Ateneo de la Juventud: grupo, asociación civil, generación”, en *La Revolución Mexicana. Actores, escenarios y acciones*. INEHRM, México, 1993, pp. 53-70.
- MAY, Georges Claude, *La autobiografía*, trad. de Danubio Torres Fierro. Fondo de Cultura Económica, México, 1982.
- MEJIA SANCHEZ, Ernesto, “Alfonso Reyes y el mundo clásico”, en *Homenaje de la Facultad de Filosofía y Letras*. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1981, pp. 105-130.
- , “Rubén Darío y los Reyes”, *La Cultura en México*, suplemento de *Siempre!* (19 de junio de 1963), núm. 70, pp. VI-VII.
- MELÉNDEZ, Concha, “Alfonso Reyes: flechador de ondas”, en *Páginas sobre Alfonso Reyes*, vol. I, primera parte, comp. Alfonso Rangel Guerra. El Colegio Nacional, México, 1996, pp. 332-60.
- MÉNDEZ PLANCARTE, Gabriel, “Resurrección de Ifigenia”, *Páginas sobre Alfonso Reyes*, vol. I, segunda parte, comp. Alfonso Rangel Guerra. El Colegio Nacional, México, 1996, pp. 656-660.
- MILLÁN, María del Carmen, “La Generación del Ateneo y el ensayo mexicano”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. XV (julio-diciembre 1961), núms. 3-4, pp. 625-636.

- MISTRAL, Gabriela, “*Reloj de Sol (simpatías y diferencias)*”, en *Páginas sobre Alfonso Reyes*, vol. I, primera parte, comp. Alfonso Rangel Guerra. El Colegio Nacional, México, 1996, pp. 131-37.
- , “Un hombre de México”, en *Páginas sobre Alfonso Reyes*, vol. I, primera parte, comp. Alfonso Rangel Guerra. El Colegio Nacional, México, 1996, pp. 101-103.
- MOLLOY, Sylvia, *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. El Colegio de México-Fondo de Cultura Económica, México, 1996.
- MONDOLFO, Rodolfo, *La comprensión del sujeto humano en la cultura antigua*, 2ª ed. EUDEBA, Buenos Aires, 1979.
- MORA LOMELI, Raúl H., *Présence et activité littéraire d’Alfonso Reyes à Madrid (1914-1924)*. Tesis doctoral, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, París, 1969.
- MURRAY, Gilbert, *Eurípides y su época*, trad. Alfonso Reyes. Fondo de Cultura Económica, México, 1949. [1913 1ª ed. inglesa; 1946 2ª ed. inglesa].
- NAVARRO TOMÁS, Tomás, *Arte del verso*, 6ª ed. Compañía General de Ediciones, México, 1975.
- , *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*. Syracuse University Press, Syracuse, NY, 1956.
- , “Prosa y verso de Alfonso Reyes”, en *Los poetas en sus versos. Desde Jorge Manrique a García Lorca*. Ariel, Barcelona, 1973, pp. 327-335 y en *Más páginas sobre Alfonso Reyes*, segunda parte, vol. III, pról. y comp. James Willis Robb. El Colegio Nacional, México, 1996, pp. 827-833.
- , *Repertorio de estrofas españolas*. Las Américas, Nueva York, 1968.
- OLEA FRANCO, Rafael, “*Ulises criollo: el imperio de los sentidos y los libros*”, en José Vasconcelos, *Ulises criollo*, ed. crítica, coord. Claude Fell. Fondo de Cultura Económica, México, 2000 (Archivos, 39), pp. 776-803.
- OLGUIN, Manuel, *Alfonso Reyes, ensayista. Vida y pensamiento*. Ediciones de Andrea, México, 1956.
- ONÍS, Federico de, *España en América*. Ediciones de la Universidad de Puerto Rico, Madrid-Caracas, 1955.
- Páginas sobre Alfonso Reyes*, vol. I y II, comp. Alfonso Rangel Guerra. El Colegio Nacional, México, 1996.

- OWEN, Gilberto, *Obras*, ed. Josefina Procopio, pról. Alí Chumacero, recop. Josefina Procopio, Miguel Capistrán, Luis Mario Schneider e Inés Arredondo, 2ª ed. aumentada. Fondo de Cultura Económica, México, 1979.
- PANABIÈRE, Louis, *Contribution à l'étude de l'Ateneo de la Juventud. Affinités intellectuelles. Divergences idéologiques*, Thèse de doctorat du 3ième cycle, 2 vols., Faculté des Lettres et Sciences Humaines, Université Paul Valéry, Montpellier, 1975.
- , *Itinerario de una disidencia. Jorge Cuesta (1903-1942)*, trad. del francés por Adolfo Castañón. Fondo de Cultura Económica, México, 1983.
- PARAÍSO, Isabel, *El verso libre hispánico. Orígenes y corrientes*, pról. Rafael Lapesa. Gredos, Madrid, 1985.
- PATOUT, Paulette, *Alfonso Reyes y Francia*. El Colegio de México-Gobierno del Estado de Nuevo León, México, 1990.
- , “Reminiscences valéryennes dans *Ifigenia cruel* d'Alfonso Reyes”, en *Más páginas sobre Alfonso Reyes*, vol. III, segunda parte, pról. y comp. James Willis Robb. El Colegio Nacional, México, 1996, pp. 949-81.
- PAZ, Octavio, “*El jinete del aire*”, *Cuadernos*, París (marzo- abril de 1960), núm. 41, pp. 4-8. *Más páginas sobre Alfonso Reyes*, vol. III, primera parte, pról. y comp. James Willis Robb. El Colegio Nacional, México, 1996, pp. 148-158.
- , *Puertas al campo*. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1967.
- PEREA, Héctor (comp.), *España en la obra de Alfonso Reyes*. Fondo de Cultura Económica, México, 1990.
- QUINTANILLA, Susana, «Nosotros». *La juventud del Ateneo de México. De Pedro Henríquez Ureña a José Vasconcelos y Martín Luis Guzmán*. TusQuets Editores, México, 2008.
- RANGEL GUERRA, Alfonso, *Las ideas literarias de Alfonso Reyes*. El Colegio de México, México, 1989.
- , *Alfonso Reyes en tres tiempos*. Universidad Autónoma de Nuevo León, Monterrey, 2008.
- REYES Alfonso y Pedro HENRÍQUEZ UREÑA, *Correspondencia 1907-1914*, ed. José Luis Martínez. Fondo de Cultura Económica, México, 1986.
- REYES PALACIOS, Felipe, *Artaud y Grotowski, ¿El teatro dionisiaco de nuestro tiempo?* Universidad Nacional Autónoma de México-Grupo Editorial Gaceta, México, 1991.

- REYES, Alfonso y Enrique GONZÁLEZ MARTÍNEZ, *El tiempo de los patriarcas. Epistolario 1909-1952*, comp., estudio introd. y notas Leonardo Martínez Carrizales, ed. Esther Martínez Luna y Leonardo Martínez Carrizales. Fondo de Cultura Económica, México, 2002.
- REYES, Alicia, *Genio y figura de Alfonso Reyes*. EUDEBA, Buenos Aires, 1976.
- REYES, Juan José, “Ifigenia hacia los otros, hacia el lenguaje”, *El Semanario Cultural de Novedades* (21 de mayo 1989), núm. 370, p. 6.
- RÍO REYES, Marcela del, “Alfonso Reyes y el discurso dramático de su exilio: Ifigenia”, en *Actas del XXIX Congreso del IILI*. Universidad de Barcelona, 1994, pp. 1019-1031.
- RIVAS CHERIF, Eduardo, “Literatura dramática: *Ifigenia cruel*”, *Heraldo de Madrid*, Madrid, 20 de febrero de 1926.
- ROBB, James Willis, “Alfonso Reyes. Una bibliografía selecta (1907-1990)”, *Revista Iberoamericana* (abril-septiembre 1991), núm. 155-156, pp. 691-736.
- , “Alfonso Reyes, Tomás Navarro Tomás y el Centro de Estudios Históricos”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXVII (1989), núm. 2, pp. 603-620.
- , *El estilo de Alfonso Reyes (imagen y estructura)*. Fondo de Cultura Económica, México, 1965.
- , *Estudios sobre Alfonso Reyes*. Ediciones El Dorado, Bogotá, 1976.
- , “Nueva ojeada a *Ifigenia cruel* y *Landrú*”, *Boletín Capilla Alfonsina* (enero-diciembre 1975), núm. 30, pp. 69-73.
- , *Repertorio bibliográfico de Alfonso Reyes*. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1974.
- , “Repertorio bibliográfico de Alfonso Reyes (Suplemento 1975-1977)”, *Boletín del Instituto de Investigaciones Bibliográficas*. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1983, pp. 611-626.
- RODÓ, José Enrique, *Ariel. Motivos de Proteo*, pról. Carlos Real de Azúa, ed. y cronología Ángel Rama, 3ª ed. Ayacucho, Caracas, 1993.
- RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Yliana, “Alfonso Reyes y los Contemporáneos”, en *Varia lingüística y literaria. 50 años del CELL. III Literatura: siglos XIX y XX*, ed. Yvette Jiménez de Báez. El Colegio de México, México, 1997, pp. 369-92.

- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir, “Alfonso Reyes: Las máscaras trágicas”, *Más páginas sobre Alfonso Reyes*, vol. IV, segunda parte, comp. James Willis Robb. El Colegio Nacional, México, 1996, pp. 339-381.
- , “Las relaciones de Rodó y Francisco García Calderón”, *Número*, año 5 (abril-diciembre 1953), núm. 23-24 pp. 247-261.
- RODRÍGUEZ PADRÓN, Jorge, “Alfonso Reyes y el Madrid posible”, *Anales de literatura hispanoamericana* (1993), núm. 22, pp. 201-218.
- ROGGIANO, Alfredo A., *Pedro Henríquez Ureña en los Estados Unidos*. Cultura, México, 1961.
- , *Pedro Henríquez Ureña en México*. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1989.
- ROJAS GARCIDUEÑAS, José, *El Ateneo de la Juventud y la Revolución*. INEHRM, México, 1979.
- SABIA, Saïd, “Paratexto. Títulos, dedicatorias y epígrafes en algunas novelas mexicanas”, *Espéculo. Revista de estudios literarios* (noviembre 2005-febrero 2006), núm. 31, pp. 1-26.
- Saludo del Perú para Alfonso Reyes. Cartas entre Alfonso Reyes y escritores peruanos*, eds. Francisco y Jaime Campodónico. Embajada de México en Perú, Lima, 1989.
- SAVATER, Fernando, *La tarea del héroe. Elementos para una ética trágica*. Ediciones Destino, Barcelona, 1992.
- SCHMIT, Carl, *Hamlet o Hécuba. La irrupción del drama*, trad. Román García Pastor. Universidad de Murcia, Valencia, 1993.
- SCHNEIDER, “Manuela Mota de Reyes, una mujer para aclamar”, en *Alfonso Reyes de cuerpo entero*, pref. Alicia Reyes, comp., introd. y notas Jorge Pedraza Salinas. Universidad Autónoma de Nuevo León-Capilla Alfonsina, Monterrey, 1999, pp. 163-177.
- SOLÓRZANO, Carlos, “*Ifigenia cruel*”, en *Teatro Latinoamericano*. Pormaca, México, 1964, pp. 93-5.
- STANTON, Anthony, “Poesía y poética en Alfonso Reyes”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 37 (1989), pp. 621-42.

- STEN, María, “Ifigenia: un largo viaje a través de los siglos de los siglos”, en *Cuando Orestes muere en Veracruz*. Universidad Nacional Autónoma de México-Fondo de Cultura Económica, México, 2003, pp. 104-137.
- Tan de usted. Epistolario de Gabriel Mistral con Alfonso Reyes*, comp., introd. y notas Luis Vargas Saavedra. Hacette-Ediciones Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile, 1990.
- TAPIA ZÚÑIGA, Pedro, *Cicerón y la traslatología según Hans Joseph Vermeer*. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1996.
- TEJA, Ada María, “Ifigenia cruel de Alfonso Reyes, el poder femenino de romper el círculo de la violencia”, *Semiosis*, Nueva época, vol. 2 (enero-diciembre 2001), núm. 7, pp. 104-137.
- TORRI, Julio, *Diálogo de los libros*, comp. Serge I. Zaitzeff. Fondo de Cultura Económica, México, 1980.
- , *Epistolarios*, ed. Serge I. Zaitzeff. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1995.
- TORRES BODET, Jaime, “Alfonso Reyes”, *Páginas sobre Alfonso Reyes*, vol. I, primera parte, comp. Alfonso Rangel Guerra. El Colegio Nacional, México, 1996, pp. 138-41.
- Un amigo en tierras lejanas. Correspondencia Alfonso Reyes/Werner Jaeger (1942-1958)*, estudio, ed. y notas Sergio Ugalde Quintana. El Colegio de México, México, 2009.
- USIGLI, Rodolfo, “Epígrafes de Alfonso Reyes”, en *Teatro completo*, vol. II. Fondo de Cultura Económica, México, 1966, pp. 774-775.
- VILLARRUTIA, Xavier, “Alfonso Reyes”, en *Obras*, pról. Alí Chumacero, recop. Miguel Capistrán, Alí Chumacero y Luis Mario Schneider. Fondo de Cultura Económica, México, 1974, pp. 814-815.
- VITIER, Cintio, “En torno a *Ifigenia cruel*”, en *Alfonso Reyes: Homenaje de la Facultad de Filosofía y Letras*. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1981, pp. 261-73. *Más páginas sobre Alfonso Reyes*, vol. IV, primera parte, selec. y bibliografía James Willis Robb. El Colegio Nacional, México, 1996, pp. 288-303.
- XIRAU, Ramón, “Cinco vías a *Ifigenia cruel*”, *Más páginas sobre Alfonso Reyes*, vol. III, segunda parte, comp. James Willis Robb. El Colegio Nacional, México, 1996, pp. 744-752.

- , “Luminosa Ifigenia”, *Revista de la Universidad Nacional Autónoma de México*, XLIV (mayo 1989), 460, pp. 17-19.
- ZRID, Gabriel, “Dudas sobre el poeta Alfonso Reyes”, en *Obras 2. Ensayos sobre poesía*. El Colegio Nacional, México, 1993, p. 113.
- , “López Velarde ateneísta”, en *Obras 2. Ensayos sobre poesía*. El Colegio Nacional, México, 1993, pp. 347-378.
- , “Poemas religiosos de Alfonso Reyes”, en *Tres poetas católicos*. Océano, México, 1997, pp. 315-331.
- ZÄITZEFF, Serge I., *El arte de Julio Torri*. Oasis, México, 1983.
- ZALDUMBIDE, Gonzalo, “Alfonso Reyes en París”, en *Páginas sobre Alfonso Reyes*, vol. I, primera parte, comp. Alfonso Rangel Guerra. El Colegio Nacional, México, 1996, pp. 82-6.