



La experiencia no reclamada. Exilio, memoria y trauma en Ifigenia cruel de Alfonso Reyes

Title	La experiencia no reclamada. Exilio, memoria y trauma en Ifigenia cruel de Alfonso Reyes
Author(s)	Shaughnessy, Lorna
Publication Date	2015
Publisher	Colegio de Mexico

‘La experiencia no reclamada’.

Exilio, memoria y trauma en la *Ifigenia cruel* de Alfonso Reyes

‘el golpe [...] de haberlo perdido fue algo tan intenso que puedo asegurar que persiste; no sólo porque persistan en mí los efectos de esa inmensa herida...’¹

‘es siempre la historia de la herida que clama...’²

La psicología vendrá más tarde; está aún reemplazada, o si se quiere, envuelta por la mitología.³

Introducción

La publicación de *Ifigenia cruel* en 1924 fue acompañada por el *Comentario a la Ifigenia cruel* en donde Reyes contextualiza su obra dentro de la tradición de la tragedia clásica, resumiendo algunas de las maneras en las que su *Ifigenia* cumple con las convenciones es del teatro de Eurípides o Sófocles, y algunas de las maneras en las que se aparta de esta tradición. Su *Comentario* también tiene otro propósito contextualizador: localizar el texto en una trayectoria autobiográfica que vincula la historia de Ifigenia y la Casa de Atreo a la tragedia sufrida por su propia familia cuando su padre, el general Bernardo Reyes, fue fusilado en las puertas del Palacio Nacional en la sublevación fracasada del 9 de febrero de 1913: ‘La Ifigenia [...] encubre una experiencia propia. Usando del escaso don que nos fue concedido, en el compás de nuestras fuerzas, intentamos emanciparnos de la angustia que tal experiencia nos dejó, proyectándola sobre el cielo artístico, descargándola en un coloquio de sombras’.⁴

¹ Alfonso Reyes, ‘Oración del 9 de febrero’, en *Obras Completas*, (Mexico: Letras Mexicanas, Fondo de Cultura Económica, 1990), XXIV, p.28.

² Cathy Caruth, *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative and History* (Baltimore and London: The John Hopkins University Press, 1996), p.4.

³ Alfonso Reyes, ‘Las tres Electras del teatro ateniense’ en *Cuestiones estéticas* (Librería Paul Ollendorff, Paris, 1911), p.21.

Bien es sabido que Reyes no define explícitamente esta ‘experiencia propia’ en su *Comentario*, y que durante su vida no publicó declaraciones directas sobre la muerte de su padre. Sin embargo, el *Comentario* suele leerse como un reconocimiento de un vínculo directo en la conciencia de Reyes entre el trauma de ese evento y la redacción de *Ifigenia cruel*, y como indica Rogelio Arenas, los ‘paratextos’ que acompañan el texto invitan a la lectora a buscar relaciones análogas entre la narrativa mítica de Ifigenia y la biografía de su autor.⁵

Este artículo explora la relación entre las versiones míticas de la historia de Ifigenia y los acontecimientos del febrero de 1913 que causaron la muerte del general Bernardo Reyes. También indaga en la posible relación entre la historia de Ifigenia y la experiencia de Alfonso Reyes del exilio que vivió como resultado directo de estos acontecimientos. Veremos cómo el escritor se desvía de las versiones recibidas de la narrativa de maneras muy innovadoras y significativas: primero en su representación de la memoria como base para la formación de la identidad de su protagonista; y segundo, en el desenlace al final de la obra que frustra las expectativas narrativas de la lectora. Nuestro enfoque principal es la representación del trauma, tanto individual como colectivo en la *Ifigenia cruel* de Alfonso Reyes, y nuestras reflexiones están informadas por trabajos recientes sobre la memoria, en particular los trabajos de Cathy Caruth sobre las definiciones freudianas del trauma y sus estudios sobre lo que ella ha denominado ‘unclaimed experience’, la experiencia no reclamada.

⁴ Alfonso Reyes, ‘Comentario a la *Ifigenia Cruel*’, en Alfonso Reyes, *Visión de Anáhuac, Ifigenia Cruel* (México: Voz del Autor, Universidad Autónoma de México, 2006 [1st ed 1924]), 149-163, p.152

⁵ La investigación rigurosa y comprensiva de Rogelio Arenas Monreal indaga en las relaciones –‘intencionales o no’ - entre *Ifigenia cruel* y la biografía de Reyes: ‘en esta obra él intenta sanar las heridas de su espíritu mediante su inserción en el marco de cosmogonía del dolor universal que le ofrecía la tragedia griega [...] tanto a través de la obra misma como de los paratextos que lo acompañan’ (p.113). Véase *Alfonso Reyes y los hados de febrero*, (México: Universidad Autónoma de Baja California, 2004), pp. 28-29, 34, 113-249.

Lugares de la Traición

La historia de Ifigenia forma parte del ciclo mítico de la Casa de Atreo. Según el mito, Agamenón y su armada están reunidos en Aulis, listos para zarpar hacia Troya pero frustrados por la ausencia de viento. Las tropas empiezan a inquietarse y Agamenón teme la posibilidad de un motín. Para conseguir vientos favorables necesita ganar favor con Artemisa, quien exige el sacrificio de su hija, Ifigenia. Bajo el pretexto de un compromiso de matrimonio con Aquiles, la convoca a Aulis, pero las nupcias prometidas son una treta que la llevará al altar sacrificial. La traición es un tema que se cierne sobre las versiones del mito mejor conocidas, como las de Eurípides o Esquilo, dramaturgos cuyas obras fueron estudiadas detalladamente por Reyes.⁶ Es un tema que también se cierne sobre la historia de la muerte violenta del padre de Alfonso Reyes, y el estigma político que rodeaba su apellido después de la llamada ‘Decena Trágica’.

Las traiciones trágicas que caracterizaron estos momentos en la historia de la Revolución mexicana ya han sido rigurosamente documentadas y analizadas.⁷ Aquí solo esbozamos un breve resumen del papel realizado por el general Bernardo Reyes, como punto de partida de la investigación de posibles analogías entre la trama de *Ifigenia cruel* y la biografía de su autor. El general fue gobernador de Nuevo León cuando nació Alfonso. Más tarde asumió el puesto de secretario de Guerra y Marina. Al tiempo que la popularidad del liderazgo de Porfirio Díaz menguaba, el nombre de Reyes surgía entre el Partido Demócrata como posible candidato para la posición de Vicepresidente, con vistas a la sucesión de Díaz en las

⁶ Véase, por ejemplo, Alfonso Reyes, ‘Las tres Electras del teatro ateniense’, in *Cuestiones estéticas* (Paris: Paul Ollendorf, 1911), pp.12-65.

⁷ Véase Javier Garciadiego, ‘Actores y regiones bélicas de la Revolución mexicana’ en *Ensayos de historia sociopolítica de la Revolución mexicana* (México, D.F.: El Colegio de México, 2011), pp. 71-123 y *Alfonso Reyes, Breve Biografía* (México, D.F.: Planeta, 2009), pp.31-35. También Adolfo Gilly, *Cada quién morirá por su lado. Una historia militar de la Decena trágica* (México, D.F.: Ediciones Era, 2013), pp.43-82.

elecciones de 1910. El *reyismo* alcanzó su auge en estos años (1908-9).⁸ Sin embargo, y a pesar de esta base de apoyo, Reyes no asumió la candidatura para la Vicepresidencia, probablemente debido a presiones de parte de Porfirio Díaz, quien le dio una comisión militar muy marginal en Europa, efectivamente exiliándole de la vida política mexicana en un periodo que había de traer cambios cataclísmicos.

Al enterarse del estallido de la Revolución en 1910 y de la confusión política que la acompañó, el General decidió regresar a México en 1911, para encontrarse ante un terreno político transformado. Ya no era posible distinguir entre leales y opositores. Muchos *reyistas* de antaño, decepcionados por su aparente falta de voluntad de enfrentarse políticamente a Díaz, habían pasado al campo de Madero.⁹ Las facciones abundaban. En un intento de restaurar el orden (desde su perspectiva), el general lanzó una sublevación en Nuevo León que fracasó debido a la falta de apoyo. Madero le encarceló en la prisión de Santiago Tlatelolco en la capital del país en donde pasó todo el año del 1912. El 9 de febrero de 1913, fue liberado por Mondragón y sus tropas para encabezar un asalto al Palacio Nacional, donde murió fusilado. El cuartelazo fracasado desencadenó los diez días caóticos conocidos como la ‘Decena Trágica’, que culminaron en la traición y asesinato del presidente Francisco Madero y el vicepresidente Pino Suárez a las órdenes del general Victoriano Huerta, a quien se le encargó la protección de ambos después del asalto al Palacio Nacional en el que el leal general Lauro Villar resultó herido.

⁸ Según Anita Brenner el General representaba ‘the hope of all the political outs who had political weight: the military, the Mexican businessmen not in charmed circles, the foreign promoters without access to the Full Car, the large number of professionals without good jobs, the remainder of the old-time Juárez liberals, the University students’. Anita Brenner, *The Wind That Swept Mexico. The History of the Mexican Revolution of 1910-1942* (Austin: University of Texas Press, 2008), p.2.

⁹ ‘A diferencia del decenio anterior, en 1911 el pueblo no consideraba a Bernardo Reyes como opción. No se había hecho una revolución ni se había derrocado y desterado a don Porfirio para darle el poder a su principal colaborador military. Los maderistas, triunfadores del momento, se lo hicieron ver con claridad, incluso con violencia.’ (Garcíadiego, 2009, p.34)

Ambas historias trágicas, la de Bernardo Reyes y la de Ifigenia, comparten el motivo de la traición, pero los papeles desempeñados por sus protagonistas no son análogos. Donde el general buscó involucrarse en la lucha por el poder en el contexto complejo y peligroso de la Revolución mexicana, el personaje de Ifigenia se encuentra involucrada en el contexto de las guerras de Troya, por culpa de las ambiciones políticas de su padre, Agamenón. Ella desempeña el papel de víctima sacrificial, más cercano al papel de Madero en la trama mexicana, que al de Bernardo Reyes. Siendo así, la lectora de la *Ifigenia cruel* de Alfonso Reyes y su *Comentario* sobre el texto se queda con la pregunta: ¿por qué alude tan enfáticamente el autor a la conexión entre esta obra y su propia biografía? – una conexión que solo puede ser leído como alusión a la muerte de su padre, sin duda la experiencia más traumática de su vida. ¿Existe una relación realmente analógica entre las dos historias?

La respuesta más convincente es que si existe una analogía, no será entre las muertes trágicas de Bernardo Reyes y la víctima mitológica, Ifigenia, sino entre la experiencia del exilio de Alfonso Reyes y el exilio de Ifigenia en Táuride como se narra en muchas versiones del mito.¹⁰ En estas versiones, (de las cuales la más famosa es la de Eurípides, *Ifigenia entre los Tauros*), interviene Artemisa en el momento en que ha de hundirse el cuchillo sacrificial, sustituyendo a Ifigenia en el altar con una cierva. La hija de Agamenón es transportada a Táuride, donde ha de servir a la diosa, sacrificando a los desafortunados marineros que naufragan allí. Y es allí, en la versión de Eurípides y otras, donde ella vive, aislada de familia y patria, hasta la llegada de su hermano Orestes.¹¹ Se puede concluir, entonces, que la

¹⁰ Marcela Del-Río también explora una relación paralela entre el exilio de Ifigenia y el de Reyes. Véase Marcela Del-Río, *Perfil del Teatro de la Revolución Mexicana*, Series XXII, Latin American Literature (New York: Peter Lang, 1993), Vol 17, pp.106-122.

¹¹Más de una versión de la historia del sacrificio de Ifigenia fue transmitida por medio de la tradición mítica oral, y tanto poetas como dramaturgos griegos explotaban más de una fuente en sus obras. Como explica Sommerstein,

experiencia del exilio es el vínculo principal entre la trayectoria biográfica de Alfonso Reyes con el contenido temático y narrativo de su *Ifigenia cruel*, escrito entre agosto y septiembre de 1923, en Deva y Madrid.¹² Al año siguiente, después de diez años de exilio, tras su regreso al cuerpo diplomático estatal, pasaría unos meses en México esperando las nuevas disposiciones del Gobierno de Obregón. Este es el ciclo al que alude en su *Comentario a la Ifigenia cruel*, cuando escribe que ‘Antes de que mi Ifigenia pudiera alentar, había de cerrarse un ciclo de mi vida’. (*Comentario*, p.152)¹³

El exilio necesario

El asesinato de Madero en 1913 representó un triunfo brutal para la conspiración y traición en la política mexicana, y los que se habían enfrentado al presidente democráticamente elegido fueron marcados con la insignia política de traidores a la Revolución. La familia Reyes entera, a pesar de sus diferentes posturas políticas, sufrió la marca del mismo hierro.¹⁴ Fue un nivel de estigmatización que Alfonso – joven investigador del helenismo – habría sentido como la maldición de la Casa de Atreo: insidiosa e inescapable. No fue hasta la publicación de su obra autobiográfica *Oración del 9 de febrero* en 1963, que el escritor describe el trauma de la muerte de su padre como ‘esa inmensa herida’ que le acompañaría el resto de su vida. El hecho de que sus comentarios más cándidos y expansivos sobre la muerte de su padre no se

‘There was no such thing as ‘the myth’ in the sense of a fixed canonical story; there were only variant versions of it, and all the audience knew for certain was that the variant they were going to see would in at least some ways be entirely new.’ Alan H. Sommerstein, *Greek Drama and Dramatists* (London/New York: Routledge, 2002), p.16.

¹² Véase Alfonso Reyes, ‘Historia documental de mis libros’, *Obras Completas* (Mexico: Letras Mexicanas, Fondo de Cultura Económica, 1990), XXIV, pp.330-331.

¹³ Rogelio Arenas Monreal nota la apariencia de la fecha Madrid, diciembre 1922, en un manuscrito de *Ifigenia cruel* y una alusión a la obra como ‘el último grito de mi juventud’ en una carta a José M. Chacón y Calvo, escrita en noviembre de 1922, (pp.126 y 118) y explora las implicaciones de una composición más temprana a los años citados por el autor. (Arenas Monreal, 2004, pp173-175 y p.214)

¹⁴ Javier Garcíadiego avisa que ‘el apoliticismo de Alfonso Reyes no debe exagerarse’ (p.31); ‘el rechazo de la política no significa necesariamente su incomprensión’. (Garcíadiego, 2009, p.34)

publicaran durante su vida indica la dificultad que el escritor seguía teniendo a la hora de reconciliar sus propios principios políticos con las acciones de su padre y su hermano Rodolfo.¹⁵ El dilema del escritor está muy bien expresado en las palabras de Judith Butler cuando dice que ‘A menudo supone un gran esfuerzo mostrar el dolor en público por la pérdida de ciertos tipos de vida’.¹⁶ ¿Cómo podría llorar públicamente la muerte de su padre sin parecer que aprobaba las tendencias reaccionarias y militaristas en la política mexicana? Las diferencias políticas entre la familia no aliviaban la situación, especialmente las actividades de su hermano Rodolfo, quien había acompañado a su padre en el cuartelazo, y que estaba ‘gravemente involucrado en el gobierno usurpador y dictatorial’. (Garcíadiego, 2009, p.42) Cuando Huerta tomó el poder después de la muerte del Presidente, Rodolfo aceptó un cargo político bajo su mando, una decisión muy lamentada por Alfonso, quien había rechazado la oferta de Huerta de nombrarle secretario particular, en un esfuerzo de distanciarse a sí mismo, y a su familia, del nuevo régimen. Aceptó la plaza de segundo secretario en la Legación de México en París. Sin embargo, el dominio político de Huerta resultó ser tenue, y en 1914 ‘se derrumba estrépitosamente, y con él, la familia Reyes cae al abismo. Alfonso es cesado por el nuevo gobierno, como todos los funcionarios nombrados por Huerta, y queda en el exilio. Siente la imposibilidad de volver a su patria con un nombre marcado por la infamia’. (Marcela Del-Río, 1999, p.111)¹⁷ Inevitablemente, Alfonso sufrió las consecuencias de las aspiraciones políticas de su padre y su hermano. Ifigenia también sufre las consecuencias de las aspiraciones bélicas de Agamenón. Ofrecida como sacrificio para servir la campaña militar de su padre, solo le salva la intervención de Artemisa, y en la primera escena de

¹⁵ Javier Garcíadiego comenta las tensiones políticas entre Alfonso y Rodolfo Reyes en su biografía del autor. (Garcíadiego, 2009), pp.52-53, y p.117.

¹⁶‘It is very often a struggle to make certain kinds of lost life publicly grievable.’ Pierpaolo Antonello and Roberto Farneti, *Antigone's claim. A conversation with Judith Butler*, Pordenone, Italy, septiembre 2008. Véase cambridge.academia.edu/.../Antigones_claim. (consultada el 15 de junio de 2013).

la *Ifigenia cruel* de Reyes, la encontramos en el exilio en Táuride, al servicio de la diosa que le había salvado la vida que su padre quería quitarle, y sin posibilidades de volver a Grecia.

Ifigenia y la Casa de Atreo

El subtítulo de la obra de Reyes, ‘Poema dramático’, indica, quizás, la intención del autor de privilegiar la poesía más que los aspectos plásticos del teatro. Es una obra corta e intensamente lírica, estructurada según los principios aristotélicos de la unidad de acción, tiempo y lugar, en cinco ‘tiempos’ o escenas secuenciales que tienen lugar en un día y un lugar. En las versiones heredadas del mito, Ifigenia en Táuride está representada como una encarnación del perdón: añora la reunificación con su familia y patria, y finalmente se escapa con su hermano naufragado. En estas versiones, su rescate invariablemente incluye el robo por parte de Orestes de la estatua de Artemisa, acto que juega un papel clave a la hora de acabar con la maldición que ha condenado la Casa de Atreo a un ciclo intestino de asesinato y venganza.

En su versión del mito, sin embargo, Reyes parece rechazar cualquier posibilidad de reunificación o reconciliación. La primera voz que oímos en la obra es la de Ifigenia:

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

Otros, como senda animada,
caminan de la madre hasta el hijo,
y yo no – suspensa del aire -,
grito que nadie lanzó. (*Ifigenia*, p.73)

O sea, desde el primer ‘tiempo’ de la obra, queda clarísimo que aquí no existe relación entre Ifigenia y su pueblo, porque no tiene memoria de ello. En una desviación de la narrativa

tradicional del mito, la Ifigenia de Reyes ha perdido toda memoria de su vida anterior en Grecia, y de los acontecimientos que llevaron a su vida en el exilio. Esta estrategia narrativa permite que Reyes ponga en marcha una serie de acciones y reacciones que son psicológicamente mucho más complejas que los resultados predeterminados divinamente en las versiones recibidas del mito. Como lector ávido y gran conocedor de la literatura clásica, Reyes era perfectamente consciente de cuánto se apartaba su texto de las normas narrativas de la mitología clásica. Uno de sus primeros estudios literarios publicados fue ‘Las tres Electras del teatro ateniense’, donde propone que la ausencia de profundidad psicológica en la tragedia ateniense del siglo IV a. c. era una consecuencia inevitable de la primacía que esta cedía a las narrativas mitológicas que la inspiraban: ‘La psicología vendrá más tarde; está aún reemplazada, o si se quiere, envuelta por la mitología’. (Reyes, 1911, p.21) A diferencia de la obra de Eurípides, por ejemplo, los primeros ‘tiempos’ del texto de Reyes se enfocan en la añoranza de Ifigenia – no por su familia o patria – sino por su identidad perdida. Los motivos que recurren en sus versos y en los del Coro comunican que las únicas herramientas de autodefinición que posee son las palabras: ella es ‘grito que nadie lanzó’ (*Ifigenia*, p.74) e ‘Hija salvaje de palabras’ (p.76). Sin memoria, no tiene conocimiento de sus orígenes y así lucha con la definición cruel y restrictiva de su papel de sacerdotisa de Artemisa – papel que realiza con una eficacia alarmante, cuando sacrifica a los desafortunados que naufragan en las costas de Táuride. En palabras de ella: ‘Nacía entre mí mano el cuchillo,/ y ya soy tu carnicera, oh Diosa’ (p.75); y en las palabras del Coro:

¿Te dio Artemisa su leche de piedra,
mujer más fuerte que todos los guerreros?
¿Qué cosa es verte retorcer los brazos
en el afán de ahogar a un hombre!
Prefieres la víctima iracunda,
vencida primero y luego abierta,
para que Artemisa respire
la exhalación de sus entrañas. (*Ifigenia*, p.78)

Sin ningún sentido de sí misma basada en experiencias vividas, no es capaz de conectar a nivel emocional con el presente; no siente empatía con sus víctimas ni puede expresar el afecto. Pero trágicamente, su dilema está marcado por una autoconsciencia muy aguda, y el saber que no está en posesión de sí misma.

Quiero, a veces, salir a donde haya
tentación y caricia.
Pero yo solo suelto de mí espanto y cólera.
Y cuando, henchida de dulces pecados,
me prometo una aurora de sonrisas,
algo se seca dentro de mí misma. (*Ifigenia*, p.80)

Esta primera escena de la obra concluye con una suplicación conmovedora a las mujeres del Coro que tejen para ella un pasado con los hilos de sus propios recuerdos, ‘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 (*Ifigenia*, p.80).

Anagnórisis

Conforme con las versiones tradicionales del mito, Orestes y su amigo Pílates naufragan en la costa de Táuride y son llevados ante la sacerdotisa Ifigenia para ser inmolados. Según las convenciones dramáticas del teatro ateniense, se desenvuelve una escena de anagnórisis, o reconocimiento, en el ‘tiempo quinto’, la escena final de la obra. Aquí, Orestes e Ifigenia descubren su parentesco, y al descubrir la identidad de su hermano, Ifigenia recupera su propia identidad.¹⁸ El hecho de que Reyes haya borrado la memoria de Ifigenia de su pasado permite una intensificación de la potencia dramática de la escena de diversas maneras. Primero, como público, presenciamos el retorno de la memoria de Ifigenia mientras se desenvuelve en el

¹⁸ ‘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 solo se identifica a sí misma al tiempo de identificar a Orestes.’ Alfonso Reyes, ‘Breve noticia’ in *Visión de Anáhuac, Ifigenia cruel* (Mexico: Voz del Autor, Universidad Autónoma de México, 2006), 65-71, p.70.

‘presente dramático’ ante nuestros ojos. La potencia afectiva de la escena también está intensificada por el hecho de que escuchamos con ella la narración de Orestes de la historia de la maldición de la Casa de Atreo hasta llegar al supuesto sacrificio de Ifigenia por Agamenón. El proceso de recuperación de la memoria de Ifigenia está exquisitamente redactado, y escuchamos cómo la narración de su pasado pasa poco a poco de la voz de Orestes a la de Ifigenia, cuya memoria ahora sirve de fuente de revelación, no solo para ella misma, sino también para Orestes, cuando su hermana cuenta los detalles de sus experiencias en Aulis.¹⁹ De esta manera la función dramática de reveladora de la verdad pasa de Orestes a Ifigenia, facilitando la segunda innovación que hace Reyes en la escena de anagnórisis, cuando permite al público y a los demás personajes en el escenario, oír la versión de la víctima del vergonzoso sacrificio en Aulis, articulada en sus propias palabras.

Para poder apreciar plenamente cómo Reyes adapta las convenciones dramáticas del anagnórisis en su *Ifigenia cruel*, conviene leer su ensayo ‘Las tres Electras del teatro ateniense’, en donde invierte mucha atención en una comparación de las escenas de anagnórisis entre Orestes y otra de sus hermanas, Electra, en las obras de Esquilo (*La Orestíada*), Sófocles (*Electra*) y Eurípides (*Electra*). En este ensayo, describe el proceso de anagnórisis en la obra de Esquilo como ‘el paso del dolor que grita a la alegría que grita’, contrastándolo con ‘la magia sutil’ del proceso en Sófocles. Aunque los estilos de los dos dramaturgos son muy diferentes, escribe, ambos se ciñen estrictamente a las expectativas convencionales de personaje y trama del teatro ateniense de la época. Sin embargo, según su análisis, Eurípides rompe con las convenciones de la caracterización para crear una Electra que, para Reyes, demuestra demasiada astucia como para permitir que la escena de anagnórisis entre ella y su hermano alcance el mismo nivel de lirismo

¹⁹ En su descripción de esta ‘doble anagnórisis’, Arenas Monreal nota otro mecanismo que intensifica el impacto afectivo de la escena, cuando ‘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’. (Arenas Monreal, 2004, p163)

o que tenga tanto impacto afectivo como en las obras de Esquilo o Sófocles.²⁰ La Electra sofisticada y astuta de Eurípides forma parte de la atracción de su obra para el público de siglo XXI, pero en 1911 Reyes concluyó que su personaje poseía un nivel de *nous* y de autoconsciencia que obstaculizaba la progresión necesaria de la trama, tal y como las fuentes mitológicas exigían.²¹

Las conclusiones de Reyes en su ensayo no solo indican cómo pueden cambiar los gustos del público y cómo estos influyen en la popularidad de diferentes textos antiguos en diferentes momentos históricos, sino también revelan una posible evolución en el pensamiento del autor sobre el papel de las fuentes mitológicas en la obra creativa. Porque no cabe duda que en su propia obra, *Ifigenia cruel*, el personaje de Ifigenia, igual que la Electra de Eurípides, rebasa los niveles de autoconsciencia de las Electras de Esquilo y de Sófocles, y que igual que la Electra de Eurípides, su astucia es especialmente evidente en la escena de anagnórisis con su hermano Orestes. Con lo cual podemos sacar dos posibles conclusiones: que la caracterización de su *Ifigenia* evidencie una disyuntiva entre las perspectivas de Reyes-el-crítico y Reyes-el-autor; o lo que nos parece más convincente, que represente en él un cambio en la manera de leer los textos canónicos - producto de su creciente autoconfianza como crítico y escritor durante los doce años que transcurrieron entre la publicación de su ensayo y la composición de su *Ifigenia cruel* - y que le permite acercarse a la narrativa y la caracterización de fuentes clásicas con menos reverencia por las convenciones literarias en sí, y un sentido más seguro de su propio derecho como autor de participar en una tradición, todavía en desarrollo, de contar nuevas versiones de los antiguos mitos.

²⁰ 'Es nueva esta Electra de Eurípides, es siniestra', (Reyes, 1911, p.44)

²¹ Arenas Monreal también apunta la ambivalencia con que Reyes trata al personaje de Electra en su ensayo, citando la siguiente frase: 'la Electra de Eurípides, en el resto de la tragedia, va a revelar el rasgo definitivo que la impregne de intenso color humano'. (Arenas Monreal, 2004, p.147)

Las versiones heredadas de escenas de anagnórisis entre Ifigenia y Orestes, invariablemente cumplían con los requisitos narrativos del mito: ‘se opera la agnición o anagnórisis, el reconocimiento de los Hermanos, [...] Y Orestes y Píldes huyen, llevando consigo a Ifigenia y a la Artemisa, [...] La maldición de Tántalo ha sido redimida’. (*Comentario*, p.161) En otras palabras: Orestes rescata a su hermana y se escapan con la estatua de la diosa en un acto que simultáneamente libra a la diosa Artemisa de su relación con los ‘bárbaros’ tauros, y consigue romper la maldición de la Casa de Atreo. El proceso de anagnórisis en la *Ifigenia cruel* de Reyes no produce conclusiones tan felices.

La redención y el rechazo

En un acto que constituye la segunda desviación atrevida de Reyes de las convenciones mitológicas, su Ifigenia rechaza a Orestes y a toda su casta, negándose a volver a Grecia con él, eligiendo quedarse en Táuride donde seguirá sirviendo de sacerdotisa sacrificadora a la diosa. Sus últimas palabras en la obra son: ‘Llévate entre las manos, cogidas con tu ingenio,/ estas dos conchas huecas de palabras: ¡No quiero!’. Su acción final: ‘*Refúgiase en el templo, desapareciendo de la escena*’. (*Ifigenia*, p.143-144) Enfrentada a la posibilidad de reintegrarse con una tribu que estaba dispuesta a sacrificarla, una tribu todavía cerrada en un ciclo de muerte y venganza, opta por quedarse entre los ‘bárbaros’ de Táuride. No hay mención del propósito redentor de la estatua de Artemisa en el texto de Reyes, ni de la posibilidad de que Orestes pueda aplacar a los dioses y convencerles de que eliminen la maldición que ensombrece a la Casa de Atreo.²² Para Reyes, parece que la convención dramática de *deus ex machina* no es una opción. Aquí no habrá resolución divina para los miembros de la familia de Agamenón y sus descendientes. Todos vivirán según las consecuencias de sus propias acciones y las acciones de sus padres. Las dimensiones sobrenaturales del mito de la maldición de la Casa de Atreo están

²² ‘Poco a poco, la antigua fábula se fue desvistiendo a nuestros ojos de sus atavíos inútiles, y se redujo a un poema sin arqueología, donde pierde todo su valor la historia del rapto de la imagen.’ (Reyes, 2006, p.162)

desplazadas en el texto de Reyes por cuestiones de psicología y política. Si esta Ifigenia ha de romper con la maldición asesina de su casta, tendrá que ser una ruptura total y absolutamente consciente. No tiene poderes sobrehumanos para liberar a toda su familia, pero sí puede ejercer sus poderes de elección para liberarse a sí misma de ellos.

Es inevitable que la lectora se pregunte si esta conclusión a la obra no refleja de alguna manera las experiencias de su autor sobre el estigma que sufrió su familia después de la muerte de su padre, y el impulso imperativo que él puede haber sentido de separarse de su propia casta – con lo cual quiero decir la casta política mexicana de principios del siglo XX - a la cual pertenecía su familia. Reyes escribió su *Ifigenia cruel* al final de un periodo de diez años que podría denominarse como el producto de decisiones imposibles. Igual que su Ifigenia, Reyes no deseaba integrarse a las alianzas políticas de su padre y su hermano, ni deseaba ser definido por el legado trágico familiar. En 1913 la única esperanza que tenía de escaparse de la política mexicana y vivir de acuerdo con sus propios principios era el exilio.²³

Evidentemente, existen otras razones más conscientemente estéticas e intelectuales por las cuales Reyes ha truncado de esta manera la narrativa convencional del mito de Ifigenia. Como ya hemos indicado, la pérdida y recuperación de la memoria de su protagonista ofrecen al autor un mecanismo con el cual intensificar el impacto dramático de la narrativa. Le permite aplazar y prolongar el proceso de revelación de identidades e historias ocultas por medio de poesía que, a pesar de la concisión de formas que Reyes ejerce, impresiona por su inmediatez afectiva. Una lectura exclusivamente biográfica de *Ifigenia cruel* sería insuficiente por muchas razones, entre

²³ Robert T. Conn alude a algunas consecuencias positivas de la experiencia del exilio para Reyes: ‘Reyes was able to achieve greater authority for himself outside of Mexico than he would have had he remained at ‘home’, where the Revolution of the 1910s, the state-pedagogic of initiatives and muralism of the 1920s and 1930s, and the socialist corporativism of Lázaro Cárdenas – all enterprises of mass politics - represented powerful obstacles to his utopic intellectual and artistic community.’ *The Politics of Philology. Alfonso Reyes and the Invention of the Latin American Literary Tradition* (London: Bucknell/Associated University Presses, 2002), p.24.

ellas porque no reflejaría su intensa expresividad poética. No cabe duda que es una obra íntimamente vinculada a la experiencia del exilio y a la desconexión de la familia, la comunidad y el hogar. Pero también es un texto que explora la temática universal de la identidad del individuo, el papel de las decisiones personales en cuestiones de identidad, e inescapablemente, el papel de la memoria en la formación de la identidad. Porque solo a través de la recuperación de su memoria puede llegar Ifigenia a la decisión que toma: no regresar a Grecia.

Memoria, identidad y poder

El papel intrínseco de la memoria en la construcción de la identidad es algo que Reyes contempla en su memoria genealógica, *Parentalia*.

Los antiguos hablan mucho del Leteo, río infernal del olvido. Pero ¿y el torrente de la memoria? Quien se deja impregnar por sus aguas paradisíacas parece bañarse en sí mismo y sale siempre recuperado. Esta ablución purificadora debiera practicarse metódicamente como un ejercicio espiritual. [...] A veces, recordar es amargo, pero nunca inútil.²⁴

La memoria, entonces, restaura, purifica y es instrumental a la autodefinition del individuo. Pero Reyes es consciente de que también es un instrumento de poder, y en su *Ifigenia cruel* representa esta compleja relación entre memoria, identidad y poder, especialmente en el diálogo de anagnórisis entre Orestes e Ifigenia. Cuando él le narra la historia de la Casa de Atreo ella no tiene otro papel que el de receptora de *sus* recuerdos: ‘los nombres que pronuncias irrumpen por mi frente/ y se abren paso entre tumultos de sombra’ (*Ifigenia*, p.122) Al principio de su encuentro solo Orestes posee recuerdos del pasado de ella. Su motivo es utilizar la memoria para atarla al destino de su familia: ‘Te asiré del ombligo del recuerdo;/ te ataré al centro de que parte tu alma./ Apenas llego a ser tu prisionero,/ cuando eres ya mi esclava.’ (p.124) Por medio de la memoria, Orestes busca invertir la dinámica del poder

²⁴ Alfonso Reyes, ‘Parentalia’ in *Obras Completas* (Mexico: Letras Mexicanas, Fondo de Cultura Económica, 1990), Vol XXIV, p.400.

de la relación entre los hermanos en Táuride: él, preso a punto de ser sacrificado, ahora piensa capturar a su sacrificadora, por el poder de sus recuerdos compartidos. Estas memorias pasan, poco a poco, de hermano a hermana, hasta el punto en la escena cuando Ifigenia recuerda la llamada de su padre a Aulis y las prometidas nupcias con Aquiles. Es en este punto del diálogo que la voz de la rememoración cambia decisivamente de Orestes a Ifigenia. Desde este momento los recuerdos son exclusivamente de ella, ya que Orestes era demasiado joven para entender o recordar lo que pasó, y describe su llegada a Aulis con palabras imbuidas del cariño de una hermana mayor.

Sí. – Llegamos en el carro:
mi madre – porque es mi madre, Orestes - ,
tú, tierno niño que solo ríe y llora,
yo, y los presentes de la boda.

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

que eran asustadizos los caballos. (*Ifigenia*, p.132)

Sin embargo, el recuerdo de la ternura que sentía por su hermano pequeño no la ciega a las intenciones verdaderas de Orestes. En plena posesión de sus recuerdos, no piensa ser poseída por ellos y demanda saber: ‘¿A qué viniste, di? [...] Para que siga hirviendo en mis entrañas/ la culpa de Micenas, y mi leche/ críe dragones y amamante incestos?’ (*Ifigenia*, p.139) Su memoria le ha dado el poder de la elección, y elige desafiar el destino que los dioses y su casta le han asignado.

Memoria, trauma y la experiencia no reclamada

En su libro, *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative and History* (1996), Cathy Caruth examina la importancia de la memoria en la recuperación de ‘la experiencia no reclamada’.

Sus investigaciones se basan en la concepción freudiana de la ‘neurosis traumática’, y en la posible existencia de una relación análoga entre la literatura y el psicoanálisis: según ella, ‘la literatura, igual que el psicoanálisis’ –

se interesa por la relación compleja entre el saber y el no saber [...] y es en el punto específico donde se cruzan el saber y el no saber, que el lenguaje de la literatura y la teoría psicoanalítica de la experiencia traumática convergen.²⁵

En consonancia con esta hipótesis de Caruth, vemos cómo la Ifigenia de Reyes ocupa un espacio muy complejo entre el saber y el no saber. Al principio del texto el autor le niega a su protagonista sus propios recuerdos de los eventos traumáticos de Aulis, para luego intensificar el impacto de su recuperación. en un proceso que invita comparaciones con teorías psicoanalíticas de la experiencia traumática.

El punto de partida del libro de Caruth es el concepto de Freud del trauma como una herida infligida en la mente, como resultado de ‘un evento que [...] se experimenta tan pronto, tan inesperadamente, que no llega a hacerse consciente’.²⁶ En el caso del mito de Ifigenia, los eventos de Aulis, sin duda, caben dentro de esta definición. Primero, por su calidad inesperada: Ifigenia viaja a Aulis esperando casarse con Aquiles, y Agamenón no revela el verdadero propósito de su viaje hasta momentos antes de su sacrificio. Y segundo: la severidad y proximidad del engaño y desengaño que sufre Ifigenia, impiden la posibilidad de ‘conocerlos plenamente’ en un periodo de tiempo tan limitado. Además, según Caruth,

el trauma no se puede localizar en el simple evento original o violento en el pasado del individuo, sino más bien en la manera en que su naturaleza no asimilada vuelve a obsesionar al superviviente más tarde.²⁷

²⁵ ‘Literature, like psychoanalysis, is interested in the complex relationship between knowing and not knowing [...] And it is at the specific point at which knowing and not knowing intersect, that the language of literature and the psychoanalytic theory of traumatic experience precisely meet.’ (Caruth, 1996, p.3)

²⁶ ‘an event that [...] is experienced too soon, too unexpectedly, to be fully known’, (Caruth, 1996, p.4).

²⁷ ‘...trauma is not locatable in the simple violent or original event in an individual’s past, but rather in the way that its very unassimilated nature – the way it was precisely not known in the first instance, returns to haunt the survivor later on.’ (Caruth, 1996, p.4)

Otra vez, vemos cómo los eventos de Aulis cumplen los requisitos de la definición de trauma de Freud. Ifigenia es engañada, sin saber su verdadero destino – y luego brevemente desengañada - cuando se da cuenta de que está a punto de morir. Precisamente en el momento en que debe morir, en la versión de Reyes y muchas otras, interviene Artemisa (*dea ex machina*), quien la transporta mágicamente a Táuride. Y de esta manera, en su *Ifigenia cruel*, Reyes crea un personaje que oscila violentamente como un péndulo entre el saber y el no saber: primero ignorante, luego consciente del hecho que la van a sacrificar; vuelta a un estado de ignorancia por la amnesia; y finalmente restaurada a un estado de saber por la llegada de Orestes a Táuride, la transmisión de sus recuerdos a Ifigenia, y la articulación de la protagonista de los suyos.

Según Caruth, este acto de transmisión, la narración de la memoria, es el meollo de las obras de Freud sobre el trauma, el cual él entendió como ‘mucho más que una patología [...]: es siempre la historia de la herida que reclama’, que ‘debe, además, ser articulada en un lenguaje que es, de alguna manera, literario’ y que demuestre un ‘itinerario textual de palabras o figuras retóricas repetidas con insistencia’.²⁸ En esta cita, Caruth alude al lenguaje inconscientemente literario en el que se narran experiencias traumáticas en varios textos no literarios que ella ha examinado. Es interesante, además, que son precisamente estos rasgos literarios de la repetición y la recurrencia los que Reyes elige para ponerlos en boca de su protagonista y expresar el carácter inescapable de su trauma. Esto es especialmente evidente en la última escena de la obra donde Ifigenia expresa sus sentimientos de horror y cautiverio ante las implicaciones de sus recuerdos recién recuperados, en la imagen repetida de una

²⁸ ‘much more than a pathology [...]: it is always the story of a wound that cries out’ and which ‘must, indeed, also be spoken in a language that is always somehow literary’ displaying a ‘textual itinerary of insistently recurring words or figures.’ (Caruth, 1996, pp4-5)

yegua espantada por su propia sombra, que intenta escaparse.²⁹ Además, la recuperación de la experiencia ‘no reclamada’ de Ifigenia plantea otras cuestiones sobre el origen y sitio de su trauma. Como pregunta Caruth: ¿El trauma representa el encuentro con la muerte, o la experiencia constante de haber sobrevivido? O sea, para la superviviente del trauma, existe más de una posible fuente de la herida psíquica, que puede manifestarse en ‘una especie de doble narración y una oscilación entre una ‘crisis de la muerte’ y una correlativa ‘crisis de la vida’.³⁰ En *Ifigenia cruel*, esta necesidad de una doble narración es muy significativa. Por un lado presenciamos ‘la historia de la naturaleza insoportable de un evento’ que la protagonista cuenta sobre sus experiencias en Aulis, pero también presenciamos ‘la historia de la naturaleza insoportable de su supervivencia’ que es especialmente compleja para esta Ifigenia, y que se expresa en dos narrativas de dos experiencias diferentes: en la primera escena de la obra, nos describe la naturaleza insoportable de una vida *sin* memoria; y en la escena final, nos describe la naturaleza insoportable de una vida *con* la memoria. Es evidente, entonces, que la protagonista de Reyes encarna la paradoja de las narrativas del trauma en el análisis de Freud: que para la superviviente del trauma, todas estas narrativas son al mismo tiempo ‘incompatibles e inextricablemente vinculadas’. (Caruth, 1996, p.7)

En términos freudianos, entonces, las experiencias traumáticas de Ifigenia son difíciles (por no decir imposibles) de integrar. Caruth explica la necesidad de ‘historical witness’ – el término describe la necesidad de la víctima de presenciar su propia experiencia en el pasado, y que este proceso sea también presenciado por otros. Obliga al individuo a volver al sitio de su trauma por medio de la memoria, y narrarlo. En este contexto, ella sugiere una analogía

²⁹ ‘Huyo de mi recuerdo y de mi historia,/ como yegua qu intenta salirse de su sombra’ (*Ifigenia*, p. 127); ‘como yegua que intenta salirse de su sombra’ (p.130); ‘Huiré de mí propia,/ como yegua acosada que salta de su sombra.’ (p.141)

³⁰ ‘...a kind of double telling, the oscillation between a ‘crisis of death’ and the correlative ‘crisis of life’. (Caruth, 1996, pp.4-5)

entre el acto de presenciar y la función del psicoanálisis, que ‘escucha la voz que no puede conocer plenamente, pero que sin embargo consigue presenciar’. Caruth propone que la narración de la memoria traumática ‘será enigmática al mismo tiempo que exige ser escuchada y reponida’.³¹ Si este es el caso, y si queremos aplicar esta lectura de Freud al texto de Reyes, necesariamente tendremos que considerar las siguientes preguntas: ¿de qué manera son las narrativas de trauma de Ifigenia enigmáticas?, ¿quién las está escuchando? y ¿quién responde?

Para contestar a la primera pregunta, diríamos que al recuperar su memoria, la identidad de la Ifigenia de Reyes se vuelve aun más enigmática que cuando no recordaba. Para contestar a la segunda - ¿quién escucha la narrativa de sus memorias traumáticas? – pues su doble narración es presenciada por los otros personajes en la obra – El Coro, Pílates, Orestes y el Rey Toas - y por un público o lector. Mientras Orestes y Pílates sólo la escuchan de una manera interesada, el Coro y el Rey le conceden la calidad de presencia empática normalmente asociada con el psicoanálisis. Y el público también participa en esta función psicoanalítica al escuchar ‘una voz que no puede conocer plenamente, pero que sí consigue presenciar’. Pero a la pregunta final - ¿quién responde a sus narrativas de trauma? - solo responde Orestes, cuando le ordena volver a Grecia para cumplir con su misión predeterminada de engendrar una generación nueva e impoluta de la Casa de Atreo. Evidentemente esta no es el proceso de escuchar y reponder que exige el psicoanálisis. Ifigenia lo rechaza, y es en este punto del texto quizá que podría fracasar nuestro intento de encontrar una analogía entre el proceso psicoanalítico y la trama de *Ifigenia cruel*.

A no ser que planteemos otra posible analogía entre el proceso del psicoanálisis y la autoría de Reyes, la cual nos ayudaría a explicar las conexiones que Reyes esboza repetidamente en

³¹‘listens to a voice it cannot fully know but to which it nonetheless bears witness’[...] ‘remains enigmatic yet demands a listening and a response’. (Caruth, 1996, p.9)

sus obras autobiográficas y los paratextos que acompañan a la obra, entre la incidencia del trauma en su propia vida y su *Ifigenia cruel*. No cabe duda que la narrativa de la obra incluye muchos rasgos claves del psicoanálisis, como la necesidad de ‘volver a los orígenes en la memoria’ y la ‘vuelta a lo reprimido’. (Caruth, 1996, p.13) La primera, como ya hemos visto, se manifiesta en la escena de agnórisis entre Ifigenia y Orestes, y la última, en la decisión de Ifigenia de seguir en su papel de sacrificadora. Estos rasgos del psicoanálisis en la narrativa de *Ifigenia cruel* parecen ofrecer la posibilidad de una función terapéutica para el autor, en relación a la muerte de su padre y el trauma de ‘los hados de febrero’. Si la redacción de este texto tan estilizado y simbólico puede leerse como una manera de integrar el trauma de aquellos eventos en la conciencia del autor, entonces es interesante considerar otra vez los criterios de Caruth: ¿de qué manera persiste el enigma del trauma de Reyes en la narrativa de *Ifigenia cruel*?, ¿quién escucha? y ¿quién responde?

Otra vez pondríamos énfasis en el hecho de que Reyes se negara a publicar su perspectiva personal sobre los eventos del 9 de febrero durante su vida. *Ifigenia cruel* y el *Comentario* que lo acompaña invitan a muchas comparaciones con la vida del autor (especialmente en su exploración del exilio y la relación entre el exiliado y su linaje). Pero es su decisión de emplear la mitología, tan imbuida de arquetipo y con sus capas múltiples de simbolismo, lo que le permite a Reyes quedarse en los límites de lo personal, sin prevenir una indagación en las complejas emociones de la experiencia traumática.³² De esta manera el autor conserva el enigma de su propia historia. Para responder a la cuestión de quién escucha, sugerimos que a pesar de su resolución de conservar su privacidad personal, al escribir su *Ifigenia cruel* Reyes

³² Rogelio Arenas Monreal analiza el papel de testigo que cumple el Coro en la tradición griega a través de los *ololygmoi*; cómo Reyes emplea el Coro en su *Ifigenia cruel*; y cómo el autor describe su función en su *Comentario*. Concluye que, aprovechando las convenciones clásicas y su propio poder expresivo, Reyes utiliza el Coro como una especie de máscara: ‘Reyes está proporcionando la clave que en el coro de *Ifigenia cruel* está escondiendo su propia tragedia, sin poder hacer sino lo que le permite el uso de la palabra, poderoso don parlante del poeta.’ (Arenas Monreal, 2004, p.184).

abrazara la oportunidad de que otros presenciaran, si no los detalles biográficos de su historia, por lo menos su resultante aflicción, por medio de la palabras de su protagonista. Y finalmente, la cuestión de una respuesta, y aquí se podría decir que Reyes se convierte en su propio psicoanalista, escuchando y respondiendo a su propio trauma tal y como resuena en su versión tan radical de la historia de Ifigenia.

Como vemos en la escena final de la obra, el proceso de reclamar los recuerdos traumáticos no lleva a la construcción de una reconciliación artificial entre la víctima y los autores de su trauma, sino más bien abarca el complejo dolor que ella padece constantemente. Su protagonista, Ifigenia, rechaza patria y familia, y opta por el exilio permanente, en una conclusión que representa una ruptura también con sus raíces mitológicas. En 1924, el mismo año en que se publicó *Ifigenia cruel*, Reyes pasó unos meses en México, antes de asumir una serie de cargos diplomáticos que le mantendrían la mayor parte del tiempo fuera del país durante más de una década. Pero sí volvió a vivir allí definitivamente en 1939 y a partir de esa fecha dedicó gran parte de su vida profesional a la construcción de instituciones culturales del Estado, lo cual indica un alto nivel de identificación de su parte con el México posrevolucionario. La descoyuntura entre la eventual decisión de Reyes de volver a México y la de su Ifigenia de no volver a Grecia, sugiere más preguntas tentadoras sobre una posible relación entre la experiencia de Reyes del exilio cuando compuso la obra, y la trama y caracterización de *Ifigenia cruel*.

La decisión de Ifigenia

Nos encontramos otra vez enfrentados a la decisión imposible de Ifigenia al final de la obra - ¿Ha de asumir la identidad reclamada por la memoria que ella percibe como una especie de cautiverio? ¿O ha de abrazar la única alternativa disponible: quedarse en Táuride sirviendo a

la diosa Artemisa? La segunda opción también representa una forma de cautiverio, y ella lo sabe. Cuando se niega a escaparse con Orestes, le dice: ‘la lealtad del cuerpo me retendrá plantada/ a los pies de Artemisa, donde renazco esclava’. (*Ifigenia* p.143)³³ Al final, se enfrenta a un dilema que nace de la relación entre la memoria y la libertad. A pesar de haber pasado por el proceso doloroso de reclamar y narrar su experiencia de víctima sacrificial en Aulis, ella seguirá sacrificando en honor de Artemisa a los naufragados. Y en la conclusión de la obra, la cuestión de cómo interpretar su decisión no tiene una fácil resolución.

Solo el Coro expresa la posibilidad de una nueva identidad para Ifigenia, y la esperanza de conseguir algún tipo de libertad: ‘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’. (*Ifigenia* p.146) Marcela Del-Río ha interpretado estos versos como ‘la solución al dilema de la identidad’. (Del-Río, 1993, p.120) Pero llamar la decisión de Ifigenia ‘una fuente de libertad’ nos parece excesivamente optimista, dadas las muy limitantes circunstancias de su situación en Táuride. Nos quedamos con muchas dudas. La decisión consciente de seguir sacrificando a otros puede ser lo que la define, en el título provocador e irónico de Reyes, como *Ifigenia cruel*. Pero también es posible que cuando ella está sometida a un estado de frenesí al sacrificar a sus víctimas,³⁴ esté recreando lo que Freud entendía como un síntoma clásico de ‘la neurosis traumática’, o sea, ‘la recreación involuntaria de un evento que uno simplemente no puede dejar atrás’.³⁵ Y parece que seguirá recreando su propio trauma, pero en el papel de

³³ En este contexto de la decisión de Ifigenia, concordamos con la propuesta de Arenas Monreal que ‘Reyes ha subvertido el mito con toda intención’ pero no con la conclusión de que ‘con ello ha dotado al personaje de la ponderosa voluntad para elegir su destino’ ni que ‘el escritor construye la decisión de Ifigenia no como un acto de renuncia sino más bien de emancipación absoluta.’ (Arenas Monreal, p.123 y p.187)

³⁴ Dice Ifigenia: ‘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.’ (Reyes, 2006, p.82)

³⁵ Caruth define como síntoma clásico de la ‘neurosis traumática’ de Freud: ‘the unwitting re-enactment of an event that one cannot simply leave behind’. (Caruth, 1996, p.1)

sacrificadora, en vez de víctima, de esta manera destruyendo repetidamente la víctima que lleva dentro de sí. Si esto ha de ser el precio de la supervivencia, es una conclusión tan oscura como desafiante, e invita algún comentario sobre los posibles motivos de Reyes.

Si la cuestión de identidad de su protagonista exiliada realmente llega a un callejón sin salida al final del texto, ¿cuáles son las implicaciones para su autor exiliado? Robert Conn reconoce las dificultades que habría experimentado Reyes a la hora de establecer su propia identidad en el exilio, y los motivos políticos que habrían influido sus acciones y decisiones durante sus años madrileños.

Autoexiliado en Madrid, Reyes tuvo que enfrentarse además a una serie de cuestiones, todas relacionadas al asunto muy complejo de la representación. ¿Cómo debería hablar como escritor desde la posición en las instituciones contemporáneas? ¿Cómo hablar como tal desde el extranjero, por no hablar de la Revolución mexicana y la Primera Guerra Mundial? Además, ¿cómo negociaría su identidad ante otros emigrantes mexicanos y latinoamericanos también involucrados en proyectos parecidos de autorepresentación?³⁶

Dada su historia familiar, sería muy difícil, si no imposible para Alfonso Reyes forjar una identidad apolítica. Basando su análisis en los textos de esta fase de exilio, *La visión de Anáhuac* y *El suicida*, Conn concluye que en los años siguientes, ‘Reyes se convierte en lo que se negaba a ser en el México del Porfiriato, nacionalista liberal.’³⁷ Pero ¿existen indicaciones de esta evolución política en el texto de *Ifigenia cruel*?

El panteón revolucionario

³⁶ ‘Self-exiled in Madrid, Reyes also confronted a new series of issues, all bearing on the complex matter of representation. How was he to speak as a literary figure from the position of contemporary institutions? How was he to speak as such from abroad, not to mention in the face of the Mexican Revolution and the World War? Furthermore, how would he negotiate his identity before other Mexican and Latin American émigrés engaged in a similar project of self-representation?’ (Conn, 2002, p.14)

³⁷ ‘Reyes will now become that which he refused to be in Porfirian Mexico, a liberal nationalist.’ (Conn, 2002, p.115)

Aparte de posibles lecturas psicoanalíticas de la conclusión de la obra, la decisión de Ifigenia también puede leerse como una desviación de los discursos mitificadores de la política mexicana revolucionaria y posrevolucionaria. En su análisis de la política de esta época Enrique Krauze ha sugerido que a pesar de las reformas del Porfiriato, ‘el peso gravitacional del pasado’ era lo que ‘impedía el avance hacia el futuro’.³⁸ O sea, que las reformas de Díaz fueron insuficientes para expiar los pecados de siglos de explotación y conspiración por parte de la élite mexicana. De una manera parecida, la promesa de un futuro nuevo para Ifigenia y su linaje no puede expiar los pecados de la Casa de Atreo. Es posible, además, que la clave de la decisión de Ifigenia sea, para Reyes, el rechazo de su hermano Orestes como redentor de su ‘raza’, reflejando su propio rechazo del camino del revanchismo político como un método de redimir la nación. Declara en su *Comentario* que quería quitar la responsabilidad de salvador a Orestes para trasladársela a Ifigenia: ‘A Ifigenia [...] he querido confiar la redención de la raza’. (Reyes, 2006, p.159) La identificación de Orestes con su linaje es tan absoluta que Reyes incluso le hace una mala jugada a su personaje cuando le deja aburrir al público con su ‘explicación teogónica’ tan pedante. Orestes no puede escaparse del pasado, no ve más allá de su tribu insular, y como consecuencia no es capaz de concebir otra identidad para Ifigenia que el papel que le ha designado su familia y sus dioses.

La extraordinaria potencia del proceso de mitificación de los héroes revolucionarios mexicanos en la primera mitad del siglo XX está descrito por Enrique Krauze como ‘el nuevo santuario patriótico de la nación: el panteón de la Revolución mexicana’.³⁹ Sus palabras evocativas captan la extrema veneración adquerida por los líderes y mártires revolucionarios en la conciencia colectiva en esta época, veneración que posteriormente sería institucionalizada por

³⁸‘The Mexican Revolution was a vast historical readjustment in which the gravitational weight of the past corrected the rush toward the future.’ Véase Enrique Krauze, *Mexico. Biography of Power. A History of Modern Mexico, 1810-1996* (New York: Harper Collins, 1997), p.240.

³⁹ ‘...the new patriotic shrine of the nation: the pantheon of the Mexican Revolution.’ (Krauze, 1997, p.240)

gobiernos sucesivos como parte del discurso posrevolucionario. En muchos aspectos este panteón se parece al altar de Artemisa en Táuride, donde la diosa exige que su sacerdotisa le sirva haciendo constantes sacrificios. Como Marcela Del-Río ha comentado, ‘El motivo del sacrificio habrá de proponer constantemente el referente histórico de México, lo que va configurando al pueblo mexicano como su destinatario potencial’. (Marcela Del-Río, 1993, p.112) Igual que la diosa, la Revolución parecía insaciable en su apetito por el sacrificio; igual que la Casa de Atreo, la Revolución no conseguía romper las cadenas del revanchismo; y en ambos casos, se vestía la venganza de una búsqueda para la justicia. Tanto en la historia como la mitología, esta búsqueda resultó ser muy subjetiva y dejó en su estela un linaje político tan ensangrentado como la Casa de Atreo. En el contexto político de México en los años 1922-1923, quizá lo que vemos en la última escena de *Ifigenia cruel* es el realpolitik del exiliado, que sabe de sobra que la violencia política raramente encuentra resoluciones fáciles e indoloras. Ifigenia rompe con su casta, así terminando con la posible continuación de su linaje, pero pierde la posibilidad de una vida o identidad más allá del servicio a la diosa.

La persistencia del enigma

Podemos concluir que para la Ifigenia de Reyes, la recuperación de la memoria le ha traído la opción de elegir entre dos formas de la esclavitud, pero no le ha traído la libertad. Y en su *Comentario*, Reyes sugiere que esta conclusión a la obra se debe en parte al carácter del público moderno que exige más verisimilitud emocional que el público que veía las representaciones de Eurípides o Esquilo.⁴⁰ Igual que Ifigenia, Reyes y su público parecen rechazar cualquier posibilidad de una resolución nítida a un ciclo de eventos tan complejos y sangrientos. Siempre hay un precio que pagar, a nivel individual y colectivo. Según Caruth, la

⁴⁰ ‘No admite ya nuestra inteligencia estos medios de salvación. Creemos que una maldición no se redime sino con el choque de otra fatalidad’. (Reyes, 2006, p.161)

teoría del trauma que expone Freud en su *Moisés y el monoteísmo* es una, ‘teoría del trauma como experiencia histórica de supervivencia que excede el entendimiento del que sobrevive y entabla una concepción de la historia que excede los límites individuales’.⁴¹ Es interesante que según Reyes, la concepción de los griegos del duelo también era como una experiencia colectiva.

al griego sus propios dolores se representaban como ecos de un mal general: él no era más que una oreja en la conciencia dolorida del universo. Este era, precisamente, el consuelo: ésta la alegría fundamental de la vida griega: que el hombre no estaba a solas con su dolor [...] que el dolor no era exclusivamente suyo [...]: el duelo era comunicable al mundo. (Reyes, 2006, p.153)⁴²

Las funciones formales y simbólicas del mito facilitan la comunicación de esta perspectiva liberal-humanística del arte como medio de universalizar la experiencia individual. El hecho de que Reyes utilice una narrativa mitológica como vehículo para explorar la memoria traumática presta intensidad simbólica al texto. Sin embargo, su subversión de las convenciones narrativas del mito - la reconciliación de Ifigenia con su familia y su retorno a la patria - nos impide la extracción de un ‘mensaje’ político claro, dejándonos con varias posibles interpretaciones. ¿Hemos de leer la decisión de Ifigenia de quedarse en Táuride como rechazo de la violencia política en México en las primeras décadas del siglo XX? ¿Hemos de interpretar a su ‘raza’ como las castas la de élite política mexicana, como sugiere Marcela Del-Río? Sean las que sean las analogías que encuentra la lectora o público con facciones o tendencias políticas de la época, lo que sí parece ser innegable es que el texto de Reyes entrega una crítica implícita de las narrativas mitificadoras de la violencia política. El hecho de que la supervivencia del trauma de cualquier individuo pueda exceder, como dice Freud, el entendimiento del que sobrevive, es completamente compatible con la situación en la que vemos a Ifigenia al final del texto. La conclusión ambivalente de *Ifigenia cruel* nos

⁴¹ ‘...the theory of trauma, as a historical experience of a survival exceeding the grasp of the one who survives, engages a notion of history exceeding individual bounds’. (Caruth, 1996, p66)

⁴² Para un análisis más completo de esta cita véase Arenas Monreal, (2004, p.173).

recuerda que ningún marco mitológico ni mitificador puede hacer comprensibles las experiencias traumáticas del pasado, que siempre habrá un elemento de aquella experiencia que nos elude, y que el enigma persiste tanto para las víctimas como para los que presenciamos sus narrativas.

Bibliografía

Arenas Monreal, Rogelio. *Alfonso Reyes y los hados de febrero*, (México: Universidad Autónoma de Baja California, 2004).

Brenner, Anita. *The Wind That Swept Mexico. The History of the Mexican Revolution of 1910-1942* (Austin: University of Texas Press, 2008).

Caruth, Cathy. *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative and History* (Baltimore and London: The John Hopkins University Press, 1996).

Conn, Robert T. *The Politics of Philology. Alfonso Reyes and the Invention of the Latin American Literary Tradition* (London: Bucknell/Associated University Presses, 2002).

Del-Río, Marcela. *Perfil del Teatro de la Revolución Mexicana*, Series XXII, Latin American Literature (New York: Peter Lang, 1993), Vol 17, pp.105-121.

Garcíadiego, Javier. ‘Actores y regiones bélicas de la Revolución mexicana’ en *Ensayos de historia sociopolítica de la Revolución mexicana* (México, D.F.: El Colegio de México, 2011), pp. 71-123.

_____, *Alfonso Reyes, Breve Biografía* (México, D.F.: Planeta, 2009), pp.31-35.

Gilly, Adolfo. *Cada quién morirá por su lado. Una historia militar de la Decena Trágica* (México, D.F.: Ediciones Era, 2013).

Reyes, Alfonso. ‘Ifigenia cruel’ en *Visión de Anáhuac (1519) Ifigenia Cruel* (Mexico: Voz del Autor, Universidad Autónoma de México, 2006), pp.72-147.

_____, ‘Breve noticia’ in *Visión de Anáhuac, Ifigenia cruel* (Mexico: Voz del Autor, Universidad Autónoma de México, 2006), pp.65-71

_____, ‘Comentario a la Ifigenia Cruel’, en Alfonso Reyes, *Visión de Anáhuac, Ifigenia Cruel* (Mexico: Voz del Autor, Universidad Autónoma de México, 2006), pp.149-163.

_____, ‘Historia documental de mis libros’, *Obras Completas* (Mexico: Letras Mexicanas, Fondo de Cultura Económica, 1990), XXIV, pp.147-351.

_____, ‘Parentalia’ in *Obras Completas* (Mexico: Letras Mexicanas, Fondo de Cultura Económica, 1990), Vol XXIV, pp.353-479, pp.

_____, ‘Oración del 9 de febrero’, en *Obras Completas*, 24 vols (Mexico: Letras Mexicanas, Fondo de Cultura Económica, 1990), XXIV, pp. 23-39.

_____, 'Las tres Electras del teatro ateniense' en *Cuestiones estéticas* (Librería Paul Ollendorff, Paris, 1911), pp.12-65.

Sommerstein, Alan H. *Greek Drama and Dramatists* (London/New York: Routledge, 2002).

Krauze, Enrique. *Mexico. Biography of Power. A History of Modern Mexico, 1810-1996* (New York: Harper Collins, 1997).