

APROXIMACIÓN A *IFIGENIA*

M^a del Carmen Martínez Castro
Universidade de Vigo.



Ifigenia es un relato escrito por Torrente Ballester en la década de los cuarenta¹. Se trata de una de sus primeras narraciones, puesto que previamente sólo había escrito dos novelas: *Javier Mariño* (1943), con la que inauguró, además, su carrera narrativa, y *El golpe de estado de Guadalupe Limón* (1945).

A estas escuetas muestras de lo novelístico le precedió el teatro escrito por el autor. Torrente publicó un total de siete obras dramáticas a lo largo de doce años. Pero éstas tuvieron escasa repercusión entre el público y la crítica; de hecho, el autor nunca las representó sobre un escenario. Para Iglesias Feijoo (1986), estamos ante un teatro ambicioso en cuanto a pretensiones y planteamientos, ya que iba a contracorriente de lo ocurría en la escena española del momento. Pero el propio crítico, a pesar de reivindicar una revisión para estas obras, afirma que no se trata de un teatro totalmente logrado. Tener en cuenta la faceta dramática de

¹ *Ifigenia* se publicó en 1950. Sin embargo, en algunas bibliografías y estudios sobre el autor, aparece como fecha de publicación el año 1949. La confusión que afecta a este dato se debe al desajuste entre el momento temporal en que la obra es dada a la imprenta y el momento en que sale a la luz.

Torrente puede ayudar a la comprensión global de su producción, y no son desdeñables los hallazgos que se encuentran en estas obras. Aun así, eran varios los factores que contribuían a la medianía de las obras torrentinas².

Por otro lado, *Ifigenia* formaba parte de un proyecto del autor que nunca concluyó. Se trataba de un conjunto de narraciones que tenían en común la erudición y el humor. Dicho proyecto se titulaba *Historias de humor para eruditos*. A esta serie inconclusa pertenecerían *La princesa durmiente va a la escuela* –novela escrita hacia 1950 pero no publicada hasta 1983– y, más tardías ya, *Mi reino por un caballo (falsa novela inglesa)* y *El Hostal de los Dioses Amables*. Esta última fue publicada junto con la anterior en el volumen conjunto *Las sombras recobradas*, de 1979. Quedaba en mero proyecto una quinta narración que se titulaba *Amor y pedantería*, una paráfrasis irónica de la obra de Unamuno. Como el propio título indica, el denominador común de esta proyectada serie era, en palabras de Sagrario Ruiz Baños, «la ironía intelectualizada sobre una base temática culta» (Ruiz Baños, 1992: 47).

En *Ifigenia*, Torrente recurre una vez más al mito. Desde el primer momento de su creación, el autor se demuestra como un profundo conocedor de éstos. Muchas de sus obras del comienzo testimonian ese interés por las implicaciones encerradas en la existencia del mito, tanto histórico como literario. En su primera novela, *Javier Mariño*, se propicia retóricamente una identificación entre la trayectoria vital del protagonista y la de Eneas. Por otro lado, en la segunda novela, *El golpe de estado de Guadalupe Limón*, el autor pretende desentrañar los procesos de nacimiento del mito histórico haciéndonos asistir, como lectores, a uno de ellos.

Paralelamente, son varios los dramas del autor que versan sobre el mito. Entre ellos nos interesa, sobre todo, *El retorno de Ulises*, conside-

² Iglesias Feijoo señala entre estos factores, por un lado, la ausencia de referentes a los que acudir para la resolución de cuestiones técnicas, debido a la falta de representación. Por otro lado, el crítico se refiere también a la escasa adecuación entre la imaginación desbordada de Torrente y las exigencias del teatro: síntesis, esquematismo y concentración.

rado como el mejor de sus dramas. En él recoge la figura mítica del héroe griego para demostrar la impostura de los mitos. En este caso, Torrente desmitificaba al héroe griego al convertirlo en un testigo consciente y disconforme con la aureola mítica que lo envuelve.

En general —a excepción de lo que ocurre en *Javier Mariño* o en el drama *El viaje del joven Tobías*, donde el empleo del mito responde a un afán erudito—, los universos míticos creados por el autor en estas obras se convierten en un trasunto de la sociedad en que vive y tienen, por tanto, un referente extratextual muy claro: la España de postguerra. Esta España de postguerra resultó ser profundamente decepcionante para muchos jóvenes que compartían la ideología del autor. A través de estas sociedades fabulosas, en apariencia desgajadas de cualquier realidad histórica, podía el autor ironizar, satirizar, criticar y, en definitiva, expresar su honda desilusión sin levantar sospechas entre los censores. Básicamente, por tanto, el mito le servía para disfrazar un contenido que apuntaba directamente a las circunstancias sociales y políticas que lo rodeaban. De esta manera, Margarita Benítez puede afirmar que tanto *El retorno de Ulises* como *El golpe de estado de Guadalupe Limón* o *Ifigenia* requieren análogas estrategias de lectura: un proceso de descodificación que rebase la superficie semántica para establecer un contraste entre ésta y el significado latente y primario. De este contraste se sigue, a nivel pragmático, una evaluación crítica de la secuencia o de la intencionalidad de su autor, que termina por remitirnos al ámbito extratextual (Margarita Benítez, 1989: 111).

Al recurrir al mito en sus obras, Torrente Ballester coloca su nombre al lado de autores españoles del siglo XX, como Ramón Pérez de Ayala (*Prometeo*) o Álvaro Cunqueiro (*Un hombre que se parecía a Orestes*), quienes, con un propósito u otro, han utilizado el mito en sus obras literarias. Sin embargo, es posible que, en esta ocasión, Torrente recurriese a una tradición literaria más reciente. Esta tradición de visitar los temas clásicos para darles significación contemporánea la observó Torrente en París, durante su estancia en dicha ciudad durante el año 36. Por aquel entonces el autor se encontraba en la capital francesa disfrutando de una beca concedida por la Universidad de Santiago para recoger información para su tesis doctoral. El autor afirma haber asistido allí :

numerosas representaciones teatrales. Era éste el momento en que grandes autores franceses retomaban mitos y temas clásicos para abordar una problemática moderna. Así, tenemos títulos como *Antigone* de Anouilh; *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, *Amphitryon 38*, ambas de Giraudoux u *Orphée*, *Oedipe Roi* y *Antigone* de Jean Cocteau.

En esta ocasión, Torrente vuelve sus ojos a un mito que, si en época moderna no ha sido tratado en muchas ocasiones, gozó en la Antigüedad de una gran vitalidad. El mito de Ifigenia abarca un vasto argumento, del que a Torrente sólo le interesa una parte: aquella que se refiere a la muerte de la joven. Ese momento clave de su muerte, materializado en forma de sacrificio de una inocente, y cuyos beneficiarios serán el Estado y el ejército, va a ser el que Torrente tomará para subvertirlo, desvelando sus verdaderas causas y los móviles psicológicos de los implicados.

Dentro de la literatura grecolatina, *Ifigenia* es un mito heroico y un mito trágico. Aunque no fue mencionado por Homero, el episodio de Áulide figuraba, sin duda, en otro poema del ciclo épico griego, *Los cantos ciprios*. Sin embargo, éste no es conocido más que por un resumen tardío. Las diversas genealogías de la heroína, así como las múltiples versiones de su final, atestiguan la vitalidad del mito heroico que, sin embargo, no encontró su justa medida y su perennidad más que en el espacio y el tiempo de la tragedia. De esta manera, Ifigenia es, ante todo, un mito trágico. Sólo las dos *Ifigenia* de Eurípides han llegado a nosotros. Pero también Esquilo y Sófocles habían escrito sendas tragedias con ese título. Otra tragedia de Sófocles, igualmente perdida, *Aletes*, contaba la continuación délfica del episodio de Táuride.

Como mencionamos anteriormente, el mito de Ifigenia es muy amplio y se puede dividir en dos episodios autónomos que se refieren a sendos momentos importantes de la vida de la joven. El primero, en su versión más sencilla y conocida, relata que Agamenón había provocado la cólera de Artemis, y la flota aquea se hallaba paralizada en Áulide por una calma persistente. Se interrogó al adivino Calcante y éste respondió que la cólera de la diosa únicamente podría ser aplacada si Agamenón consentía en sacrificarle su hija Ifigenia, la cual se encontraba entonces en Micenas, con su madre. Agamenón se negó al principio, pero, presionado

por la opinión general, y especialmente por Menelao y Ulises, hubo de ceder. Mandó venir a su hija con el pretexto de prometerla con Aquiles y ordenó que Calcante la inmolase en el altar de Artemis. Pero en el instante supremo, la diosa se apiadó de la doncella y puso en su lugar, como víctima, una cierva. Este episodio del mito es el que se conoce como “Ifigenia en Áulide”, por referencia a la ciudad de la antigua Beocia donde transcurren los hechos.

Tras el simulacro de sacrificio, la diosa se llevó a la doncella a Táuride y la convirtió en su sacerdotisa. Allí vivió muchos años al servicio de la diosa. Su misión era sacrificar a todos los extranjeros que algún naufragio arrojaba a las costas del país, hasta el día en que reconoció a dos forasteros que eran conducidos a su presencia: a su hermano Orestes y a Píldes, enviados por el oráculo de Delfos a Táuride en busca de la estatua de Artemis, de quien ella era sacerdotisa. Abandonando su sacerdocio, Ifigenia les entregó la imagen y huyó con ellos a Grecia. Esta parte del mito conforma el episodio conocido como “Ifigenia en Táuride”.

De este vasto argumento, Torrente desarrolla sólo la acción que transcurre en Áulide sin que le interese en absoluto la continuidad del mito, puesto que su intención era elaborar una sátira contra ciertos absurdos del poder político a partir de la historia del sacrificio ilógico de una inocente bajo el pretexto de la “razón de Estado”.

En muchas de sus tragedias, los griegos representaban en escena «problemas de conocimiento». En el marco de una sociedad que desea institucionalizar la justicia, el deber y la convivencia «frente a una tradición centrada en la familia como tribu que se encarga de restablecer la justicia por medio de la venganza» (Bobes Naves, 1994: 259), el teatro propone variados temas de reflexión, y «sobre ellos se proyectan diferentes enfoques y puntos de vista mostrando la relatividad de los valores humanos» (Bobes Naves, 1994: 259). Así, en obras como *Ifigenia*, *Fedra*, *Medea*, *Alceste*, el hombre griego «quiere situar una escala de valores que rijan su conducta familiar y social». Estas obras «ponen ante los ojos, y en forma dramática, los conflictos que se originan en las relaciones sociales y familiares». Efectivamente en la *Ifigenia* de Eurípides se plantea «¿es primero la cosa pública o la familia?; para el hombre, para

Agamenón, el poder y el éxito de una expedición militar está antes que la familia y el amor a los hijos, y consiente el sacrificio de Ifigenia, con lo que suscita inacabables conflictos en la familia» (Bobes Naves, 1994: 258-59).

En la década de los cuarenta, Torrente recoge este tema por la irracionalidad que supone el sacrificio de una víctima inocente convertida en el punto de mira de una serie de intereses a los que es totalmente ajena. Pero al actuar desmitificadoramente sobre el argumento, indaga en los verdaderos motivos que pueden llevar a la elección arbitraria de una víctima en la que confluyen las ansias vengativas de todos. De esta manera, *Ifigenia* «is less a drama of emotions than of intrigue» (J. Pérez, 1986).

Torrente completa, añade e inventa, no importa si a través de flagrantes anacronismos o en un tono marcadamente burlesco, sobre la tragedia de Eurípides, comenzando así un proceso desmitificador. Por ejemplo, en una mezcla de burla y anacronismo, el narrador declara que los griegos eran «resueltamente pacifistas» y sólo se embarcan en la guerra tras una intensa campaña dirigida por Menelao, quien esgrime la posibilidad de una futura colonización económica por parte de Troya.

Asimismo, el autor utiliza otras fuentes del mito, no sólo la tragedia clásica, las cuales le proporcionan coartadas para encauzar el argumento en la dirección que él desea. Cita a Estesícoro y Pausanias, según los cuales Ifigenia no es la hija de Agamenón y Clitemnestra, sino de Helena y de Teseo, en una versión según la cual, Helena habría concebido un hijo de Teseo antes de su matrimonio con Menelao y lo habría entregado a su hermana Clitemnestra, quien lo habría cuidado como propio.

Está justificado así el rencor de un Menelao ofendido doblemente por su esposa, no sólo en su huida con Paris sino en la ocultación de esa hija ilegítima. Desde el momento en que se le revela la verdadera filiación de Ifigenia, busca una manera de herir a su esposa, y Calcas lo convence de que matar a su hija sería una buena causa de sufrimientos para ella.

En la novela corta se da un paso más hacia la desmitificación cuando el narrador hace recaer todo el origen del conflicto en una casualidad “rebajando así las cualidades heroicas del mito” (Ruiz Baños, 1992: 39).

“Y en ese momento, nocturno y oscuro, fue cuando sucedió algo extraño a las leyes de la historia y a las leyes de la estética, que son las mismas; que los homéridas, tan respetuosos con unas y con otras, no han querido consignar, porque rebajaría el empaque de sus narraciones; que los dramaturgos han ignorado siempre, porque de lo contrario, sus tragedias serían melodramas. Intervino la casualidad –la vulgar, pedestre, innecesaria e ilegal casualidad- (...)” (Torrente Ballester, 1987: 27).

La casualidad consiste en que Diana se enamora repentinamente de Aquiles quien, a su vez, está enamorado de Ifigenia por lo que no corresponde a la diosa, provocando sus celos. A causa de esta “baja pasión”, Diana exigirá el sacrificio de la muchacha, desencadenando la tragedia.

Diana era para Eurípides la portavoz de una petición cruel de los dioses. Agamenón había provocado su cólera, sin que los motivos se especifiquen en la tragedia clásica³.

Torrente convierte a Diana en uno de los personajes principales y, de acuerdo con el proceso de antropomorfización que afecta a todos los dioses⁴ en la novela corta, su comportamiento es el de una mujer encaprichada con la belleza de Aquiles que, puesto que éste la ignora, maneja oscuros hilos para acabar con su rival.

Torrente introduce un personaje que no aparece en la lista de *dramatis personae* de la *Ifigenia* de Eurípides, aunque está mencionado en la obra como el revelador de la petición de la diosa y el que empuña el cuchillo ritual. El papel que va a desempeñar Calcas en la obra de Torrente parece, de todas maneras, anticipado en la tragedia de Eurípides. Como

³ Se esgrimen varias causas que explican esta cólera de la diosa y su cruel demanda: Agamenón, al matar una cierva, se habría jactado de que Ártemis no lo habría hecho mejor. Otra razón podría ser que Atreo no habría sacrificado en otros tiempos el cordero de oro a la diosa, o bien porque Agamenón había prometido ofrendarle el producto más bello del año en que naciera su hija Ifigenia, y no le había sacrificado a la joven.

⁴ En la *Ifigenia* de Torrente Ballester, los dioses ponen el contrapunto fantástico : humorístico debido a sus comportamientos pueriles desprovistos de toda grandeza o sublimidad. El rasgo más sobresaliente de este colectivo es la antropomorfización, ya que sus comportamientos no difieren de los humanos y están cargados de defectos.

contemporáneo de los primeros sofistas, y, por tanto, hombre de actitud crítica hacia los mitos y tradiciones heredadas desde antaño, no pueden sorprendernos las siguientes palabras del trágico griego extraídas de su *Ifigenia en Áulide* y referidas al linaje de los adivinos:

(Agamenón) – El linaje entero de los adivinos es ávido de males. (Eurípides, 1990: 317).

(Aquilés) – Amarga será la salsa mola y el vaso de los sacrificios que consagre el adivino Calcas. ¿Qué es un adivino sino quien dice muchas mentiras y pocas verdades, si alguna vez acierta, y si yerra nadie se cuida de él? (Eurípides, 1990: 337).

Calcas encarna al intelectual frustrado que utiliza su sabiduría para embaucar al pueblo. Su frustración es doble: intelectual y erótica. Como es pobre, carece de «una esclava bonita que le calentase la cama». Desea a Ifigenia, pero ella le ignora, por lo que jura venganza contra ella. A partir de entonces manipula los deseos de venganza de Menelao y los sentimientos del dubitativo Agamenón.

Ifigenia está, pues, en la encrucijada de los odios mal encauzados de varios personajes. Nos referimos, fundamentalmente, a Diana, Calcas y Menelao, quienes, siendo conscientes o no de su mutua colaboración, conspiran para lograr el sacrificio de la joven. Contra ella, sin embargo, los motivos de los tres son bien nimios. No obstante, con su sacrificio conseguirán satisfacer su ego, ver colmado su orgullo o herir indirectamente a otros personajes.

Ifigenia acepta su sacrificio, no por patriotismo, como la heroína de Eurípides, sino porque sería inútil una negativa que sólo la ridiculizaría y haría indigna ante ella misma. Ahora bien, sabe que el patriotismo es la razón menos consistente para justificar su inmoliación:

(Agamenón) – No sabes con qué dolor te entrego; es como si me arrancasen las entrañas. Pero el patriotismo...

Ifigenia reprimió un sollozo y pudo decir, interrumpiendo:

-¡Por favor, papá, no me recuerdes el patriotismo! (Torrente Ballester, 1987: 98).

Su personaje está claramente desmitificado, no sólo en su escepticismo respecto a los deberes para con la patria, sino en su condición de

mujer no virgen. Surge la comicidad que raya en el absurdo, cuando Diana, la orgullosa diosa de la partenofagia, se entera de que Ifigenia está embarazada de Aquiles. El horror que le provoca la posibilidad de ver manchadas sus aras con sangre de una víctima no virgen, le hace volcarse, al final, en su salvación (sin resultados positivos, bien es cierto):

“No fue su envidia la que habló, ni fueron celos, sino su orgullosa partenofagia, su divina voracidad de mujeres intactas. Imaginó sus aras mancilladas por la sangre de una madre y el horror del sacrilegio sobrenadó, encrespado, por encima de sus propias pasiones” (Torrente Ballester, 1987: 103).

“¿Qué me importa Ifigenia ni su vida? Es mi honor lo que importa. Cuando los sacrificadores descubran que Ifigenia no es virgen se mofarán de mí” (Torrente Ballester, 1987: 109).

Por lo dicho hasta el momento, podemos inferir que el peso de la desmitificación se descarga con fuerza sobre los personajes. Sus rasgos heroicos y míticos están rebajados. El autor ha creado un contraste entre la etiqueta semántica heredada por la tradición y su propia caracterización de los personajes. Del tratamiento desmitificador no se libra apenas ningún personaje –salvo *Ifigenia*, tratada con mayor benevolencia por parte del narrador-. De entre ellos, destacamos también a Agamenón, irresoluto rey cuya postración a los brillos del poder le obliga a cometer parricidio.

La feroz sátira emprendida por Torrente le lleva a forzar la etiqueta semántica clásica de estos personajes agrupados en torno al poder, permitiéndole la realización de magistrales retratos que combinan la crítica y la comicidad.

Como vemos, el autor conserva la capa externa del mito, las acciones y acontecimientos principales, pero penetra mucho más en las motivaciones y personalidades que subyacen en acciones presuntamente patrióticas. Nos ofrece entonces una visión de la realidad, aunque suavizada por el humor, llena de pesimismo y bastante desesperanzada. Su intención es vaciar el mito de su sentido original, algo que tiene que ver con su reacción:

Against the background of the period and society in which the author found himself, the decade of the 1940s in Spain subsequently dubbed the “triumphal years” a time of hyperpatriotism and exaggerated nationalism in which the victorious Falangist indulged in an orgy of self-glorification and created their own “myths” in the process. Religion and estate were closely identified, with the sanctity of the family and motherhood coming to form part of the official mythology purveyed by the Franco regime (J. Pérez, 1986).

La confusión entre el papel de las instituciones, la elección de víctimas propiciatorias como ejemplo del sacrificio del interés individual al interés del estado, la manipulación ideológica por parte de “sabios” e “intelectuales”, la deformación psicológica de los que ostentan el poder son algunas de las críticas político-sociales insertas en esta versión de *Ifigenia*. Desentrañar los entresijos que se ocultan tras acciones en apariencia tan heroicas como la inmolación individual en aras de una causa que glorificará la nación, explica la manía del autor de «destripar los cuentos». Por ello estamos ante un elenco de personajes que representan un amplio abanico de flaquezas humanas. La familia es un nido de secretos inconfesables e hipócritamente ocultos, y los móviles personales y políticos están prácticamente indiferenciados:

“Torrente implicitly “disembowels” the corresponding myths of the Franco regime, especially those of patriotism, honor, and glory, religion and the sacrosanct family. His *Ifigenia* is humorous satire with an underlying seriousness, veils but mordant political criticism” (J. Pérez, 1986).

La rigurosa desmitificación emprendida por Torrente conlleva necesariamente el conocimiento de hechos secundarios, pero trascendentes para el desarrollo de los hechos, así como el acceso a los resortes psicológicos de los personajes, cuyos impulsos proceden de móviles mucho menos nobles de lo que las acciones externas podrían inducir a creer.

Fundamentalmente, esta circunstancia condiciona la presencia de un intermediario entre los hechos y el lector. Esta es la razón básica del abandono de la tradicional forma dramática y el paso a la narrativa.

Así pues, el peso de la desmitificación recae en un narrador cuyo ilimitado poder constituye su rasgo más destacado. Este narrador está plenamente investido de privilegios, convirtiéndose en el agente principal de la narración. Llevará a cabo la desmitificación no sólo merced al profundo conocimiento que tiene de los entresijos ocultos de la historia, suficiente para cambiar el significado del mito, sino también a través de otros recursos como la ironía de signo lingüístico que caracteriza su discurso.

El narrador tiene al mito clásico como punto de referencia. Éste le sirve como punto de partida y punto de llegada de los que puede apartarse sólo en cierta medida. Por ello, el narrador de *Ifigenia* viene siendo un “intérprete” del mito, cuya versión canónica no le satisface, por lo que, sistemáticamente, enfrenta el mito a su realidad, ofreciéndonos una versión totalmente subjetivizada y desmitificadora. Con esta intención, surgen las peculiaridades del narrador de este relato, su omnisciencia, su carácter lúdico, su intrusismo, su ironía, etc.

A continuación, enumeraremos sucintamente algunas cualidades de este narrador.

La distancia entre el tiempo del enunciado y el tiempo de la enunciación es aprovechada como una ventaja por este narrador perfectamente ubicado en el tiempo de la escritura y que, por tanto, sobrepone datos de su presente al de la historia, produciendo curiosos efectos irónicos a través de anacronías.

Abundan las alusiones a obras literarias insertas en el tejido cultural de la historia (la *Iliada*, la *Odisea*, *El Banquete* de Platón) o bien a otras secciones del mito grecolatino. Ahora bien, las alusiones eruditas no se limitan al tiempo de la historia. El narrador está empapado de un saber cultural con el que salpica la historia y que demuestra su ubicación en el tiempo de la escritura. Veamos algunos ejemplos:

“[...] una respuesta que, de ser pronunciada, se hubiera anticipado en varios cientos de años a muchos tratadistas de Derecho político” (Torrente Ballester, 1987: 91).

“Y como lo sabía perfectamente, su corazón resentido se gozaba en exhibir la cara, como si fuera un desafío a los futuros teorizantes de la estética: aquel garabato mímico, narigudo y desdentado, constituía una viviente anticipación del barroquismo” (Torrente Ballester, 1987: 98).

En su conocimiento de la historia se muestra extraordinariamente privilegiado. Su rigor para con los datos iguala su tarea a la de un historiador: «Para nosotros, un poco puritanos y un mucho historiadores, [...]» (Torrente Ballester, 1987: 15).

Su escrupulosidad le lleva a suministrar las fuentes que ha utilizado, a través de las cuales se comprenden las verdaderas implicaciones de la historia. Detrás de esta conducta parece haber un interés no disimulado por hacerse fidedigno, para que el lector crea su versión contrastada y, casi parece decir, rigurosamente probada:

“Todo el quid de la cuestión –y de la historia- reside en que Ifigenia no fue, como se cree, la hija de Clitemnestra y de Agamenón [...]. Comprendo que, así, los términos dramáticos tradicionales quedan notablemente alterados; y que acaso declararlo sea una manera de destripar el cuento; pero la fidelidad a las fuentes se impone a mi honradez y hasta a mi sentido poético” (Torrente Ballester, 1987: 15).

Puede permitirse contrastar los verdaderos hechos, los que él nos cuenta con la versión propia de un Eurípides. Así, es muy abundante este tipo de fragmentos en los que se parodian los convencionalismos de la tragedia o de la épica. Estas alusiones deben ser entendidas, según Margarita Benítez, como referencias al tipo de discurso característico en la época que sirve de marco extratextual al autor y que, como vimos, sustentaban el mensaje político inicial de la obra:

“Esperaban unánimes un espléndido espectáculo: se había divulgado la exigencia de los dioses y aunque en su mayoría estaban dispuestos a admitir el sacrificio de Ifigenia, hallaban natural que el dolor de su padre se expresase públicamente con trágica dignidad, con amplitud de frase –si no en verso, por lo menos en prosa rítmica” (Torrente Ballester, 1987: 59).

“Si Eurípides hubiera concebido la escena, no hubiera permitido aquellos dos compases de silencio, porque la estética griega ignoró el valor musical de las pausas.

Quizá también Eurípides hubiera atribuido a los presentes –considerados como coro- un largo discurso, [...]” (Torrente Ballester, 1987: 62).

Este narrador lo sabe todo acerca de los personajes, tanto hombres como dioses; sus pensamientos, sus reacciones, etc. Así está facilitada la

tarea de interpretación de los personajes al lector. La interioridad psíquica se muestra normalmente a través de la psiconarración y, en menor número de ocasiones, el estilo indirecto libre. El narrador de *Ifigenia* tiene total acceso a la interioridad de los personajes y en pocas ocasiones le abandona la omnisciencia:

“Menelao no dijo nada, pero una secreta alegría le conmovió al ver que su más antiguo resentimiento quedaba justificado. Y se le doblaron las ganas de estrangular a Helena” (Torrente Ballester, 1987: 20).

El control de la historia es ejercido con tal despliegue de poderes por parte de este narrador que llega a inventar el monólogo citado de ciertos personajes. Analicemos detalladamente este recurso.

En la secuencia 8 de la Tercera Parte, el sacrificio de Ifigenia es inminente y los espectadores asisten en una atmósfera solemne y circunspecta, pero regocijante en su gravedad. El narrador afirma:

“Pero si fueran capaces de mirarse hacia dentro y formular en palabras sus sentimientos, éstos hubieran sido sus monólogos”. (Torrente Ballester, 1987: 111).

Efectivamente, cada uno de los estamentos en Áulide –los reyes, los héroes y los soldados- pronuncia un monólogo donde reflexionan sobre el sentido del sacrificio. El rey alaba las excelencias de la monarquía y el refinamiento con que llevan a cabo la inmolación; el héroe se jacta de lo bien parados que quedan los héroes ante el sacrificio y el consentimiento de Agamenón, mientras el soldado se contenta con que, en este caso, el sufrimiento corresponda a los reyes y que, por una vez, se reparta equitativamente el peso de la guerra; aunque, pacifista, hubiese preferido una paz con garantías. El cinismo de sus discursos pone una vez más al descubierto el contraste entre la aparente acción heroica y las motivaciones internas. Estos monólogos, por otra parte, son los esperados en cada uno de ellos. El narrador no se ha equivocado en este retrato interior pero, a través de esta atribución “hipotética”, demuestra hasta qué punto la historia y sus entresijos están dominados por él. Se trata, así, de un prueba redundante de su poder autorial.

Como podemos deducir de lo dicho acerca del narrador hasta el momento, éste opina, juzga, valora y generalmente condena la acción y

los personajes; por tanto, deja clara su postura ideológica. En estas atribuciones del narrador, que sobrepasan las puramente narrativas, podría reconocerse al “autor implícito” de Booth (1961). Así, los ejemplos hasta ahora aislados en *Ifigenia* serían una muestra de la función ideológica del “autor implícito”. Junto a ésta, podemos localizar otras muestras de su función metanarrativa, ya que este autor comenta las peculiaridades formales del relato y ordena el discurso a su antojo:

“Sus palabras envenenadas provocaron un pequeño tumulto, del que luego se hablará, porque la conversación entre Ulises e Ifigenia tiene un interés más inmediato” (Torrente Ballester, 1987: 84).

Es, por lo demás, perfectamente consciente de su papel de narrador:

“Las palabras de Zeus no eran muy persuasivas, y a Diana no se le escapó el sofisma que encerraban; pero convencían por el tono: por eso los discursos de Zeus pierden mucho al ser narrados” (Torrente Ballester, 1987: 110).

Veamos algún fragmento que transparenta el intrusismo de un narrador que no vacila en dejar su propia opinión de lo narrado:

“Y ya se sabe lo que pasó: los agitadores profesionales hallaron un magnífico pretexto en la ofensa inferida por Helena a Menelao” (Torrente Ballester, 1987: 17).

“Desbancó a los demás sacerdotes y, cosa rara, los sacerdotes encajaron la derrota a las mil maravillas: [...]” (Torrente Ballester, 1987: 20).

Es consciente también del alcance de los sucesos relatados, está por encima de la historia:

“Y, aunque no parezca demasiado lógico, en todos los corrillos se concluyó que el Atrida hacía mal en negarse al sacrificio de su hija” (Torrente Ballester, 1987: 63).

“[...] a pesar de su enorme importancia histórica, todo aquel jaleo no había excedido, para Diana, los límites de lo privado” (Torrente Ballester, 1987: 75).

Las intrusiones del narrador no sólo consisten en las interferencias de sus comentarios, en dejar constancia de su postura ideológica o en dar muestras de su inusitado poder al inventar los monólogos de los personajes. A veces, el discurso de los personajes puede ser, en realidad, discurso del narrador. El discurso del narrador, por su ironía, por su intrusismo, etc., es reconocible para el lector, que puede aislarlo en el propio discurso de los personajes. Podemos descubrirlo en estas palabras de Agamenón:

“Cierra los ojos y contempla tu nombre ensalzado por las generaciones venideras, que, gracias a ti, conocerán la geometría, cantarán en hexámetros y razonarán sobre el alma inmortal. No serán más felices pero su vanidad tendrá motivos constantes de hinchazón, que es lo más que puede pedir y alcanzar un hombre” (Torrente Ballester, 1987: 93).

Si bien la focalización omnisciente del narrador y el alarde de poderes que continuamente manifiesta sobre los entresijos de la historia, lo convertían en un narrador fidedigno y le daban verosimilitud, el empleo de los recursos que hemos visto: traspaso de su propio discurso a los personajes, ironía, etc., se la restan. A través de ellos, está a punto de descubrir su juego y la naturaleza de las entidades de ficción en una puesta al descubierto metafictional. Es, pues, un autor que, al modo de los metafictionales, no oculta su condición de “amo” del relato. El de *Ifigenia* parece subordinar los efectos de la ilusión novelesca a un objetivo más urgente: la desmitificación, ejercida ya sea a través de la ironía en el discurso del narrador, de la parodia del discurso mítico y las convenciones de la épica, ya sea de la sátira de algunos personajes y sus discursos.

Siguiendo la línea que lo ocupaba en aquella época, marcada desde un punto de vista ideológico por el desengaño y la desilusión, Torrente recurre al mito, utilizándolo como trasunto de una sociedad insatisfactoria cuyos puntos débiles le interesa descubrir. Al hacerlo, pone una vez más al descubierto su faceta intelectual. Queda de manifiesto también su capacidad crítica, aderezada siempre con aquel otro ingrediente que caracteriza su producción, la presencia de lo lúdico, del humor y la ironía.

El mito, tal y como había sido concebido por Eurípides, reflejaba una serie de temas susceptibles de ser trasladados por analogía al seno de la sociedad española de postguerra para ser caricaturizados por la manera en que aquí se presentaban.

Todos los pormenores del mito, sus acciones y sus protagonistas, están sometidos a la focalización omnisciente de un narrador que da al mito una pátina moderna que lo degrada y lo sitúa al nivel de la cotidianidad. El narrador se aleja del pasado mítico y se acerca a la modernidad, desengañando al lector respecto a todos los temas y motivos del mito. La perspectiva moderna provoca la aparición de continuos e irónicos anacronismos que revelan el absurdo de las situaciones planteadas. El mito clásico está, pues, desvestido de sus grandezas épicas y todo es menos grandioso de lo que aparenta.

El autor actualiza un tema clásico y mitológico para la exposición de un problema moderno, actuando creativamente sobre él a través, entre otros recursos, de un narrador irónico con plenas atribuciones y total capacidad de intrusismo, que tiene control sobre la historia sin disimularlo.

No obstante, a pesar de la comicidad y el humor que destila la obra no pasa inadvertido al lector el mensaje de desencanto ni tampoco el objetivo principal del narrador: la realización de una sátira contra la política, para lo cual ha de convertir los actos heroicos de la *Ifigenia* clásica en un apretado nudo de bajas intrigas y rencillas.

BIBLIOGRAFÍA

ABELLÁN, JOSÉ LUIS (1971). *Mito y cultura*. Madrid, Seminarios y Ediciones.

BECERRA SUÁREZ, C. (1981). *Gonzalo Torrente Ballester*. Madrid, Ministerio de Cultura.

_____ (1986). «Bibliografía de y sobre Gonzalo Torrente Ballester». *Anthropos*, 66-67. Extraordinario-9.

- _____ (1994) (ed.). «Introducción». En *Los mundos imaginarios*. Madrid, Espasa Calpe.
- BENÍTEZ, MARGARITA (1989). «Parodia y subversión en las primeras novelas de Gonzalo Torrente Ballester», en *Critical Studies on Gonzalo Torrente Ballester*. Pérez, J. & Miller, S. (ed.). Society of Spanish and Spanish-American Studies, 107-12.
- BERTRAND, JEAN-PAUL (ed.) (1988). *Dictionnaire des mythes littéraires*. Monaco: Éditions du Rocher.
- BOBES NAVÈS, M.C. (1993). «El teatro», en *Curso de Teoría de la Literatura*. Darío Villanueva (coord.). Madrid, Taurus, 241-68.
- EURÍPIDES (1990). *Tragedias*. Ed. García Gual. Madrid, Edaf.
- GONZÁLEZ MAESTRO, J., (1996). *Didáctica y teoría del teatro. Signo y método*. Servicio de Publicaciones del Principado de Asturias.
- GIMÉNEZ, ALICIA (1984). *Torrente Ballester en su mundo literario*. Universidad de Salamanca.
- _____ (1981). *Torrente Ballester*. Barcelona, Barcanova.
- GRIMAL, PIERRE (1951). *Diccionario de mitología griega y romana*. Trad. esp. de Francisco Payarols: Barcelona, Paidós, 1981.
- IGLESIAS FEIJOO, L. (1986). «Introducción a Gonzalo Torrente Ballester: el teatro». *Anthropos*, 66-67, Extraordinario-9.
- IGUZQUIZA MARTÍNEZ DE NARVAJAS, L. (1981). «*Ifigenia* o el nacimiento del humor», en *Homenaje a Gonzalo Torrente Ballester*. Caja de Ahorros de Salamanca, 115-34.

- LÓPEZ LÓPEZ, M. (1992). *El mito en cinco escritores de posguerra*. Madrid: Verbum.
- LOUREIRO, ÁNGEL G. (1989). «La realidad grotesca y la imaginación en libertad: Claves para la teoría de la novela de Torrente Ballester», en *Critical Studies on Gonzalo Torrente Ballester*. Pérez, J. & Miller, S. (ed.). Society of Spanish and Spanish-American Studies, 141-58.
- PÉREZ, JANET (1986). «La función desmitificadora de los mitos en la obra literaria de Gonzalo Torrente Ballester», en *Actas VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Madrid, Itsmo, 436-446.
- RACINE, JEAN (1982). *Teatro Completo*. Eds. Emilio Nañez y J. M. Azpitarte. Madrid, Editora Nacional.
- RUIZ BAÑOS, S. (1992). *Itinerarios de la ficción en Gonzalo Torrente Ballester*. Universidad de Murcia.
- TORRENTE BALLESTER, G. (1987). *Ifigenia y otros cuentos*. Madrid, Destino, 1991.
- VV.AA. (1995). *Historia de la teoría literaria I. La Antigüedad Grecolatina*. Madrid: Gredos.