

## “Endemoniadamente humana”. Adorno y las grietas del clasicismo en la *Ifigenia* de Goethe\*

Jordi Maiso\*\*

Recibido: 27 de mayo de 2019 / Aceptado: 4 de octubre de 2019

**Resumen.** El artículo explicita la problemática que Adorno explorara en su breve texto “Sobre el clasicismo en la *Ifigenia* de Goethe”, publicado en 1967. Si el drama de Goethe se considera uno de los puntos culminantes de la institución burguesa del arte y un caso ejemplar de la revisitación de la Antigüedad en el clasicismo temprano, aquí nos interesa analizar las ambivalencias que Adorno detecta en el clasicismo a partir de esta obra. Según su análisis, en el centro de la obra late la tensión entre civilización y barbarie, que se articula a partir de la propia noción de mito y la posibilidad de reconciliarlo. El análisis adorniano del drama de Goethe se interpreta así en continuidad con la dialéctica de la Ilustración, revelando los momentos en los que los ideales del clasicismo se resquebrajan, poniendo de manifiesto sus contradicciones. Es desde aquí desde donde cobra significación la figura femenina de Ifigenia como “endemoniadamente humana”.

**Palabras clave:** Adorno; Goethe; Ifigenia; clasicismo; mito; contenido de verdad; reconciliación.

## [en] “Devilishly Human”. Adorno and the Fractures of Classicism in Goethe’s *Iphigenia*

**Abstract.** The present paper analyzes the issues Adorno explored in his short essay “On the Classicism of Goethe’s *Iphigenia*”, published in 1967. If Goethe’s drama is considered one of the highlights of the bourgeois institution of art and an exemplary exponent of the revisitación of Antiquity in early Classicism, here we intend to focus the ambivalences Adorno detected in Classicism itself from the analysis of this piece. According to his interpretation, the tension between civilization and barbarism is at the core of the piece itself, and it is articulated from the very notion of myth and the possibility of its reconciliation. Adorno’s analysis of Goethe’s drama is to be understood within the framework of the *Dialectic of Enlightenment*, showing the moments in which the ideals of classicism crack, revealing their inner contradictions. It is from here that the female figure of Iphigenia becomes significant, as “devilishly human”.

**Keywords:** Adorno; Goethe; Iphigenia; Classicism; Myth; Truth content; Reconciliation.

**Sumario.** A vueltas con el clasicismo. Mito, barbarie y el surgimiento del sujeto. Contenido de verdad: las aporías del ideal de humanidad. Coda: el monólogo de Orestes y la persistencia del mito.

\* El presente artículo fue elaborado en el marco del Proyecto de I+D del Programa Estatal de Fomento de la Investigación Científica y Técnica de Excelencia “El género, la mujer y lo femenino en las referencias de los siglos XVIII y XIX estudiadas por Walter Benjamin” (FFI 2015-70273-P).

\*\* Universidad Complutense de Madrid  
jordi.maiso@ucm.es

**Cómo citar:** Maiso, J. (2019). “Endemoniadamente humana”.. Adorno y las grietas del clasicismo en la *Ifigenia* de Goethe, en *Res Publica* 22.3, 623-634.

La importancia de la figura de Goethe en la obra de Theodor W. Adorno es conocida. Su nombre está asociado al concepto burgués de genio y al concepto de una vida lograda, que funde biografía y obra, y que ofrece una clave para comprender el lugar del arte y la cultura en el largo siglo XIX alemán<sup>1</sup>. Otras son sin embargo las cuestiones que llevaron al Adorno tardío a ocuparse de Goethe cuando, en 1967, escribió su breve ensayo “Sobre el clasicismo en la *Ifigenia* de Goethe”, recogido en sus *Notas sobre literatura*<sup>2</sup>. Se trata de una intervención que hay que entender en el marco de sus reflexiones sobre la cultura resucitada después de Auschwitz, y particularmente en relación con la función del clasicismo en el canon cultural alemán de posguerra. El texto, como otras intervenciones anteriores de Adorno, se revuelve contra la tendencia del ideal conservador de la *Bildung* a establecer una especie de “religión de la cultura” a través de la “reapropiación de la tradición literaria con un especial énfasis en el clasicismo alemán”<sup>3</sup>. Los intentos de recuperar a escritores como Goethe y Schiller en el marco de la Restauración alemana entendían la literatura como un “valor” a cultivar, pero su humanismo beato y su defensa de los “bienes culturales” era incapaz de cuestionar los abusos de la tradición literaria alemana acometidos por el nacional-socialismo.

En el momento en que Adorno escribe su ensayo el drama de Goethe *Ifigenia en Táuride* (1779/1886) se consideraba ya una de las obras cumbres del clasicismo alemán. La República Federal de posguerra había incluido la obra en el canon literario alemán, también en los programas de estudio de la educación secundaria, otorgándola cierta función normativa. Se presentaba como uno de los documentos centrales de la revisitación de la Antigüedad griega por parte del clasicismo temprano –junto a *Los dioses de Grecia* de Schiller– y como prototipo del ideal de estilo clásico, con su apelación a una humanidad universal y sin restricciones. “Con esta pieza Goethe pone a prueba la autonomía y la soberanía del clasicismo alemán frente a la realidad cotidiana, orientando los modelos y formas de la Antigüedad a una noción de humanidad ideal y moderna que se ha de satisfacer también en la imagen estética”<sup>4</sup>. Hasta aquí la lectura convencional. Sin embargo la intervención de Adorno va a articularse a contrapelo de esta interpretación canónica. Lo que le interesa de este drama no es su clasicismo modélico y sin mácula, sino precisamente aquellos momentos en que los ideales clasicistas se resquebrajan, revelando sus contradicciones. Lo que Adorno disputa en el fondo no es solo la comprensión de clasicismo, sino también la propia relación con la tradición literaria alemana. Una cultura viva no se relaciona con los documentos del pasado como si fueran un bien a conservar embalsamado, sino que busca descubrir en ellos la chispa que se enciende en la relación con los problemas irresueltos del presente.

<sup>1</sup> D. Claussen, *Theodor W. Adorno. Uno de los últimos genios*, Valencia, Publicaciones Universidad de Valencia, 2006, p. 17.

<sup>2</sup> Th. W. Adorno, “Zum Klassizismus von Goethe’s Iphigenie”, en *Noten zur Literatur. Gesammelte Schriften 11*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 2003, pp. 495-514, aquí p. 499.

<sup>3</sup> Cf. P. U. Howendahl, “A Precarious Balance. Rereading German Classicism”, en *ibidem*, *The Fleeting Promise of Art: Adorno’s Aesthetic Theory Revisited*, Ithaca y Londres, Cornell University Press, 2013, pp. 129-151, aquí p. 135.

<sup>4</sup> M. Leis, *Johann Wolfgang Goethe: Iphigenie auf Tauris*, Stuttgart, Reclam, 2005, p. 50.

## A vueltas con el clasicismo

Un primer momento en esta polémica tendría que ver con lo que se entiende por clasicismo, y en qué sentido el periodo medio de Goethe y su drama en verso *Ifigenia en Táuride* puede entenderse como exponente de la *Klassik*. Pues el clasicismo no es solo el establecimiento de cierta imagen de la Antigüedad como modelo de perfección y humanidad basado en la armonía entre naturaleza y arte, entre sensibilidad y razón. El clasicismo fue también el modo en que la burguesía alemana intentó encajar el impacto y la crisis de identidad que había supuesto la revolución burguesa: sus ideales de humanidad y justicia, que no podían regir en la realidad histórica germana, encontraban refugio en las almas bellas. Pero por eso mismo, como ha señalado Ripalda, el clasicismo es él mismo crisis: se trata de un intento una y otra vez logrado de soldar la cultura, pero un intento una y otra vez repetido, porque el pegamento no puede ofrecer una solución definitiva<sup>5</sup>. Eso condiciona de partida la fragilidad de la esfera artística de la pura forma a la que el clasicismo quiere consagrarse. En su búsqueda de la “pura luz, la pura libertad, la pura facultad en la que cualquier cosa mortal puede extinguirse en su representación poética”, el clasicismo comportaba ya una búsqueda de aislamiento del presente y sus tensiones para centrarse en la pura dimensión de la forma<sup>6</sup>. En este sentido los esfuerzos de Goethe para pasar a verso blanco su propia versión del drama de Ifigenia, que había escrito originalmente en prosa, pueden entenderse como un intento de enfatizar aún más la autonomía de la obra frente a la facticidad. Se trataba de excluir la realidad en favor de la forma, de consagrarse al “interés general más elevado de lo que es puramente humano y se pone por encima de toda influencia temporal”<sup>7</sup>; de ahí precisamente su regreso a la Antigüedad griega.

Sin embargo Adorno se opone desde el principio de su ensayo al sentido en el que la interpretación convencional entiende el clasicismo de *Ifigenia en Táuride*. Adorno considera la visión convencional de la transición del Goethe que deja atrás el *Sturm und Drang* para acercarse al clasicismo en la época de Weimar como algo “insoportable”, que desvirtúa las categorías<sup>8</sup>. No se trata de que el viaje a Italia en 1786-87 y el contacto con el arte antiguo llevara a Goethe a una especie de proceso de “maduración interior” que le llevó a apartarse de la dimensión más oscura y de la fuerza de la negatividad para proyectar un ideal de humanidad y armonía<sup>9</sup>. Esto llevaría a lo sumo a un “clasicismo de escayola”<sup>10</sup>, que se reduciría a fingir un estilo<sup>11</sup>. Lo que Adorno busca aquí, por el contrario, era tanto una crítica como una salvación del clasicismo, pero eso exigía cuestionar su imagen aplanada: como si éste consistiera en la mera armonía, en una belleza inmaculada e indolora, en último término complacida y complaciente. El clasicismo no debería quedar reducido a un mero ideal formal de proporciones armónicas, y en todo caso la armonía entre las partes en

<sup>5</sup> J. M. Ripalda, *Fin del clasicismo*, Madrid, Trotta, 1992, pp. 16 y ss.

<sup>6</sup> Ch. Bürger, “Classical Processes of Dissociation. Goethe’s *Iphigenia*”, en P. Bürger y Ch. Bürger, *The Institutions of Art*, Lincoln y Londres, University of Nebraska Press, 1992, pp. 123-135.

<sup>7</sup> F. Schiller, *apud*. Ch. Bürger, *op. cit.*, p. 127.

<sup>8</sup> Th. W. Adorno, “Gegen das Rohe. Ein Schema eines Aufsatzes zum Klassizismus von Goethes *Iphigenie*”, en *Frankfurter Adorno Blätter*, VI, Munich, Text+Kritik, pp. 117-121, aquí p. 117.

<sup>9</sup> Th. W. Adorno, “Zum Klassizismus von Goethe’s *Iphigenie*”, *op. cit.*, p. 499.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 117.

<sup>11</sup> Th. W. Adorno, *Ästhetische Theorie, Gesammelte Schriften*, vol. 7, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 2003, p. 242.

conflicto –la reconciliación a la que se aspira– no es algo dado. “Sin el memento de la contradicción y la no identidad la armonía sería estéticamente irrelevante”, había escrito Adorno en *Teoría estética*. “En el interior de todo aquello que en el arte pueda llamarse con razón armónico persiste lo desesperado y contradictorio”<sup>12</sup>.

La lectura que ha convertido *Ifigenia en Táuride* en obra cumbre del clasicismo no es capaz de percibir los conflictos que laten en el texto, que revelan la fragilidad y en último término las contradicciones que laten en el ideal de la *Klassik*. En palabras de Adorno: “Si uno quiere entender algo más del clasicismo de Goethe que el que restaurara las unidades aristotélicas y que se sirviera de yambos [...], tendrá que partir de partir del hecho de que la civilización a la que la poesía no puede escapar y que, con todo, quiere transgredir, se convierte en tema de la obra”<sup>13</sup>. Frente a la lectura académica convencional, el clasicismo de *Ifigenia* no se explica por el recurso a motivos de la Antigüedad griega ni por la perfección formal. En ese caso quedaría condenado a la vaciedad de lo meramente formal, y por tanto “capaz de cualquier contenido, incluso del más sangriento”<sup>14</sup>; si el clasicismo no quiere reducirse a eso, debe retraducirse también en contenido. En este sentido en el centro del drama está la idea de humanidad, y sin duda el tema de la obra es la llamada a una sociedad humana: “Todas las dolencias humanas las expía la pura humanidad”, había escrito Goethe en su dedicatoria al actor Krüger, que había interpretado el papel de Orestes. Pero Adorno señala: “tan inequívocamente como *Ifigenia* opta por lo humano, su contenido tampoco se agota en el *plaidoyer*; la humanidad es antes bien el fondo de la obra que el contenido”<sup>15</sup>. Es decir: la llamada a una sociedad humana es el *mensaje* de la obra, pero lo que Adorno denomina su *contenido de verdad* solo se revela “a través de la tensión entre el proceso de civilización, tal y como se articula en la interacción de los personajes principales, y la fuerza de los viejos poderes míticos”<sup>16</sup>. Aquí el contenido de verdad se revela como algo que va más allá de la intención del artista y que solo puede leerse en la objetividad de la obra, y Adorno detecta aquí que los diferentes momentos de la obra no están libres de fricciones y grietas.

Para Adorno la clave del clasicismo de *Ifigenia* estriba en que la tensión entre civilización y barbarie, la oposición a la brutalidad desde la que se entiende también el concepto de humanidad, se convierte en la materia misma del drama. Pues lo que aquí se pone en escena no es una celebración unilateral la humanidad pura, realizada y triunfante, que amansa la brutalidad y evita el derramamiento de sangre, sino que en el drama “la humanidad se tematiza a partir de la experiencia de su antinomia”<sup>17</sup>. Por eso, allí donde la convención veía un “drama de formación”, Adorno detecta un “drama de civilización” que se articula en la dolorosa dialéctica del proceso de civilización<sup>18</sup>. El verdadero punto de inflexión de la lectura de Adorno está en su minucio-

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 168 y p. 167.

<sup>13</sup> Th. W. Adorno, “Zum Klassizismus von Goethe’s Iphigenie”, *op. cit.*, p. 499.

<sup>14</sup> J. M. Ripalda, *Fin del clasicismo*, *op. cit.*, p. 67.

<sup>15</sup> Th. W. Adorno, “Zum Klassizismus von Goethe’s Iphigenie”, *op. cit.*, p. 499.

<sup>16</sup> P. U. Howendahl, “A Precarious Balance”, *op. cit.*, p. 142.

<sup>17</sup> Th. W. Adorno, “Zum Klassizismus von Goethe’s Iphigenie”, *op. cit.*, p. 500.

<sup>18</sup> “Ifigenia y Tasso son dramas de civilización. Reflejan el poder determinante de la realidad, ante el que el *Sturm und Drang* cerraba los ojos. En este sentido son más realistas que estos, más adecuados a la conciencia en términos de filosofía de la historia” (Th. W. Adorno, “Zum Klassizismus von Goethe’s Iphigenie”, *op. cit.*, p. 499). Cf. P. U. Howendahl, “A Precarious Balance”, *op. cit.*, p. 136.

so análisis de cómo se articula en el drama la oposición entre la civilización griega (representada por Ifigenia, Orestes y Píldes) y la “barbarie” que reina en la Táuride, donde aún se practican sacrificios humanos. Lo que late en el texto es la persistente imbricación de la civilización y la racionalidad con la barbarie y con el mito –también en su lucha contra ellos, que la lectura de Adorno revela menos unívoca de lo que podría parecer–; en este sentido el drama se lee en continuidad con la *Dialéctica de la Ilustración*. Lo que aquí cobra cuerpo son las contradicciones del surgimiento de la subjetividad burguesa. En definitiva, si la fuerza del drama sigue viva “se debe a los momentos que han quedado relegados en su traslado al panteón”<sup>19</sup>.

### Mito, barbarie y el surgimiento del sujeto

Se ha dicho que es la busca de un elemento intemporal por parte del clasicismo lo que le lleva a buscar refugio en la Antigüedad griega. Sin embargo aquí Adorno señala algo importante: la acción del drama griego de Goethe no se desarrolla en Grecia, sino precisamente en la exterritorialidad de la Táuride, y no se articula en las relaciones del periodo ático clásico, sino en una fase anterior y más primitiva que podríamos llamar la época del mito. Estos elementos articulan la *Ifigenia* de Goethe en una tensión con el mito que permite la emergencia del sujeto autónomo, y esa tensión sería el elemento definitorio del drama<sup>20</sup>; en este sentido apunta Adorno que toda la obra podría considerarse “un único litigio con el estrato mítico”. La obra de Goethe –prosigue– “obtiene su dignidad por el peso que concede al momento mítico; solo en la relación dialéctica con él y no como algo proclamado puede determinarse su contenido de verdad como el de lo humano”<sup>21</sup>, es decir, como “el respeto a la libertad humana y a la capacidad de cualquier individuo para elevarse a lo universal por encima de las costumbres particulares y las limitaciones nacionales”<sup>22</sup>.

Lo cierto es que Goethe no centra su drama en dioses (Diana) ni en héroes (Agamenón) –ninguno de ellos está presente en la obra–, sino en seres humanos. Por un lado están los griegos Ifigenia, Orestes y Píldes, por otro Thoas, el rey de los escitas. Lo que la obra pone en escena es su lucha por liberarse del poder del mito que pesa sobre sus vidas y coarta su libertad: su lucha por llegar a ser sujetos.

En realidad toda la *Klassik* trata de dotar a un mundo que ha perdido teodicea, jerarquía, ontología con un nuevo centro reorganizador: la subjetividad definida como razón y libertad [...] El yo definido clásicamente hereda los atributos divinos, la burguesía se convierte virtualmente en la «clase natural», el centro homogeneizador y configurativo<sup>23</sup>.

Su modelo va a venir encarnado aquí por la figura de Ifigenia, eterno femenino capaz de aplacar la violencia; su imagen es, antes de nada, la figura de la santa,

<sup>19</sup> Th. W. Adorno, “Zum Klassizismus von Goethe’s Iphigenie”, *op. cit.*, p. 497.

<sup>20</sup> Th. W. Adorno, “Gegen das Rohe”, *op. cit.*, p. 120. Adorno no duda en hablar aquí de un “drama antimitológico” (*ibidem*).

<sup>21</sup> Th. W. Adorno, “Zum Klassizismus von Goethe’s Iphigenie”, *op. cit.*, p. 496.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 499.

<sup>23</sup> J. M. Ripalda, *Fin del clasicismo*, *op. cit.*, pp. 24 y ss.

encarnación de la más pura inocencia, completamente desexualizada, y es sabido que aquí Goethe se inspira en la Santa Ágata de Rafael. Sin embargo el ideal que el personaje Ifigenia ha de encarnar no es nada “dado”, sino algo que se conquista en el proceso de devenir sujeto. En el drama este proceso ha de afirmarse frente a los poderes míticos: precisamente los que imperan en la isla de Táuride, donde Ifigenia ha logrado ponerse a salvo como sacerdotisa de Diana. De ahí que Adorno subrayara que el “presupuesto pragmático” del que surge el drama es la barbarie y el ciego destino mítico<sup>24</sup>: ese es el estrato desde el que deberá afirmarse la subjetividad libre y humana. El concepto de mito alude a las fuerzas que, bajo la forma la fatalidad o la influencia de los dioses sobre el destino humano, obstruyen el libre desarrollo del individuo, su capacidad de conquistar su libertad. El mito “no es un símbolo de ideas sino imbricación literal en la naturaleza. Relaciones ciegas, pseudonaturales, perduran incluso en la sociedad de la época ilustrada”<sup>25</sup>.

El mito no es un mero antecedente de la razón, sino que mito y racionalidad aparecen inextricablemente imbricados en la génesis y en el decurso de la sociedad burguesa; la misma razón desmitologizadora puede erigirse como nueva mitología: esa era la conocida tesis de *Dialéctica de la Ilustración*<sup>26</sup>. El mito se entiende en realidad como antítesis de la libertad y la autodeterminación, como negación del sujeto que actúa como agente de su vida y de la historia. En el mito, el curso de los acontecimientos adquiere la forma de la predeterminación, del destino: “En términos estrictos, mito e historia son incompatibles. El primero prescribe que, en tanto los seres humanos son impotentes para interferir en la obra del destino, nada verdaderamente nuevo puede ocurrir, mientras que el concepto de historia supone la posibilidad de influencia humana sobre los acontecimientos y, con ella, la responsabilidad moral y política de los actores, como agentes conscientes en la conformación de su propio destino”<sup>27</sup>. El predominio del mito marca el acontecer mundano como un ámbito de no-libertad, destino ineluctable regido por una ciega ley natural y una violencia en la que se enciende una y otra vez la violencia; de ello quiere escapar Ifigenia, y en ese proceso se forja el sujeto dueño de sí, capaz de adueñarse de su destino y no condenado a sucumbir a él.

En *Ifigenia en Táuride* esa ciega repetición del acontecer como mero *fatum* cobra expresión en la maldición que pesa sobre los tantálidas, que delimita el círculo fatal de culpa y castigo propio del mito. A Tántalo le había sido concedido comer en la mesa de los dioses, y su arrogancia le había llevado a poner en cuestión su omnisciencia: da muerte a su hijo Pélope y le sirve a los dioses como plato. Como castigo Zeus le condena a una maldición de penas eternas que afligirá también a sus descendientes: no solo a Agamenón y Menelao, sus hijos, sino también a los hijos de Agamenón y Clitemnestra; de modo que la maldición pesará también sobre Electra, Ifigenia y Orestes. La culpa y el consiguiente castigo no responden por tanto a una acción individual, sino a la pertenencia a la estirpe; la acción de los individuos –predestinada– solo puede confirmarla. Bajo el peso de esa maldición no es posible que uno sea sujeto de su propio destino. La idea de la *Klassik* es que solo un sujeto

<sup>24</sup> Th. W. Adorno, “Zum Klassizismus von Goethe’s Iphigenie”, *op. cit.*, p. 499.

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 496.

<sup>26</sup> J. Maiso, “Mito e demitizzazione nella Scuola di Francoforte”, en G. Leghissa y E. Manera (eds.), *Filosofie del mito nel Novecento*, Roma, Carocci, 2015, pp. 171-180.

<sup>27</sup> S. Buck-Morss, *Dialéctica de la mirada*, Madrid, Visor, 1995, p. 95.

libre, capaz de una humanidad pura, será capaz de romper este círculo fatal de culpa y violencia y conquistar autonomía frente al poder del destino mítico; el ideal de humanidad llama a hacerlo de forma noble e incruenta, rompiendo la cadena de ciega violencia y venganza que se encadena de forma fatal en el mito. La tesis de Adorno, sin embargo, es que “la civilización, la fase del sujeto adulto, va más allá de la minoría de edad del mito para hacerse culpable con respecto a ésta y verse envuelta en el contexto de culpa mítico”<sup>28</sup>.

Adorno sitúa esta antinomia del drama en “la colisión entre dos pueblos de dos edades distintas”; en el choque entre griegos y escitas se revela la dialéctica entre racionalidad y mito, la imbricación de la racionalidad con la violencia mítica, la persistencia de la prehistoria en el seno de la civilización. Si en *Ifigenia* la humanidad no es un mero ideal declamado es porque revela cómo la emancipación del sujeto en el proceso de civilización, que le enfrenta con los ciegos poderes del mito, lleva al naciente sujeto a entrar en conflicto con la civilización y sus estatutos<sup>29</sup>. La civilización “no llega a sí misma y a la reconciliación más que negándose”<sup>30</sup>. Pero mostrar en qué medida esa dialéctica no solo está en el corazón de la obra, sino que constituye su contenido de verdad, requiere una lectura de *Ifigenia* verdaderamente a contrapelo de su interpretación dominante para poner al descubierto sus ambivalencias y sus grietas, que permiten un acceso distinto a las tensiones que están a la base del drama.

### Contenido de verdad: las aporías del ideal de humanidad

Según la lectura convencional del drama *Ifigenia*, movida solo por su sinceridad, revela a Thoas –rey de los escitas– los planes de la huida forjados por Orestes y Píades, poniendo así de manifiesto la treta que los griegos habían urdido para escapar de la isla. Su humanidad –y su mala conciencia, añade Adorno– no la permiten mentir. Goethe parecería decir así que los medios de la astucia y el engaño –que en el excursus sobre Odiseo en *Dialéctica de la Ilustración* habían sido el medio por el que surge el sí-mismo, que solo podía constituirse reconociendo el poder como principio de todas las relaciones– no van a ser los instrumentos de *Ifigenia*. Y es que la astucia y la treta no pueden llevar a la reconciliación, sino que prolongarían el círculo fatal de culpa y castigo, y sin duda el engaño hubiera llevado a la venganza de Thoas. Al reconocer el engaño, *Ifigenia* acaba con el miedo a los dioses y permite que los asuntos mundanos se resuelvan a través del entendimiento entre seres humanos, mediante el entendimiento y el perdón. Se abriría así un espacio de comunicación sin violencia, de reconocimiento. Ella actuaría así, no por cálculo, sino por humanidad y desde la libertad; de modo que en Goethe la salvación vendría de la acción ética de *Ifigenia*, no por la intervención de Atenea como *dea ex machina*, tal como sucede en Eurípides. Goethe mostraría así que sólo la acción libre y consciente de un individuo autónomo puede poner fin a la maldición mítica y abrir el camino a la humanidad. De este modo *Ifigenia* supera la maldición y a lo largo del drama va pasando de ser una mujer débil y sometida –triplemente sometida a varones: en primer lugar por su

<sup>28</sup> Th. W. Adorno, “Zum Klassizismus von Goethe’s Iphigenie”, *op. cit.*, p. 500.

<sup>29</sup> Th. W. Adorno, “Gegen das Rohe”, *op. cit.*, p. 118.

<sup>30</sup> Th. W. Adorno, “Zum Klassizismus von Goethe’s Iphigenie”, *op. cit.*, p. 500.

padre Agamenón, que la sacrifica, luego por Thoas, que quiere casarse con ella, y en tercer lugar Orestes y Píldes, que la implican en enredos para lograr escapar— a una mujer autónoma (“he nacido tan libre como un hombre”, afirma Ifigenia en el quinto acto). En esa escena final ella no quiere herir a Thoas, que la quiere como esposa, sino que aspira a separarse amistosamente de él. De este modo el final del drama pondría fin a la era del mito para dar comienzo a la era de la libertad, del sujeto capaz de autodeterminación, lograda gracias a la acción moral de Ifigenia. En ella se abre la posibilidad de una humanidad que acaba con el círculo fatal de culpa y venganza y pone en su lugar una humanidad que la figura de Ifigenia encarna en femenino —dejando atrás la era de los héroes y suavizando la fuerza del mito<sup>31</sup>.

Adorno se revuelve contra esta lectura, que considera apologética, pues aplanan las tensiones que atraviesan el concepto de humanidad en la obra, y que señalan al contenido mismo del clasicismo y sus aporías. Lo que está aquí en juego es un tratamiento de la humanidad a partir de su propia antinomia, a partir de la contradicción que la habita. El elemento determinante es que la conquista de la humanidad solo afecta a los griegos —Ifigenia, Orestes y Píldes—, mientras que los escitas aparecen como bárbaros. La colisión entre griegos y bárbaros pone en escena la confrontación —y la imbricación— de civilización y barbarie, de razón autónoma y persistencia del mito: es una figura de la dialéctica de la Ilustración. De un lado están Thoas y el pueblo de los escitas, que aún practican sacrificios humanos —de los forasteros, que en cuanto llegan a su costa son sacrificados en el altar de la diosa Diana—, y del otro está Ifigenia, la griega, que actúa de forma humana y racional, y consigue suspender —no abolir— los sacrificios como sacerdotisa de Diana. En la lectura convencional, ella, en la medida en que pertenece a un mundo *posterior* al mito y encarna la figura de la santa y el eterno femenino, logra mediar en la confrontación y obtener la reconciliación sin derramamiento de sangre.

Sin embargo Ifigenia solo logra emanciparse de la maldición y de su condición de mujer sometida mediante “la confesión que la avispada griega hace al humano rey de los bárbaros. Esa confesión”, al reconocer que ha querido traicionarles, “renuncia al espíritu de autoconservación de sus compañeros civilizados”<sup>32</sup>. En realidad, si el eje del drama se sitúa en la tensión entre los griegos y los escitas, queda en primer plano que la civilización solo logra afirmarse negando sus propios valores; eso revela la reconciliación como mera apariencia, pues “el contenido de esa humanidad se basa en el privilegio” y se enreda en las antinomias de una noción puramente burguesa de humanidad que se revela “particular y excluyente”<sup>33</sup>. Esa es la clave de la lectura de Adorno. Si la humanidad de Ifigenia está endemoniada —como había señalado Goethe en una carta a Schiller en 1802— es porque ella “sólo deviene humana en el instante en que la humanidad deja de insistir en sí y en su superior derecho”<sup>34</sup>. Ifigenia actúa desde la libertad y busca libertad, pero ésta no es compatible con el privilegio de los griegos. Como ha escrito Christa Bürger, “la autorrealización del sujeto burgués”, encarnado aquí por Ifigenia, “va de la mano de la no realización del otro excluido”<sup>35</sup>. Mientras la humanidad sea un atributo basado en el privilegio no

<sup>31</sup> Para una crítica de esta lectura desde el punto de vista de su inconfesa perspectiva de clase, cf. Ch. Bürger, “Classical Processes of Dissociation”, *op. cit.*

<sup>32</sup> Th. W. Adorno, “Zum Klassizismus von Goethe’s Iphigenie”, *op. cit.*, p. 500.

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 506.

<sup>34</sup> Th. W. Adorno, “Zum Klassizismus von Goethe’s Iphigenie”, *op. cit.*, p. 500.

<sup>35</sup> Ch. Bürger, “Classical Processes of Dissociation”, *op. cit.*, p. 127.

será humana; mientras la reconciliación que promete la comunicación y el reconocimiento no de cuenta de sus presupuestos materiales será mera apariencia.

Adorno revela aquí una dialéctica del proceso civilizador que se sustancia en “el resto bárbaro en la resistencia contra la barbarie”<sup>36</sup>. Si los portavoces de la humanidad querían defender la dignidad y los derechos de lo humano, lo hacían en una confrontación despiadada con la barbarie que llevaba a que la civilización se imbricara con ésta de forma inextricable. Pues esa confrontación reproducía la injusticia contra aquella parte de lo humano contra la que el principio civilizador se afirma: lo “bárbaro”. En *Ifigenia* esa injusticia la sufren los escitas, los bárbaros contra los que se afirma el principio humanizador de los griegos, que quieren dejar atrás el ciego poder del mito y la maldición y poder actuar como sujetos. Solo en contraste con los incivilizados que aún practican sacrificios humanos puede articularse el mensaje de humanidad que promulga la obra, pero a la hora de la verdad éstos quedan excluidos de ella. Adorno capta esa dialéctica del proceso civilizador con palabras sumamente precisas: “A las víctimas del proceso civilizador, a las que éste aplasta y que han de pagar los costes de la civilización, se les han estafado sus frutos, y han permanecido presas en la condición precivilizada”<sup>37</sup>. De modo que, en lugar de reconocer los privilegios y taras vinculados a la estirpe y el nacimiento, también a la clase social, la bandera de la humanidad que enarbola el drama escamotea las relaciones fácticas de poder y dominación. Frente a este núcleo idealista en el drama antimitológico de Goethe, Adorno afirma que lo verdaderamente antimitológico sería restituir los derechos de ese elemento mítico, precivilizado, que se le hiciera justicia<sup>38</sup>.

En cambio, lo que revela la “oposición muda pero tangible entre los humanos griegos y los bárbaros escitas” es que en ningún momento se ha roto el vínculo entre civilización y dominación, entre cultura y violencia<sup>39</sup>. La despedida que permite la marcha de estos peculiares “bandidos griegos” –como los denomina Bürger, llevando las cosas al límite– no puede confundirse con un triunfo final de la *Humanität*, como sugiere la lectura convencional del drama. En la interpretación de Adorno de esa escena final entre Ifigenia y Thoas sería reveladora del verdadero carácter de la humanidad burguesa que el drama defiende, pues ella revelaría más bien que ella impone su privilegio como griega al rey de los escitas: “La sensación de una injusticia que perjudica al drama porque éste exige que objetivamente, conforme a la idea, con la humanidad se haga realidad también la justicia, se debe a que Thoas, el bárbaro, da más que los griegos que, concordando aquí con la obra, se consideran humanamente superiores a él”<sup>40</sup>. En efecto, al dejar partir a los griegos, Thoas pierde a Ifigenia, a quien quiere desposar, y se queda solo y abandonado; ella, en cambio, recupera a sus hermanos y su patria. Y, pese a todo, él actúa con magnanimidad y nobleza. Por ello el bárbaro Thoas se revela más generoso y magnánimo que los griegos, paladines de la humanidad y la civilización; pues él no actúa en aras de su propio beneficio, sino desde el reconocimiento del otro. Aunque sea Ifigenia quien decide confesar la artimaña, exponiéndose al riesgo de la venganza de Thoas, es éste quien sella la reconciliación al dejarles marchar con esa frase final del *lebt wohl*, que despidе a

<sup>36</sup> Th. W. Adorno, “Zum Klassizismus von Goethe’s Iphigenie”, *op. cit.*, p. 507.

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 507.

<sup>38</sup> Th. W. Adorno, “Gegen das Rohe”, *op. cit.*, p. 120.

<sup>39</sup> Ch. Bürger, “Classical Processes of Dissociation”, *op. cit.*, p. 133.

<sup>40</sup> Th. W. Adorno, “Zum Klassizismus von Goethe’s Iphigenie”, *op. cit.*, p. 508.

los griegos que querían engañarle con una bendición. Al fin y al cabo, con su treta Ifigenia y los suyos han perpetuado el mítico círculo de culpa y castigo, mientras que solo la humanidad del rey bárbaro, que les deja partir y renuncia a la violencia, permite suspender su vigencia. Por ello Adorno subraya: “Ninguna contraevidencia puede mitigar del todo la reacción espontánea a *Ifigenia* de que el modo en que se está tratando a Thoas es feo”<sup>41</sup>.

Adorno insiste en este sentido en que la idea de una humanidad no restringida no logra imponerse, pues Thoas sigue excluido de ella: “está condenado a seguir siendo el objeto de esa humanidad, mientras que actúa como su sujeto”<sup>42</sup>. El hecho de que la salvación de los griegos –los civilizados– requiera el sacrificio de Thoas, el bárbaro, socava la idea misma de humanidad que la obra pretendía enarbolar. Esto cobra expresión en un pasaje crucial de esa última escena, en la que Thoas “contrapone a la civilización el argumento de los salvajes, que serían mejores hombres: «El griego pone a menudo sus ávidos ojos / en los remotos tesoros de los bárbaros, / el vello-cino de oro, corceles, hermosas hijas; / pero la violencia y la astucia no siempre los devuelve / felices a sus casas con los bienes obtenidos»”<sup>43</sup>. En el fondo, el drama no indica de ningún modo que la civilización haya dejado atrás la violencia, sino que a lo sumo la ha refinado<sup>44</sup>. Sin duda, no se puede culpar a Goethe de que, en el momento histórico en el que escribe, el ideal de humanidad que defiende sea el privilegio de una clase o un pueblo. Pero en su intento en estos pasajes finales de llevar a cabo una apología de la humanidad frente a los rasgos inhumanos que persisten en ella, “el desesperado esfuerzo del poeta es excesivo, los alambres resultan visibles y contravienen la regla de naturalidad que la obra se había impuesto. La intención se nota y resulta molesta. A la obra maestra le crujen las junturas, y con ello pone en cuestión el propio concepto de obra maestra”<sup>45</sup>. Sin embargo esas grietas y desgarros son los que revelan el contenido de verdad de la obra, más allá de la intención del artista y de la falsa conciencia de un clasicismo cuyo *modus operandi* tiende indefectiblemente a la reconciliación extorsionada de las persistentes contradicciones. En la relación entre los “bárbaros” escitas y los “civilizados” griegos, el ideal de humanidad aparece como un estado de comunicación libre de dominio y coacción que aparece como un momento utópico, no realizado<sup>46</sup>. El problema es que el ideal de humanidad que encarna Ifigenia debería ser aplicable, pero no lo es; puede ser moralmente correcto, pero en cuanto Ifigenia actúa se revela falaz: pues su autonomía como sujeto libre y civilizado significa la no-libertad de otros.

La universalidad que promete la reconciliación clasicista es un espejismo, pues se apoya en la ilusión de “una humanidad ya existente, unitaria, armoniosa en sí misma y que avanza uniformemente”<sup>47</sup>. Sin embargo el drama revela que la exigencia de una acción civilizada y humana no puede materializarse sin entrar en contradicción consigo misma en el modelo de constitución social vigente; el reconocimiento y la comunicación libre de coacción entre pueblos que promete la escena final no puede

<sup>41</sup> Th. W. Adorno, “Zum Klassizismus von Goethe’s Iphigenie”, *op. cit.*, p. 507.

<sup>42</sup> *Ibidem*, p. 509.

<sup>43</sup> *Ibidem*, p. 512. El pasaje de *Ifigenia* aquí citado se encuentra en la sexta escena del quinto acto.

<sup>44</sup> P. U. Howendahl, “A Precarious Balance”, *op. cit.*, p. 144.

<sup>45</sup> Th. W. Adorno, “Zum Klassizismus von Goethe’s Iphigenie”, *op. cit.*, p. 509.

<sup>46</sup> Ch. Bürger, “Classical Processes of Dissociation”, *op. cit.*, p. 131.

<sup>47</sup> Th. W. Adorno, “Fortschritt”, en *Stichworte. Kritische Modelle II. Gesammelte Schriften 10.2*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 2003, pp. 617-638, aquí p. 619.

sustanciarse, pues se apoyan en unos presupuestos de desigualdad y dominación que en ningún momento se explicitan. Ifigenia encarna la promesa de superación del vínculo inextricable entre cultura y dominación, entre civilización y violencia, pero la obra misma revela que esa promesa no puede sustanciarse. Esa es la herida que atraviesa su clasicismo y que emerge a través de las grietas del drama, de esos crujidos que revelan la verdad de su construcción aparentemente sin fallas. Pues solo una vez que la civilización dejara de delimitar un afuera excluyente, “aunque fuera desde el precepto de ser igual a ella, existiría la humanidad y no su espejismo”<sup>48</sup>.

### **Coda: el monólogo de Orestes y la persistencia del mito**

Solo hay un momento en el que, según Adorno, se echa abajo “la valla de la cultura que por lo demás se yergue por mor de la humanidad de Ifigenia”<sup>49</sup>; sin embargo ese pasaje no tiene que ver con la acción de Ifigenia, sino con un monólogo de su hermano Orestes en la segunda escena del tercer acto. Solo en este pasaje, que Adorno considera el más avanzado de la obra y que ha dejado atrás la monocromía del clasicismo, se pacifica realmente el mito y se suspende el particularismo de la humanidad y la civilización, “violando los tabúes de la humanidad a medias, domesticada, que no quiere renunciar a los castigos eternos del infierno”<sup>50</sup>. Se trata de una visión en la que los tantálidas, enemigos acérrimos que se han matado entre sí, aparecen reconciliados. Sin embargo en el drama este momento, el único en que cobra voz la verdadera utopía, se ve inmediatamente revocado. Y es que este pasaje se desacredita en la medida en que se trata del monólogo de un Orestes aturdido, un sujeto que habla medio en sueños y en ese momento no es dueño de sí; así se pone de manifiesto la escasa plausibilidad de lo que sería la verdadera reconciliación: si alguien la divisa es porque tiene el espíritu confuso<sup>51</sup>. La visión de Orestes muestra el mundo como debería ser, no como es, y el sano sentido de los hechos revela que no es posible dejar atrás la impertérrita perpetuación de la violencia. Por otra parte, la reconciliación no es total, pues Tántalo no se ve redimido de la maldición, sino solo su estirpe. El culpable sigue siendo merecedor del castigo. Al final sigue predominando el mito, y así lo revela la alusión a las “férreas cadenas” y “terribles suplicios” de los que Tántalo no ha conseguido liberarse<sup>52</sup>. Eso tampoco se resuelve en la escena final: la superación del mito sigue siendo mítica, no alcanza el estadio de lo verdaderamente humano.

Finalmente, en la interpretación profundamente política del drama de Goethe por parte de Adorno, parecería que en Orestes la maldición mítica persistiría en forma de neurosis, como un conflicto interiorizado, internalizado en la vida psíquica<sup>53</sup>. En él es el miedo, la angustia, la culpa y el temor al castigo lo que permite la persistencia del mito. La constitución de la subjetividad lleva también los estigmas de la civili-

<sup>48</sup> *Ibidem*, p. 620.

<sup>49</sup> Th. W. Adorno, “Zum Klassizismus von Goethe’s Iphigenie”, *op. cit.*, p. 510.

<sup>50</sup> *Ibidem*, p. 510.

<sup>51</sup> *Ibidem*, p. 510.

<sup>52</sup> Así literalmente en el monólogo de la segunda escena del tercer acto: “*Weh mir! es haben die Übermächt’gen Der Heldenbrust grausame Qualen Mit ehrnen Ketten aufgeschmiedet*”.

<sup>53</sup> Th. W. Adorno, “Zum Klassizismus von Goethe’s Iphigenie”, *op. cit.*, p. 511.

zación malograda en la psique, que precisamente inhibe a los individuos y coarta su capacidad para afirmarse como sujetos libres, condenándoles a repetir ciegamente el *fatum* al que parecen condenados. De ahí que la única esperanza que se abre en el drama sería que se desvaneciera el elemento de violencia que persiste en la lógica civilizatoria, en la que ésta sigue mimetizando el mito; el telos de la reconciliación sería que su brutalidad decaiga y desista<sup>54</sup>. Solo eso rompería el círculo fatal de violencia, culpa y miedo; esa es la promesa que articula *Ifigenia*, y que sin embargo su protagonista no logra cumplir. La meta de un nuevo comienzo de la historia más allá del mito, la violencia y la culpa sería el de la eliminación del miedo. Solo eso permitiría una reconciliación que no tuviera como fundamento la naturalización de la injusticia.

---

<sup>54</sup> *Ibidem*, p. 512.