UNIVERSIDAD NACIONAL DE SAN MARTÍN

ESCUELA DE HUMANIDADES

JORNADA TALLER DE TRADUCCIÓN
Escuela de Humanidades - Sede Volta
14 de septiembre de 2017

CUADERNILLO DE EXPOSICIONES

Comunicación EH

Exposición sobre Eurípides y la obra.

María Belén Landa
PICT (UNS)/UBA
belilanda@gmail.com

A ciencia cierta, poco sabemos de la biografía del más joven de los grandes trágicos atenienses. Algún dato, más o menos certero, lo provee la Suda (enciclopedia histórica acerca del mundo mediterráneo antiguo escrita en griego en el siglo x d. C por eruditos bizantinos): allí se dice que nació en el 484 a. C. en Salamina,[1] una ciudad cercana a Atenas. También sabemos que sus padres, Mnesarco o Mnesárquides y Clito, fueron ridiculizados en la comedia: él como un comerciante de poca monta y ella como verdulera. La misma suerte corrió nuestro poeta, que proveyó de material cómico a Aristófanes en algunas de sus comedias como *Tesmoforiantes,* en la que las mujeres deciden vengarse de él a causa de la imagen de ellas que deja en sus tragedias. En *Ranas,* Esquilo y Eurípides se enfrentan en un concurso, cuyo juez es Dioniso, para ver quién es el mejor tragediógrafo. La competencia se desarrolla en una lucha entre la producción artística tradicional y la innovación. Estas imágenes son las lecturas que el propio Aristófanes poseía sobre Eurípides, que, en cierta medida, nos brindan una idea de la posible recepción y de la interpretación en su tiempo. En el año 406 se instala en la corte del rey Macedonio Aquelao I en Pela y muere allí.

Es el trágico del que nos han llegado la mayor cantidad de obras: son dieciocho, si contamos la discutida *Reso,* y un drama satírico, *Cíclope*. Su producción literaria duró unos cincuenta años y se presentó a veintidós certámenes en los que pocas veces obtuvo el triunfo: cuatro veces ganó el primer premio. Su primera presentación fue en el año 455 a. C. con una tetralogía en la que se incluía la obra *Las Pelíadas,* primera tragedia sobre Medea y la venganza que ella ejecutó sobre Pelias por intermedio de sus hijas. En el 441 a. C., atestiguado en el Mármol de Paros, (contiene inscripta una tabla cronológica de héroes míticos y reyes clásicos griegos y diversos eventos de importancia sucedidos durante sus reinados, comenzando por el rey Cécrope I de Atenas (1582/1581 a. C.) hasta el año 264 a. C.) obtuvo el primer premio y a este se le agregaron otros tres (uno de ellos fue en el 428 a. C. con *Hipólito*) y un triunfo póstumo con la trilogía *Alcmeón en Corinto*, *Ifigenia en*

[1] Se dice que en una cueva en Salamina se refugiaba para escribir.

Áulide y *Bacantes*. En el 438 a. C consiguió el segundo premio por la tetralogía *Las Cretenses, Alcmeón en Psófide*, *Télefo* y *Alcestis*, siendo esta última la única que nos ha llegado completa; también en el 415 por una tetralogía que incluía *Troyanas* y las perdidas *Alejandro, Palamedes* y *Sísifo* y en el 410 a. C. por otra tetralogía de la que nos llegó *Fenicias*. En el 431 obtuvo el tercer premio con *Medea* y sus compañeras perdidas *Filoctetes, Dictis* y *Recolectores*. Se estima que su producción asciende a un centenar de obras.

Ha sido un poeta incomprendido en su tiempo que ha fascinado a lectores posteriores...destino compartido por otros grandes de la historia. Todas sus tragedias son muy diferentes entre sí lo que impide hacer generalizaciones en torno a sus trabajos. Desde el punto de vista compositivo, fue un innovador respecto de la construcción de sus personajes y de la estructura formal de la tragedia: el uso particular del prólogo fue visto como un sello entre sus contemporáneos (Lowe, 2004: 270). Se destaca, entre otras cosas, por analizar en profundidad la psiquis de los personajes y "lograr que la audiencia vea la acción desde el punto de vista del personaje: Eurípides fue capaz de mostrar qué se siente al tener que matar a tus hijos o a tu madre (Medea, Electra, Orestes), al ser consumida por celos devoradores o deseo de venganza (Hermíone y Hécuba), luchar contra un amor que lo absorbe todo (Hipólito-Fedra) y luchar con las consecuencias de la locura (Heracles)" (Cropp, 2000: 25). No fue ajeno a las influencias de su tiempo y, en ese sentido, podemos observar un dominio de la técnica retórica que inunda los parlamentos de sus personajes, sean estos mujeres u hombres, y también las disquisiciones políticas y antropológicas de los sofistas. Quizás estas mismas incorporaciones sobre puntos problemáticos de la *pólis* son las que hicieron que perdiera el favor del público. Es sabido también su crítica frente a la religión, sobre las creencias tradicionales, sobre los mitos, lo que evidencia una perspectiva racionalista en oposición a sus predecesores (García Gual, 2000: XVI). Una famosa frase antigua decía que "Sófocles presenta a sus personajes como deberían ser, Eurípides tal como son en realidad" (García Gual, 2000: XVII). "Puede decirse que reformó la tragedia en un modo tan radical que nunca pudo ser la misma otra vez. Le dio una imagen nueva sin abandonar sus convenciones básicas (Cropp, 2000: 29)".

La obra que aquí nos ocupa, *Ifigenia entre los tauros*, se representó entre el 414 y 412 a. C. Rescribe el mito de Ifigenia y Orestes y les otorga nuevos finales para ambos. La tragedia combina las dos historias en una obra que focaliza en rescates, redenciones y restauraciones. La historia de la casa de Argos se ve resignificada y han concluido sus pesares: Ifigenia vuelva a su tierra después haber estado exiliada en tierra bárbara y Orestes logra, por fin, liberarse del último ataque de la Erinias. Para Platnauer, esta obra no es una tragedia del todo: no hay violencia, nadie es asesinado y la obra termina de manera feliz (1956: V). Parece más una "novela escenificada" (García Gual, 1999: 3) La obra comienza con el prólogo (recientemente analizado) a cargo de Ifigenia en donde ofrece una genealogía sobre su casa, la narración del sacrificio que debe hacer Agamenón a Ártemis para continuar el viaje a Troya, la "salvación" de Ifigenia por parte de la diosa y la instalación como sacerdotisa del templo de Ártemis en la tierra de Toante. Permanece allí con esclavas helenas, que son las que conforman el coro. La protagonista cuenta su sueño y la malinterpreta: dice que su familia está en ruinas y que su hermano, único pilar de la casa paterna, ha muerto. Por último, manifiesta que desea hacer libaciones al hermano muerto. La escena siguiente muestra a Orestes y Pílades como extranjeros que han llegado a las costas para cumplir el último rito de purificación de Orestes por exigencia de Apolo: este consiste en buscar la imagen de la diosa y llevarla a tierra griega para que culmine la persecución de las Erinias que no habían aceptado el veredicto de Atenea. Este episodio es pura invención de Eurípides. Luego, entran las mujeres griegas que sirven a Ifigenia en el templo e inician un diálogo con ella. Cuando termina esta parte, irrumpe en escena un vaquero que, con detalle, narra cómo encontraron a Orestes y Pílades, el episodio de locura que demuestra, cómo se generó la lucha y luego, la captura de ambos. Este relato es lo que formalmente se denomina la escena del mensajero. El episodio concluye con un monólogo de Ifigenia que vuelve sobre el sacrificio en Áulide y la muerte de Orestes. Hace una crítica a la diosa, quien se complace con los sacrificios aunque después reconoce que son los hombres los que le adjudican este rol a la diosa. En el segundo episodio aparecen los héroes maniatados frente a Ifigenia. Se da aquí un diálogo, de corte informativo, entre los dos hermanos (que aún no saben), en el que Ifigenia se entera de que son argivos y aprovecha esta situación para anoticiarse respecto de la suerte de su familia y de los culpables de su sacrificio. Orestes le habla de un modo enigmático sobre la muerte de Clitemnestra y

entonces, Ifigenia ofrece salvar a uno de ellos si entrega una carta a su hermano Orestes en Argos. Mientras Ifigenia busca la carta dentro del templo, el Coro, Orestes y Pílades dialogan entre sí lamentándose por la muerte de uno y alegrándose por la salvación del otro. En el tercer episodio se da el reconocimiento, la *anagnórisis*, y el plan de huida. Pílades es el encargado de llevar la carta pero advierte que si le pasa algo y la pierde, no podrá transmitir el mensaje, por lo que Ifigenia decide contarle el contenido de la carta y se da la *anagnórisis.* Orestes le relata todo lo sucedido: el matricidio, la persecución de las Erinias, el juicio en el Areópago y la nueva orden de Apolo de robar la imagen de Ártemis. Ifigenia prepara el plan de escape que consiste en engañar a Toante diciendo que los capturados están contaminados por matricidio y han tocado la estatua por lo que deben ser purificados todos en el mar antes del sacrificio. Esta elucubración es la que permitirá escapar. El diálogo entre Ifigenia y Toante devela toda "la astucia griega frente a la ingenuidad del salvaje" (García Gual, 1999: 4). Este episodio nos recuerda a *Helena*, ya que se usa una estrategia parecida. (El Coro canta un himno a Apolo en donde se cuenta cómo se apoderó del oráculo de Delfos matando a la serpiente Pitón y desalojando a Temis, cómo Ctón lo arrojó a Febo y este fue suplicante a su padre quien se lo dio para siempre) Luego del canto del Coro, un mensajero se acerca hasta el templo para relatarle a Toante el escape de los fugitivos e Ifigenia y aparece Atenea como *dea ex machina* quien anuncia el futuro que les espera a los personajes y anuncia la instalación del rito en Halas por parte de Orestes y también el rito que involucra a Ifigenia en Braurón.

Variantes del mito

La estancia de Ifigenia en tierra extranjera y su función como sacerdotisa es algo perteneciente a la tradición del tiempo de Eurípides y se basa en un sincretismo de tres Ifigenias de origen distinto: la diosa ática identificada con Ártemis, diosa del parto, que recibía culto en Halas y Braurón en la costa norte de Ática; la diosa táurica, que según Heródoto (IV, 103), "los mismos Tauros la llamaban Ifigenia, la hija de Agamenón"; y finalmente, la Ifigenia humana, hermana de Orestes, de Electra, Crisótemis, hija de Agamenón y Clitemnestra. En el caso de esta última, no siempre se llamó Ifigenia: Homero y Sófocles la llaman Ifianassa (*Ilíada* IX, 145; *Electra*, 158). Según Pierre Grimal, el mito

de Ifigenia se desarrolla en las epopeyas cíclicas (entre las epopeyas cíclicas podemos recordar aquellas que se relacionan con el ciclo tebano (la *Edipodia*, la *Tebaida* y los *Epígonos*) y con el ciclo troyano, por ejemplo la *Cipríada*, que trataba los orígenes de la guerra de Troya hasta la querella entre Aquiles y Agamenón con que se abre la Ilíada; la *Etiopíada*, donde se hace mención a la muerte de Aquiles; la *Ilíada menor* (o *Pequeña Ilíada*), en la cual se refiere la construcción del caballo de madera y la muerte de Paris por un flechazo de Filoctetos. De algunas de estas epopeyas cíclicas se conservan pocos fragmentos y su autoría es dudosa) y en la tragedia. El mito más conocido indica que Agamenón encoleriza a Ártemis y la flota aquea permanece varada en Áulide. A causa de este suceso, Calcante fue consultado y manifiesta que la cólera de la diosa sólo puede revertirse si Agamenón sacrifica a su hija. A pesar de haberse negado, el rey de hombres manda a buscar a su hija con la falsa promesa de un casamiento con Aquiles. Se dispone todo para el sacrificio pero la diosa se apiada de la doncella y la cambia por una cierva. La lleva a la tierra de los tauros, la actual Crimea, y allí la convierte en su sacerdotisa. A este mito se le han incorporado algunas variantes:

- El lugar no sería Áulide sino Braurón, un lugar del Ática; en lugar de una cierva sería un oso. También se dice que en el momento del sacrifico, la misma Ifigenia se habría convertido en toro, ternera, osa o en una anciana.
- Otra variante (aberrante) respecto de sus progenitores afirma que era hija de Teseo y Helena (en el rapto) y que esta última se la confió a su hermana Clitemnestra.

Se contaba que Ifigenia había muerto en Mégara, donde tenía un santuario, otros relatos sostienen que Ártemis le había concedido inmortalidad, identificándola con la diosa Hécate; otras que vivía en la Isla Blanca casada con Aquiles. Lo cierto es que este mito, como tantos otros, despertó el interés del poeta y nos regaló esta magnífica obra.

Bibliografía:

Cropp, M.J. (2000) *Euripides* Iphigenia in Tauris, Warminster: Aris & Phillips Ltd.

García Gual, C. (1999) *Ifigenia entre los tauros*, Madrid: Gredos.

Grimal, P. (2010) *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona: Paidós.

Lesky, A. (1989) *Historia de la Literatura Griega*, Madrid: Gredos.

Lowe, N. J. "Euripides" en De Jong, I; Nünlist, R.J; Bowie, A. (eds.) (2004) *Narrators, Narratees and Narrative in Ancient Greek Literature*, Brill: Leiden and Boston, pp.269-280

Platnauer, M. (1956) *Euripides* Iphigenia in Tauris, Oxford: Clarendon Press.

Rodríguez Cidre, E. (2010). *Eurípides* Medea, Losada: Buenos Aires

Trímetro yámbico: el metro de los diálogos de la tragedia

Alejandro Abritta
UBA – Conicet
alejandroabritta@gmail.com

Historia y uso

- El primer uso registrado que conservamos del trímetro yámbico es el de Arquíloco de Paros (s. VII a. C.). En la poesía arcaica, es un metro utilizado para una diversidad de temáticas, pero sobre todo para temas ligeros y en algunos casos para sátiras y escarnios.
- Si bien puede verse claramente su uso para las partes dialogadas de la tragedia en Esquilo, todavía en este autor convive con una utilización extensa de metros líricos y ocasionalmente con el tetrámetro trocaico.
- En las obras más tardías de Esquilo y en Sófocles ya se observa la estructura estandarizada de metros en la tragedia: trímetro yámbico para partes dialogadas entre las que se intercalan cantos líricos estróficos.

[Estructura (métrica) de *I.T.*]

- Primera parte (465 vv.; 60% trímetros muy interrumpidos)
  - 1-122: trímetros
  - 123-235: diálogo lírico en anapestos
  - 236-391: trímetros
  - 392-465: canto lírico
- Segunda parte (casi todo en trímetros, con una división entre los dos segmentos a través de una intervención coral)
  - 466-642: trímetros
  - 643-656: trímetros y canto lírico intercalados
  - 657-1088: trímetros
- Tercera parte (estructura estándar, 73% de trímetros con interrupciones corales claramente delimitadas)
  - 1089-1151: canto lírico
  - 1152-1233: trímetros
  - 1234-1282: canto lírico
  - 1283-1499: trímetros

Modo de recitación

- El famoso pasaje de Aristóteles (*Poet.* 1449a24), “pues el yámbico es el más adecuado para el habla [λεκτικόν] de los metros”, sugiere que el trímetro fue adoptado para las partes dialógicas de la tragedia por su cercanía con el ritmo del lenguaje griego cotidiano. Esto no debe hacer pensar que las composiciones en trímetro son un tipo de “poesía no-poética” ni muchísimo menos una suerte de “prosa poética”; probablemente sólo implica que era relativamente sencillo componer poesía en trímetros sin utilizar un léxico especializado (como el del hexámetro) ni una sintaxis o un orden de palabras demasiado forzado (como el que se observa en muchos poemas líricos).
- La partes dialógicas de la tragedia eran recitadas sin acompañamiento musical por los actores.

Esquema métrico

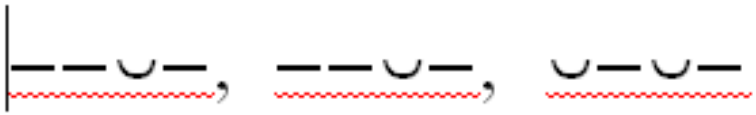
- El esquema métrico del trímetro yámbico puede concebirse como una sucesión alternante de elementos no-marcados (primero un *anceps* y luego una sílaba breve o *brevia*) y marcados (sílabas largas o *longa*); las alternancia de *ancipitia* y *brevia* permite distinguir los tres *metra* que componen el verso:

Ejemplos

- Aunque podría pensarse que el ritmo yámbico es fundamental en el trímetro, en E. *I. T.* 1-66, sólo dos versos muestran una sucesión perfecta de seis yambos:
  - 35: ὅθεν, νόμοισιν οἷσιν ἥδεται θεὰ
  - 49: βεβλημένον πρὸς οὖδας ἐξ ἄκρων σταθμῶν.
- Uno más muestra cinco yambos con dos sílabas finales breves:
  - 62: ἀποῦσ' ἀπόντι (ταῦτα γὰρ δυναίμεθ' ἄν)
- Esto no es una excepción: en la tragedia menos de un 10% de los versos son “holoyámbicos”.

Realización de los *ancipitia*

- Los primeros dos *ancipitia* son ocupados por sílabas largas más veces que por sílabas breves, lo que hace que del tipo de verso



  el más común en la tragedia (y en el pasaje que nos ocupa).
- Nótese que en este tipo de verso el ritmo yámbico no aparece reiterado hasta la segunda mitad, donde se regulariza.

Ejemplos

- Los siguientes versos ejemplifican el tipo más común en la tragedia y en el pasaje:
  - 17: Ὦ τῆσδ' ἀνάσσων Ἑλλάδος στρατηγίας
  - 24: ἦν χρή σε θῦσαι. καί μ' Ὀδυσσέως τέχναις
- El segundo tipo más común, con los tres *ancipitia* largos, merece también ejemplificarse:
  - 15: δεινῆι δ' ἁπλοίαι πνευμάτων τ' οὐ τυγχάνων

Resoluciones

- Un rasgo esencial del trímetro yámbico es que tolera que los *longa* "resuelvan", es decir, que sean ocupados por dos sílabas breves. En tragedia, también el primer *anceps* puede ser ocupado por dos breves:

- Debe notarse que el esquema es engañoso: no todos los *longa* resuelven con la misma frecuencia, de hecho, algunos no resuelven casi nunca.

Frecuencia de las resoluciones

- Con mucho, la del tercer *longum* es la resolución más común (trece veces en el pasaje de Eurípides):
  - e.g. 7 αὔραις ἐλίσσων κυανέαν ἅλα στρέφει
- La del primer *longum* es también frecuente (tres veces en el pasaje), así como la del primer *anceps* (cuatro veces)
  - e.g. 9 Ἀρτέμιδι κλειναῖς ἐν πτυχαῖσιν Αὐλίδος
  - e.g. 60 Στροφίωι γὰρ οὐκ ἦν παῖς, ὅτ' ὠλλύμην ἐγώ.

Frecuencia de las resoluciones

- Más de una resolución por verso no es común, excepto en las obras más tardías de Eurípides, pero en el pasaje *I.T.* 1-66 encontramos algunos casos, e.g.:
  - 4: Μενέλαος Ἀγαμέμνων τε· τοῦ δ' ἔφυν ἐγώ
  - 5: τῆς Τυνδαρείας θυγατρὸς Ἰφιγένεια παῖς
  - 20: λάβηι σφαγεῖσαν· ὅτι γὰρ ἐνιαυτὸς τέκοι
- Como puede notarse, la motivación más frecuente para las resoluciones es la necesidad de acomodar un nombre propio; esta tendencia se relaja progresivamente en Eurípides y no existe en la comedia.

Aparición de anapestos

- En ocasiones, para acomodar un nombre propio el poeta se permite un anapesto en el interior de un trímetro. En el pasaje elegido, esto sucede una sola vez:

  2: θοαῖσιν ἵπποις Οἰνομάου γαμεῖ κόρην

- Podemos imaginar una lectura rápida de la secuencia, que pase rápidamente sobre las dos sílabas. En este verso, también podría imaginarse una sinízesis (la fusión del grupo αου).

Cesuras

- El trímetro yámbico muestra dos ubicaciones con final de palabra regular: el segundo *anceps* (cesura pentemímera) y el segundo *breve* (cesura heptemímera):

- Contra lo que sucede en un metro como el hexámetro (donde en 98% de los versos aparece una de las dos cesuras centrales), existen en el trímetro, sin embargo, numerosos versos sin cesura o con cesura media (es decir, después del tercer *longum*).

Ejemplos

- La cesura pentemímera es la más común de las dos principales:
  - 2: θοαῖσιν ἵπποις | Οἰνομάου γαμεῖ κόρην
  - 13: λαβεῖν Ἀχαιοῖς | τούς θ' ὑβρισθέντας γάμους
- Pero el pasaje elegido se abre con una heptemímera:
  - 1: Πέλοψ ὁ Ταντάλειος | ἐς Πῖσαν μολὼν
- Son extremadamente raros y suelen ir acompañados de elisión los casos de cesura media:
  - 27: μεταρσία ληφθεῖσ' | ἐκαινόμην ξίφει
- Y más raros aún los versos sin cesura:
  - 18: Ἀγάμεμνον, οὐ μὴ ναῦς ἀφορμίσηις χθονὸς

Puentes

- En la tragedia, en sólo una ubicación está virtualmente prohibido el final de palabra: el tercer *anceps*. Este "puente" se denomina "puente de Porson", por su descubridor, y en general se explica como un efecto de la voluntad de preservar el ritmo yámbico cerca del final del verso.
- Además de esta regla, debe mencionarse la prohibición de la "resolución partida", esto es, la prohibición de que entre las dos sílabas breves que ocupan un *longum* haya final de palabra.
- Estos puentes no sólo son importantes desde el punto de vista métrico: desde el punto de vista lingüístico, nos permiten estudiar las categorías rítmicas de palabras en griego y detectar qué formas eran apositivas en el lenguaje.

Análisis de estilo para la datación y clasificación de obras

- El estudio de la cantidad de resoluciones (Cropp, M. y Fick, G. [1985], *Resolutions and Chronology in Euripides: the Fragmentary Tragedies*, *BICS* supp. 43) y de otros fenómenos prosódicos, como la aparición de apositivos en el tercer *anceps* (Devine, A. M. y Stephens, L. D. [1981] "A New Aspect of the Evolution of the Trimeter in Euripides", *TAPhA* 111, 43-64) nos permite datar e identificar el género de las obras de Eurípides con gran precisión.
- En el caso de *I.T.*, el análisis confirma la datación admitida tradicionalmente, ubicándo la tragedia en el periodo 415-410. Además, sugiere que la obra era concebida como una tragedia en sentido estricto (contra comentarios como el de Calvo Martínez en la traducción publicada por Gredos: "nadie se atrevería a afirmar que este drama es una verdadera tragedia.")

Interacción entre niveles métricos

- Aunque la relación entre los distintos niveles del metro (esquema métrico, versos concretos, versos recitados) es compleja, algunos fenómenos pueden estudiarse.
- A modo de ejemplo, puede mencionarse una relación interesante entre la realización de los *ancipitia* y la ubicación de las cesuras: es mucho más frecuente que el tercer *anceps* sea largo cuando hay cesura pentemímera y viceversa, cuando no hay cesura pentemímera, es más frecuente que sea breve.

A modo de conclusión

- Pese a la dificultad intrínseca en extraer información sobre el sonido de un texto sólo a partir de las formas escritas, los estudios métricos y lingüísticos contemporáneos nos muestran que el trímetro yámbico era una estructura variable con gran potencial expresivo. Aunque probablemente ninguna recitación podría acercarnos hoy a la musicalidad original del verso, el estudio detenido de los poemas nos permite descubrir muchos de los efectos con los que los autores enriquecían sus palabras.

Jornada taller de traducción. Ifigenia entre los Tauros de Eurípides
Escuela de Humanidades. UNSAM

14 de septiembre, 9 a 19 hrs.

Desdoblamientos escultóricos e icónicos en *Ifigenia entre los tauros*

Milena Gallipoli (IIPC-UNSAM, CONICET)

El auge de la popularidad de la tragedia ática hacia el siglo IV a.C. se vio acompañado de un proceso paralelo de aumento en la producción cerámica de temas iconográficos referentes a aquellas tramas y narraciones que estaban siendo relatadas a través de la representación teatral. El presente trabajo tiene como principal objetivo analizar algunas de las manifestaciones visuales producidas en dicho medio que remitan a la tragedia de Eurípides de *Ifigenia entre los Tauros* (*IT*).

Cabe destacar que una de las primeras problemáticas metodológicas que surgen al tomar este tipo de producciones como objeto de estudio es el conflictivo vínculo que se establece entre el texto teatral y la imagen icónica. Si estas jornadas tratan sobre la temática de la traducción, en este caso en particular nos enfrentamos a la operación de una transposición entre registros textuales y visuales. Este análisis requiere de la cautela de evitar reducir la relación a una mera ilustración entre un registro y el otro, dado que así sólo derivaría como parámetro de valoración el grado de adecuación y apego de la imagen al texto y se pierde de vista la especificidad de cada formato. Uno de los investigadores que ha teorizado esta cuestión es el británico Oliver Taplin. En su emblemático libro *Pots and plays* plantea la idea de que, antes que ilustración, al contemplar una pieza de cerámica se superpone una compleja serie de registros en donde "la apreciación de la pintura estaba informada por el conocimiento de algunas tragedias en particular, no era dependiente de ella, pero era enriquecido por ella" (Taplin, 2007: VII). La circulación de los relatos mitológicos adoptaba múltiples formas y formatos: la historia contada como tragedia en el contexto teatral, rapsodias, poesía coral, transmisiones en contextos domésticos y el registro pictórico. No obstante, para el caso de *IT* se da la particularidad de que Eurípides inventa el episodio del encuentro entre Ifigenia y Orestes en Tauris, por ende, "cualquier representación artística de esta historia está atada a ser derivada, más o menos, de la obra de Eurípides" (Taplin, 2007: 150). Taplin informa que *IT* fue una de las obras de Eurípides más representadas en el

arte durante el siglo IV a.C. –entre 380 y 320 a.C. más específicamente – y que se han podido encontrar ejemplares en cerámica tanto en el territorio ático como en la Magna Grecia, en particular en Apulia y en Campania. Edith Hall (2013) en su libro *Adventures with Iphigenia in Tauris. A cultural history of Euripides' Black sea tragedy* refuerza la hipótesis de Taplin al sugerir que la popularidad de la representación de *IT* "estaba conectada tanto con la idoneidad de las relaciones afectivas, explorada tan exitosamente en la intensa escena de reconocimiento de la obra, como con el contexto de un funeral familiar, y con la rápida expansión del culto de Artemis entre los griegos occidentales" (Hall, 2013: 69).

El momento del reconocimiento entre Ifigenia y Orestes aparece bastante representado entre los ejemplares supervivientes, como podemos notar en la siguiente crátera de Apulia (**Fig. 1**). Allí, se observa a Orestes sentado de forma pensativa en el altar de sacrificio ante la presencia de Ifigenia vestida como sacerdotisa. Este ejemplo da cuenta de la compleja relación que se establece entre teatro e imagen. Por un lado, ciertos elementos como la presencia de Ártemis y Apolo en el registro superior aleja a la imagen de una ilustración lineal del acto teatral dado que ambos personajes no aparecen en escena. No obstante, el recurso de incluir dioses claves a la trama de una narración era empleado de forma frecuente en las representaciones en cerámica como una especie de pista visual que dirigía y anclaba el relato de forma más clara. Por otro lado, Taplin al analizar esta pieza en particular resalta que un espectador podría remitir la acción retratada al momento del diálogo en el que Ifigenia determina la muerte de Orestes y la salvación de Pílades en función de la entrega de la carta en Argos, de allí la diferente actitud entre ambos personajes. Como resume Hall: "Los pintores de cerámica interactuando con escenas representadas en el drama griego no solían representar una escena singular sino una composición visual que incluía elementos de diversas partes de la obra" (Hall, 2013: 78). Ante la idea de que el espectador estaría 'informado del' diálogo, la imagen adquiere una instancia de anticipación y de tensión extra.

La siguiente imagen (**Fig. 2**) representa el mismo episodio pero en el momento de la trama en que Ifigenia le entrega la carta a Pílades, una de las acciones que más anticipación generan en el devenir narrativo de la obra. Se puede notar que la carta posee cierto protagonismo como elemento.[1] No obstante, la centralidad compositiva

[1] Dice Hall sobre la carta: "The letter itself is not only a theatrical 'prop' required by actors when they performed the play, but a complex metatheatrical reminder of the process of acting a role. When Iphigenia tells the Greeks the contents of the letter, she enacts a future scene she imagines at Argos in

recae en la representación de la escultura de Ártemis. Si la carta es el elemento clave en términos afectivos de la trama para que se desencadene la *anagnórisis*, la escultura de la diosa es el objeto que guía la acción: es el móvil por el cual Orestes se encuentra en Tauris dirigido por Apolo y es la excusa por la cual los protagonistas lograrán escapar de aquella tierra.

En la imagen, la escultura se reconoce como tal por poseer un tamaño menor al resto de los personajes, por ser la única figura frontal de la composición y por poseer una vestimenta en apariencia más arcaica y con menos movimiento de paños que las demás figuras femeninas. En las modalidades de representación de la cerámica la frontalidad de los rostros no era un recurso aplicado a los personajes sino que antes bien era relegado a la representación de máscaras, elemento que remite al ámbito teatral. En este caso, la frontalidad responde a la idea de que la escultura posee una especie de poder sagrado propio de las *xoanon*, o esculturas sagradas de madera. En el texto de Eurípides, según Hall, aparecen 27 menciones a la escultura durante la obra, 14 de ellas se utiliza la palabra *agalma*, término más comunmente empleado para referirse a una escultura; 12 veces el objeto se menciona como *bretas* y una vez como *xoanon* (v. 1359). Florence Bennett ha realizado un pionero análisis filológico de este último término tomando el uso que Pausanias hace del concepto. Por un lado, la escultura de Ártemis que protagoniza *IT* es nombrada por Pausanias como localizada en Braurón: "donde, según la leyenda, Ifigenia, la hija de Agamenón, aterrizó con la imagen de Ártemis cuando huyó de los Tauros; dejando la imagen allí fue a Atenas también y luego a Argos" (1.33.1, XXXIII).[2] Por su parte, Hall (2013: 26) rastrea una pequeña escultura votiva en madera del Museo Arqueológico de Braurón que se yergue como una referencia material válida que podría remitir a las *xoana* antedicha (**Fig. 3**). Más allá de la referencia particular a la pieza analizada, Bennett concluye que *xoana* remite sólo a

---

which Pylades will recite her lines to an audience including Orestes. Here she speaks her own 'lines,' not reading from the letter but knowing them by heart, while holding the letter like an actor's part" (2013: 72).

[2] Igualmente cabe destacar que el texto de Pausanias genera toda una serie de discusiones sobre la escultura. Hall resume que: "But one of the best-known cults of Artemis, rather than Iphigenia, was based in Sparta beside the river Eurotas—the cult of Artemis Orthia. When Pausanias visited Sparta in the second century ce, he was told that Orestes had brought the Tauric statue to this sanctuary (3.16.7): "They say that the *xoanon* ['archaic wooden image'] there is the one that Orestes and Iphigenia once stole away from the Tauric land; and the Lacedaemonians say that it was brought to their territory because Orestes was king there as well. I think they make more sense than the Athenians. For why would Iphigenia have le the *agalma* ['statue'] behind at Brauron? Or why, when the Athenians were preparing to abandon their land, didn't they take that [*agalma*] too onto their ships?". The Spartans and Athenians, at least by this date, were in competition over the own- ership of the 'true' image from Tauris. Pausanias—or his source—believes that the rival statue was at Brauron, rather than the Euripidean" (Hall, 2013: 145).

estatuas de la divinidad que eran usualmente talladas en madera por escultores arcaicos o por escultores más tardíos que realizaban copias de aquellas, que eran particularmente veneradas, usualmente databan de la antigüedad remota y estaban conectadas con una leyenda heroica o con ritos misteriosos (1917: 16). Según el texto de *IT*, Orestes comenta que la imagen cayó en el templo desde el cielo (v. 85) (*diopetes*) e Ifigenia menciona que la escultura se ha dado vuelta en su pedestal por sí sola y ha cerrado los ojos (v. 1165) como manifestación de la necesidad de purificación. Esta serie de asociaciones refuerzan el carácter sacro de la imagen y la invisten de un particular poder asociado a sus capacidades mágicas.

La idea de sacralidad de la pieza también está dada por la introducción de un marco arquitectónico que la contiene y que evoca la idea que la escultura se encuentra dentro del templo, es decir en los confines de un espacio marcado como sagrado. En el teatro ese ámbito está marcado por la skéne, ese detrás de escena que es un espacio imaginario porque es el territorio de lo no visto pero que se evoca constantemente a través del texto teatral. En la imagen, este espacio se hace visible por la inclusión del templete, de modo que se inagura una dimensión de lo visto que el teatro veda.[3] La sacralidad dada por la inclusión del templo como trasfondo de la acción es un elemento notable en Eurípides que a su vez es explotado visualmente en la cerámica. Hall resalta que el setting del templo de la obra está representado en todos los ejemplares relevados en su estudio y que "así como Ifigenia es la única sacertotisa protagonista en la tragedia griega, también *IT* es una de las pocas tragedias griegas canónicas que se localiza en el espacio sagrado del santuario en lugar del espacio secular de la entrada al palacio, carpa o cueva. Actuarla, o representarla visualmente, implicaba neesariamente crear un lugar donde la divinidad era adorada" (Hall, 2013: 142).

El establecimiento de una delimitación de lo sagrado es también vital a la trama porque es un espacio que será transgredido, la escultura atravesará el umbral hacia lo secular para ser robada, transportada hacia la inauguración de un nuevo culto en otro lugar. Por eso, también a la hora de representar la escultura se debía considerar la transportabilidad de la imagen. El personaje de Toante resalta esta cualidad en la obra al destacar que Ifigenia la posee entre sus brazos (v. 1155), de modo que se puede inferir que en la representación teatral Ártemis irrumpe como representación y no como un actor más. A

[3] Cabe destacar que en general en la cerámica que se informa del teatro (Taplin, 2007) la evocación de la skéne se realiza a través de múltiples recursos: hay piezas en donde se ve una puerta como delimitación de espacios y referencias al escenario teatral en la representación de dramas satíricos.

su vez, esta idea se refleja en las diversas cerámicas dado que las esculturas allí representadas transmiten este carácter de bien mueble móvil. Esto se observar en otro ejemplar (**Fig. 4**) en donde la pequeña escultura es identificada a través del atributo del arco y se posa sobre una columna o en otra cerámica (**Fig. 5**) en donde se repite el recurso del templete contenedor, pero que esta vez se halla habitado por Ifigenia.

Finalmente, cabe destacar que la violación de lo sagrado es además dada por el tacto. La imagen pintada mantiene su efectividad mimética en relación a la vista, en cambio la ilusión evocada por una pieza escultórica evoca tanto a la vista como al tacto, de modo que, tomando la concepción aristotélica de los sentidos en *De ánima*, es activado uno de los sentidos más primarios del alma. Aristóteles comenta que: "El tacto tiene lugar por contacto directo con sus objetos, de allí también su nombre. Todos los otros órganos de los sentidos, sin duda, perciben por contacto, sólo que el contacto es mediado: sólo el tacto percibe por el contacto inmediato" (Libro III, Parte 13). En los ejemplos vistos hasta el momento ninguno de los personajes se encuentra en contacto con la escultura, en ese sentido su integridad sacra en tanto objetualidad se mantiene. En cambio, en una pieza de Camapania (**Fig. 6**) se encuentran Pílades, Orestes e Ifigenia huyendo, siendo ésta última quien sostiene la escultura que se representa de forma borrosa entre su vestimenta. Ese contacto en Ifigenia es legítimo dado que ella auspicia la esfera de lo sagrado en tanto sacerdotisa, mas Orestes y Pílades no la pueden tocar porque contaminan la escultura con el ámbito de lo secular y por ende de lo no puro. Nuevamente nos encontramos ante umbrales que se establecen entre lo sagrado y lo secular que se ponen en juego en *IT*.

La cuestión de vínculo entre lo háptico y la escultura ha sido una problemática que ha atravesado a la historia del arte y a la estética. Si una imagen suscita la reflexión sobre el concepto de ilusión en tanto mímesis, la escultura plantea su carácter ilusorio desde la tangibilidad de su carácter objetual, de allí la peligrosidad que éstas han representado a lo largo del tiempo en tanto potenciales fuentes de idolatrías, es decir de confusión entre representación y representado. No obstante, en el caso de las *xoanon* la efectividad sacra de la escultura no radicaba en el grado de mímesis alcanzado sino justamente en su apariencia arcaica. Clemente Marconi, analizando la representación de esculturas en la cerámica, rescata una frase que Esquilo que versa que "las viejas estatuas, aunque hechas de manera simple, son pensadas como divinas; mientras que las nuevas, aunque

magníficamente forjadas, tienen menos de lo divino en ellas" (Marconi, 2011: 160).[4] La introducción de una escultura en la trama implica la incorporación de un recurso de metarepresentación que se pondrá en juego en distintos niveles y se activará especialmente en el registro icónico de la cerámica. Nos enfrentamos a múltiples desdoblamientos entre representación y representado: una escultura que representa a Ártemis se introduce en el texto de Eurípides, en la representación teatral ésta aparece como una utilería que representa la escultura, y finalmente en cerámica irrumpe como la inserción de una representación de una escultura en una imagen. Finalmente, para acentuar esta operación de dobles, en la cerámica también se inserta a la diosa como personaje (**Fig. 2**), como podemos observar en el segundo ejemplo analizado. "Alrededor de la mitad del siglo V a.C., la representación de esculturas en cerámicas adquiere toda una nueva dimensión. Representación y representado se separan, y la imagen de la divinidad de desdobla, convirtiéndose tanto en el dios como en su representación, reposando uno cerca del otro" (Marconi, 2011: 161). Ártemis aparece tanto como diosa como como *xoana*, generándose una compleja operación metarrepresentativa. De esta forma, hemos atisbado los múltiples niveles de interpretación que posee la operación de 'traducción' entre teatro, imagen y escultura. Comoha resumido Marconi: "Uno de los aspectos más fascinantes del arte griego antiguo es su continuo empuje hacia la auto-referencia y la citación" (Marconi, 2011: 145).

Bibliografia

Aristóteles, *On the soul*, trad. de J.A. Smith. The Internet Classics Archive. URL: http://classics.mit.edu//Aristotle/soul.html (acceso Septiembre, 2017).

Bennett, Florence M. (1917) "A study of the word Xoanon", *American Journal of Archaeology* 21, no. 1: 8-21.

Bouzek, Jan (2000) "Xoana", Oxford Journal of Archaeology 19, tomo 1: 109-113.

Eurípides [1985] *Ifigenia entre los Tauros*, trad. de Luis Calvo Martínez. Madrid: Editorial Gredos.

Hall, Edith (2013) Adventures with Iphigenia in Tauris. A cultural history of Euripides' Black sea tragedy. Oxford: Oxford University Press.

[4] Marconi pasa a continuación a explicitar que en la práctica, en los templos griegos del periodo clásico en adelante, solía convivir lo que el denomina como el ídolo arcaico, primitivo en sus formas pero efectivo en relación con sus cualidades supernaturales con nuevas imágenes que respondían a las modalidades de representación mimética (2011: 161).

Marconi, Clemente (2011) “The birth of an image: The painting of a statue of Herakles and theories of representation in ancient Greek culture”, *RES: Anthropology and Aesthetics* 59/60: 145-167.

UNIVERSIDAD NACIONAL DE SAN MARTIN

JORNADA TALLER DE TRADUCCIÓN

IFIGENIA ENTRE LOS TAUROS de Eurípides

14 de septiembre,
9 a 19 h

Sede Volta | 4to piso
Avda. Pte. Roque Sáenz Peña 832, CABA

Actividad gratuita,
con inscripción previa

Contacto:
ttraduccion@unsam.edu.ar

UNIVERSIDAD NACIONAL DE SAN MARTÍN

ESCUELA HUMANIDADES

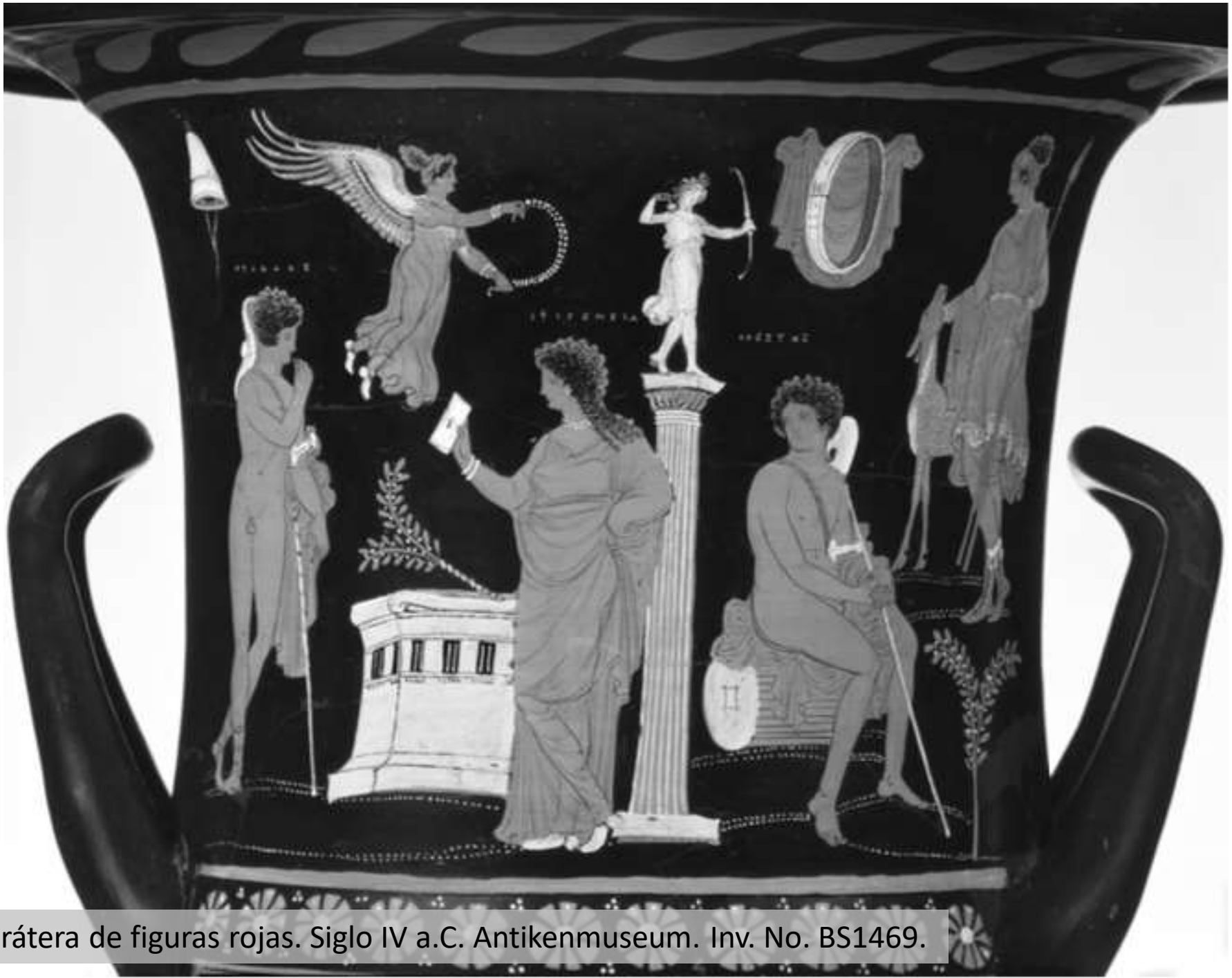
f/UNSAMhumanidades

www.humanidades.unsam.edu.ar

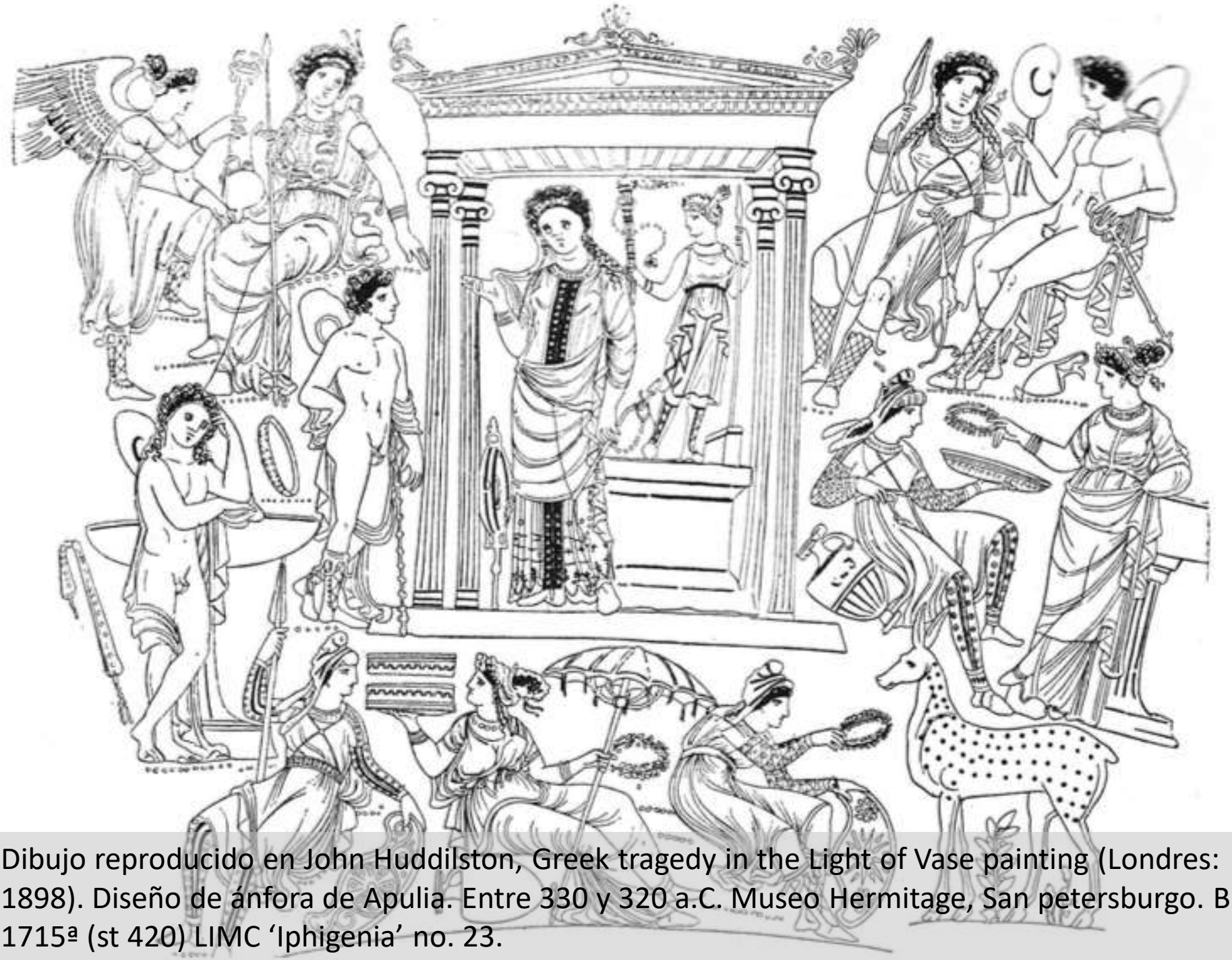
Atribuida al pintor de Iliopersis. Crátera de volutas de Apulia. Ca. 360 a.C. Museo Archeologico Nazionale, Nápoles. 82113 (H 3223)

Cálix ático de figuras rojas. Ca. 400 a.C. Museo Arqueológico, Ferrara. T 1145 (3032) LIMC 'Iphigenia' no. 19.

Estatua votiva posiblemente de Ártemis. Museo Arqueológico de Braurón.



Crátera de figuras rojas. Siglo IV a.C. Antikenmuseum. Inv. No. BS1469.



Dibujo reproducido en John Huddilston, Greek tragedy in the Light of Vase painting (Londres: 1898). Diseño de ánfora de Apulia. Entre 330 y 320 a.C. Museo Hermitage, San petersburgo. B 1715ª (st 420) LIMC ‘Iphigenia’ no. 23.

Crátera de Campania. 330 y 320 a.C. Museo Hermitage, San Petersburgo. B 2080 (W 1033) LIMC ‘Iphigenia’ no. 29.

Sobre *Ifigenia entre los Tauros*

1. Cualquiera que hace una edición crítica sabe que el primer paso es conocer cuáles son los testigos de la obra en cuestión.

El segundo es clasificar los testigos.

Este segundo paso suele llamarse *recensio*, y finaliza con la elaboración de un *stemma*.

En el caso de *Ifigenia entre los Tauros*, este segundo paso es muy fácil. Hay dos manuscritos: *L* y *P*, el Laurenciano y el Palatino. El segundo, que actualmente sobrevive en parte en el Vaticano y en parte en Florencia, es copia del primero en el caso de las obras alfabéticas, que incluyen a *Ifigenia entre los Tauros*. Antes se ha sostenido que *P* podría ser, en realidad, un testigo independiente. En cualquier caso, para estos 66 versos tiene escasa importancia, salvo para confirmar, en dos ocasiones, lecturas poco legibles del Laurenciano: en un caso por el daño material del manuscrito, en otro porque una segunda mano modificó el texto original. En un tercer caso algo distinto (v. 14), un corrector italiano del s. XV altera el texto del ms. *P* para proveer un genitivo necesario al sentido (ἑλένης); esta conjetura no tiene ninguna autoridad textual, aunque aparezca en un manuscrito.

2. Dicho esto, dos palabras sobre la tradición manuscrita de Eurípides. Se la suele dividir en tres:

1a. las diez obras transmitidas con escolios, de las cuales, en el tomo segundo de la edición oxoniense, solo hay una, *Troyanas*; esto explica por qué Diggle publicó este tomo antes que ningún otro (por la escasez de testigos y la relativa sencillez para clasificar las lecciones). En este grupo, *Bacantes* ocupa un lugar particular, por motivos que no vienen al caso.

1b. la llamada tríada bizantina (un subgrupo del grupo anterior), con dos o tres centenares de testigos: *Hécuba, Orestes, Fenicias*.

2. las obras llamadas “alfabéticas”, porque comienzan con letras entre la épsilon y la kappa: *Helena, Electra, Heraclidas, Heracles, Suplicantes, Ifigenia en Áulide, Ifigenia entre los Tauros, Ión, Cíclope*. Estas obras se conservan sin escolios en un *codex unicus* (si

es correcto llamar *codex unicus* a aquel del que existen copias). Este *codex unicus* es, obviamente, el manuscrito laurenciano.

Se sospecha que estas obras correspondían a un rollo de papiro, que sería un tomo de las obras completas de Eurípides. Debería incluir *Hécabe*, pero el copista bizantino no la habría agregado por encontrarse esta obra ya entre las diez transmitidas con escolios. Si se hubiera salvado otro rollo, nuestra idea sobre el drama griego sería obviamente muy distinta.

El manuscrito laurenciano fue copiado a principios del siglo XIV. Lo enmendó en diversos pasajes el erudito bizantino Demetrio Triclinio, siguiendo aparentemente las lecciones de un *exemplar* (se trada de una *emendatio ope codicum*). Luego de estas primeras correcciones, el códice fue copiado y de aquí deriva el ms. *P*. Por último, Triclinio introdujo nuevas correcciones, esta vez *ope ingenii*. Triclinio fue uno de los primeros en redescubrir el carácter simétrico de las partes líricas, y se aplicó sobre todo a ellas. Diggle se limita a comentar que rara vez corrige con éxito. En los versos que vamos a ver más en detalle, sin embargo, las correcciones de Triclinio no presentan mayor interés, ni alteran sustancialmente el texto. Quizá veamos un solo ejemplo en el verso 35.

Los papiros no aportan variantes relevantes para nuestros versos.

2b. Otro asunto es la tradición indirecta, que en el día de hoy concierne al primer verso, parodiado por Aristófanes en *Ranas* 1232-1233: “Pélope el hijo de Tántalo tras ir a Pisa en sus rápidas yeguas”, empieza Eurípides; y Esquilo lo interrumpe: “...y perdió el jarrito de aceite”. {Eur.} ‘Πέλοψ ὁ Ταντάλειος ἐς Πῖσαν μολὼν / θοαῖσιν ἵπποις’— {Esqu.} ληκύθιον ἀπώλεσεν.

El Laurenciano y una parte de los manuscritos aristofánicos proveen πίσσαν, con doble sigma (una ortografía alternativa para la ciudad de Pisa, que además significa pez, brea o alquitrán), mientras que una parte de la tradición de Aristófanes da πίσα (la ciudad de Pisa, en el Peloponeso occidental). Esta última variante eligen los editores modernos de Aristófanes y Eurípides.

3. El tercer paso de una edición crítica, y el más interesante, es el del *iudicium*. En este punto, los primeros versos de *Ifigenia entre los Tauros* sí presentan muchos desafíos. Para empezar, Diggle considera que cinco versos son espurios.

Aunque esto es obvio, querría recordarlo: los textos clásicos son probablemente los más divertidos para leer, porque a cada paso tenemos que *decidir* qué escribió el autor. No solamente qué significan sus palabras, sino cuáles son. Esto, claro, nos obliga también a replantearnos cómo lo entendemos. Por eso, como decía Maas, hasta las conjeturas llamadas *diagnósticas*, que "resuelven" un problema real de modo seguramente falso, son de utilidad: no para la historia del texto, pero sí para poner de manifiesto la extensión y naturaleza del problema, y para arriesgar un principio de comprensión (aunque no sea una solución).

Los lectores de textos clásicos sabemos que estamos escribiendo el texto, literalmente. No solamente leyéndolo.

Creo que las tres expunciones que defiende Diggle tienen un gran interés sobre todo por este motivo, y no tanto por su adecuación histórica a un "original" que muchos editores ingleses gustan de imaginar, y ni siquiera a un arquetipo reconstruible de modo muy impreciso en el caso de *codices unici*.

4. Seguramente no vamos a detenernos en la pregunta acerca de si ἀμφί rige dativo o acusativo en el verso 6 (ἀμφὶ δίνας, como conjetura Monk, vs. ἀμφὶ δίναις en el ms.), ni acerca de si el genitivo plural de ναῦς debe aparecer en la forma ática habitual para el diálogo, νεῶν, como estima Nauck, o en la dórica ναῶν del manuscrito (v. 10), ni acerca de si el artículo en dativo plural τοῖσιν puede funcionar como relativo, de modo inhabitual en diálogo, o si en necesario corregirlo en οἷσιν (v. 35); sí me gustaría recordar que las ediciones modernas tienden a preferir la conjetura, aunque la necesidad del cambio sea dudosa o ínfima.

En otras ocasiones, el cambio propuesto por los editores es casi seguro, y no exige justificación: por ejemplo, la conjetura ἐλείφθη en v. 50, frente ἐλήφθη en el ms. (iotacismo; es necesario el verbo λείπω aquí, y no λαμβάνω); o τοῦ δ' en dos palabras y no en una, como genitivo del demostrativo ὅδε (v. 4). Este es uno de los casos en los que la

tradición manuscrita no tiene autoridad, ya que, obviamente, en el momento de la escritura de la obra no había separación consistente de palabras y, en general, ninguna separación.

En dos ocasiones, los versos sospechados por Diggle podrían ser interpolaciones: se trata del 41, por un lado, y de los 59-60. Ambos pueden ser excluidos sin afectar gravemente la sintaxis o el sentido.

5. El problema central aparece entre los versos 35 y 40, que quizá veamos durante la traducción.

Ya Nauck había observado que los versos se encontraban *graviter corrupti*; pero no buscaba dar una solución positiva. Por su puntuación, Nauck parece entender que ἑορτῆς depende de νόμοις, y que con la aposiopesis llega a su fin la frase (como lo sugiere, por otra parte, la presencia del γάρ al final del v. 38; por eso pone puntuación fuerte al final del v. 37). El asíndeton entre los versos 39 y 40 es duro, ciertamente.

Diggle, siguiendo a Murray, elimina dos versos y cambia la puntuación. Su texto, él entiende, elimina todas las dificultades. Una traducción posible:

> y me hacen sacerdotisa en este templo
> por lo cual, según las leyes en las que se complace la diosa,
> Ártemis, el rito (del cual solo el nombre es bueno;
> callo el resto, temiendo a la diosa)
> [...
> ...]
> comienzo, mientras otros se ocupan de los sacrificios.

Conviene tener en cuenta que la solución de Diggle, que parece dar un sentido apropiado, quizá sea forzada sintácticamente. El orden de las palabras resulta sospechoso. La posición del μέν es extremadamente poco común, pese a la libertad que pueda tener esta partícula en verso (su correlación con δέ, por otra parte, sería más natural si empezara una nueva cláusula en κατάρχομαι, como en el manuscrito). Por lo demás, entre ἑορτῆς y el verbo que lo regiría, κατάρχομαι, aparece un largo paréntesis. Este paréntesis es cómodo para justificar la conjetura. Pero no me parece que pueda ser atribuible a Eurípides en esa ubicación (entre el complemento y el verbo). Otro problema: Diggle deja afuera información que quizá sea necesaria para orientar las expectativas del espectador.

El texto del manuscrito, con correcciones mínimas, podría traducirse:

> y me hacen sacerdotisa en este templo
> por lo cual, según las leyes en las que se complace la diosa,
> Ártemis sobre el rito, del cual solo el nombre es bueno...
> callo el resto, temiendo a la diosa.
> Pues sacrifico (θύω), existiendo la ley incluso antes para la ciudad,
> a cualquier griego que llegue a esta tierra;
> comienzo (la ceremonia), mientras otros se ocupan de los sacrificios (propiamente dichos).

(Cropp prefiere eliminar v. 40-41, considerándolos "'informative' editorial interpolation".)

La recepción de la tragedia y el mito de Ifigenia en el período helenístico y romano

Laura Pérez
CONICET, IEC, FCH, UNLPam
lau_perez75@hotmail.com

El objetivo de esta presentación es realizar un recorrido por los principales momentos o lecturas en la recepción de la tragedia *Ifigenia entre los Tauros* de Eurípides en la Antigüedad, en especial en los períodos helenístico e imperial romano. Para ello seguiremos principalmente el estudio de Edith Hall, *Adventures with Iphigenia in Tauris. A cultural history of Euripides' Black Sea tragedy* (Oxford, Oxford University Press, 2013).

Esta autora parte de la tesis de que la recepción del teatro griego antiguo no comenzó en el Renacimiento, sino que ha sido un proceso continuo que se inició en la Antigüedad en el momento mismo en que las obras fueron presentadas por primera vez. En el caso de obras excepcionalmente populares, como *Ifigenia entre los tauros*, el impacto del texto canónico puede verse durante al menos 900 años de Antigüedad pagana, en el teatro, el ritual, la estética, el arte y los géneros literarios desde la elegía amorosa hasta la novela antigua.

Desde esta perspectiva, Hall se propone demostrar la importancia cultural de *Ifigenia entre los tauros* y mostrar que la recepción antigua y más reciente de la literatura clásica es un proceso semi-continuo pero fluctuante, que consiste en una serie de lecturas cruciales o momentos culturales en los que cada texto antiguo ha adquirido una especial prominencia psicológica. En el caso de la tragedia de Eurípides que nos ocupa, las lecturas antiguas más importantes pueden ubicarse en cuatro momentos principales:

1. La *Poética* de Aristóteles, que asigna una gran valoración a esta tragedia e inaugura así la popularidad que esta tendría en el siglo IV a.C. y a lo largo de toda la Antigüedad.
2. La literatura romana del final de la República y los comienzos del Imperio, en especial las lecturas de Cicerón y la poesía del exilio de Ovidio.
3. Los relatos de ficción de la Segunda Sofística (con Luciano de Samosata como figura principal) y la novela griega antigua.
4. Las referencias de los geógrafos helenístico-imperiales, Estrabón y Pausanias principalmente, al uso del mito plasmado por Eurípides como explicación

etiológica de la fundación de santuarios y la instauración de prácticas rituales.

Intentaré referirme brevemente a los motivos y formas que adquirió la recepción de *Ifigenia entre los tauros* en cada una de estas lecturas y contextos culturales.

1. La popularidad de *Ifigenia entre los Tauros* en el siglo IV a.C.

Según analiza Hall en el capítulo IV de su libro, "Plots and pots: the fourth-century popularity of *Iphigenia in Tauris*", uno de los elementos principales que contribuyó a la popularidad de *Ifigenia entre los tauros* en el siglo IV a.C. y de allí en adelante fue la lectura y valoración de la obra que expresa Aristóteles en su *Poética*.

Ifigenia entre los tauros es mencionada por Aristóteles como ejemplo del mejor tipo de reconocimiento en la tragedia porque surge naturalmente de la situación de Ifigenia y produce la transformación de la situación de los personajes (*peripateia*), que en este caso evoluciona en sentido de mal a bien (a diferencia de lo que ocurre en el otro ejemplo, *Edipo Rey*) (*Poética* 1255a).

Además, *Ifigenia entre los tauros* es una de las tragedias en que las emociones que la tragedia debe suscitar, compasión y temor, son mejor producidas (1454a), puesto que surgen de la estructura interna de la acción y no por medios espectaculares, la violencia que produce miedo y pena es entre parientes cercanos y no entre enemigos o indiferentes desconocidos y, por último, es el mejor ejemplo del cuarto caso de este tipo: cuando alguien está a punto de realizar un hecho irreparable *por ignorancia* pero alcanza el reconocimiento *antes* de que el hecho se produzca (*Poética* 1453b, 1454a).

La importancia de la historia de *Ifigenia entre los tauros* en el siglo IV a.C. también está demostrada por las 13 pinturas de vasos conocidas en las que aparece Ifigenia representada como una sacerdotisa, a veces dentro y a veces al lado de una *naiskos* que representa el templo taurio de Artemis, y al menos uno (o usualmente ambos) de los jóvenes fuera. Uno de estos vasos es ateniense; los demás provienen de la Magna Grecia, de las regiones de Apulia y Campania en el sur de Italia. Fueron hallados en tumbas, lo que implica su uso en el contexto funerario.

La mayoría de estos vasos representan la escena del reconocimiento; muchos de ellos muestran la carta que Ifigenia entrega a Pílades. Esta escena ofrecía al mismo tiempo la experiencia de dolor psíquico –compasión y temor– ante la imagen de Orestes aún sufriente y la promesa de que pronto todo estaría bien. De esta forma, los pintores sugerían por medios visuales la misma secuencia de cambios emocionales que Eurípides

producía en su obra y que Aristóteles identificaba como propiamente trágicos. Si bien no puedo detenerme, por cuestiones de espacio, en los motivos que podrían explicar el uso de estas imágenes en este contexto, ellas indican sin duda que la obra de Eurípides era conocida: las obras dramáticas del siglo V estaban siendo producidas en el siglo IV a.C. en el Sur de Italia. Por lo tanto, lo más probable es que la gente –sobre todo las familias ricas– hubiera visto alguna representación de la obra de Eurípides, ya fuera en su región natal, ya durante algún viaje a Grecia continental.

2. La amistad entre Orestes y Pílades en la literatura romana

En el capítulo V de su libro, "Orestes, Pylades, and Roman men", Hall se propone demostrar que el eclipse de Ifigenia por Pílades y Orestes y su apasionada amistad es una característica de la recepción de *Ifigenia entre los tauros* que se originó en la literatura de la República romana. El primer y más importante exponente de este cambio es Cicerón, que en su tratado *De la amistad* se refiere a la emotiva reacción del público ante una escena de la tragedia del autor romano Pacuvio –hoy perdida– sobre el mito de Ifigenia:

> ¡Qué clamores en toda la gradería del teatro recientemente en la nueva obra de mi huésped y amigo M. Pacuvio, cuando, ignorando el rey cuál de los dos era Orestes, Pílades decía que él era Orestes, para que fuera matado en lugar de aquél, y, en cambio, Orestes, como así lo era, insistía en decir que él era Orestes! De pie aplaudían en una representación fingida; ¿qué pensamos que habrían hecho en una verdadera? (Cicerón, *De la amistad* 7.24)

De este pasaje, se derivan elementos sobre la recepción de la tragedia euripidea:

- → Ifigenia no es mencionada, sino que son Pílades y Orestes y su disputa por ir a la muerte en lugar del otro los elementos destacados.
- → Existía en época republicana una tragedia escrita por Pacuvio, inspirada en el mismo mito de *IT*, hoy perdida.
- → La disputa de Orestes y Pílades se producía en esta tragedia frente al rey Toante (elemento diferente de la obra de Eurípides).

La mayor parte de la evidencia sobre la popularidad romana de la historia de *Ifigenia entre los tauros* –en especial las numerosas pinturas murales en paredes romanas que representaban esta historia– incluye una referencia a esta escena admirada por Cicerón, pero que no tiene precedente en Eurípides. Por lo tanto, Hall propone que cuando los poetas y artistas augusteos parecen estar haciendo eco de la *Ifigenia entre los tauros* de Eurípides, se ha subestimado el rol mediador que la tragedia de Pacuvio puede haber tenido en la aprehensión romana de la historia de *IT*.

No obstante, más allá de los precedentes literarios del mito de Orestes y Pílades, el valor contemporáneo que este adquirió durante la República romana se explica mejor por motivos ideológicos: los escritores romanos adaptaron la *Ifigenia entre los tauros* a la ideología cívica de Augusto, en la que se destacaba la tradicional importancia del principio de la amistad, *amicitia*, en la vida social y política romana. El concepto romano de la *amicitia* hace referencia a una institución con conciencia de estatus, en la que ambas partes debían pertenecer a la misma clase social –en general, es un fenómeno de élite, de la clase senatorial– y se valoraba la simetría no solo en el estatus sino también en el grupo etario y las experiencias de vida. La *amicitia* tiene una veta paternalista –pues los amigos eran incitados a creer que sabían lo que era mejor para el otro– pero, al mismo tiempo, competitiva –los amigos competían para demostrar superioridad en su performance de la *amicitia*–. Se atribuía a la amistad un alto grado de pasión, amor y afecto –en un lenguaje que hoy en día pensaríamos más apropiado para el discurso erótico–.

En relación con estos elementos ideológicos, la amistad entre Pílades y Orestes se convirtió en el ejemplo estándar de la lealtad masculina en la retórica romana. Por ejemplo, Valerio Máximo introduce este ejemplo al inicio del pasaje "sobre la amistad" en su obra *Hechos y Dichos Memorables* (4.7.1): "Orestes es casi más conocido por ser amigo de Pílades que por ser hijo de Agamenón". Y Marcial enfatiza la importancia de la simetría de clase en la amistad a través del ejemplo de los jóvenes griegos (*Epigramas* 6.11).

En esta misma dirección, Ovidio es el primer autor que, en los poemas que escribe desde el exilio, identifica sus propias situaciones con las de Ifigenia y Orestes. En *Tristes* 4.4, escribe a Mesalino, hijo de su protector y amigo Mesala, quien había sido cónsul y tenía influencia sobre Augusto. Ovidio, desde su exilio en Tomi, tiene esperanza de que su destierro tenga fin cuando la ira del dios –Augusto– se suavice. Mientras tanto, solo expresa su deseo de ser trasladado a otro lugar, más cercano a Roma, y sugiere que "es tan grande la clemencia de Augusto que, si alguien le pidiera esto por mí, tal vez se lo concedería". A continuación describe las características bárbaras del lugar donde debe cumplir su condena, al que compara con la Táurica en que Orestes y Pílades están a punto de ser sacrificados. Identificado por completo con Orestes, espera que su destino final también se asemeje al del héroe:

> Esta es, pues, la región que me es cercana, casi la última del inmenso mundo, de la que huyeron hombres y dioses: y los sacrificios homicidas

> están cerca de mi tierra, si es que una tierra bárbara puede ser de Nasón. ¡Oh! ¡Ojalá los vientos por los que Orestes fue arrastrado, una vez calmado el dios, hagan volver también a mis velas! (*Tristes* 4.4)

En *Pónticas* 3.2, el destinatario es su amigo Cota, cuya amistad elogia mediante la narración de la historia de *IT* en una versión que sigue muy de cerca la trama euripidea. Pero un elemento destacado del uso de esta historia es que Ovidio la incluye en la voz de un anciano proveniente él mismo de la región Táurica, quien, en su propia lengua, pues Ovidio ha aprendido las lenguas del lugar, expresa el duradero impacto y admiración de los habitantes de aquella región bárbara por la amistad entre los dos jóvenes: "Admirable amistad la de estos jóvenes; aunque han pasado tantos años, ellos conservan aun hoy en Escitia una gran fama".

Ovidio inaugura así uno de los motivos más importantes en el desarrollo cultural de *IT*: el del bárbaro admirativo. La alabanza del lazo de amistad hasta la muerte entre Pílades y Orestes es magnificada al ser ubicada en la boca de un bárbaro. Este motivo será luego retomado por el más importante representante de la Segunda Sofística en el siglo II d.C., Luciano de Samosata, en su escrito *Tóxaris. Diálogo sobre la amistad.* Esta obra está estructurada en forma de diálogo entre Mnesipo, un griego, y Tóxaris, un escita, acerca de la amistad. Tóxaris explica que el recuerdo de Orestes y Pílades se honra en Escitia a pesar de los estragos que hicieron, porque los consideran un modelo leal de amistad, a la que ellos tienen en muy alta estima. Los griegos, en cambio, son según él mejores para alabar la amistad que para practicarla. De aquí se deriva una disputa sobre la superioridad de este sentimiento en Grecia o Escitia, para la que cada uno relata cinco ejemplos que testimonian la valoración de la amistad en sus respectivas patrias.

Los ejemplos revisados en este capítulo muestran, concluye Hall, cómo la vida emocional y subjetiva de Ifigenia fue borrada en el mundo romano desde Pacuvio y Cicerón hasta Agustín y reemplazada por el drama psicológico masculino de Orestes y su mejor amigo.

3. La novela griega antigua

El ejemplo de *Tóxaris* de Luciano ya muestra el ingreso de la historia de *IT* en la ficción antigua y los relatos novelescos. El capítulo VI del libro de Hall, "*Iphigenia's Imperial escapades*" explora otros aspectos de la relación entre *IT* y la novela antigua en prosa. Si bien en los escritos filosóficos de las épocas helenística e imperial casi no hay citas o alusiones a *Ifigenia entre los tauros* –lo que parecería hacer peligrar la tesis de Hall de

que esta fue una de las obras más influyentes en la Antigüedad pagana– su influencia se puede evaluar mediante el análisis de su penetración en todos los niveles de la sociedad, a través de diferentes medios y géneros. En este capítulo, Hall explora la evidencia del impacto de la historia contada en *IT* sobre las narrativas de 'escape' típicas de la ficción y el teatro popular, frecuentemente eróticos, del Imperio romano.

De hecho, muchas de las novelas, especialmente *Leucipa y Clitofonte* de Aquiles Tacio y *Efesíacas* de Jenofonte de Éfeso (probablemente datadas en el siglo II d.C.) relatan cómo una pareja heterosexual es separada y debe afrontar viajes marinos, pruebas cercanas a la muerte y cautividad en manos de los bárbaros antes de poder reunirse y retornar al hogar. El protagonista masculino, además, generalmente cuenta con un amigo leal que lo acompaña en su aventura. Este argumento podría servir como descripción de la trama de *IT* si el término 'pareja homosexual' fuera reemplazado por 'hermano y hermana'.

Así, por ejemplo, varios episodios de la novela *Leucipa y Clitofonte* son fuertemente reminiscentes de elementos de *IT*: un sueño predictivo que involucra muerte (2.23); un viento terrible amenaza el barco del héroe pero se aplaca con plegarias (3.5); una importante estatua cultual (3.6); la creencia (equivocada) de que la heroína ha sufrido un sacrificio humano en un sangriento ritual bárbaro (3.15-16); la relación especial de la heroína con Ártemis (4.1); una carta que llega demasiado tarde para evitar una gran cantidad de sufrimiento (5.12); una mujer sustituta que ha sido raptada por piratas (5.16) (como Ifigenia es sustituida por un venado y trasladada a Táurica). Pero, además, hay un episodio en que la alusión a la obra de Eurípides es explícita: en el capítulo final, Clitofonte y Leucipa se encuentran refugiados en el templo de Ártemis. Tersandro, que ha obtenido a Leucipa como esclava y no ha podido violarla porque ella buscó refugió en el templo, entra al santuario e insulta a ambos. Cuando Clitofonte la defiende, Tersandro lo golpea hasta hacerle sangrar la nariz, ante lo cual el héroe exclama:

> ¡Contra Artemis van estos golpes! Y los excesos de ese borracho no se paran en los golpes: se han recibido heridas en el rostro, como si estuviéramos en guerra y en combate, y sangre humana mancha con su impuro contacto estos suelos. ¿Hay alguien que se atreva a semejantes libaciones en honor de la diosa? ¿No son propias de bárbaros y de taurios, y no es la Artemis de los escitas la que las acepta? Sólo entre ellos se ve así ensangrentado un templo. Has convertido en una Escitia a Jonia, y ahora corre en Éfeso la sangre que derraman los taurios (Aquiles Tacio, *Leucipa y Clitofonte* 8.2).

Otra novela en la que puede reconocerse una fuerte influencia de las dos tragedias sobre Ifigenia de Eurípides, *Ifigenia en Áulide* e *Ifigenia entre los tauros*, es las *Etiópicas* de Heliodoro. Anna Lefteratou, en su artículo "Iphigenia revisited: Heliodorus' *Aethiopica* and the 'Der Tod und das Mädchen' pattern" (en Pinheiro, M., A. Bierl y R. Beck (eds.). *Intende, Lector. Echoes of myth, religion, and ritual in the Ancient novel*. Boston: De Gruyter; 200-222), examina la influencia del drama euripideo en la novela de Heliodoro y señala que además de la semejanza estructural de la trama de la obra con la novela, en *Etiópicas* Heliodoro realiza una reelaboración consciente de las dos *Ifigenias*, que se observa particularmente en el último libro de la novela, en la escena en que los protagonistas, Teágenes y Cariclea, están a punto de ser inmolados en un sacrificio ritual.

El rey etíope Hidaspes se dispone a sacrificar a los extranjeros como ofrenda a los dioses del Sol y la Luna. El sacrificio de Cariclea se representa como una escena teatral, con el pueblo etíope entero como público del drama. Pero el énfasis no se ubica como en *Ifigenia en Áulide* en la víctima, sino en el padre trágico, que debe sacrificar a su hija. Para que este sacrificio sea evitado es necesaria la escena de reconocimiento, que se produce cuando Cariclea argumenta: "Quizá, oh rey, la ley permita matar extranjeros; pero matar a los propios hijos, ni la ley, ni la naturaleza, padre, lo consienten: pues tú eres mi padre" (*Etiópicas* 10.12.3). Entonces, esta primera parte del sacrificio introduce los temas del infanticidio y, por lo tanto, de la *Ifigenia en Áulide.*

Sin embargo, una vez reconocida Cariclea, Hidaspes profiere un extenso monólogo ante el público ciudadano, en el que se representa como el 'padre trágico' que, a pesar de la felicidad de recuperar a su hija, se dispone a sacrificarla en función del bien común. Solo la decisión del pueblo –como efectivamente sucede– puede impedir tal sacrificio. No es la intervención divina o la sustitución lo que salva aquí a la joven, sino las expectativas de la audiencia (público lector representado en el público ficticio que observa el ritual) y que contrasta con la aceptación de los griegos del sacrificio de Ifigenia. Las expectativas relativas a las identidades griegos/bárbaros se ven así transformadas: los griegos en el drama euripdeo aceptan como espectadores el sacrificio de la joven virgen mientras que en la novela los etíopes lo previenen.

Evitado de este modo el sacrificio de Cariclea, Hidaspes se dispone de todas maneras a sacrificar a Teágenes, al que ella había presentado anteriormente (libro IX) como su hermano. Ante la acusación de Hidaspes de que eso no podía ser cierto pues él y Persina solo habían tenido un hijo, Cariclea reconoce la mentira pero se opone de

todos modos a que el joven sea inmolado, sin poder develar el motivo. Incluso, cuando Hidaspes asegura que es imposible detener ese sacrificio, ella le suplica que le permita ser ella misma quien lo ejecute. Este episodio introduce entonces los motivos característicos de *Ifigenia entre los Tauros*:

- La ubicación en una tierra extranjera
- Los sacrificios humanos de extranjeros
- Las víctimas dedicadas a Ártemis/Selene
- Las víctimas sacrificiales son extranjeros pero tienen una relación cercana con el sacerdote que ejecuta el sacrificio → Teágenes como hermano/prometido de Cariclea y yerno de Hidaspes

El paralelo mítico se basa entonces en dos elementos: la virtual relación entre hermano y hermana y el sucesivo reconocimiento, requerido para el final feliz y la etiología ritual, que da lugar a la abolición de los sacrificios humanos. Así, tanto *Ifigenia entre los tauros* como las *Etiópicas* presentan un motivo etiológico para tal abolición.

De esta forma, mediante este doble sacrificio evitado, la novela de Heliodoro es una recreación del mito de las dos *Ifigenias* de Eurípides: el sacrificio ritual de una hija por su padre, seguido del sacrificio ritual de un hermano por su hermana, con énfasis en el doble reconocimiento que permite evitar ambas inmolaciones.

4. El mito de *Ifigenia entre los tauros* como relato etiológico

Justamente la capacidad del mito dramatizado en *Ifigenia entre los Tauros* de convertirse en motivación etiológica de la instalación del culto a Ártemis y de sus santuarios fue otro de los motivos por los que gozó de gran popularidad en la Antigüedad. El mito permitía explicar la llegada del culto de Ártemis a cualquier lugar, siempre que los atridas se desviaran de Atenas y escoltaran la imagen cultual de la diosa a otra parte del mundo mediterráneo. En el capítulo VII, "Escorts of Artemis", Hall explora la presencia viva del culto de la diosa del Mar Negro en varios lugares de Italia y también en el Imperio romano oriental, desde Lidia a Capadocia.

Y aquí aparece otra de las motivaciones que pudieron actuar en la recepción del mito euripideo en Italia –tanto en las obras literarias como en las pinturas murales y, más tarde, el arte de los sarcófagos–: su relación con el culto de Diana en Aricia. Así relata Estrabón el origen del santuario ubicado en el bosque sagrado de la diosa:

> Se dice que el santuario de Artemis de Aricia es una copia del de Artemis Tauropolos. De hecho, algunos elementos barbaros y escitas predominan en los ritos sagrados. Así, se convierte en sacerdote el esclavo fugitivo que

> asesina de su propia mano a quien había sido previamente consagrado a esta función. En consecuencia, permanece en todo momento armado con un cuchillo, a la espera de ataques a su alrededor, listo para defenderse (Estrabón, *Geografía* 5.132).

También el gramático Servio (s. IV d.C.) en su *Comentario a la Eneida* se refiere a la fundación del culto de Diana de los bosques en Aricia por Orestes, después de matar al rey Toante y escapar con Ifigenia de Táurica, y a la instalación de la imagen cultual de la diosa traída de allí. De hecho, Augusto tenía un gran interés en el culto de Diana de los Bosques (*Diana Nemorensis*) en Aricia, región de la que era originaria su madre. Mientras él mismo se identificaba con Apolo, usaba la iconografía de Diana para asociarla a su madre, a su hermana Octavia o a su hija, Julia. Pero el culto de la Diana de Aricia tomó aun mayor importancia para él después de la batalla de Accio, momento en que también los huesos de Orestes, que se decía que habían sido enterrados en Aricia, fueron trasladados a Roma y puestos en exhibición en una urna en el templo de Saturno. Eran considerados una de las siete señales o símbolos sagrados (*septem fuerun pignora, quae imperium Romanum tenent*) que aseguraban el poder de Roma (Servio, *Comentario a la Eneida* 7.188).

También existía una relación entre el culto de Diana y la historia de *IT* en el sur de Italia. Así, Catón cuenta que había un pueblo cerca de la ciudad de Reggio cuyos habitantes se llamaban 'Tauriani' porque contaban que Orestes, acompañado por Ifigenia y Pílades, había venido a purificarse en un río de su territorio. En otra región del sur de Italia, entre el continente y Sicilia, Artemis era adorada con el nombre *Facelitis*, que era explicado mediante la historia de Orestes, que habría traído la imagen a este lugar escondida en un "manojo" (φακέλος) de ramas. Esta, a través del sur de Italia, podría haber sido entonces una de las rutas por las que la Artemis de Táurica llegó al Lacio, a Aricia. De hecho, en un pasaje de Servio, los tres elementos aparecen asociados: 1) el culto de Ártemis *Facelitis*, 2) la estatua táurica de Ártemis; 3. Diana en Aricia.

> Después de que Toante fue matado, Orestes robó la estatua, escondida en un manojo (*fasces*) de ramitas de madera, por lo que es llamada 'Facelitis' […] Y la trajo a Aricia. Pero después, cuando la crueldad de sus ritos molestó a los romanos, aunque solo los esclavos eran sacrificados, Diana fue transferida a los Laconios (Esparta) (Servio, *Comentario a la Eneida* 2.116).

Como indica este pasaje, en que el destino final de la estatua cultual es Esparta, muchas otras ciudades afirmaban que poseían la estatua táurica original. Según Pausanias (*Descripción de Grecia* 1.33.1), los atenienses aseguraban que esta había

llegado con Ifigenia a Braurón, pero el geógrafo asigna más credibilidad a la versión espartana, que reclama la estatua traída por Orestes para el santuario de Artemis Ortia. La *xoana* procedente del país bárbaro explica la adopción de un ritual cruento como el azotamiento de los jóvenes soldados espartanos, que habría reemplazado los sacrificios con los que la diosa Táurica se deleitaba:

> Por ello les fue dado el oráculo según el cual deberían llenar el altar de sangre humana. Era sacrificado aquel al que le tocase por suerte, pero Licurgo lo cambió por azotes a los efebos, y por esto está lleno el altar con sangre humana. La sacerdotisa está en pie junto a ellos sosteniendo la xoana. […] De este modo se ha mantenido para la imagen su complacencia en la sangre humana desde los sacrificios en el país Taúrico (Pausanias, *Descripción de Grecia* 3.16.7 ss.).

Este pasaje de Pausanias muestra, por un lado, que en su época los atenienses y los lacedemonios todavía competían por la posesión de la estatua Táurica y que esa discusión se basaba en la etiología del mito originada en la *IT* de Eurípides. Además, el geógrafo menciona un poco antes en el mismo pasaje que muchas otras ciudades de las zonas de Asia –Laodicea en Siria, Capadocia y Lidia– reclamaban tener posesión de la estatua de Artemis de Táurica. Por último, el testimonio de Higino en su Fábula sobre Crises, el hijo de Agamenón con Criseida, relata que Orestes llega a su ciudad al escapar de Toante y, como su abuelo devela a Crises su origen y descubre que es hermano de Orestes, lo ayuda a matar al rey Táurico, de modo que "desde allí llegaron incólumes a Micenas con la imagen de Diana" (Higino, *Fábulas* 121).

Estas referencias demuestran que uno de los factores más significativos para el mantenimiento de la historia narrada por Eurípides en *Ifigenia entre los tauros* fue la doble naturaleza de la obra como paradigma para rituales sacrificiales y como narrativa fundacional. La "obra de Artemis" euripidea dejó sus huellas en muchos cultos antiguos de la diosa. Algunos, decían que habían sido visitados por Ifigenia o que su diosa Artemis de algún modo se había fusionado con Ifigenia. Así, según Pausanias (1.43.1) los megarenses tenían un santuario heroico (*heroion*) de Ifigenia y decían que había muerto allí y los ciudadanos de Hermione, en el Peloponeso, adoraban a Artemis bajo el sobrenombre de Ifigenia (Pausanias 2.35.1). Pero, como muestran los ejemplos que hemos citado antes, muchos más cultos de Artemis aseguraban que su propia imagen cultual era la que había caído del cielo en la Táurica y había sido removida por Orestes e Ifigenia.

Conclusión

En el recorrido por los capítulos IV a VII de *Adventures with Iphigenia in Tauris* de Edith Hall, hemos acompañado a la autora en la búsqueda de los motivos de la continuada importancia que la obra de Eurípides *Ifigenia entre los tauros* tuvo durante toda la Antigüedad. Entre los motivos principales podemos mencionar, primero, la relevancia de los aspectos sociales e ideológicos de *IT*, sobre todo su retrato de la confrontación étnica y su idealización de la amistad masculina. En segundo lugar, es importante para su influencia posterior la dimensión estética de la obra, una narración de aventuras en la que atractivos personajes heroicos primero enfrentan riesgos de muerte y luego escapan de ellos. Por último, cabe resaltar su dimensión metafísica: las intrincadas relaciones entre el mito que Eurípides popularizó y la sensibilidad religiosa de las sociedades que lo reutilizaron hasta el cierre de los santuarios paganos por el Cristianismo. Esta conjunción de aspectos ideológicos, estéticos y rituales permitió que *Ifigenia entre los tauros* perdurara en el tiempo a lo largo de toda la Antigüedad pagana como una de las más populares e influyentes tragedias del teatro clásico griego.

Bibliografía

Hall, Edith (2013). *Adventures with Iphigenia in Tauris. A cultural history of Euripides' Black Sea tragedy*. Oxford: Oxford University Press.

Lefteratou, Anna (2013). "Iphigenia revisited: Heliodorus' *Aethiopica* and the 'Der Tod und das Mädchen' pattern" en Pinheiro, M., A. Bierl y R. Beck (eds.). *Intende, Lector. Echoes of myth, religion, and ritual in the Ancient novel*. Boston: De Gruyter; 200-222.

Las traducciones de textos griegos y latinos proceden, en todos los casos, de las ediciones de Gredos.

Polución y purificación en *Ifigenia entre los Tauros*

JORNADA-TALLER DE TRADUCCIÓN
IFIGENIA ENTRE LOS TAUROS DE EURÍPIDES
UNIVERSIDAD NACIONAL DE SAN MARTÍN
14 DE SEPTIEMBRE DE 2017

Polución y Tragedia

Meinel (2015:3, 6) sostiene:

- Que la creciente importancia de la polución (y de la purificación) posterior al siglo VIII a.C. está asociada al desarrollo y crecimiento de la *pólis*
- Que el conjunto polución-pureza-purificación es un instrumento en la negociación de las crisis trágicas
- Que la ubicuidad de la polución en la tragedia es el índice de la aptitud de la tragedia en la negociación del tipo de preocupaciones que tiene ésta

Tragedia y crisis

- Concepto de tragedia no aristotélico:
  - «[este libro] considera la tragedia como un fenómeno sociocultural complejo, que negocia problemas complejos, los cuales no necesariamente son explicitados ni son el resultado de las fortalezas o debilidades de determinados personajes, sino que pueden estar implícitos y ser reconocibles en particular con respecto al trasfondo de la cultura griega del siglo V a.C., a sus preocupaciones y a los patrones de pensamiento y expresión» (Meinel, 2015:8)

Crisis y polución

- Están íntimamente conectadas: cada vez que hay una polución, hay algún tipo de crisis –en el sentido de «situación difícil»→ la polución marca una situación cargada de tensiones (Meinel, 2015:9)
- Hay que pensar a la polución como un elemento caracterizado por la pluralidad, no como una categoría estática → la pregunta no es tanto ¿*qué* es la polución? sino ¿*cómo* es la polución?(Meinel, 2015:13)
- Las cualidades, funciones y asociaciones de la polución designan redes complejas de problemas (Meinel, 2015:13)

Texto y contexto

- El contexto cultural constituiría el trasfondo con respecto al cual las renegociaciones textuales de la tragedia emergen bajo una luz clara (Meinel, 2015:14)
- La tragedia incorpora a su textura literaria un subtexto, un sentido profundo que tiene un contexto (*Sitz im Leben*) y múltiples asociaciones socio-culturales y todas estas asociaciones reverberan, refractadas, en la tragedia (Meinel, 2015:14-15).
- Las tragedias son artificios elaborados con una textura específica la cual sugiere privilegiar ciertas cuestiones sobre otras (Meinel, 2015:14-15)

Polución en *Ifigenia entre los Tauros*

- El origen de la polución puede ser: el parto, la muerte y el asesinato
- 3 tragedias de Eurípides que muestran su lectura y relectura de la *Orestía* de Esquilo:
  - *Electra*
  - *Orestes*
  - *Ifigenia entre los Tauros*

  → es imposible que ciertas cuestiones que eran importantes en la *Orestía* no influyan nuestra lectura y reaparezcan en las obras euripideas
- La polución y la purificación ocupan un lugar prominente en la dramatización de Esquilo de la leyenda Atreida
- La cuestión:
  - ¿hasta qué punto y de qué modo Eurípides representa su propia versión de la polución y purificación y renegocia las cuestiones (o «crisis») asociadas a éstas en diálogo con el paradigma esquileo?
  - ¿cómo Eurípides utiliza el nexo ritual de la polución y la purificación en la renegociación de un problema con el que la *Orestía* estaba asociado preeminentemente: la liberación de los sufrimientos (ἀπαλλαγὴ πόνων, Aesch.*Eum*.83)?

Propuesta de lectura de *Ifigenia entre los Tauros* de Meinel (2015)

- Hipótesis: El significado general de la obra descansa en la asociación del nexo polución/purificación con la idea de la «liberación de los sufrimientos»
  - La terminología ritual de la polución y la purificación aparece casi exclusivamente en las escenas que se centran en la purificación falsa de Orestes
- Eje de lectura: metaliterario→ piensa la obra en tanto relectura de la *Orestía*
  - La polución y purificación aparecen exclusivamente en un contexto en el que está en juego la transferencia de ambos elementos desde una tradición existente de la liberación de los sufrimientos de Orestes a un argumento nuevo
  - Es significativo que la obra llama la atención enfáticamente sobre la mecánica del proceso poético
  - La polución y la purificación están presentes porque el poeta renegocia la "liberación" dentro de (y en los términos de) la tradición en la que la polución y la purificación ocupan un lugar evidente y porque lo realiza reescribiendo –y por ende renegociando- esa tradición
  - El modo en que se ve la liberación es una cuestión de reescritura de la tradición: no hay nada intrínsecamente "natural" o "lógico" o "convincente" en la liberación de Orestes.

Liberación y purificación en *IT* y *Orestía*

- *IT* claramente es una reconsideración y un tratamiento crítico de las *Euménides* y de la (ab)solución ofrecida a Orestes y a la enferma casa de Atreo
  - Contrario a lo prometido por Apolo, Orestes no ha sido "liberado de los sufrimientos"
  - El problema de dicha liberación es lo que es revisado y reescrito
- Reescritura de determinados aspectos de la polución y purificación esquileas

1. Las Erinias en *IT* se parecen decididamente a las de Esquilo (*cfr. Coéforas*)→ conecta la cuestión del sufrimiento de Orestes con el mundo esquileo de la polución, purificación y liberación
2. *IT* alude a la idea –frecuentemente mencionada en la *Orestía*- de la purificación por medio de la muerte (venganza)

   ἄγγελλε δ' ὡς ὄλωλ' ὑπ' Ἀργείας τινὸς
   γυναικὸς ἀμφὶ βωμὸν ἁγνισθεὶς φόνωι (704-5)
   → la muerte como purificación final del matricidio (*cfr. Euménides*)

Liberación y purificación en *IT* y *Orestía*

- Reescritura de determinados aspectos de la polución y purificación esquileas

3. La concepción de la liberación de Orestes en *IT* y el lugar de la purificación en ella parecen seguir la estructura representada en *Euménides*
   - *IT retoma la secuencia de purificación como precondición → en IT permite que escapen*

- Demuestra que Eurípides utiliza el tratamiento que hace Esquilo de la polución y de la purificación en relación con la liberación como punto de referencia (y de partida) para su propia (re)presentación del problema

Polución, purificación y liberación

- Hipótesis:
  - El modo en que la purificación y la polución son incorporadas al argumento de *IT* refleja la naturaleza problemática de la liberación de Orestes→ crisis trágica
  - la promesa de liberación de la obra es altamente ambivalente y eventualmente insatisfactoria→ ha recibido poca atención de la crítica
- El final de la obra es abierto→ en el aquí y ahora de la obra, la audiencia sólo recibe la predicción de la liberación de Orestes por Atenea (*cfr. Euménides*)
  - Posturas similares: Wolff (1992), Wright (2005), Papadopoulou (2005)
- *IT* fomenta a la audiencia a ver críticamente los pronunciamientos divinos que sugieren la nueva solución como válida y que llevará a buen término a Orestes
- Hay una circularidad frustrante en la posibilidad de la liberación de Orestes que socaba cualquier certeza acerca de ésta → sugiere que el matricidio de Orestes es de una naturaleza irresoluble

Polución, purificación y liberación

- El final abierto es confirmado con el tratamiento que reciben la polución y la purificación como medios de renegociación de la liberación
  - Hay dos opciones
  1. Orestes está contaminado y la purificación como parte del plan de escape tiene efectivamente lugar
     - no se sabe si ocurrió o no ni, si efectivamente sucedió, si funcionó
     - El rito de Ifigenia no funcionó para escapar→ fue precisa la participación de Atenea
  2. La polución y la purificación representan la naturaleza ilusoria de la liberación de Orestes
     - En 693-4: «En cambio tú eres afortunado, tienes un hogar limpio y no contaminado» →se sugiere el estado contaminado de Orestes
     - Ifigenia tiene una actitud escéptica, "sofística" con respecto a ella
       - 380-4: polución no es una realidad objetiva ni un resultado "natural" de un determinado curso de acción, sino una cuestión de perspectiva subjetiva
       - La polución de Orestes deviene parte del "plan"→ "polución" es una palabra que se utiliza y es dicha para engañar a Toante → la polución de Orestes en palabras de Ifigenia es ficticia

Polución, purificación y liberación

- Purificación también parece ilusoria en dos niveles
  - La obra es imprecisa acerca de si la purificación tuvo o no lugar→ la purificación está distanciada dos veces de la audiencia: no es vista por la audiencia, sino que tampoco es vista por el mensajero que la narra (1329-44)
  - La purificación es ilusoria en tanto que es una ilusión creada para una audiencia (los soldados tauros) a través de un engaño: **ὡς** φόνον νίζουσα (1338). La purificación de Orestes aparece como la ilusión de una ilusión
- Punto problemático el carácter ilusorio de la polución y de la purificación
  - Si la intangibilidad de la polución parece indicar que el *miasma* ya no es una categoría relevante para el sufrimiento de Orestes→ sus πόνοι son de de otra categoría→ su *manía* (83) parece algo más difícil de eliminar
  - Si el problema de Orestes excede la categoría ritual, no sería una coincidencia que el ritual de purificación no sea visto, según Apolo, como la solución al problema
- El carácter ilusorio de ambas sugiere que la liberación del matricidio sólo puede ser una ilusión

Metateatro, reescritura y la cuestión de la liberación

- *IT* es una obra eminentemente "teatral"
- *IT* es consciente de su lugar en la tradición
  - está repleta de referencias más o menos manifiestas al tratamiento anterior realizado por Esquilo
  - La obra exhibe una consciencia clara del *status* del mito como otra versión de los mitos que la rodean
- *IT* está interesada en la elaboración de una versión "contrafáctica" del mito (cfr. «metateatralidad» Wright, 2005:154)
  - Se presentan como las versión re-examinada y verdadera
  - El modo en que se presenta esta versión hace evidente que son ficciones sustituibles
  - Ifigenia es un personaje que hace referencia a su propia vida en tanto evento contemporáneo y lo hace continuamente→ acumulativamente dan lugar a que los mitos se destaquen con claridad y énfasis y con un tono de "completa artificialidad" (517-75)
  - *IF* es otro de esos *lógoi*, depende de esos otros *lógoi* y se inserta en esta tradición de historias míticas

Metateatro, reescritura y la cuestión de la liberación

- La auto-consciencia de la obra va de la mano con un claro interés en sí misma como una parte de la tradición poética y, más específicamente, teatral.
  - 933: Orestes afirma "no es la primera vez que la gente me ve sufrir" (ὤφθημεν οὐ νῦν πρῶτον ὄντες ἄθλιοι)→ lo dice justo antes de narrar su juicio en Atenas
- Conciencia de sí misma como una pieza de "literatura" está asociada a la preocupación por la salvación→ las escenas que están más interesadas en los aspectos meta- son:
  1. la de la carta de Ifigenia: el primer plan supone la salvación de Píades.
     - El efecto real que cumple es disparar el reconocimiento y, por ende, el primer paso para la salvación del matricida –junto con la de Ifigenia y la de Píades-
     - Ella presenta que el beneficio que supone la carta es la salvación "gracias a unas palabras livianas" (594)→ metateatral: ver que la salvación depende también de un escrito ya compuesto como es la obra (p.166), en *IT* la salvación se da "gracias a la escritura"
     - la dicotomía entre el escrito compuesto previamente y la recitación oral parece remitir a las tradiciones poéticas (no orales)→ Ifigenia al pronunciar el contenido de la carta toma el lugar del *performer*

Metateatro, reescritura y la cuestión de la liberación

- las escenas que están más interesadas en los aspectos meta- son:
  2. la del engaño: el interés de *IT* en la ficcionalidad y el teatro se ubica en la representación final de la salvación en tanto acto teatral -asociado a la ficción y a la autoridad del dramaturgo-
     - Ifigenia desarrolla el plan de la purificación falsa como medio de escape (1029-51)→ se asemeja a la figura de un poeta porque produce líneas que deben ser pronunciadas –insistencia del verbo *légo*, 1033, 1035, 1041, 1047- y que usa la tradición mítica (1031)
     - El engaño a Toante es una "obra dentro de una obra"→ Ifigenia es dramaturga y actriz
- Las implicaciones de este rasgo metateatral son:
  - *IT* llama la atención en su propio *status* como obra de teatro, como *mímesis* de la realidad subordinada a la autoridad de un dramaturgo→ la liberación de Orestes es una cuestión de "una nueva composición" poética de la tradición mítica
  - El plan de escape sería el producto de la manipulación de la tradición existente de la polución y purificación de Orestes por parte del poeta creativo → la tradición de Orestes ha sido reciclada: el resultado es un argumento que incorporó de un modo inteligente y novedoso la tradición esquilea de la purificación de Orestes
  - Desde este punto de vista tiene sentido que el plan de Ifigenia falle: Eurípides escribe dentro de los parámetros establecidos por Esquilo→ la tradición anterior delimita el alcance de la innovación poética

Conclusiones

- La terminología ritual de polución y purificación aparece casi exclusivamente en las escenas que se centran en la purificación falsa de Orestes
- La polución y purificación, en referencia a Orestes, aparecen exclusivamente en un contexto en el que está en juego la transferencia de ambos elementos desde una tradición existente de la liberación de los sufrimientos de Orestes a un argumento nuevo
- Es significativo que la obra llama la atención enfáticamente sobre la mecánica del proceso poético
- La polución y la purificación están presentes porque el poeta renegocia la "Liberación" dentro de (y en los términos de) la tradición en la que la polución y la purificación ocupan un lugar evidente y porque lo realiza reescribiendo –y por ende renegociando- esa tradición
- El modo en que se ve la liberación es una cuestión de reescritura de la tradición: no hay nada intrínsecamente "natural" o "lógico" o "convincente" en la liberación de Orestes.

¡Muchas gracias por su atención!

Lic. Mariana Franco
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Tecnológicas
Instituto de Filología Clásica, Facultad de Filosofía y Letras (UBA)

Bibliografía

Fuente

- Meinel, Fabian (2015), «Excursus: rereading the *Oresteia*: Euripides' *Iphigenia among the Taurians*» *Pollution and Crisis in Greek Tragedy*, Cambridge, Cambridge UP.

Otra bibliografía

- Papadopoulou, T. (2005) «Artemis and constructs of meaning in Euripides' *Iphigenia in Tauris*», *Ariadne* II, 107-27.
- Wolff, C. (1992), «*Iphigenia among the Taurians*. Aetiology, ritual, and myth», *ClAnt* II, 308-34.
- Wright, M. E. (2005), *Euripides' escape-tragedies. A study of* Helen, Andromeda *and* Iphigenia among the Taurians, Oxford.

Trieschnigg, Caroline (2008), "Iphigenia's Dream in Euripides *Iphigenia Taurica*", *CQ* 58.2, 461-478.

Resumen de Hernán Martignone (UBA)
hmartignone44@gmail.com

La crítica concuerda en que Ifigenia malinterpreta el sueño, pero ofrece visiones distintas de su verdadero significado.
William Messner: cree que el sueño es verdadero, pero no explica cómo se hace realidad si fue interpretado correctamente.
Anne Burnett: el sueño es falso y no está relacionado con la segunda parte de la obra. Cree que el sueño profetiza el sacrificio de Orestes a manos de Ifigenia y amenaza con verse realizado por la mala interpretación de Ifigenia.
Martin Cropp: el sueño anticipa el peligro de que Ifigenia sacrifique a su hermano y lo relaciona con la "purificación simulada".
La autora, partiendo de la idea de que en literatura existe la **convención de que todos los sueños son verdaderos o significativos**, se centra en la compleja función dramática del sueño en relación con la **interpretación cambiante del público respecto de él**. El sueño crea un **suspenso** que dura hasta el fin de la obra y tiene una función ambigua. Una caracterización angustiante u ominosa del sueño es comprensible a causa de la reputación negativa de los sueños en la tragedia griega y las imágenes ominosas del propio sueño de Ifigenia, pero es difícil conectar esto con el cumplimiento "amigable" del sueño.
Su oscuridad y su complejidad hacen que el público experimente las dificultades de la interpretación, lo cual ese relaciona con **uno de los temas centrales de la obra**, a saber, **las limitaciones humanas para entender el plano divino**.

II. El sueño de Ifigenia influye en la trama de dos maneras distintas:
1) influye en los personajes: su interpretación la vuelve violenta contra los extranjeros (345-353) y además retrasa el reconocimiento (cree que Orestes está muerto).
2) influye en el público: genera preguntas y expectativas. El público necesita adaptarlas a medida que avanza la trama.
1. Ifigenia **cuenta su sueño "al aire" como un acto apotropaico pero también ese relato funciona como mecanismo dramático**: salvo ella, solo el público conoce el contenido del sueño, y el público sabe que los sueños son significativos en el nivel literario y que en general el soñador primero los malinterpreta y que al final son verdaderos o significativos.
-Ifigenia **explica solamente dos elementos del sueño**: **el pilar que queda en pie (Orestes; "pelo rubio del capitel")** y **el rociarlo con agua lustral (su muerte)**. Pero lo interpreta de manera extraña, poco convincente: si el pilar queda en pie, Orestes en realidad está vivo; y ella rocía con agua a quienes van a morir, pero extrae la conclusión de que Orestes ya está muerto. **En todo caso, tendría que interpretarlo como una advertencia: que ella va a sacrificar a su hermano.**
-**El público, por su parte, sabe que Orestes vive cuando entra en escena**, por lo tanto sabe que la interpretación de Ifigenia es errónea: **esto dará lugar a la ironía trágica y al suspenso**. También sabe que Agamenón y Clitemnestra han muerto: ese es el colapso de la casa. El temblor que causa la caída (y que liga su sacrificio con la ruina de su casa) la sacó de su hogar (su salida de Grecia) puede ser el falso matrimonio con Aquiles. Ella podría no darse cuenta de ese truco porque en el sueño está durmiendo.

-**El rociamiento del pilar**: La expectativa parece ser que Orestes va a ser sacrificado por su propia hermana. Pero ese final no tendría que ver con la historia conocida de Orestes.
-Dado que **oráculos** y **sueños** provienen de los dioses, el público se inclinaría a pensar que ambos son verdaderos, pero **hay una contradicción**: el **sueño** sugiere que Orestes morirá, mientras que el **oráculo de Apolo (vv. 85-94)** sugiere que sobrevivirá (aunque tiene un tono siniestro: *ampnoás pónon*: "respiro de los sufrimientos"; cf. *Traquinias*). **El público podría preguntarse si el sueño y el oráculo pueden cumplirse sin que Ifigenia tenga que matar a su hermano**.
2. Después del primer discurso de mensajero, el público considera plausible que se produzca el sacrificio: ella se ha vuelto más salvaje (v. 348) y su reacción aumenta el **suspenso**: el sueño, para el público, no lleva el mensaje de la muerte de Orestes, sino la profecía de su muerte, que se volverá real precisamente por la reacción de Ifigenia a su mala interpretación del sueño.
-Cuando Ifigenia se entera de que Orestes vive, desestima el sueño como si fuera falso. Esto es llamativo: en las tragedias conservadas, no hay paralelo de alguien que considere falso un sueño que tuvo él mismo. **Que ella desestime el sueño como algo falso es irónico; para la audiencia, el suspenso crece: Orestes no está muerto, pero pronto podría estarlo**.
3. Expectativas frustradas: a pesar de las expectativas que se van construyendo el resultado anticipado del sueño no se verá realizado. **El público tiene dos opciones: o el sueño no es verdadero o debe adaptar su interpretación**. En el **plan de escape** (1029-1088), Ifigenia inventa un "ritual simulado" que consiste en purificar a Orestes con agua de mar. Este cambio en la interpretación puede producirse gracias a la **polisemia del verbo ὑδραίνειν ("rociar", v. 54)**. El hecho de "rociar" a Orestes ya no señala el ritual de purificación previo al sacrificio sino el "lavado" con agua de mar del **"ritual simulado"**. Los verbos que se usan para la acción de "rociar" a los extranjeros que se sacrificarán son otros: **κατάρχομαι, χερνίπτομαι**. La autora llama la atención además sobre el uso del infinitivo presente para indicar esa acción pero el aoristo para relatar su interpretación ("lo consagré").
4. Tercer estásimo: se presenta una etiología de los sueños. La "conquista" del oráculo délfico puede verse como un cambio de poder, un desplazamiento de las deidades ctónicas a manos de las olímpicas. Se confirma la confiabilidad del oráculo de Apolo y se explica por qué los sueños son engañosos. El coro ruega a Apolo para que se cumpla el oráculo y ayude en la fuga. Por lo que sabe el coro, el sueño es engañoso. **Irónicamente, cuando el coro canta la etiología sobre el engaño de los sueños, el sueño se cumple**. Desde el punto de vista **del público**, **el sueño y el oráculo inicialmente parecían contradecirse, pero al final se muestran complementarios**.
-Si los sueños se relacionan con los dioses ctónicos y con Gaia, principalmente (ya que es quien los envía **según este estásimo**), ella no cumple un rol central en la obra. La diosa que podría relacionarse con el sueño es Ártemis, de quien algunos críticos señalan características ctónicas que permiten asociarla con los sueños. Así como ella salvó a Ifigenia con un ritual simulado, ahora previene el sacrificio de Orestes con otro sacrificio simulado. Además, brindaría una "simetría de hermanos": Orestes recibe un oráculo de Apolo e Ifigenia uno de Ártemis.
-Los sueños son difíciles de interpretar por intervención de Zeus, que intenta aumentar la "competitividad" de los oráculos de Apolo. **El estásimo sugiere que Zeus impidió que los sueños "hablaran" (cf. *IT 52* φθέγμα ἀνθρώπου): antes la gente era visitada por personas que hablaban, mientras que ahora solo quedan los sueños simbólicos, que son más difíciles de entender**. **Irónicamente, la forma oscura del**

sueño de Ifigenia va a impedir el cumplimiento del oráculo. Sobre la base de ese sueño, el coro pensará que los sueños son falsos y el público piensa que se vuelven realidad.

-La **tensión entre sueños y oráculos** espeja la tensión entre los dioses ctónicos y los olímpicos (ver *Coéforas*).

5. Cumplimiento auspicioso del sueño. Las asociaciones ominosas de la imagen de Ifigenia rociando agua no se hacen realidad. El sueño se cumple pero de manera "amistosa". Pero el sueño no se trata de su resultado concreto, de si se cumple o no, para ver si es bueno o malo: se necesita del éxito o del fracaso del plan de escape. **Ni siquiera interpretado correctamente el sueño revela el resultado de la acción**.

III. La compleja función dramática del sueño. Apunta a la "interpretación" de Ifigenia (*dramática*) y del público (*temática*).

1) El sueño es una **advertencia** para Ifigenia: Orestes está cerca y ella va a sacrificarlo. Pero al malinterpretarlo ella está a punto de transformar la advertencia en profecía. De haberlo interpretado bien, habría anticipado la llegada de Orestes y la fuga. ¿Es ella responsable por malinterpretarlo? La autora sugiere pensar en **Edipo**, quien lo malinterpreta y actúa en consecuencia.

2) **La ambigüedad del sueño hace que el público experimente las dificultades de la interpretación**. Se le muestra al público que el sentido ominoso del "rociamiento" es una *interpretación* y que su interpretación puede ser tan errónea como la de Ifigenia: la interpretación es solo una hipótesis. Esta conclusión encaja con **uno de los principales temas de la obra: las limitaciones humanas para entender lo divino**. Y la cuestión de entender los deseos y las intenciones de los dioses se remonta hasta el momento de la adivinación de **Calcante (o Calcas) en Áulide**: ¿Ártemis deseaba realmente sacrificarla teniendo en cuenta que la salva en el último momento?

Cropp: "Lo que nos ocurre es impredecible y variable no porque no haya un plan o un diseño divino, sino porque los planes son oscuros y complicados".

IV. Conclusión. La mala interpretación de Ifigenia y las expectativas del público respecto del significado del sueño cambian a medida que se desarrolla la trama. Al final, el sueño se presenta como verdadero: el pilar que queda en pie es Orestes y el rociamiento alude al lavado de Orestes en el mar (el ritual simulado). Interpretado correctamente, el sueño predice el argumento de la obra, aunque la interpretación no se corresponde con la que Ifigenia o el público hacen al comienzo. El cambio en la interpretación puede producirse por las variadas situaciones en las que se aplica el verbo *hydrainein*. Así, el público tiene una experiencia propia de la dificultad de comprender lo divino. **El sueño se vuelve un texto-espejo: espeja la obra en sentido dramático y temático**.

Jornada-Taller de traducción

***Ifigenia entre los Tauros* de Eurípides**

Universidad Nacional de San Martín

14 de septiembre de 2017

Polución y purificación en *Ifigenia entre los Tauros*

Polución y Tragedia

Meinel (2015:3, 6) sostiene:

- Que la creciente importancia de la polución (y de la purificación) posterior al siglo VIII a.C. está asociada al desarrollo y crecimiento de la *pólis*
- Que el conjunto polución-pureza-purificación es un instrumento en la negociación de las crisis trágicas y de los asuntos que son importantes para la comunidad
- Que la ubicuidad de la polución en la tragedia es el índice de la aptitud de la tragedia en la negociación del tipo de preocupaciones que tiene ésta

Tragedia y crisis

- Concepto de tragedia no aristotélico:
    - «[este libro] considera la tragedia como un fenómeno sociocultural complejo, que negocia problemas complejos, los cuales no necesariamente son explicitados ni son el resultado de las fortalezas o debilidades de determinados personajes, sino que pueden estar implícitos y ser reconocibles en particular con respecto al trasfondo de la cultura griega del siglo V a.C., a sus preocupaciones y a los patrones de pensamiento y expresión» (Meinel, 2015:8)
    - «Cada tragedia» discute, además de los conflictos superficiales acerca de los cuales se interesa Aristóteles, en un conjunto de crisis 'incrustadas' (*embedded*)» (Meinel, 2015:8)

Crisis y polución

- Están íntimamente conectadas: cada vez que hay una polución, hay algún tipo de crisis –en el sentido de «situación difícil»→ la polución marca una situación cargada de tensiones (Meinel, 2015:9)

- Hay que pensar a la polución como un elemento caracterizado por la pluralidad, no como una categoría estática → la pregunta no es tanto *¿qué* es la polución? sino *¿cómo* es la polución?(Meinel, 2015:13)
- Las cualidades, funciones y asociaciones de la polución designan redes complejas de problemas que son potenciales «crisis incrustradas» (Meinel, 2015:13)

Texto y contexto

- El contexto cultural constituiría el trasfondo con respecto al cual las renegociaciones textuales de la tragedia emergen bajo una luz clara (Meinel, 2015:14)
- La tragedia incorpora a su textura literaria un subtexto, un sentido profundo que tiene un contexto (*Sitz im Leben*) y múltiples asociaciones socio-culturales y todas estas asociaciones reverberan, refractadas, en la tragedia (Meinel, 2015:14-15).
- Las tragedias son artificios elaborados con una textura específica la cual sugiere privilegiar ciertas cuestiones sobre otras (Meinel, 2015:14-15)

- Polución puede originarse por el nacimiento, la muerte o el asesinato

La naturaleza de la polución como categoría evaluativa

Polución en *Ifigenia entre los Tauros*

- 3 tragedias de Eurípides que muestran su lectura y relectura de la *Orestía* de Esquilo:
    - *Electra*
    - *Ifigenia entre los Tauros*
    - *Orestes*

→ es imposible que ciertas cuestiones que eran importantes en la *Orestía* no influyan nuestra lectura y reaparezcan en las obras euripideas

- La polución y la purificación ocupan un lugar prominente en la dramatización de Esquilo de la leyenda Atreida
- 2 posibilidades acerca de la relación entre la obra euripidea con la de Esquilo

1. Eurípides reescribe la polución y purificación esquileas→ qué características tienen en la obra de Esquilo:

    - en *Electra* ni la purificación de Orestes (793-4) se puede verificar, ni la polución de Electra (652-6, 1124-33) es real→ Eurípides parece retomar la idea que puede derivar de Esquilo de que la polución y la pureza son de algún modo externas, que están divorciadas de la moralidad de una persona (realidad *vs.* apariencia)→ "strikingly reminiscent de la *Orestía* (p.142)
    - *Orestes* plantea dos problemas:
      1. podría responder a la imagen de Orestes al final de *Coéforas*→ el uso de Erinias invisibles sugeriría que la enfermedad de Orestes sería interna, el resultado de una auto-sugestión (p.143)
      2. la polución se muestra elusiva con respecto a Orestes (para Tindáreo está contaminado, para Helena no): es difícil determinar hasta qué punto la polición es responsable por el estado de Orestes cuando se yuxtapone con los diagnósticos de "enfermedades imaginarias" (Electra) y "mala consciencia" (p.144)

2. Al reescribir la polución y la purificación en diálogo con el paradigma esquileo, Eurípides se enfoca en los problemas con los que el nexo ritual

    - *Electra*: las dos posibilidades no son mutuamente excluyentes
    - *Ifigenia entre los Tauros*: esta posibilidad se aplica preeminentemente en esta obra

- Hipótesis:
    - el significado general de la obra descansa en la asociación del nexo ritual entre polución y purificación con la idea de "liberación de los sufrimientos" (ἀπαλλαγὴ πόνων, *cfr.* τῶνδ' ἀπαλλάξαι πόνων, Aesch.*Eum*.83)
    - en contra de la crítica mayoritaria (es un melodrama, es un "romance", es una obra ligera), *IT* es trágica porque es pesimista

- La cuestión:

    - ¿hasta qué punto y de qué modo Eurípides representa su propia versión de la polución y purificación y renegocia las cuestiones (o «crisis») asociadas a la polución y purificación en diálogo con el paradigma esquileo

    - ¿cómo Eurípides utiliza el nexo ritual de la polución y la purificación en la renegociación de un problema con el que la *Orestía* estaba asociado preeminentemente: la "liberación de los sufrimientos"?

Liberación y purificación en *IT* y en la *Orestía*

- *IT* claramente es una reconsideración y un tratamiento crítico de las *Euménides* y de la (ab)solución ofrecida a Orestes y a la enferma casa de Atreo (p.147-148)
    - Contrario a lo prometido por Apolo, Orestes no ha sido "liberado del sufrimiento" (p.148)
    - El problema de dicha liberación es lo que es revisado y reescrito (p.148)
- Reescritura de determinados aspectos de la polución y purificación esquileas (p.148)

1. Las Erinias en *IT* se parecen decididamente a las de Esquilo: en *Orestía* están íntimamente asociadas a la polución. En *IT* 285-94 no son visibles como en el final de *Coéforas* (p.148-149). Son descritas de un modo similar. La presentación de las Erinias en *IT* conecta esta obra y la cuestión del sufrimiento de Orestes con el mundo esquileo de la polución, purificación y liberación. (p.149)
2. *IT* alude a la idea –frecuentemente mencionada en la *Orestía*- de la purificación por medio de la muerte (venganza): vv.704-5
   ἄγγελλε δ' ὡς ὄλωλ' ὑπ' Ἀργείας τινὸς
   γυναικὸς ἀμφὶ βωμὸν ἁγνισθεὶς φόνωι.
   ἁγνίζω (p.150):
   - lustraciones previas,
   - consagraciones,
   - el simple acto sacrificial y
   - purificación por polución (sentido primario, cfr. *IT*.1216)
     - ➔ Kyriakou propone el sentido de "having been consecrated for slaughter"
     - ➔ 693-4 Orestes afirma que la casa de Pílades es pura no está afligida por la enfermedad –como la suya.
     - ➔ La audiencia habría detectado un *plus* de sentido con la posibilidad del sentido de que la muerte es la purificación final (*ultimate*) del matricidio (cfr. Aesch.*Eum.*326-7) (p.150)
     - ➔ *IT* estaría jugando con la idea de que la expiación de Orestes tomaría la forma que se pedía en *Euménides* y que finalmente es abandonada→ esta forma también es abandonada al final de la obra→ reproduce el movimiento de *Euménides* hacia la liberación (p.151)
3. La visión de la liberación de Orestes en *IT* y el lugar de la purificación en ella parecen seguir la estructura representada en *Euménides* (p.151)
   - En *Orestía* se insiste mucho en la polución (*Ag.*209-10, 1645; *Choe*. 1017, 1059). En *Euménides* la purificación se presenta como un paso importante pero no único para la liberación: es la precondición para el juicio, la solución legal (p.152)

- *IT* hace eco de la secuencia de purificación como precondición pero no como el último medio para liberarse (p.152)→ el rito de purificación permite que se escapen
- Diferencias en el peso *simbólico* del rito entre ambas obras:
  - *Euménides* devalúa la purificación porque la reduce a una formalidad en cuanto a la liberación. *IT* coloca la purificación en primer plano para la liberación del matricidio

- Demuestra que Eurípides utiliza el tratamiento que hace Esquilo de la polución y de la purificación en relación con la liberación como punto de referencia (y de partida) para su propia (re)presentación del problema (p.152)

- Meinel se hace dos preguntas:

1. ¿Es correcta esta lectura?: si Eurípides recicla a Esquilo con una "diferencia 'irónica'", esto sugeriría ver la obra sólo en términos de una reconstrucción literaria lúdica, sin ninguna preocupación seria (p.152-153)
2. Si Eurípides parece representar la purificación y su rol en el progreso de la obra hacia la liberación de Orestes en una luz decididamente más positiva, ¿esto significa que presenta la exoneración del matricidio como algo no problemático? (p.153)

Polución, purificación y liberación

P.153

Hay ciertas tensiones en el tratamiento de la polución y de la purificación en la obra→ sugieren que la liberación para el matricida Orestes debe permanecer ilusoria, tentativa, incompleta

Hipótesis: la promesa de liberación de la obra es altamente ambivalente y eventualmente insatisfactoria→ ha recibido poca atención de la crítica→ a causa de cómo ha sido considerada la obra -el tono de *IT* ("playful and light") y la intención de ofrecer un final feliz

El modo en que la purificación y la polución son incorporadas al argumento de *IT* refleja la naturaleza problemática de la liberación de Orestes

p.154

el final de la obra es abierto→ en el aquí y ahora de la obra, la audiencia sólo recibe la predicción de la liberación de Orestes por Atenea→ contrasta con la visión de *Eumenides*

Wolff (1992): termina en Brauron –cuando quería volver a Argos- y en tanto patrona de las madres que mueren al parir es arrastrada al terreno ambivalente de la reina (el cual antes había buscado negar (*IT* 380-91).

Wright (2005): dudas son respondidas de un modo trivial y teológicamente superficial

Papadopoulou (2005): no se explica por qué el llevar la estatua de la diosa al Ática va a terminar con el sufrimiento de Orestes

IT fomenta a la audiencia a ver críticamente los pronunciamientos divinos que sugieren la nueva solución como válida y que llevará a buen término a Orestes (p.154-155)

- Los oráculos de Apolo resultan poco confiables→ *Déjà vu*: nuevamente Apolo y Atenea sancionan la liberación
    - La obra empieza con el supuesto de que el consejo de Apolo de buscar liberación en Atenas no fue lo suficientemente bueno y que la intervención de Atenea en el juicio fue inútil
    - → reconocer la liberación última como exitosa se vuelve una cuestión de aceptar la autoridad de aquellos dos dioses cuya inestabilidad es la premisa de la obra (p.155)
    - Orestes comienza criticando los oráculos de Apolo (77-78)→ se cree que se trata del matricidio pero cuando nos enteramos que la obra narra hechos post-*Euménides* y que el oráculo pronunció que debía buscar la liberación en Atenas y que esta no tuvo lugar, la crítica se vuelve más mordaz→ Apolo no es confiable
- Atenea es igual de cuestionable
    - Su autoridad fue insuficiente en Atenas para convencer a todas las Erinias (970)
    - El final recalca aun más su naturaleza problemática cuando la diosa remarca que ya lo había salvado a Orestes (que está ausente) antes en el juicio (1469-71)→ es mentira porque lo *intentó* salvar, pero falló (p.156)
    - Con esta incongruencia *IT* invita a la audiencia a tomar nota de la condición abierta del final de la obra cuyo final feliz en cuanto a la liberación depende enteramente de la autoridad de dioses cuya infalibilidad ha sido ya refutada (p.156)

➔ Hay una circularidad frustrante en la posibilidad de la liberación de Orestes que socaba cualquier certeza acerca de la liberación de Orestes→ sugiere que el matricidio de Orestes es de una naturaleza irresoluble (p.156)

- El final abierto es confirmado con el tratamiento que reciben la polución y la purificación como medios de renegociación de la liberación → la vaguedad de la polución y la purificación
    - Permite inferir dos posibilidades (P.156)

1. Orestes está contaminado y la purificación como parte del plan de escape tiene efectivamente lugar
   → la obra es imprecisa acerca de si el rito de purificación ocurrió o no y, en caso de que efectivamente hubiera sucedido, si funcionó o no (p.157)
   → al final, el rito representado/realizado por Ifigenia no es suficiente para que escapen: Atenea debe intervenir (p.157)
2. La polución y la purificación representan la naturaleza ilusoria de la liberación de Orestes→ son ilusorias la polución y la purificación
   - La polución (miasma): en ningún momento se afirma con certeza que las penas de Orestes estén asociadas intrínsecamente con un estado ritual de "haber contraído un miasma" (p.157).
     - En 693-4 parece sugerirse el estado contaminado de Orestes
     - Ifigenia tiene una actitud escéptica, "sofística" con respecto a ella (p.158)
       - 380-4: polución no es una realidad objetiva ni un resultado "natural" de un determinado curso de acción, sino una cuestión de perspectiva subjetiva
       - La polución de Orestes deviene parte del "plan"→ "polución" es una palabra que se utiliza y es dicha para engañar a Toante (p.158) → la polución de Orestes en palabras de Ifigenia es ficticia (p.159)
       - No hay ninguna escena en las tragedias en donde la referencia a la polución sea más frecuente (p.159)
       - La correspondencia con la realidad es posible, pero no es segura.
       - La polución de Orestes, como las Erinias, parece ilusoria→ La categoría de la "polución" es vaciada de todo significado (p.159)
   - Purificación también parece ilusoria en dos niveles
     1. La obra es imprecisa acerca de si la purificación tuvo o no lugar→ la purificación está distanciada dos veces de la audiencia: no es vista por la audiencia, sino que tampoco es vista por el mensajero que la narra (1329-44)
     2. La purificación es ilusoria en tanto que es una ilusión creada para una audiencia (los soldados tauros) a través de un engaño (p.160): **ὡς** φόνον νίζουσα (1338). La purificación de Orestes aparece como la ilusión de una ilusión (p.160)
   - Punto problemático el carácter ilusorio de la polución y de la purificación
     - Si la intangibilidad de la polución parece indicar que el *miasma* ya no es una categoría relevante para el sufrimiento de

Orestes→ sus πόνοι son de de otra categoría que exceden la "concretitud" (*concreteness*) de la categorización ritual→ su *manía* (83) parece algo más difícil de eliminar

- Si el problema de Orestes excede la categoría ritual, no sería una coincidencia que el ritual de purificación no sea visto, según Apolo, como la solución al problema (160)

- El carácter ilusorio de ambas sugiere que la liberación del matricidio sólo puede ser una ilusión

Metateatro, reescritura y la cuestión de la liberación

- Hipótesis:
  - la obra nos alienta a leer las escenas alrededor de la purificación falaz como un comentario de la manipulación poética de una tradición poética
  - la manipulación es puesta en primer plano en relación con la cuestión de la salvación
  - la obra enfatiza que la solución para la salvación de Orestes es una cuestión de manipulación poética y de (re)escritura
  - Esto refuerza la impresión de que la exoneración de Orestes es una simple ilusión, dependiente ahora no de un ritual obligatorio, sino de un producto estético que es *Ifigenia entre los tauros*
- *IT* es una obra eminentemente "teatral" (p.161)
- *IT* es consciente de su lugar en la tradición
  - está repleta de referencias más o menos manifiestas al tratamiento anterior realizado por Esquilo (p.162)
  - La obra exhibe una consciencia clara del *status* del mito como otra versión de los mitos que la rodean(p.162)

➔ *IT* se muestra a sí misma como un producto estético subordinado a una mente maestra creativa y que impone un orden

  - Cuando una obra llama la atención sobre las narraciones míticas en diálogo con la que se está representando, es viable sospechar que lo que está verdaderamente en juego es la centralidad de la autoridad y la *sophia* poética (p.162)
- Tanto *IT* como *Helena* están interesadas en la elaboración de una versión "contrafáctica" de un mito (Wright, 2005:133-157) (p.163)
  - se presentan como las versiones re-examinadas y verdaderas de estas historias
  - El modo en que se presentan hace evidente que no hay mayor justificación para creer la nueva versión antes que a la antigua→ son ficciones sustituibles
  - Son personajes que hacen referencia a sus propias vidas como eventos contemporáneos de manera continua→ acumulativamente dan lugar a que

los mitos se destaquen con claridad y énfasis y con un tono de "completa artificialidad" (Wright, 2005:154) (p.163)
    - Este tono es evidente en 517-75 cuando Ifigenia le pregunta a Orestes acerca de Troya "acerca de la cual se habla en todos lados" (Τροίαν ἴσως οἶσθ', ἧς ἁπανταχοῦ λόγος, v.517).
    - La historia que necesita actualizar es la más cercana a ella (p.164)→ *IF* es otro de esos *lógoi*, depende de esos otros *lógoi* y se inserta en esta tradición de historias míticas
- Metamitología: "tipo de discurso que surge cuando se les hace hablar a los personajes míticos (…) de sí mismos y de sus propios mitos, o cuando los mitos son presentados de un modo deliberado y auto-consciente; es el tipo de discurso que parece estar diseñado para enfatizar la ficcionalidad del mito, así como para señalar que el mito está siendo discutido *qua* del mito" (2005:135) (p.163)
- La auto-consciencia de la obra va de la mano con un claro interés en sí misma como una parte de la tradición poética y, más específicamente, teatral. (p.164)
    - 933: Orestes afirma "no es la primera vez que la gente me ve sufrir" (ὤφθημεν οὐ νῦν πρῶτον ὄντες ἄθλιοι.)→ lo dice justo antes de narrar su juicio en Atenas
        - Tiene sentido en términos de la producción teatral del siglo V sobre la Casa de Atreo
        - Conciencia de sí mismo como una pieza de "literatura" (p.166)
- Conciencia de sí mismo como una pieza de "literatura" está asociada a la preocupación por la salvación (p.166)
    - Las escenas que están más interesadas en los aspectos meta- son:
        - la de la carta de Ifigenia: el primer plan supone la salvación de Pílades. El efecto real que cumple es disparar el reconocimiento y, por ende, el primer paso para la salvación del matricida –junto con la de Ifigenia y la de Pílades- (p.166)
            - Ella presenta que el beneficio que supone la carta es la salvación "gracias a unas palabras livianas" (594)→ metateatral: ver que la salvación depende también de un escrito ya compuesto como es la obra (p.166), en *IT* la salvación se da "gracias a la escritura"
            - la dicotomía entre el escrito compuesto previamente y la recitación oral parece remitir a las tradiciones poéticas (no orales)→ Ifigenia al pronunciar el contenido de la carta toma el lugar del *performer* (p.167)
        - la del engaño: el interés de *IT* en la ficcionalidad y el teatro se ubica en la representación final de la salvación en tanto acto teatral asociado a la ficción y a la autoridad del dramaturgo (p.167)

- Ifigenia desarrolla el plan de la purificación falsa como medio de escape (1029-51)→ se asemeja a la figura de un poeta porque produce líneas que deben ser pronunciadas –insistencia del verbo *légo*, 1033, 1035, 1041, 1047- y que usa la tradición mítica (1031) (p.168)
- El engaño a Toante es una "obra dentro de una obra"→ Ifigenia es dramaturga y actriz (p.169)

- Las implicaciones de este rasgo metateatral son:
  1. *IT* llama la atención en su propio *status* como obra de teatro, como mímesis de la realidad subordinada a la autoridad de un dramaturgo→ la liberación de Orestes es una cuestión de "una nueva composición" poética de la tradición mítica (p.169)
  2. Sugiere que plan de escape es el producto de la manipulación de la tradición existente de la polución y purificación de Orestes por parte del poeta creativo (p.169)→ la tradición de Orestes ha sido reciclada: el resultado es un argumento que incorporó de un modo inteligente y novedoso la tradición esquilea de la purificación de Orestes
     - Desde este punto de vista tiene sentido que el plan de Ifigenia falle: Eurípides escribe dentro de los parámetros establecidos por Esquilo→ la tradición anterior delimita el alcance de la innovación poética
- Conclusiones

- La terminología ritual de polución y purificación aparece casi exclusivamente en las escenas que se centran en la purificación falsa de Orestes
- La polución y purificación, en referencia a Orestes, aparecen exclusivamente en un contexto en el que está en juego la transferencia de ambos elementos desde una tradición existente de la liberación de los sufrimientos de Orestes a un argumento nuevo
- Es significativo que la obra llama la atención enfáticamente sobre la mecánica del proceso poético
- La polución y la purificación están presentes porque el poeta renegocia la "liberación" dentro de (y en los términos de) la tradición en la que la polución y la purificación ocupan un lugar evidente y porque lo realiza reescribiendo –y por ende renegociando- esa tradición
- El modo en que se ve la liberación es una cuestión de reescritura de la tradición: no hay nada intrínsecamente "natural" o "lógico" o "convincente" en la liberación de Orestes.

Pedrick, V.; Oberhelman, S. (eds.) (2005) *The Soul of Tragedy. Essays in Athenian Drama.* Chicago, University of Chicago Press.

Zeitlin, F. "Redeeming Matricide? Euripides reareads *The Oresteia*

SÍNTESIS DE ARTÍCULO (EXPOSICIÓN DE MERCEDES SCHAEFER)

Desde su primera representación en el 458 a.C. *Orestía* de Esquilo alcanzó un estatus canónico por ser una obra maestra en la historia del teatro y por ser un documento influyente de ideología cívica. Allí aparecen planteados ciertos temas, como el paso del salvajismo a la civilización, de la hegemonía ctónica a la olímpica, de la vendetta o el derramamiento de sangre a debates razonados sobre una ley sancionada. Aparece en Esquilo expresada la ciudad democrática que transforma su pasado, reconcilia conflictos, funda instituciones, asegura el bienestar de sus ciudadanos en una tierra próspera bajo el nombre de justicia.

Zeitlin se pregunta cómo es posible que una obra que apoya la democracia, la fundación del orden cívico y el progreso justifique el matricidio.

En *Euménides* 658 y sigs. Leemos: "No es la que llaman madre la que engendra al hijo, sino que es solo la nodriza del embrión recién sembrado. Engendra el que fecunda, mientras que ella solo conserva el brote.

Para Zeitlin, Eurípides es el primero que leyó a Esquilo con ojo crítico, especialmente en lo que respecta al problema del matricidio. Es, por lo tanto, un testimonio valioso de recepción. Eurípides en *Ifigenia entre los Tauros* reabre la problemática del rol dominante de Apolo e los procedimientos legales. Orestes se halla todavía contaminado por la polución y por la locura causada por unas pocas Erinias que han rechazado el veredicto y se han resistido a la persuasión de Atenea. Apolo lo salvó una vez y ahora una vez más le promete la salvación si sobrelleva una peligrosa misión a la tierra bárbara de los Tauros para llevar de regreso a Troya la estatua de Ártemis. Pero allí, sin saberlo, afrontará una doble misión, divina y humana, porque también hará volver a su hermana.

Zeitlin resalta la importancia de las relaciones entre los dioses y los dos hermanos hijos de Agamenón. Ifigenia es una especie de doble de la diosa (p. 201):

> Both, for example, arrived in the land of the Taurians by supernatural means (IY 29, 30, 88, 977-78); both are endowed with cleverness or sophisma (380, 1031) and both, of course, are virginal and unwed. And if the goddess stole the girl away

from Aulis, she in turn will be stolen by her priestess and carried off from the Taurians (28, 1400, 1359).

La obra de Eurípides está regida por las fuerzas de la memoria y el deseo, por las repeticiones y las recreaciones, por las inversiones de las experiencias previas, las figuras, los roles, los textos.

Hay una red de intereses recíprocos entre los dioses y los hombres: Apolo y Ártemis están vinculados con Orestes e Ifigenia en tanto pares de hermano-hermana; Apolo está unido a Orestes; Ártemis, a Ifigenia en una red de intereses recíprocos que giran en torno a la necesidad común de salvarse.

Ambos dioses necesitan purificación (Apolo había ordenado el matricidio y Ártemis está unida a los sacrificios sangrientos). La purificación solo puede efectuarse transfiriendo el culto desde la tierra bárbara reformándolo en el suelo griego. Por primera vez en un drama, los hombres colaboran. Apolo se juega el estatus de su propio "prestigio mántico". Es su última oportunidad para redimir la recepción de su oráculo Como falló al absolver a Orestes de su crimen, sólo puede resarcirse con el éxito de Orestes.

Los dioses están conectados con la historia de la familia: Ártemis ordenó el sacrificio de Ifigenia, que llevó a la venganza de Clitemnestra y este hecho hace que Orestes vuelva los ojos hacia Apolo, que le ordena el matricidio. Los hombres redimen a los dioses. Los destinos de todos ellos están entrelazados. Se trata de evitar los sacrificios humanos y la expiación del matricidio en nombre de los vínculos familiares y afectivos.

Zeitlin se concentra con bastante detalle en el himno a Apolo del tercer estásimo. Es un canto funcional al argumento de la obra, una clave de interpretación.

El himno propone el retorno a los orígenes. Es importante en toda la obra el motivo del nacimiento y la celebración del movimiento de la muerte al nacimiento. Muerta para el mundo en *IT* Ifigenia va a volver a ser. El sueño de Ifigenia es casi una figuración del Hades, donde prevalecen la ruina y la muerte. Pero habrá un nuevo comienzo, que es lo que simboliza el movimiento de Apolo de Delos a Delfos. Allí Apolo va a invocar a Zeus para vencer a las fuerzas ctónicas del santuario. El himno renueva el motivo arcaico del combate de la serpiente en Delfos. También está puesto el énfasis en el rol de su madre para el nacimiento. Leto tiene que acompañarlo a Delfos. El dominio femenino amenaza la hegemonía del dios masculino (una situación paralela se ve en las Erinias que acompañan a la sombra de Clitemnestra). En *IT* la

fuente del poder femenino reside en su poder reproductivo. En Delfos, después de que fue desplazada por Apolo Gaia *da nacimiento* (ἐτεκνόσατο) y produce los 'φάσματ' ὀνείρων', los nocturnos fantasmas de sueños, que tienen el poder de revelar las cosas que fueron, son y serán. Apolo vence pero no puede combatir la autoridad onírica por sí mismo y debe recurrir a Zeus, que "refunda" los honores mánticos de Apolo. Y en *IT* Atenea debe actuar como *dea ex machina* que debe dar asistencia a Apolo ratificando la validez de sus poderes adivinatorios.

Ifigenia ve que los pilares de la casa son los hombres. Pero en vez de tomar la visión onírica en el modo usual. Como un signo premonitorio del futuro, una predicción de lo que pasará, lo ve como un suceso que ya se ha cumplido. La mala interpretación del oráculo confunde lo lejano y lo cercano (Argos y la tierra de los Tauros), el pasado y el presente, su infancia y su estatus actual. El sueño tiene funciones dramáticas importantes. Insensibiliza a Ifigenia en relación hacia cualquier hombre griego que llegue a la tierra de los Tauros: no se conmoverá ante ningún griego, del mismo modo que los griegos no sintieron compasión de ella en Aulis. El sueño la ha vuelto salvaje (*ensavaged*). Convencida de que Orestes ha muerto, estará cerca de sacrificarlo ella misma. El drama comienza un proceso que culmina en la escena de reconocimiento que pone a los hermanos en un mismo nivel, empareja sus diferencias, los vuelve dobles el uno del otro. El sueño y el oráculo finalmente se equiparan. Cuando Ifigenia entiende que Pílades y Orestes están vivos, repudia sus sueños ("adiós, suelos mentirosos"). Y Orestes responde, de acuerdo con la traducción de Zeitlin, "here is a man who, no fool, but persuaded by mantic powers, is ruined". El regreso hacia Argos en el sueño de Ifigenia despierta un tipo de memoria textual, un inconsciente textual. Como un mosaico de fragmentos, esta memoria se descompone y se reordena en nuevos patrones que sostienen una semejanza inquietante / acechante (*haunting resemblance*) con las palabras y experiencias de otros que la precedieron. Hay en esta relación entre quienes la precedieron e Ifigenia una especie de "transferencia psicológica". Su sueño es parecido al de Clitemnestra, hay como un eco de un mundo que resuena (tanto Ifigenia como Orestes fueron tomados por muertos en el pasado). Y aquí también Ifigenia, como su madre, espera pacificar a la salvaje Ártemis en condiciones similares a aquellas en que su madre pacificó a las Erinias en la última pieza de la trilogía. El eco de este mundo que resuena muere apenas cuando el coro comienza a cantar en el tercer estásimo la oda a Apolo, con la que rescribe la historia de Esquilo del santuario de Delfos. Es una oda que termina con el

desafío por parte de Apolo hacia los sueños nocturnos engendrados por una madre airada en nombre de su hija.

Zeitlin interpreta que la oda restablece la asimetría entre dos modos de la profecía, invalidando los sueños femeninos y reafirmando la veracidad de la palabra masculina de Apolo a través de la dispensación de Zeus. Por otra parte, la victoria sobre los sueños rivales puede estar dirigida a reforzar las simetrías de la situación compartida por Orestes y Apolo. Los dioses y los hombres unen sus fortunas. La amenaza de la muerte de Orestes constituye una amenaza paralela a la verdad del oráculo de Apolo (p. 213).

> The ode could be said to evoke sympathy for both of them and to justify the need to contain femenine power, whether in the person of Iphigenia or in the mitically named figure of her nocturnal dreams.

Cuando Atenea aparece como *dea ex machina* invocará la sagrada autoridad de las Euménides para ratificar el resultado lógico de la pieza: el viaje exitoso a Grecia, y decretará el establecimiento de la fundación de dos cultos, uno por obra de Orestes y otro por obra de Ifigenia. El objetivo principal de Orestes fue rescatar a la diosa de la tierra salvaje en la que habitaba y establecer su culto en el suelo griego y este culto seguirá ligado a las vidas de los hombres, que serán también rescatados. El nuevo epíteto de la diosa en Halas, Tauropolos, conmemorará a su vez la tierra de los Tauros y la experiencia del peregrinaje de Orestes (περίπολον) a través de Grecia, empujado por la persecución de las Erinias. Establecerá un nuevo rito en compensación por su sacrificio. La experiencia de Orestes de haber podido ser víctima provee el *aition* para la conversión de la diosa bárbara, que antes ordenaba sacrificios humanos y ahora se convierte en un símbolo, que derramando una sola gota de sangre ya no amenaza la vida. La memoria de la violencia del sacrificio permanece, pero solo como un peligro potencial que el nuevo ritual inscribe, pero para retractarse.

Se fundará en Braurón, en el Ática, otro culto de la diosa. Aunque no se especifica, se entiende que mientras dure su vida, Ifigenia continuará su rol de sacerdotisa al servicio de la diosa. Sí está más definido su rol póstumo, una vez que haya muerto y que sea enterrada en una tumba dentro del recinto sagrado de la diosa. Allí recibirá Ifigenia los vestidos tejidos de las mujeres que han perdido la vida en el parto. También aquí hay una especie de síntesis que resuelve las contradicciones de la Ártemis táurica. El nuevo culto de Ártemis se deshace de sus aspectos más duros y violentos, conservando el rol más positivo para la mujer. Cuando Ifigenia

muera su tumba va a ser el sitio donde se recuerden otras muertes de mujeres. Como “fracasó” en su maternidad, va a proteger a todas estas mujeres que “fracasan”, que mueren al dar a luz. Protege a las mujeres que dan la vida por sus hijos.