

Pervivencia del mundo clásico en la literatura: tradición y relecturas

**Aldo Rubén Pricco, Stella Maris Moro
(coords.)**

IMPRESA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS

ANNABLUME

**FIGURAS FEMENINAS EN EL RITUAL DEL SACRIFICIO:
DE EURÍPIDES A JEAN RACINE**
(Feminine figures in the sacrifices: from Euripides to Jean Racine)

MARÍA ISABEL BARRANCO (mabelmartinez13@live.com)
Facultad de Humanidades y Artes – UNR

RESUMEN — Las tragedias de Eurípides y Jean Racine sobre la figura de Ifigenia, la joven hija de Agamenón, revelan el tratamiento que cada uno de los autores da al mito de una mujer que asume su destino como víctima propiciatoria. Separadas por el tiempo y el espacio, las dos tragedias tienen como núcleo la escena del sacrificio, especialmente del sacrificio humano que, en las culturas más diversas de la Antigüedad, constituyó la mayor ofrenda a las divinidades: la propia vida. Ifigenia transita por un camino que va de la negación de una muerte impuesta por los dioses a la aceptación plena de la misma como muestra de coraje, de la valentía digna de un héroe. La tragedia de Eurípides tiene un final incierto pero deja presumir que la joven no ha muerto pues la vemos reaparecer en *Ifigenia en Tauris*; la sustitución por un animal en el ara de Aulis significa un cambio en las prácticas cultuales del personaje. En Jean Racine la creación del personaje de Erifile contribuye a la intriga haciéndola verosímil para el público. Él propone un cierre más acorde con las ideas estéticas del siglo XVII en la corte de Francia: Erifile debe morir en lugar de Ifigenia, recibiendo el peso del sacrificio. No obstante, no hay aquí ningún avance para proscribir los rituales cruentos: otra mujer muere por la inocente Ifigenia.

PALABRAS-CLAVE: Tragedia clásica, escena, sacrificio, mujer, honor.

ABSTRACT — Euripides and Jean Racine's tragedies about the figure of Iphigenia, young Agamemnon's daughter, reveal the treatment that each of the authors gives to the myth of a woman who assumes her fate as a propitiuous victim. Separated by time and space, both tragedies have a nucleus: the scene of sacrifice, specifically of human sacrifice that, in the most different cultures of Antiquity, constituted the major gift offered to the deities: the own life. Iphigenia passes by a way which goes from the negation of a death imposed by the gods to a full acceptance of this as a courage's example worthy of a hero. Euripides's tragedy has an uncertain end but it lets presume that the girl has not died because we can see her appear again in *Iphigenia in Tauris*; the replacement by an animal on the altar in Aulis means a change in the religious practices. In Jean Racine's text, the creation of Erifile contributes to the intrigue making it verosimil to the public. He proposes an end in consonance with aesthetic ideas of the seventeenth century in France: Erifile must die instead of Iphigenia, receiving the sacrifice's burden. Nevertheless, there is not any advance in proscribing bloody rituals: another woman dies on the place of the innocent Iphigenia.

KEYWORDS: Classic tragedy, scene, sacrifice, woman, honor.

I

Para emprender este trayecto que se propone confrontar dos textos dramáticos: *Ifigenia en Aulis* de Eurípides e *Ifigenia de Jean Racine* (1639-1693), se abordarán los pasajes en los cuales la ceremonia religiosa, el ritual del sacrificio de Ifigenia esté representado.

Desde esa perspectiva, en el mundo antiguo griego y romano, es un acto de violencia física que, llevado al extremo de la muerte se constituye en acto de culto. De ese modo lo analiza Eva Cantarella¹. El sacrificio de Ifigenia, por ejemplo, es un sacrificio propiciatorio, para que la navegación de los aqueos hacia Troya estuviese protegida por las divinidades; esta muerte ritual, la de un ser humano, es tanto más valiosa, como se verá más adelante, cuanto más pura sea la víctima. De allí la elección de una muchacha virgen para ser degollada en el altar, en este caso de Artemisa. Ifigenia es inocente –no recibe ningún castigo–, por eso se sacrifica con el bronce, con la espada.

En ambos textos, el del siglo V a. C., tragedia ática, y el del siglo XVII en Francia, la tragedia raciniana, la representación del sacrificio es el núcleo alrededor del cual se desenvuelve la trama, el *mythos*, según Aristóteles en el *Arte Poética*, pero existen además los caracteres, *ēthoi*, que juegan su rol como protagonistas –Ifigenia– o en segundo plano –Clitemnestra en Eurípides y en Racine, Erifile solo en el segundo.

Los prefacios a cada una de sus obras dan cuenta en Racine de los presupuestos teóricos a los que se ajustó esa tarea de recreación, en gran parte, de mitos y temas grecolatinos. Allí, de acuerdo a lo que manifiesta Paloma Ortiz García², el autor desarrolló una “poética personal”, según la cual las obras clásicas no son sólo modélicas sino que extienden su vigencia a otros tiempos y culturas.

Uno de los cuidados de Racine es cumplir con la exigencia de verosimilitud, *eikos*, amoldando sus recreaciones al gusto contemporáneo y, en particular, a la sensibilidad de la corte francesa. Este rasgo se puede detectar en su *Ifigenia* y en general en todas sus obras dramáticas.

Pero, además, ha sufrido la influencia de la tragedia renacentista y de su sucesora, la tragicomedia; el conflicto expuesto en la trama se resolverá con un final feliz, “novelesco”, con reminiscencias de la novela del helenismo tardío (*Leucipa y Clitofón*, *Etiópicas*, etc.)

Las convenciones teatrales se ciñen a la herencia de las pautas barroco-renacentistas, (Ortiz García, Introducción: 19). El metro es el dístico alejandrino a excepción de los pasajes en los que se manifiesta la voz del oráculo y otros mensajes divinos. El coro y el corifeo del texto eurípideo ya no están en Racine: estrechamente ligados a antiguos rituales griegos no se consideran aptos

¹ Cantarella 1996: 85.

² Ortiz García 2003: 8.

para una representación del siglo XVII en Francia. Además estaba destinada a un público culto que frecuentaba la corte, en tanto el teatro griego del siglo V en Atenas funcionaba como un ámbito propio de la polis, la ciudad estado. Los espacios asignados al coro: párodos, estásimos y éxodo, así como su participación en diálogos líricos o recitados con los actores, no tiene cabida en un texto dramático diferente. Esta tragedia, profana, sin apoyatura en las antiguas creencias religiosas del pasado helénico, exige una estructura nueva.

Así, la segmentación en episodios de la tragedia ática, es sustituida por actos, cinco en total. Cada uno de ellos tiene un número no determinado de escenas. La voz del coro, como un personaje más actuando en el espacio teatral griego, reaparece en la de otros personajes como se podrá ver en *Ifigenia* de Racine.

II *IFIGENIA EN AULIS*³

Para Rachel Aélion⁴, los mitos concernientes a los dos hijos de Atreo, Agamenón y Menelao, están naturalmente integrados al llamado “ciclo troyano”, pero aquellos mitos que conciernen a Agamenón y su descendencia forman un todo coherente; son el relato del sacrificio de Ifigenia, la muerte de Agamenón por Clitemnestra y Egisto, la venganza de Orestes y su suerte después del matricidio. Las *Ifigenias* escritas por Esquilo y Sófocles están perdidas aunque hay indicaciones del primero en la párodos de Agamenón y del segundo en el agón entre Electra y Clitemnestra en *Electra*. Sobre ese material mítico, Eurípides escribe *Ifigenia en Aulis* y también, según Aélion⁵, su *Ifigenia en Tauris* y su *Electra*.

No parecen haber sido conocidos por Homero ni el personaje de la joven ni su sacrificio⁶, ya que Agamenón en *Ilíada* 9. 144-145, dice que tiene tres hijas: Crisotemis, Laodice e Ifianassa; la historia de Ifigenia era desconocida para Homero.

En cambio, Hesíodo en las *Eeas* hace alusión al sacrificio y el poeta Estesícoro le otorga importancia porque ve la muerte de la hija como una de las causas que llevan a Clitemnestra a matar a Agamenón; Píndaro en *Pítica* 11.

³ La tragedia *Ifigenia en Aulis* forma parte, como primera pieza de la trilogía que continúa con *Alcmeón en Corinto* y *Las bacantes*. Webster ubica a esta trilogía dentro de las obras póstumas de Eurípides, alrededor de 406 a .C. ya que la muerte de Eurípides fue conocida en Atenas antes de la Dionisia de ese año. En la Introducción a las tragedias de Eurípides, Way propone como fecha de representación de *Ifigenia en Aulis* la de 405 a. C., siendo la última de las obras en la cronología de las diecinueve que se conservan del autor. Romilly, en cambio, sitúa a *Ifigenia en Aulis* en 408 a. C. como obra póstuma con *Las bacantes*, del mismo año; también a esa fecha pertenece *Orestes*.

⁴ Aélion 1994: 93.

⁵ Aélion 1994: 95.

⁶ Aélion 1994: 101.

22-23 B, parece haber seguido esta versión.

Es casi al final de su vida que Eurípides pone en escena el sacrificio de Ifigenia como si temiera que el recuerdo de las *Ifigenias* de Esquilo y Sófocles oscurecieran la suya. Pero lo más probable es que el tema del sacrificio le haya parecido “demasiado penoso y difícilmente tolerable”; por esa razón, en toda su obra dramática, Eurípides ha rechazado la idea de un sacrificio humano que no fuese libremente aceptado por la víctima. En tanto ese motivo fuera accesorio o secundario como en sus tragedias *Electra* e *Ifigenia en Tauris*, el poeta ha mantenido la tradición en torno a ese ritual cruento; pero al constituirse en tema central, como en *Ifigenia en Aulis* debió buscar la manera de hacerlo aceptable, cambiando la intriga y los caracteres.

La principal innovación concierne al personaje de Ifigenia. En Esquilo, el interés estaba centrado en el personaje de Agamenón, en Sófocles, en el drama de Clitemnestra, Eurípides los une y añade el drama de Ifigenia involucrando así a la familia entera y transformando el sacrificio brutal en acto voluntario por parte de la víctima; quizás por esta innovación, el coro de guerreros aqueos –que cantaba en los dramas, el de Esquilo y el de Sófocles– está sustituido por un coro de jóvenes mujeres de Calcis, que expresan su simpatía por Ifigenia y su madre. También el personaje de Aquiles ha tenido un cambio: no ha desposado a Ifigenia como en Esquilo ni es cómplice del engaño como en Sófocles. Para Rachel Aélión⁷, el mundo heroico donde se morían los personajes de la epopeya o los de Esquilo y Sófocles ha sufrido un cambio en *Ifigenia en Aulis*; es un mundo familiar: padre, madre, hermanos. El surgimiento de lo trágico nace de esa atmósfera: una familia feliz que se trastorna bruscamente, de ese vuelco emana lo patético, efecto que, sin dudas, Eurípides buscaba acrecentar.

Sin embargo es en el personaje de Ifigenia en donde la renovación que hace el poeta se advierte más claramente; de víctima, niña inocente tratada como objeto, compensación exigida por la diosa Artemis –por faltas de su padre o por la expedición a Troya– se erige como figura heroica que ofrece su vida generosamente.

Acerca de la muerte de las jóvenes doncellas, Nicole Loraux⁸ sostiene en su estudio sobre las diversas maneras que aquélla adopta en la tragedia, que las vírgenes no se matan sino que son matadas; la única excepción sería Antígona entre los personajes femeninos. Pero la muerte de Ifigenia bajo el cuchillo de su sacrificio, prosigue la autora, es paradigmática. ¿Es un acto sacrificial, designado por los verbos *sphazō* y *thyō* en el texto, o se trata de un *phonos*?

Esa pregunta entraña una sospecha: sacrificar una virgen, degollar un animal, son prácticas religiosas de la ciudad que exigen una “estricta *mise en*

⁷ Aélión 1994: 107.

⁸ Loraux 1985: 61.

scène". El género trágico representa esas muertes brutales, como en *Ifigenia en Aulis*, pero el teatro es ficción; en el breve tiempo de la representación ofrece al público la doble satisfacción de transgredir imaginariamente la prohibición de *phonos* y de "soñar (reflexionar) sobre la sangre de las vírgenes", *akranton haima*. Es el juego catártico de lo imaginario, de lo prohibido y de lo real. Por la salud de la comunidad, para que una guerra comience o termine, no solo Ifigenia sino Polixena, Macaria y otras han sido ofrendadas. Es que la muchacha está relacionada con el mundo de la guerra por el imaginario popular; quizás esto evoque a la diosa Palas Atenea, virgen y guerrera. Las jóvenes no combaten al lado de los varones pero su sangre corre para que la de éstos no sea derramada en vano.

André Rivier⁹, por su parte, apunta a una situación en la cual intervienen tres elementos fundamentales: en primer lugar, la reivindicación del sacrificio humano –en este caso el de Ifigenia– que es tan necesario como inexplicable; por otro lado, los personajes, su alto rango, su orgullo –los Atridas, Aquiles, Clitemnestra– como seres incapaces de expresar en una coyuntura tan grave, una voluntad común ante la exigencia de las divinidades; finalmente, Ifigenia, intacta, simple, convencida de la bondad de la vida. Para Rivier, la acción de esta tragedia puede definirse como el descenso de Ifigenia a los círculos sucesivos de la soledad; es un drama sombrío en el cual el destino de la hija de Agamenón aparece como cruel e incomprensible; sin embargo su actitud no es condenatoria para Artemisa, la diosa que le ordena morir; Ifigenia marcha al sacrificio no con el sentimiento de una muerte injusta sino de "una elección misteriosa"; algo que no va a revelar a quienes no supieron protegerla ni comprenderla.

Así, Ifigenia no ofrenda su cuerpo a la Hélade, a una entidad abstracta, ni a los soldados anónimos del ejército aqueo; ella muere por los que la rodean: su padre, su madre, su tío y el joven que hubiera podido casarse con ella, sostiene Rivier, aunque ninguno pudo estar realmente a su lado en la culminación de su padecimiento.

El sacrificio forma parte del culto a la divinidad como la expresión máxima de ese vínculo que los seres humanos tratan de establecer con los dioses. Es la ofrenda, *to geras* que conlleva una marca de honor: constituye el regalo máspreciado, el de la vida¹⁰.

El sacrificio es una dura prueba para Agamenón y Clitemnestra, pero está en juego el honor y la fama de los griegos. Aquí también existe una divinidad que se apiada de la doncella-víctima, Artemisa, y un animal, una cierva, que sustituye a un ser humano. Ifigenia es una heroína porque accede finalmente a ser inmolada, en cambio Isaac es meramente un instrumento en manos de su

⁹ Rivier 1975: 17.

¹⁰ Barranco 1995: 107.

padre para que éste pueda probar su fidelidad a Dios.

Un diálogo entre Agamenón, el jefe de todos los jefes, y un anciano servidor de Clitemnestra, su mujer, va a anticipar un acontecimiento que constituye el nudo de la tragedia: el sacrificio de Ifigenia, ofrenda impetratoria para que los dioses otorguen el buen tiempo a los guerreros (89 sqq.). El *mantis*, Calcas, ha interpretado la voluntad divina y ha prescrito el sacrificio cruento, el de una joven, hija del más poderoso de los aqueos. La magnitud de la orden de Artemisa es tal que va a desencadenar oleadas sucesivas de reproches, enojos y va a alimentar odios profundos que, a su vez, provocarán otros crímenes.

La “escena del sacrificio”, se está preparando desde el prólogo. Es una escena ambigua; el ritual del himeneo puede ser confundido con el ritual de la muerte. Ambos significan el pasaje de un estado a otro; de la virginidad a la vida matrimonial, de la vida a la muerte. En ese pasaje, corresponde a Ifigenia el rol protagónico, sea novia, sea víctima. Todos los demás van rodeando el lugar, al altar, *bōmos*.

Aquiles, que aparece en el tercer episodio, no confía en las palabras del oráculo; confía, en cambio, en las palabras profanas, las que usan los hombres para convencer a otros. Enraizadas en una retórica que apuesta a la persuasión del oponente, las razones que Aquiles esgrime ante Clitemnestra son las que surgen de estrategias discursivas: *peithōmen patera* (1011), “persuadamos al padre...”, y no de la fuerza de su espada. Aquiles habla como un sofista del siglo V cuando afirma que “las palabras vencen a los temores” (*hoi logoi ge katapalalousin phobous*, 1013) frente a la incredulidad de Clitemnestra. No es el héroe homérico el que Eurípides ha incluido en la tragedia; Aquiles es un personaje secundario que busca la conciliación más que la lucha.

Pero, además, esta escena inscrita en la tragedia, encierra otra representación: la de un acto cultural cristalizado en sus pautas, codificado en todos sus detalles, recortado en un tiempo que es imposible datar. Este acto, sin embargo, conlleva un significado; esto lo hace diferente cada vez que se realiza, según la circunstancia que lo motiva. La escena cruenta estaba prevista inicialmente como un ritual de bodas. Esta ambigüedad, que produce el equívoco a través del diálogo entre los personajes, hace que el sentido del sacrificio se bifurque, incluso hasta la polarización: vida/muerte, continuidad de la vida mediante el matrimonio/interrupción de una vida para dar paso a otras.

Las intervenciones de Ifigenia en este episodio tienen distinto carácter. La primera (1211-1252) es un intento de persuasión: “Si tuviera la palabra de Orfeo, padre, para convencerte...” (*ei men to Orpheōs eikhon, o pater, logon // peithein*, 1211-1212). Es una apelación a los sentimientos de Agamenón que culmina con la expresión de otra condición, esta vez negativa: “Pero... si no te convenciste con mis palabras” (*ei mē tois emoīs peisthēis logois*, 1240).

La respuesta del padre es la que corresponde al guerrero, al *anax andrōn*: ese ejército, esa escuadra, no regresarán de Troya, “si no te sacrifico, como lo dice el

adivino Calcas” (*ei mē se thysō...*, 1262).

El honor, el ilustre nombre de los aqueos está en manos de una niña. La *timē*, la estimación pública es la aspiración suprema del héroe épico.

El discurso lamentativo de la joven (1279-1335) ya dispuesta a morir, encierra amargos reproches para el padre y la madre. “Muero, soy destruida, por heridas impías de un impío padre” (*sphagaisin anosiou patros*, 1318). La *variatio*, entre *anosiosi/anosiou* enfatiza, por una parte el sentimiento de dolor de Ifigenia, por otra, la crueldad de Agamenón. En la *resis* siguiente (1368-1401), ella comprende y consiente, “he decidido morir. Y deseo hacer esto con gloria...” (*eukleōs prāksai*, 1376).

El dilema conduce a las últimas y definitivas palabras de Ifigenia: “Doy mi cuerpo por Hélade; sacrificadme, destruid Troya” (1397-1398). La fuerza expresiva del imperativo, *thyetē*, anula todas las vacilaciones que el discurso había ido mostrando en el transcurso de los monólogos de Ifigenia y de los diálogos con otros personajes.

La misma Ifigenia, después de despedirse de su madre, participa de la organización del acto sacrificial. Exhorta a las mujeres del coro a entonar “un peán por mi suerte” a Artemisa (*paiāna tēmēi symphorāi*, 1468), a preparar los cestos y el fuego, a avisar a Agamenón para que toque el altar con su mano derecha, signo de que pronto ha de llegar un triunfo seguro.

Se eleva el canto procesional (1474-1499); la voz de Ifigenia es la que sigue incitando al coro para que el sacrificio se cumpla: *agetē* (1474), *didote* (1476), *phērete* (1476), *elisset* (1480), “conducidme...”, “traed las coronas...”, llevad las aguas lustrales...”, “girad alrededor del templo y el altar de Artemisa...”. Pero la sangre derramada por Ifigenia tiene un fin más importante, todavía, que excede las razones anteriores: “Con mi sangre y mi sacrificio borraré los oráculos” (*haimasi thymasi te // thesphat’ eksaleipsō*, 1483-1484).

El oráculo, palabra del dios interpretada por el adivino, es de algún modo, algo peligroso, ya que implica un contacto con lo sagrado, con algo que es extraño a los seres humanos. Mediante su inmólación, Ifigenia ha “limpiado” a su pueblo, lo ha purificado y, por ende, lo ha liberado de esa presencia temible de lo divino manifestada en y por la palabra.

Lo que resta de la tragedia es la narración de un prodigio, un *thauma* (1581) que el mensajero, asombrado, hace de lo que ha ocurrido en el altar de Artemisa. Es un signo de los dioses, un presagio, *phasma* (1586), que el ejército se niega a creer: Ifigenia ha desaparecido, la tierra ha recibido su cuerpo; una cierva ensangrentada yace en su lugar. Calcas interpreta la voluntad de la diosa como una aceptación de la ofrenda exigida a los aqueos.

¿Qué valor adquiere la figura de Ifigenia al final del acto? Para nuestra lectura rescatamos los versos con los cuales el mensajero da cuenta del sentimiento de los guerreros ante su presencia: “todos se admiraron al escuchar [sus palabras] de coraje y *aretē* de la doncella” (*pās d’ethambēsēn klyōn // eupsykhian*

te kretēn tēs parthenou, 1561-1562). Como heroína trágica, como mujer en un mundo de hombres, Ifigenia ha alcanzado el grado máximo en la escala de los valores agónicos: la excelencia, el honor, la honra. Estas cualidades que coronan el final de la tragedia son propias de un varón y no de una mujer. De allí el asombro de los que presenciaron el sacrificio, duplicado en el público asistente en la representación.

II IPHIGÉNIE

En el “*Préface*” a *Iphigénie* (1674, Ed. Gallimard 1950), Jean Racine al rastrear los antecedentes del personaje de Ifigenia en los textos de los Antiguos ha encontrado “otra Ifigenia que he podido representar tal como he querido, y que al caer en la desgracia en la cual esta amante celosa deseaba precipitar a su rival, merece de alguna manera ser castigada, sin ser por esto indigna de compasión. Así el desenlace de la pieza está tomado del fondo mismo de la pieza” (“*Préface*”: 688).

Esta explicación que Racine propone y que tiene como eje la recreación del personaje de Erifila, es la que conduce a marcar la diferencia con la tragedia ática; el dramaturgo francés ha leído y adoptado el pasaje de Pausanias referente a la joven cautiva de Lesbos. Menciona asimismo al poeta Euforión de Calcis quien, en uno de sus poemas habla del viaje de Aquiles y la conquista de la isla de Lesbos, antes de unirse a la armada de los griegos; en aquel lugar Aquiles había encontrado una princesa que se había enamorado de él.

Estos serían, continúa Racine (“*Préface*”: 689) los principales elementos en los cuales “yo estoy un poco alejado de la economía y del relato de Eurípides”, y el principal de todos es el que corresponde a las pasiones.

Allí es donde se produce la diferencia; sin embargo, para Racine, el efecto que logra el teatro clásico griego en el público francés de su tiempo es acorde con la sensibilidad del mismo; el buen sentido y la razón, concluye, son los mismos pese al transcurrir del tiempo.

Sin dudas, el tema de la pasión amorosa, los celos y las rivalidades, es ajeno a la tragedia de Eurípides. En Aulis, según se ha visto hay una muchacha muy joven e inexperta que asume el rango de heroína en los tramos finales; la creencia en las palabras del oráculo y la obediencia a la voluntad del padre acompañan la decisión de Ifigenia de cumplir con el sacrificio.

En el texto de Racine, hay un personaje nuevo, Erifila quien se ubica en el triángulo amoroso (Aquiles / Ifigenia) como un tercer vértice, el de la discordia. Erifila se sitúa por esto en la misma línea de Medea y de Fedra.

Erifila aparece en el Acto II, escena I; expone en diálogo con Doris, su confidente, su estado de ánimo: es una mujer huérfana, desarraigada de su patria –Lesbos–, sin conocer su estirpe, destino al cual la enlaza el oráculo. Esa ignorancia en cierto modo dramático-novelasca, según Doris, puede ser develada

por el adivino Calcas que está en Aulis; pero Erifila no acepta ese consuelo; ella es una “desconocida, extranjera y cautiva” (470) a quien Aquiles arrancó de su hogar y, además, inspiró en ella un intenso amor (476). El deseo de venganza de Erifila tiene como destinataria a Ifigenia, la prometida del héroe (505sq.). Es un personaje de doble faz, amable con Ifigenia a quien escucha reclamar la atención de su padre temeroso y de un Aquiles ausente. Ambas muchachas se ven en contraste: el carácter de Erifila, su doblez y su perfidia, se opone al de Ifigenia, su ingenuidad y su afecto generoso; es similar al encuentro que en *Andrómaca*, se ve entre la cautiva troyana y Hermione, prometida de Pirro, en donde se da un juego de contrafiguras. Es un rasgo eminentemente clásico, el de la oposición de caracteres, que se remonta hasta las figuras míticas, tanto divinas como humanas.

El Acto II incluye un pasaje de reconocimiento: el de Ifigenia –ya dispuesta a volver a Argos junto con su madre en un regreso aconsejado por Agamenón– enfrentada a las palabras ambiguas de Erifila. En esa escena, la quinta, Ifigenia descubre el secreto amor de la extranjera por Aquiles. La partida súbita de Clitemnestra y su hija desconciertan a Aquiles y, a la vez, son para Erifila el momento propicio para iniciar su venganza.

En el Acto IV las pasiones desatadas en cada uno de los personajes ante la situación del sacrificio son variadas; los celos y la envidia de Erifila frente a la preocupación de Aquiles por la suerte de Ifigenia, la cobardía de Agamenón ante su hija, la valentía de la joven que acepta ser la víctima necesaria para que el ejército aqueo se haga a la mar. En un largo parlamento (1171-1216) Ifigenia despliega las razones por las cuales se entrega a la muerte en el altar del sacrificio. “Hay que ceder, hija. Llegó vuestra hora” (1237), dice Agamenón.

Contesta Clitemnestra en otra extensa *rhexis* (1245-1312), que se inicia con esta acusación: “no podéis desmentir vuestra raza funesta. // Sois de la sangre de Atreo y de Tiestes. // Verdugo de vuestra hija...” (1245-1247).

Falta sin embargo la lucha verbal; el *agón* entre Aquiles y Agamenón (escena VI), revela el sentimiento de aquél, que está por encima de su *aretē*, de su ansia de gloria en el combate, pero el efecto que produce esta defensa de Aquiles –de su amor y de su fama– es inesperado. A solas, el rey toma su decisión de seguir adelante, sin tomar en cuenta las amenazas de Aquiles. En un nuevo giro de su plan, Agamenón incita a la huida a Clitemnestra y a Ifigenia; busca ganar tiempo a la premura de Calcas por realizar el sacrificio. Pero no calcula que hay alguien más involucrado: es Erifila, quien va a descubrir el ardid de Agamenón al adivino.

El desenlace en el Acto V, se va aproximando a una escena de muerte, pero no la de Ifigenia como ella misma espera, sino la de Erifila quien, consciente de su propia maldad, se quita la vida. Antes, en el encuentro entre Ifigenia y Aquiles (1512 -1612), la decisión de la joven a obedecer el mandato del rey como jefe de los aqueos se mantiene firme. Las recriminaciones y los gemidos de

Clitemnestra acentúan el *pathos* que culmina con las palabras de Ulises anunciando que Ifigenia no ha muerto: el sacrificio se ha suspendido. La explicación la da el mismo Ulises en un extenso parlamento (1727-1790) en el cual se destaca el valor de Aquiles luchando contra el ejército aqueo; Calcas, por su parte, ofrece a todos una interpretación diferente del oráculo: es “otra sangre de Helena y otra Ifigenia” la que debe morir, es Erifila. Ella no espera el cuchillo sagrado para que otro le dé muerte, lo hace por sí misma. Diana acepta el sacrificio humano y baja hasta la pira. Ifigenia se ha salvado, podrá unirse a Aquiles.

IV

Es interesante la interpretación que hace Racine de la escena del sacrificio en la *Ifigenia en Aulis* de Eurípides en donde un ser humano, es sustituido por un animal. Artemisa lo acepta como una señal de que la crueldad de los dioses ha cedido, se ha suavizado ante ese espectáculo de horror.

Para Racine esta escena no era compatible con lo verosímil, para el gusto de su época, ya que una metamorfosis como la que se supone aparece en Eurípides no sería comprensible sino absurda para el público de la corte.

Sin embargo, de acuerdo a lo que expresa Calcas en la etapa final del Acto V, había una víctima propiciatoria “equivocada”: era Erifila y no Ifigenia. Una mujer sustituye a la otra en el altar pero el acto no varía: sigue siendo una muerte violenta. El recurso al suicidio cumple en parte, la función de atenuar la escena del sacrificio que es aceptado por Diana/Artemisa. Es la sangre humana la que exigen los dioses y no la de animales. En ese sentido la *Ifigenia* de Racine representa una etapa arcaica en la realización de los rituales, muy alejada por supuesto de los sacrificios no cruentos, pero también distanciada del final que propone la tragedia griega del siglo V a. C.

Aristóteles¹¹ al tratar del “coraje”, *andreia*, elogia a aquél que permanece imperturbable, *atarakhos*, frente a algo temible, *phobera*; éste es mucho más valeroso, *andreios*, que quien se enfrenta a algo que le inspira confianza.

Más adelante¹², amplía esta idea diciendo que al valeroso le pueden sobrevenir daños y hasta la muerte, lo cual será doloroso, *lypēra*, para él; pero soportará todo lo que deba porque eso es “noble”, *hoti kalora*, y es “deshonroso”, *aiskhrōn*, no hacerlo.

La Ifigenia eurípidea ha elegido el camino que debía.

¹¹ Aristotle 1956: 10.1.

¹² Aristotle 1956: 10.4

BIBLIOGRAFÍA

EDICIONES

- Euripides (1957), *I. Iphigenia at Aulis. Rhesus. Hecuba. The Daughters of Troy. Helen.* Cambridge, Massachusetts, H.U.P. London: W. Heinemann LTD.
- Racine, J. (2003), *Andrómaca. Ifigenia. Fedra.* Madrid: Gredos.
- Racine, J. (1950), *Iphigénie.* Paris: Gallimard.

ESTUDIOS

- Aélión, R. (1994), *Euripide héritier d'Eschyle. I.* Paris: Les Belles Lettres.
- Aristotle (1956), *Nichomachean Ethics. III.* Cambridge, Massachusetts. Harv. U.P. London: W. Heinemann LTD.
- Barranco, M. I. (1995), "Ifigenia en Aulis. La escena del sacrificio", in *Humanismo – Siglo XX.* San Juan: Universidad Nac. de San Juan.
- Cantarella, E. (1996), *Los suplicios capitales en Grecia y Roma.* Madrid: Akal.
- Loroux, N. (1985), *Façons tragiques de tuer une femme.* Paris: Hachette.
- Ortiz García, P. (2003), "Introducción", in *Racine, J., Andrómaca. Ifigenia. Fedra.* Madrid: Gredos.
- Rivier, A. (1975), *Essai sur le tragique d'Euripide.* Paris: Brocard.
- Romilly, J. de (1970), *La tragédie grecque.* Paris: PUF.
- Way, A. S. (ed.) (1957), *Euripides I. Iphigenia at Aulis. Rhesus. Hecuba. The Daughters of Troy. Helen.* Cambridge, Massachusetts. H.U.P. London: W. Heinemann LTD.
- Webster, T. B. L. (1967), *The Tragedies of Euripides.* London: Methuen & CO. LTD.