

LA OFRENDA DE IFIGENIA *

NÉSTOR ADRIÁN SEQUEIROS **

Luego de morir Eurípides en el año 406 a.C., su hijo homónimo hizo representar en Atenas tres dramas compuestos durante la estadía final en Macedonia, logrando un triunfo póstumo, el quinto en las Grandes Dionisiacas, honor que tanto le habían mezquinado sus conciudadanos. De esas obras se ha perdido una, *Alcmeón en Corinto*. Las otras son *Ifigenia en Aulide* y *Las Bacantes*.

Esa última *Ifigenia* muestra el desenlace de la situación planteada al ejército griego en el inicio mismo de su expedición a Troya para vengar el rapto de Helena: no hay vientos favorables para que las naves dejen el estrecho de Euripo, frente a la isla de Eubea, y la impaciencia cunde en el campamento de Aulide. Cesarán los "silencios de los vientos" y sobrevendrá la destrucción de los frigios, ha revelado el adivino Calcas, sólo si Ifigenia, la hija del jefe Agamenón, es sacrificada en el altar de la diosa Artemis. Dispuesto primeramente a licenciar la tropa, Agamenón es convencido por su hermano Menelao para que realice el sacrificio: va entonces su mensaje engañoso a la esposa, Clitemnestra, ordenándole traer desde Argos a la doncella primogénita so pretexto de casarla con Aquiles, que sólo así accedería a navegar con los Aqueos.

Sin embargo, al comienzo de la obra, vemos que el rey nuevamente cambia de parecer y, alegando una postergación de la supuesta boda, escribe a su mujer la contraorden por medio de un anciano servidor. Menelao lo intercepta y, enterado del nuevo mensaje, increpa duramente a su hermano. Este le replica justificando su proceder actual en agria disputa, en un *ἀγών* de sólidos argumentos contrapuestos. Los interrumpe

* Comunicación presentada en las V Jornadas de Filología Clásica, organizadas por el Departamento de Letras, Facultad de Humanidades, de la Universidad Nacional de Mar del Plata, el 30 de setiembre y 1º de octubre de 1983.

** Universidad Nacional de La Plata.

el mensajero que anuncia la inminente llegada de Ifigenia con su madre, precipitando la conmoción del rey y un sorpresivo cambio en el pensamiento de Menelao, quien dice reconocer ahora la atrocidad del proyectado filicidio y pasa a defender la posición contraria. No es el último giro, ni mucho menos, que imponen al curso de la acción las opuestas decisiones de un mismo personaje. De inmediato, Agamenón se inclina definitivamente por la realización del sacrificio al percatarse de la abrumadora constricción del destino (verso 511), encarnada en la previsible exigencia del ejército, excitado por Ulises, de que se cumpla la ofrenda a Ártemis. Más adelante agregará (vv. 1269 ss.) que lo reclama Grecia toda en aras del triunfo sobre el bárbaro; y llegará hasta el fin, a pesar de la violenta oposición de Clitemnestra, confiada en el apoyo de Aquiles, que se indigna al descubrir el uso de su nombre como fraudulento cebo nupcial. A pesar también de las conmovedoras súplicas de su hija.

El tumulto del ejército acorralla a Aquiles y apura la consumación de los hechos. Y aquí es cuando se produce el cambio más "patético": Ifigenia aparta los ya débiles obstáculos que se oponían a su inmolación y con firme lucidez acepta morir para posibilitar la salvación y el triunfo de Grecia. Admirada por el Pelida, elevándose sobre el triste rencor de Clitemnestra, se dirige cantando al sacrificio mientras exhorta a las mujeres del Coro para que celebren con peanes y danzas a la diosa Ártemis.

Un mensajero relata el prodigio final: la hija de Zeus sustituyó a la doncella por una cierva, llevándose consigo a Ifigenia. Es opinión generalizada que esta parte no corresponde al texto original, sino a un agregado posterior a la muerte de Eurípides. Al parecer, era la misma diosa quien anunciaba la sustitución de la joven, según tres versos probablemente auténticos transmitidos por Eliano. De todos modos, el dramaturgo habría reencauzado la acción hacia la variante del mito seguida en su pieza anterior, *Ifigenia en Táuride*, donde Ifigenia aparece como sacerdotisa de la hermana de Apolo, que la ha llevado allí tras el prodigioso arrebato.

Muchos son los rasgos atrayentes, y disputados, de esta obra, que en opinión casi unánime de los críticos constituye una de las creaciones más logradas de su autor. Nos centrare-

mos hoy en la consideración de la escena donde Ifigenia, rectificando su actitud anterior, acepta convertirse en víctima propiciatoria. Allí parece estar la clave para la valoración del drama, ante todo porque atrapa al espectador o al lector como el momento de mayor intensidad trágica y densidad intelectual. Además, ha suscitado, lógicamente, infinitas discusiones, que se remontan hasta la *Poética* de Aristóteles (15, 1454a) y reflejan en general los diversos preconceptos de los críticos modernos sobre la significación del teatro eurípideo. Con respecto a la falta de unidad (*ἀνομαλία* = “inconsecuencia, inconstancia”) achacada por el Estagirita al personaje central, los extremos varían desde señalar que su decisión no está basada en una evolución psicológica (6) hasta afirmar que el puente entre las actitudes opuestas de la heroína sería precisamente su racionalismo (23, p. 148) o que la mutación psíquica es aquí, por primera vez, el tema de un drama, aunque solo se muestran las fases inicial y final de un movimiento anímico (9, p. 427). No nos detendremos a examinar estas lucubraciones: ya Zürcher (29) refutó con acierto bastante definitivo las pretensiones del análisis psicológico moderno, enfoque totalmente exterior y equívoco para interpretar una tragedia de Eurípides (como lo había demostrado en el caso de Sófocles Tycho von Wilamowitz).

Aunque parezca una simpleza, quiero destacar por el momento el único hecho indiscutible: acá hay un cambio. Súbito e importante para el desenlace de la acción, pero mucho más aún: ese cambio ES lo trágico, el engarce entre tragedia y mito, según la configuración particular que Eurípides acuñó para este drama. Varios han señalado cambios de actitud en personajes de otras obras suyas, como Admeto o Hércules. Pero en *Ifigenia en Áulide* ya la mera síntesis argumental pone en evidencia que toda la acción se plasma a través de sucesivas mutaciones de los distintos agonistas, cuya culminación es el cambio de Ifigenia, el hecho teleológicamente más “positivo”, como lo ha señalado Schreiber (22). En efecto, es observación elemental y trillada que la “tensión dramática” de moderno cuño importa muy poco en el teatro griego, centrado en el “cómo” y no en el “qué” sucederá. La tensión se establece entre los hechos mismos y los personajes que ora impulsan ora obstaculizan la marcha hacia el fin prefijado por el mito: personajes “positivos” y “negativos” respectivamente, en este par-

ticular sentido. *Ifigenia en Áulide* presenta la particularidad de que mediante los sucesivos cambios los personajes se van relevando unos a otros en la oposición al cumplimiento del fin mítico: la ofrenda. Y como culminación de esa forma compositiva, se vuelve definitivamente hacia la saga mediante el último cambio: el de Ifigenia, proveniente no de una evolución psicológica sino de un factor escénico, el encuentro con Aquiles. Aquí reconoce la heroína, ante todo, la *ἀνάγκη* ineluctable, la fatal situación coercitiva que pesa sobre ella. En su primer discurso no la podía valorar aún; en cambio, es el tema central de los diez versos iniciales del segundo:

τὰ δ' ἀδίναθ' ἡμῖν καρτερεῖν οὐ ῥάδιον. (1370)

καθθανεῖν μὲν μοι δέδοκται. (1375)

También un factor escénico, la llegada del mensajero, había determinado el cambio de Agamenón al reconocer la *ἀνάγκη*, aunque sólo en el nivel político-social:

με καταδεδοῦλωται . . . Ἑλλάς. (1269-1271)

en consonancia con v. 450:

τῷ τ' ὄχλῳ δουλείομεν.

Ifigenia, sin embargo, en su discurso de vs. 1368 ss. (que también para Strohm (26) y Friedrich (5) constituye el núcleo estructural de la pieza) cala más profundo. Tras desechar el ideal innoble (τὸ δυσγενές, v. 1376), antiheroico, que resumía su anterior súplica a Agamenón,

κακῶς ζῆν κρείσσον ἢ καλῶς θανεῖν. (1252)

discierne, en los catorce versos de la parte media, el sentido de su sacrificio por la patria, “por la que miles están dispuestos a morir”, realidad que trasciende lo individual,

πάσι γὰρ μ' Ἑλλησι κοινὸν ἔτεκες, οὐχὶ σοὶ μόνῃ. (1386) :

su gloria, (κλέος, v. 1383) consistirá en ser la “liberadora” (v. 1384, cf. 1502, “la luz”)* de Grecia, y justamente eso determinará su propia salvación (v. 1440). Con palabras contrapues-

* Cf. también las palabras del coro en v. 1510: “Conquistadora de Ilión y de la Frigia”.

tas a las de Agamenón (ej.: "libertad"- "esclavitud"), la conciencia de su muerte no común le permitirá seguir ahondando, como veremos luego, la dimensión de su ofrenda y resolver el conflicto trágico, erigiéndose como la indudable protagonista. No lo es Agamenón, como pretendieron algunos críticos: para él, según vimos, sólo se trata de elegir el menor de dos males: entregar a su hija o la guerra entre los aliados.

Como la parte primera, el tercio final de la *rhesis* consta de diez versos, que completan así una totalidad de evidente equilibrio formal y temático. Ifigenia expone ahora el sentido último de la *ἀνάγκη*: es la hija de Zeus quien requiere en su altar el sacrificio por la libertad de Grecia (patria de gente libre, a diferencia de los bárbaros, según subraya al fin de sus palabras), y ese altar será su monumento imperecedero, la plenitud de su *κλέος*:

εἰ δ' ἐβουλήθη τὸ σῶμα τοῦμὸν Ἄρτεμις λαβεῖν,
 ἐμποδῶν γενήσομαι ἄν' ἠθροῦς οὕσα τῇ θεῷ;
 ἀλλ' ἀμήχανον δίδωμι σῶμα τοῦμὸν Ἑλλάδι.
 θύετ' ἐκπορθεῖτε Τροίαν. ταῦτα γὰρ μνημεῖά μου
 διὰ μακροῦ, καὶ παῖδες οὗτοι καὶ γάμοι καὶ δόξ' ἐμή.

(vs. 1395-1399).

Reconoce expresamente los límites humanos, al evitar combatir con la divinidad, lo que señala y elogia Aquiles de inmediato (vv. 1408-9), y capta la concordancia de su ofrenda con el cumplimiento de la voluntad divina, que descubre tras las profecías del adivino.

Encontramos pues una solución del conflicto trágico, que es patrimonio común de los dramaturgos áticos, aunque muchos intérpretes la aceptan, con las debidas restricciones, solo en Esquilo y Sófocles. Con respecto a Eurípides, la receta general rechaza por inveterada costumbre esta posibilidad, influida por un concepto moderno y parcial de lo trágico: el de conflicto excluyente de dos principios necesariamente absolutos. La discusión del tema excede los propósitos y límites de este trabajo: sólo pretendo partir de un análisis desprejuiciado del texto, que concluiré con una referencia al tema de la autoofrenda en Eurípides y a los fundamentos de pretender semejante libertad en la interpretación de un autor tan profusamente indagado.

En las numerosas configuraciones y referencias al mito

anteriores a nuestro autor, Ifigenia parece haber sido solamente el objeto de la ofrenda. Los elementos apuntaban a plantear un drama de Agamenón, sin salida ante la constricción de Ártemis.

Por otra parte, en la tragedia que nos ocupa, el objetivo del sacrificio se hubiera podido cumplir de todos modos, a pesar de Aquiles, aun sin la decisión favorable de Ifigenia. Como los *dei ex machina* en otras obras de Eurípides, Ártemis podría haber aparecido mucho antes del final y comunicado su plan, evitando el horror de una muerte antipática, para tranquilidad de Mr. Kitto (8).

Estas dos observaciones permiten valorar más adecuadamente la dimensión del logro técnico y trágico de Eurípides, al situar en primer plano de la composición artística la auto-ofrenda, un tema conocido ya por Esquilo y Sófocles (Casandra, Antígona), pero que recién él tipifica como escena, reiterándola a través de sus obras (Polixena, Alceste, Macaria, Meneceo, Evadne). (Cf. al respecto Ströhm, 26).

Aparte de engarzarse ajustadamente en el desarrollo de la obra y de su equilibrada composición interna como escena, aspectos que ya señalamos anteriormente, el libre ofrecimiento introduce una novedad en el mito, al centrar el conflicto trágico en Ifigenia, y logra al mismo tiempo el fin propuesto por la saga con distinta pero clara dramatización: la consiguiente concordancia de la acción humana con la voluntad divina.

Esta dramatización del mito de Ifigenia muestra un Eurípides no muy adaptable a los cánones críticos dominantes desde el siglo XIX, que, con muy diversos matices, lo consideran un aniquilador de los antiguos dioses (Verrall, Staiger, Norwood, etc.) o un descreído artista que al utilizar los dioses como fuerza activa en sus dramas oscila ambiguamente entre tragedias verdaderas y divertimentos escénicos. Este es el grupo más numeroso e importante (Jaeger, Jens, Kamerbeek, Murray, etc., etc.).

Sin embargo, hay comienzos de una nueva valoración del tema. Una autoridad de insospechable medida como Lesky (10, pp. 207, 209; 11) confiesa que Eurípides ha sido "hasta ahora poco comprendido" y "aún no se aclaró lo más difícil: qué piensa de los dioses". Idem: Rivier (19). Según Schade-waldt (20, p. 105) "una nueva consideración podría probar que no es de ningún modo contrario a los dioses", observando

que “de todos modos, hasta su último drama se centra en la divinidad, objetivo fundamental de toda tragedia ética”. Mucho más adelante avanzan Spira (25) y Patzer (16).

Lo que me importa señalar es que al interpretar a Eurípides tampoco hay que dejar de lado algunos hechos elementales pero definitivamente establecidos por la filología clásica más ilustre. Las tragedias griegas, donde las máscaras excluían casi totalmente la mímica y la gesticulación, reduciendo lo visual y destacando lo auditivo (28), donde sólo la palabra es “actuante” (17), no son primordialmente “literatura” ni “teatro”, sino sobre todo “representación cultural” (21, p. 386), parte del culto oficial de la *polis*, inclusive las de Eurípides (20, p. 103). Recién en el siglo IV a. C. domina la *régie* (10, p. 221), el poeta debe exponer e interpretar el mito “actualizándolo” culturalmente (21, p. 563) a través de una representación escénica que supone una técnica artística al servicio de aquel fin.

No se trata de dedicarse a divagar teológicamente sobre elementos religiosos que conocemos en precarios fragmentos. Simplemente creo que se nos abren mayores perspectivas de análisis si al estudiar una tragedia o la obra toda de cada autor, no descartamos de entrada considerar su relación con el mito, a partir de la forma peculiar en que lo ha configurado.

BIBLIOGRAFIA

a) TEXTOS

1. Euripidis, *Fabulae*, G. Murray curavit, London, Oxford, 1947.
2. Euripide, *Ifigenia in Aulide*, Intr. e commento di G. Ammendola, Torino, Lattes, 1974.

b) ESTUDIOS

3. Bonard, A., “Iphigénie à Aulis. Tragique et poésie”, en: *Museum Helveticum* 2, 1945, pp. 87-107.
4. Frey, V., “Betrachtungen zu Euripides Aulische Iphigenie”, en: *Museum Helveticum* 4, (1947), pp. 39-51.
5. Friedrich, W. H., “Zu Aulischen Iphigenie”, en: *Hermes* 70, 1935, pp. 73-100.
6. Funke, H., “Aristoteles zu Euripides Iphigenia in Aulis”, en: *Hermes* 92, 1964, pp. 284-299.
7. Kamerbeek, J., “Mythe et réalité dans l'oeuvre d'Euripide”, en: *Entretiens sur l'Antiquité Classique* (F. Hardt) VI. Genève, Vandoeuvres, 1958, pp. 1-25.
8. Kitto, H. D., *Greek Tragedy. A literary study*, London, Methuen, 1939.

9. Lesky, A., *Historia de la literatura griega*, Madrid, Gredos, 1968.
10. Lesky, A., *Die tragische Dichtung der Hellenen*, Göttingen, Vandenhoeck u. R., 1964.
11. Lesky, A., "Zur Problematik des Psychologischen in der Tragödie des Euripides", en: *Gymnasium* 67, 1960, pp. 10-26.
12. Mellert-Hoffmann, G., *Untersuchungen zu 'Iphigenie in Aulis' des Euripides*. (Diss. Tübingen 1968). Heidelberg, C. Winter, 1969.
13. Ménestret, L., *Un chef d'oeuvre d'Euripide, l'Iphigénie à Aulis*, Univ. Louvain, 1946.
14. Murray, G., *Euripides y su época*. México, F. C. E., 1949.
15. Norwood, G., *Essays on Euripidean Drama*, London, Cambridge Univ. Press, 1954.
16. Patzer, H., *Die Anfänge der griechischen Tragödie*, Wiesbaden, Steiner, 1962.
17. Pickard-Cambridge, A., *The dramatic festivals of Athens*, London, Oxford, 1968.
18. Reinhardt, K., "Die Sinneskrise bei Euripides", en: *Tradition und Geist*. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1960, pp. 227-256.
19. Rivier, A., *Essai sur le tragique d'Euripide*, Lausanne, Rouge, 1944.
20. Schadewaldt, W., "Das Drama der Antike in heutiger Sicht", en: *Universitas* 8, 1953, pp. 591-599.
21. Schadewaldt, W., "Furcht und Mitleid? Zur Deutung des Aristotelischen Tragödiensatzes", en: *Hellas und Hesperien*. Zürich und Stuttgart, Artemis, 1960, pp. 346-388.
22. Schreiber, H.-M., *Iphigenies Opfertod. Ein Beitrag zum Verständnis des Tragikers Euripides*, Diss. Frankfurt, 1963.
23. Snell, B., "Aeschylus und das Handeln im Drama", *Philologus Suppl.* XX. Leipzig, 1928.
24. Snell, B., *Euripides 'Aulische Iphigenie'*. (Incluido en el volumen anterior).
25. Spira, A., *Untersuchungen zum Deus ex machina bei Sophocles und Euripides*, Kallmünz, Lassleben, 1960.
26. Ströhm, H., *Euripides. Interpretationen zur dramatischen Form*, München, Beck, 1957.
27. Verrall, A. W., *Euripides the Rationalist, a study in the history of the art and religion*, London, Cambridge, 1914.
28. Weinstock, W., *Einleitung zur Sophokles Übersetzung*. Citado por Schreiber (Nº 22).
29. Zürcher, W., *Die Darstellung des Menschen im Drama des Euripides*, Basel, Reinhardt Verlag. 1947.