



# La desubjetivación de la heroína trágica en el discurso dramático del Agamenón

Autor:

Crespo, María Inés

Revista:

Anales de Filología Clásica

1997, 15 - 94-106



Artículo



Δόμων ἄγαλαμα  
LA DESUBJETIVACIÓN DE LA HEROÍNA TRÁGICA  
EN EL DISCURSO DRAMÁTICO DEL *AGAMENÓN*\*

MARÍA INÉS CRESPO  
UBA - CONICET

Teniendo en cuenta la conformación ideológico-semántica de los personajes femeninos en el *corpus* esquileo y desde una perspectiva de género, el objeto de este trabajo es estudiar el *status* de la figura de **Ifigenia** en el *Agamenón* y la posibilidad de considerarla personaje dramático y heroína trágica. Sus resultados forman parte de una investigación más amplia, cuyo objetivo es la detección de las redes semánticas que estructuran el discurso femenino (y sobre lo femenino) en las tragedias de Esquilo<sup>1</sup> y su interpretación a la luz de la concepción poética e ideológica del autor.<sup>2</sup>

“Lo femenino” es en Esquilo una estructura signifiante que sólo puede estudiarse si se la incluye en el sistema de oposición sémica FEMENINO/MASCULINO, que es **uno** de los sistemas que organizan su universo conceptual. Los componentes de este sistema no sólo reflejan un modo concreto de organización familiar, parental y social, sino que vehiculizan una serie de formas conceptuales que pertenecen a los sectores intelectuales (artistas, literatos, filósofos y políticos) de la sociedad ateniense.

---

\*Una primera versión de este trabajo fue presentada como ponencia en las Segundas Jornadas de Cultura Clásica de la Universidad del Salvador, realizadas en Buenos Aires entre el 1° y el 3 de octubre de 1997.

<sup>1</sup>Se ha utilizado para el análisis el texto de la edición de West.

<sup>2</sup>“La oposición semántica *masculino/femenino* en el *corpus* esquileo y su influencia en la configuración de la heroína trágica”; este subproyecto se desarrolla dentro del marco del Proyecto de Investigación UBACYT FI-069: “La mujer y el espacio sociocultural del género en la Grecia Antigua”, Directora: Lic. Elena Huber, 1995-1997.

pero que, además, forman parte del imaginario global derivado del modelo de organización patriarcal del Occidente antiguo.

Ahora bien, la puesta en escena de conflictos relacionados con la organización social y, especialmente, con la posición relativa de varones y mujeres en dicha organización es la manera más directa de incluir en la estructura del texto dramático esta segunda estructura significativa -las oposiciones organizadoras del universo conceptual-. La puesta en escena de estos conflictos es, por tanto, uno de los núcleos de interés del dramaturgo de Eleusis. Pero puesto que las representaciones dramáticas atenienses eran un acontecimiento religioso y político, el universo conceptual que en ellas se actualiza por medio de la reformulación de los mitos fundacionales del pueblo griego, objetivada y proyectada a un receptor inmediato o mediato, se convierte en un nuevo "mito" que refuerza, legitima e incluso influye en la configuración del imaginario colectivo.<sup>3</sup>

En el universo conceptual esquileo, que se expresa a través de postulados teológicos, éticos y políticos, la realidad se manifiesta organizada en torno de categorías binarias opuestas y complementarias en un **sistema hipersemémico**, cuyos constituyentes se ubican en dos ejes marcados y connotados, respectivamente, como "positivo" y "negativo": CULTURA/NATURALEZA, SIMBÓLICO/REAL, PÚBLICO/PRIVADO, ACTIVO/PASIVO, RAZÓN/EMOCIÓN, NUEVO/VIEJO, ARMONIA/DESARMONÍA, LÍMITE/CAOS.

Dentro del **sistema semémico o temático**, que es una primera operación de concretización de este universo ideológico abstracto, la oposición VARÓN/MUJER es el eje que estructura o unifica el resto de las oposiciones, ya que en este par bipolar concreto se resumen simbólicamente todos los rasgos presentes en el resto de los pares del sistema.

Interesa en esta ocasión analizar, dentro de la oposición VARÓN/MUJER, la particular construcción, dentro del *Agamenón*, de la figura de **Ifigenia**. A partir de un análisis textual aplicado desde la perspectiva de género, y teniendo en cuenta la conformación ideológico-semántica de los personajes femeninos en el corpus esquileo, se analizarán los rasgos semánticos y las atribuciones significantes aplicadas a la princesa en el relato del *párodos*, y luego de compararlos con los habitualmente conferidos por Esquilo al sujeto mujer (no trágico), se intentará responder en qué medida el personaje se equipara funcionalmente con las heroínas de la trilogía y a través de qué proceso particular concreta su adscripción a la categoría de las *παρθέναι εὐκλεεῖς*.

Cabe señalar, en primer lugar, que nuestro abordaje parte de un postulado básico: los personajes dramáticos femeninos deben ser estudiados teniendo en cuenta que su propio discurso y el que sobre ellos se profiere es producto de una articulación

<sup>3</sup>Cf. las reflexiones que al respecto hace Zeitlin, 1984.

masculina, la del autor, atravesado por las determinaciones del contexto cultural que señalamos con anterioridad.

Los rasgos que presentan los personajes femeninos paradigmáticos del género, es decir, aquellos que no manifiestan lo que más tarde definiremos como "actitud trágica", corresponden globalmente a los que el imaginario social vigente al momento de la composición atribuye al sujeto mujer, los cuales son efectivamente trasladados por Esquilo al construirlos como personajes dramáticos. Las notas más relevantes son las siguientes:

- el sometimiento a la legalidad que las sostiene (la legalidad masculina);
- el mantenimiento de relaciones mediadas con el plano divino y las leyes que rigen el ordenamiento del mundo -cósmico y humano-, inscriptas en las categorías de dependencia y obediencia, piedad y reverencia;
- la incapacidad de reflexión a menos que se las auxilie y aconseje;
- la sujeción a la emoción y al terror irracional;
- la carencia de dominio racional de la argumentación;
- la posesión de una belleza corporal concebida como trampa para el sujeto varón;
- la debilidad física;
- la maternidad como instinto insoslayable y como función preponderante;
- el ejercicio de una sexualidad reprimida en permanente peligro de desbordarse.

Ahora bien, ¿qué debe entenderse por "actitud trágica"? La actitud trágica es aquella disposición espiritual que experimenta un sujeto que, volcado existencialmente a la obtención de un deseo, entra en conflicto con leyes divinas o leyes humanas refrendadas por la divinidad. Un sujeto con actitud trágica -un héroe trágico- es tal porque no retrocede ante el choque del deseo contra una legalidad dada: se mantiene en una posición radical e inquebrantable aun a sabiendas de que dicha posición "fuera de los límites" lo conducirá a la destrucción. También tiene actitud trágica aquel sujeto que, enfrentado a una opción existencial (dos deseos, dos legalidades contrapuestas), elige también desde una posición de conciencia inquebrantable. En el caso de Esquilo, el choque de deseo y legalidad no da como resultado la aniquilación, sino que, por responder a una voluntad creadora ética y teológicamente optimista, da como resultado el acomodamiento de los elementos en una nueva legalidad, un nuevo orden simbólico que se ofrece como modelo paradigmático al espectador/lector.

El héroe trágico esquileo es, además, un **sujeto varón**. En la tragedia de Esquilo, que es una tragedia de las ideas, el varón es no sólo este o aquel personaje masculino, sino un **constructo simbólico** donde se entrecruzan varias categorías de identidad y que representa el ideal de la civilización a la que pertenece: un sujeto masculino, racional y espiritual, griego, noble, poderoso, que entra en conflicto con la legalidad que gobierna los órdenes del mundo pero que, a través del sufrimiento

iluminador (τῷ πάθει μάθος, *Ag.*, 177), es capaz de resignificar esa legalidad y su posición frente a ella y a su comunidad. Una vez cumplido ese paso, el héroe se convertirá en paradigma del imaginario de su sociedad: un varón prudente, un ciudadano equilibrado, hábil para la reflexión y la acción, un amo persuasivo de su γένος.

Se torna evidente que, si confrontamos las características de este “varón trágico” con los rasgos atribuidos a la mujer como género antes mencionados, deberemos concluir que, puesto que ese sistema de rasgos puede resumirse como la imposibilidad de construir la propia subjetividad y actuar libremente en consecuencia, los personajes femeninos están impedidos **esencialmente**, en tanto mujeres, de constituirse como heroínas trágicas, ya que si mantienen los rasgos arriba señalados, resultarán incapaces de engendrar una moción espiritual -un deseo- que les permita vislumbrar la existencia de un “más allá” del límite. En consecuencia, para convertirse en heroínas trágicas, deberán perder uno o varios rasgos de su constitución semántica: la condición subjetiva, la racionalidad, la forma humana, la **femineidad**.

Analicemos ahora lo que ocurre en el caso de **Ifigenia**.

La figura de **Ifigenia** resulta conocida desde la *Iliada*, donde aparece con el nombre de **Ifianasa** como una de las hijas de **Agamenón**.<sup>4</sup> Recién en la época posthomérica, en los poemas cíclicos<sup>5</sup>, toma el nombre con el que es conocida en los trágicos. El personaje tenía sin duda un rol estructural importante en la pérdida *Orestía* de Estesícoro<sup>6</sup>, que funciona como fuente segura de Píndaro<sup>7</sup> y de Esquilo. En esta línea mítica no se produce la sustitución por un animal en el momento culminante del sacrificio, ni la posterior divinización de la princesa o su ubicación como sacerdotisa de **Ártemis**. Esta última versión, donde **Ifigenia** no muere, es la más conocida por el tratamiento que de ella hace Eurípides. Desconocemos cuál vertiente utilizó Esquilo en su tragedia perdida **Ifigenia**<sup>8</sup>. No obstante, es precisamente esta variante “fuerte” del mito (frente a la variante “débil” de la sustitución) la que elige el dramaturgo para su obra culminante.

<sup>4</sup>*Il.*, IX 145, 287. También es conocida con el nombre de **Ifimeda** en una versión del mito suministrada por Hesíodo, fr. 23 Merkelbach-West.

<sup>5</sup>Su leyenda -fuente principal de Eurípides- aparece en la *Crestomatía* de Proclo a los *Cantos Ciprios*, en G. Kinkel (ed.), *Epicorum Graecorum Fragmenta*, p. 19.

<sup>6</sup>Fr. 36-42 P.

<sup>7</sup>*Pítica XI*, 34-37.

<sup>8</sup>La **Ifigenia** de Esquilo corresponde a los fr. 134-141. Apenas puede conjeturarse que en la obra la doncella era traída con engaños (su boda con **Aquiles**) a Áulide, acompañada por **Clitemnestra**. Según Th. Zielinski (*Tragodoumenon libri tres*, Cracovia, 1925, pp. 251 sqq., citado por L. Séchan, la *Ifigenia* perdida sería una obra del 460 a.C., por lo tanto, sólo dos años anterior a la *Orestía*. Debe colegirse entonces que los detalles del mito que no aparecen en la trilogía de 458 a.C. estarían frescos en la memoria de los espectadores.



El relato del sacrificio de **Ifigenia** en el *párodos* del *Agamenón* es un momento fundador de la literatura: la narración de un drama situado en el corazón de la sensibilidad humana.<sup>9</sup> Todas las otras muertes brutales de jovencitas no parecen existir sino como eco de estos versos. Esquilo crea una imagen universal y definitiva, como si ya no hubiera más que una muerte sacrílega: la de la princesa argiva. Recordemos entonces las palabras de los vv. 200-250:

“Pero cuando otro remedio,  
 más pesado incluso que el amargo mal tiempo,  
 a los jefes proclamó el adivino,  
 pretextando a Ártemis, de modo tal que los Atridas,  
 golpeando la tierra con sus cetros de mando,  
 no contuvieron el llanto,  
 entonces el rey de edad mayor habló diciendo:  
 ‘Pesado destino, el no obedecer,  
 y pesado si degüello a mi hija, delicia de mi casa,  
 manchando con chorros de sangre de doncella  
 mis manos paternas, junto al altar.  
 ¿Cuál de éstos sin males?  
 ¿Cómo voy a abandonar las naves  
 traicionando la alianza?  
 Pues un sacrificio que aplaque los vientos  
 y una sangre de doncella con pasión desea,  
 con pasión extrema. Y de lejos habla Temis.  
 ¡Que sea para bien!’  
 Y cuando se vistió el yugo de la necesidad,  
 exhalando de su espíritu un viento cambiante,  
 impío, impuro, sacrílego, entonces mudó su parecer  
 para pensar la máxima audacia.  
 Pues a los mortales hace audaces  
 una desdichada locura, consejera de vergüenzas,  
 fuente primera de desgracias.  
 Y al fin osó convertirse en inmolador de su hija,  
 como socorro de una guerra por vengar a una mujer  
 y como ofrenda propiciatoria de las naves.  
 Y sus ruegos, sus gritos de ‘padre’  
 y su vida de virgen volvieron en nada  
 los jefes amantes de la lucha.  
 Y dijo el padre a los ministros, después de la plegaria,

<sup>9</sup>Cf. B. Deforge, pp. 102-103.

que como una cabrita sobre el altar la elevaran,  
 aferrada a sus peplos con toda su alma,  
 con el rostro inclinado,  
 y que con una mordaza sobre su boca de hermosa proa  
 contuvieran la voz de maldición contra su casa  
 por la fuerza y la violencia sin voz de los frenos.  
 Y derramando en el suelo los colores del azafrán  
 fue disparando a cada inmolador  
 el dardo lastimero de sus ojos,  
 destacada como en una pintura,  
 deseando dirigirles la palabra, porque muchas veces,  
 en las salas de hospitalaria mesa de su padre,  
 [para los hombres] había cantado,  
 y honraba con voz pura, no sometida al toro, con amor,  
 el fausto peán de su padre amado,  
 tras la tercera libación.  
 Lo que siguió, ni lo vi ni lo cuento:  
 pero no quedó sin cumplirse el oficio de Calcas.”

No interesa en esta ocasión polemizar acerca del verdadero carácter del dilema trágico de **Agamenón**. Dentro de la amplia literatura que ha analizado este problema, y como resultado de nuestra investigación de la obra de Esquilo, consideramos que **Agamenón** no se encuentra coaccionado por el destino sino que toma una decisión libre.<sup>10</sup> El sacrificio de su hija no es más que la anticipación de una cadena de acciones sacrílegas que cumplirá en Troya: los miles de muertos inocentes, el saqueo de los templos, la profanación de las estatuas de los dioses y la destrucción total de la ciudad, acciones todas que prueban que **Agamenón** ha seguido siendo el mismo: un ser atravesado por la ὄβρις.<sup>11</sup>

La descripción hecha por Esquilo es de una excepcional crueldad: una de las grandes escenas patéticas de la literatura griega. Ahora bien, ¿cuál es la razón por la que lo impensable, la “máxima audacia”, se vuelve relato? Sin duda, se trata de un juego catártico del imaginario de la sociedad patriarcal que, en el momento ficcional de la representación, ofrece a los ciudadanos la posibilidad de transgredir el interdicto del sacrificio humano y, específicamente, el de las vírgenes, cuya puesta en práctica

<sup>10</sup>La postura que afirma la coacción del destino ha sido sustentada principalmente por Fraenkel, Denniston & Page y Lloyd-Jones. A favor del libre albedrío, principalmente Hammond, Lesky, Peradotto, Smith, Edwards, Winnington-Ingram, Conacher y Drew Griffith.

<sup>11</sup>Cf. Moreau.

sería en sí misma insoportable para la organización social.<sup>12</sup> Es un mecanismo por el cual esa misma organización imaginiza la posibilidad de autopreservación en un momento de crisis ofreciendo como víctimas ideales a aquellos individuos no indispensables para la perpetuación de la *polis*<sup>13</sup>, y que con su muerte podrían salvar a los ἄνδρες, los encargados de consumir dicha perpetuación.<sup>14</sup>

Ahora bien, en el contexto del *Agamenón*, la acción “deseada” por el imaginario patriarcal es pintada al mismo tiempo como insoportable y como inevitable. Es insoportable porque se trata de un sacrificio *contra naturam*, un sacrificio impuro<sup>15</sup>, que pisotea las leyes sagradas del parentesco y a la vez mancilla la interdicción del sacrificio humano. Para poder realizarse, entonces, el objeto del sacrificio -**Ifigenia**- deberá perder un conjunto de rasgos sémicos que la ubican como sujeto, como mujer y como humana.

Analicemos en principio las marcas sémicas que otorgan a **Ifigenia** rasgos propios fuertemente connotados como positivos. El fundamental es su carácter de doncella, παρθένος, es decir, sujeto femenino púber y virgen: παρθενοσφάγοισιν (209), παρθενίου θ' αἵματος (215), αἰῶ παρθένειον (239), ἀταύρωτος (245). El segundo es el de la belleza pura e inocente, sin connotación sexual: δόμων ἀγαλμα (207-208), στόματος καλλιπρώρου (235), ἀγνῶ (245). El tercero es la relación filial, atravesada por la contradicción: hija amada y sacrificada, amorosa con su padre pero amenazando maldecir su linaje: τέκνον (207), πατρώους χεῖρας (210), θυγατρός (225), κληδόνας πατρώους (228), φθόγγον ἄραϊον (235), πατρός φίλου (245-246). Ahora bien, todos estos rasgos nos llevan a concluir que la femineidad de **Ifigenia**, su carácter de mujer y por tanto su utilidad para la preservación de la *polis* se encuentra atenuada, neutralizada. La suya es una **femineidad virtual, potencial**, no marcada por el ejercicio de la sexualidad que conlleva el estado matrimonial: la νόμη y, sobre todo, la γυνή. Al desconocer “los trabajos de **Afrodita**”, la doncella es asimilada por el imaginario a un modo de ser, si no viril, al menos masculinizado: las παρθένοι divinas **Atenea** y **Ártemis** se desempeñan, respectivamente, en contextos claramente masculinos: la inteligencia práctica y la guerra, la primera; la caza, la segunda. En esta lógica “inconsciente” del imaginario, es coherente la inmolación de una doncella como víctima propiciatoria de la guerra y como rescate por la τιμή en peligro de su padre, que pone en juego su prestigio de ἄναξ. Las marcas sémicas positivas de **Ifigenia**, que en otro contexto hubieran favorecido la conservación de su vida, contribuyen, por el contrario, a su perdición.

<sup>12</sup>Cf. Loraux.

<sup>13</sup>Cf. Henrichs.

<sup>14</sup>En el imaginario conceptualizado por Esquilo, la mujer es sólo “sede”, “nodriza” de la semilla masculina: el engendramiento es exclusivamente del varón. Cf. las palabras de **Apolo** en *Euménides*, vv. 658-661.

<sup>15</sup>Los elementos pervertidos del sacrificio de **Ifigenia** se encuentran exhaustivamente analizados en Vernant & Vidal-Naquet, pp. 135-159 y Zeitlin, 1965.

Sin embargo, no basta ser “menos que una mujer” para morir. El texto otorga además una serie de marcas “desnaturalizadoras” que facilitan la conversión de **Ifigenia** en objeto sacrificial. Su figura sufre, a lo largo de los pocos versos del *párodos*, un proceso semántico de deshumanización, animalización y desubjetivación que termina convirtiéndola en un simple objeto de intercambio con la divinidad, un κοινόν, un bien común.

La deshumanización, la carencia de aquellas características que separan al humano del animal, se da a través de dos pérdidas: el vestido y la palabra. En efecto, **Ifigenia** es despojada de su vestimenta ritual, teñida de color de azafrán: κρόκου βαφῆς δ' εἰς πέδον χέουσα (239)<sup>16</sup>, y queda desnuda ante los varones sacrificadores. No hay erotismo alguno en la desnudez de la doncella, no al menos en la superficie textual. Pero antes de perder el vestido, ha perdido otro rasgo semántico intrínseco del sujeto humano: el uso del lenguaje, amordazada y sometida al silencio (στόματος τε καλλιπρώρου φυλακῆ κατασχεῖν φθόγγον ἀραῖον οἴκοις βίᾳ χαλινῶν τ' ἀναύδῳ μένει, 235-238).

La deshumanización se profundiza con el proceso de animalización. Este proceso se da en dos planos, uno explícito y otro implícito. La animalización explícita se da, como siempre en Esquilo, a través de la imagen, en este caso concretada en un símil, δίκην χυμᾶϊρας (232), y en una metáfora compleja, donde la analogía *in absentia* de **Ifigenia** es una potranca cuya boca está sometida a la violencia del bocado del freno: στόματος τε καλλιπρώρου φυλακῆ κατασχεῖν φθόγγον ἀραῖον οἴκοις βίᾳ χαλινῶν τ' ἀναύδῳ μένει (235-238). Pero el verdadero valor semántico de la animalización de la doncella se verifica si tenemos en cuenta la serie de marcas indirectas que analogizan su degüello con una θυσία, es decir, como sacrificio ritual.

El sacrificio ritual de una víctima animal es un hecho central dentro de la civilización antigua: es la marca del tránsito del estado salvaje a la cultura, simbolizada por el paso de la ingestión del alimento crudo a la cocción, y una de las instancias donde se actualiza el lazo (y a la vez la distancia) entre los planos humano y divino: a los dioses les corresponden los huesos y la grasa, que llegan al Olimpo como aromas provenientes del humo de la cocción; a los hombres, la carne y las vísceras.<sup>17</sup> La víctima, por otra parte, debe ser un animal doméstico, generalmente el buey de labranza, cuyo “consentimiento” al sacrificio es fundamental para que éste sea eficaz. Esta señal de asentimiento se consideraba cumplida ante la mansedumbre del animal, su sometimiento a la manipulación del sacrificador y su silencio. En el *párodos* del *Agamenón* el vocabulario sacrificial es un sistema implícito que subraya la animalización de **Ifigenia**: δαίξω (208), παρθενοσφάγοισιν (209), βωμοῦ (211), θυσίας (215), ἀναγνον, ἀνιερων (220), θυτήρ (224), προτέλεια (227), ἀόζοις

<sup>16</sup>Cf. la problemática sobre la vestimenta de la princesa en Armstrong & Ratchford y A. Lebeck, pp. 81-86.

<sup>17</sup>Cf. Detienne & Vernant, *passim*.

(231), εὐχάν (231), βωμοῦ nuevamente (232), προνοπή (233), θυτήρων (240), τριτόσπονδον (246), παιῶνα (247). Lo que sucede es que el sacrificio está pervertido: la víctima es humana, la une un lazo de sangre con el sacrificador y, aun como animal, no cumple con las reglas necesarias para que la θυσία alcance su objetivo. En efecto, si **Ifigenia** está asimilada a una χιμαίρα<sup>18</sup>, es decir, a una cabrita de menos de un año de vida, ya no se trata de un animal doméstico, sino ἄγριος, salvaje, montañés. El carácter “salvaje” de la víctima atenuaría, en el imaginario del espectador, el salvajismo de la acción.<sup>19</sup> Por otra parte, no hay en **Ifigenia** ni mansedumbre ni consentimiento, se aferra a la túnica de su padre pidiendo compasión (233), lanza miradas desgarradoras contra los ministros del sacrificio (240-242), grita a **Agamenón** llamándolo padre (228) y por último debe ser enmudecida para que no profiera maldiciones contra su estirpe (237). El silencio logrado no es un silencio fasto, de buen augurio, εὐφημος; es un silencio forzado por la perversión de las acciones, y Esquilo subraya una y otra vez el escándalo que esto implica.

Este subrayado del escándalo compensa, en la estructura de superficie del texto, la realidad del sacrificio, el degüello de una doncella virgen, hija amada de su padre, princesa de Argos, deshumanizada y animalizada.

El punto culminante de esta cadena de pérdidas es la desobjetivación: **Ifigenia**, a través de un conjunto de procedimientos lingüístico-semánticos, va transformándose de sujeto (humano o animal) en objeto. ¿Cuáles son estos procedimientos? El primero es el número escaso de referencias directas a su persona. Las únicas dos que aparecen se dan a través del lazo de parentesco: τέκνον, 207, y θυγατρός, 225. Nunca es llamada por su nombre, ni por el **Coro** ni por **Agamenón**. De hecho, sólo **Clitemnestra** la nombra, dos veces en toda la trilogía (*Ag.*, 1525 y 1555). El segundo son los deslizamientos metonímicos: a pesar del hincapié semántico que se hace en su condición de doncella, la palabra παρθένος como referencia directa no aparece nunca en el texto sino metonímicamente por medio del adjetivo: παρθενοσφάγοισιν, “degüello virginal” (209), παρθενίου θ' αἵματος, “sangre de virgen” (215), αἰῶ παρθένειον, “vida virginal” (229), ἀτάρωτος, “no sometida al toro”, de decir, al varón, y por lo tanto, virgen (245). El tercer procedimiento es lo que hemos llamado “neutralizaciones”: todas las metaforizaciones, atribuciones cualitativas o incluso referencias directas a **Ifigenia** (salvo las ya nombradas de “hija”) se dan por medio de sustantivos abstractos o de género neutro: δόμων ἄγαλμα, “delicia de mi casa” (208), πολέμων ἀρωγάν, “auxilio de una guerra” (226), προτέλεια, “ofrenda propiciatoria” (227), παρ' οὐδέν, “en nada” (229), ἀπ' ὀμματος βέλει φιλοϊκτώ, “el dardo lastimero de su mirada”

<sup>18</sup>Cf. Fraenkel, p. 232.

<sup>19</sup>Cf. al respecto Vernant & Vidal-Naquet, pp. 135-159 y Loraux, *passim*.

(240-241). Incluso el patetismo de su figura y de su mirada fija se convierte en objeto de arte: aparece *πρέπουσα τῶς ἐν γραφαίς*, “destacada como en una pintura”.<sup>20</sup>

Deshumanización, animalización, desubjetivación: **Ifigenia** se ha convertido en un objeto de intercambio con los dioses, un *κοινόν*, un bien común de la sociedad de los varones, los “jefes amantes de la lucha”, *φιλόμαχοι βραβῆς* (230): en esta categoría se inscriben todas las vírgenes sacrificadas del corpus trágico.<sup>21</sup>

Ahora bien, **sacrificar** es fundamentalmente **matar para comer**. La destrucción de una vida -ofrecida a los dioses en tanto los hombres consumen ritualmente todo lo que es comestible de la víctima- se presenta a los ojos de los espectadores de forma muy distinta de la simple muerte. Ifigenia reemplaza en el altar a una víctima comestible. La suya, entonces, no es muerte ritual, es *θυσία*. Así lo remarca Esquilo una y otra vez. En consecuencia, podemos suponer que la culminación del proceso de cosificación de la doncella es su transformación en comida. En este punto, su sacrificio se relaciona estructuralmente con otro sacrificio impío presente en la trilogía: el banquete donde **Atreo** canibaliza a los hijos de **Tiestes**, donde las víctimas son, una vez más, niños unidos por lazos de parentesco con su sacrificador. El horror del sacrificio, *τὸ παντότολμον*, “la máxima audacia”, ha llegado a un punto insostenible para el propio imaginario patriarcal: la muerte de **Ifigenia** es silenciada en el relato del **Coro**, así como fue rechazada como espectáculo directo. El **Coro** afirma: “lo que siguió ni lo vi ni lo cuento” (248).<sup>22</sup>

Es precisamente en este punto, en su condición de *κοινόν*, que **Ifigenia** se rebela contra la ley del padre: se niega a ser víctima pasiva, sumisa, silenciada: ruega, llora, maldice con el dardo de su mirada: se aferra a la vida *παντὶ θυμῷ*, “con toda su fuerza, con toda su alma” (233). Sin embargo -y retomaremos este punto al final del artículo- esta rebelión le es permitida desde la posición de enunciación porque no tiene otro efecto que el catártico y patético: no hay persuasión posible: **Ifigenia termina indefectiblemente muerta**.

Llegados a esta instancia de análisis, nos encontramos con lo que podría denominarse “una vuelta de tuerca”. El discurso trágico, como portavoz del imaginario patriarcal “se ha tomado algunas libertades con la realidad de las prácticas sociales”, donde la inmolación de una virgen es un escándalo inefable. Para resolver esta contradicción, el poeta atenúa, neutraliza o invierte todos los rasgos humanos y femeninos de la víctima. Sin embargo, por un mecanismo de compensación -y como otra manera de anular la contradicción entre imaginario y realidad-, **Ifigenia** “vuelve a

<sup>20</sup>Sobre las diversas interpretaciones de esta expresión, cf. Holoka.

<sup>21</sup>También puede ser objeto de intercambio con un varón o con sus manes -**Polixena** en la *Hécuba* de Eurípides-, lo que no altera sino que patentiza todavía más su lugar en la estructura del imaginario patriarcal.

<sup>22</sup>*τὰ δ' ἐνθεν οὐτ' εἶδον οὐτ' ἐννέπω*

ser una mujer” en la muerte, y recupera, al menos simbólicamente, la función social que corresponde a las mujeres.

En efecto, la princesa ha sido ofrecida como *προτέλεια* -sacrificio propiciatorio previo a una consumación- *ναῶν*, “de las naves”. Y los *προτέλεια* no son otra cosa que los sacrificios previos a la ceremonia ritual del matrimonio. Por supuesto, se trata de un matrimonio donde el esposo de la víctima es *θάνατος*, y su padre, en lugar de entregarla en manos del novio -**Aquiles**-, la deja bajo el filo del cuchillo. Pero la *παρθένος* deja de ser *παρθένος*, y la sangre del degüello -recordemos los chorros de sangre mentados por el poeta una y otra vez- metaforiza la sangre de la desfloración.<sup>23</sup> La femineidad virtual, potencial, que mencionábamos al comienzo, ha alcanzado su *τέλος*, su cumplimiento simbólico. **Ifigenia** entonces, al convertirse en comida, recibe como compensación una **muerte de mujer**.

Intentemos, por último, responder el planteo de nuestra introducción. ¿Puede equipararse funcionalmente **Ifigenia** con las heroínas del teatro esquileo? Las heroínas de Esquilo son mujeres capaces de sostener un deseo, una moción espiritual, algo que las equipara al varón y por tanto las “desfeminiza”. Este deseo, como el del varón, debe ser perseguido desde la libertad de elección. En el caso de las *παρθένου*, la posibilidad de elección consiste en asumir la función que, como un resto del conflicto trágico -cósmico, humano, masculino-, le propone el sistema de valores del imaginario patriarcal: contribuir a la gloria -de la patria, del padre- haciendo propia una “bella muerte”, una muerte serena y voluntaria. No es el caso de la **Ifigenia** esquilea. No hay en ella asunción de un rol, ni elección, ni sumisión, sino pura y simple rebelión, rebelión que, como dijimos, sólo provoca un efecto patético, un patetismo extremo y sublime, pero sin consecuencias.

Así es: la muerte de **Ifigenia**, salvo tres menciones en boca de **Clitemnestra** al final del *Agamenón*, (1432, 1525, 1555) desaparece en el resto de la trilogía. A esos breves recuerdos de la reina, el **Coro de Ancianos** no responde. En *Coéforas*, la propia soberana la omite como circunstancia atenuante de su crimen. Cuando el **Coro de Servidoras** resume el drama de los **Atridas** al final de la pieza (1065-1076), se limita a mencionar tres “tormentas”: el asesinato de los hijos de **Tiestes**, el de **Agamenón** y el de **Clitemnestra**. Este borramiento de **Ifigenia**, ¿es una incoherencia del dramaturgo o una consecuencia estructural?

Creemos que se trata de una consecuencia estructural. Si el final de la trilogía consiste en la anulación de las fuerzas caóticas que conspiran contra el desenvolvimiento exitoso de la *polis* -la civilización- corporizadas en el carácter pulsional y mortífero de las **Erinias**, el sacrificio de **Ifigenia**, que es un crimen de sangre, debe ser silenciado para preservar este nuevo equilibrio alcanzado por las potencias antagonicas, equilibrio inestable que los ciudadanos tienen la misión de

<sup>23</sup>La garganta y el cuello femeninos están investidos, en la cultura griega -y no sólo en ella- de fuertes connotaciones sexuales.

preservar. Y esta preservación queda en manos de **Orestes**, el varón que ha llegado al conocimiento a través del sufrimiento iluminador (τῷ πάθει μάθος, *Ag.* 177), un nuevo δόμων ἄγαλμα, que restringe la figura de **Ifigenia** a la condición de παρθένος εὐκλεής, “doncella de bella fama”, por el dudoso privilegio de haber sufrido una muerte inefable.

#### REFERENCIAS

- ARMSTRONG, D. & RATCHFORD, E.A., “Iphigenia’s Veil : Aeschylus, *Agamemnon*, 228-248”, *Bulletin of the Institute of Classical Studies*, 32, 1985, pp. 1-12.
- CONACHER, D.J., *Aeschylus’ Oresteia : A Literary Commentary*, Toronto, University Press, 1987.
- DEFORGE, B., *Eschyle, poète cosmique*, Paris, Société d’Édition “Les Belles Lettres”, 1986.
- DENNISTON, J.D. & PAGE, D. (edd.), *Aeschylus, Agamemnon*, Oxford, University Press, 1957.
- DETIENNE, M. & VERNANT, J.P., *La cuisine du sacrifice en pays grec*, Paris, Gallimard, 1979.
- DREW GRIFFITH, R., “ΠΙΩΣ ΛΙΠΟΝΑΥΣ ΓΕΝΩΜΑΙ... ; (Aeschylus, *Agamemnon*, 212)”, *American Journal of Philology*, 112, 2, 1991 pp. 173-177.
- EDWARDS, M.W., “Agamemnon’s Decision. Freedom and Folly in Aeschylus”, *Californian Studies in Classical Antiquity*, 10, 1977, pp. 17-38.
- FRAENKEL, E. (ed.), *Aeschylus : Agamemnon*, Oxford, At Clarendon Press, 1950, t. 2.
- HAMMOND, N.G.L., “Personal Freedom and its Limitations in the *Oresteia*”, *The Journal of Hellenic Studies*, 85, 1965, pp. 42-55.
- HENRICH, Albert, “Human Sacrifice in Greek Religion : Three Case Studies”, en *Le sacrifice dans l’ Antiquité (Entretiens, tome XXVII, Fondation Hardt)*, Genève, 1981, pp. 195-242.
- HOLOKA, J.P., “The Point of the Simile in Aeschylus, *Agamemnon*, 241”, *Classical Philology*, 80, 2, 1985, pp. 228-229.
- LEBEK, A., *The Oresteia*, Cambridge, University Press, 1971.
- LESKY, A., “Decision and Responsibility in the Tragedy of Aeschylus”, *The Journal of Hellenic Studies*, 86, 1966, pp. 78-85.
- LLOYD-JONES, H., “The Guilt of Agamemnon”, *Classical Quarterly*, 12, 1962, pp. 187-199.
- LORAUX, N., *Façons tragiques de tuer une femme*, Paris, Hachette, 1985.
- MOREAU, A., *Eschyle : la violence et le chaos*, Paris, Société d’Édition “Les Belles Lettres”, 1985.
- PERADOTTO, J.J., “The omen of the Eagles an the ΗΘΟΣ of Agamemnon”, *Phoenix*, 23, 1969, pp. 237-263.

- SÉCHAN, L., "Le sacrifice d' Iphigénie", *Révue des Études Grecques*, 44, 1931, pp. 368-426.
- SMITH, O.L., "Once again : The Guilt of Agamemnon", *Eranos*, LXXI, 1-2, 1973, pp. 1-11.
- VERNANT, J.P. & VIDAL-NAQUET, P., "Caza y sacrificio en la *Orestíada* de Esquilo", en *Mito y tragedia en la Grecia antigua*, Madrid, Taurus, 1987, t. 1.
- WEST, Martin L. (ed.), *Aeschylus, Tragoediae cum incerti poetae Prometheus*, Stuttgart, Teubner, 1990.
- WINNINGTON-INGRAM, R.P., *Studies in Aeschylus*, Cambridge, University Press, 1983.
- ZEITLIN, Froma I., "The Motif of the Corrupted Sacrifice in Aeschylus' *Oresteia*", *Transactions of the American Philological Association*, 96, 1965, pp. 463-508.
- "The Dynamics of Misogyny : Myth and Mythmaking in the *Oresteia*", en PERADOTTO, J. & SULLIVAN, J.P. (edd.), *Women in the Ancient World. The Arethusa Papers*, New York, State University of New York Press, 1984, pp. 159-191.