

EURÍPIDES Y LOS SOFISTAS: ENTRE EL LENGUAJE Y LA ESCRITURA

Juan Tobías Nápoli

Centro de Estudios Helénicos - Idihcs

Universidad Nacional de La Plata

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

juanapoli@hotmail.com

Resumen: La relación entre Eurípides y los sofistas ha sido muchas veces estudiada. Sin embargo, el modo en que las ideas acerca del lenguaje corresponden a una elaboración propia del poeta o son préstamos del pensamiento de los sofistas constituye un debate abierto. Intentaremos analizar el modo en que este pensamiento emerge a partir de la interpretación de sus tragedias.

Palabras clave: Eurípides, tragedia, sofistas, lenguaje, escritura

Abstract: The relationship between Euripides and the sophists has often been studied. However, the way in which ideas about language itself correspond to a poet's elaboration or they are loans of sophists's thought is an open debate. We try to analyze how this thinking emerges from the interpretation of his tragedies.

Keywords: Euripides, tragedy, sophists, language, writing

En una tesis doctoral del año 2011 acerca de las ideas del lenguaje en Eurípides, Christiaan Caspers se dedica a analizar la imagen general que muestra cómo el trágico explota las reflexiones de sus personajes sobre el lenguaje para participar de manera crítica del pensamiento de sus contemporáneos intelectuales (los sofistas) y de la incorporación de ese pensamiento en la práctica socio-política ateniense. La tesis de Caspers consiste en afirmar que las tragedias no son simples receptáculos de nociones e ideas propias de su época: por el contrario, sus obras reflejan el ambiente intelectual y socio-político del que surgieron, pero también reflexionan críticamente sobre ese ambiente. Eurípides emerge así como un pensador sin lealtades fijas; un escritor cuyos dramas pueden dar cabida a cosmovisiones asociadas con los intelectuales de su tiempo, pero que no pretende simplemente difundir estas cosmovisiones entre un público masivo, sino que, ante todo, procura explorar los límites de su potencial explicativo y experimentar el carácter profundamente trágico de la existencia humana.

Esta presentación de Eurípides como pensador con un pie a cada lado de la frontera –un Eurípides modernista y tradicionalista– será fácilmente reconocible por quienes están familiarizados con la literatura científica más reciente. De todos modos, un examen detallado del manejo de sus ideas sobre el lenguaje se traducirá, necesariamente, en nuevas interpretaciones de los dramas individuales que todavía están concebidos, al menos por omisión, como representantes del “pensamiento nuevo”. El drama de Eurípides da testimonio de una sociedad profundamente afectada por la guerra con

Esparta, que se debate entre la nostalgia de una época de gloria pasada y una “curiosidad intelectual extrema”¹.

La tendencia a considerar a Eurípides entre los curiosos mejor que entre los nostálgicos es muy antigua. En las comedias que Aristófanes produjo a partir del 420 a. C., el dramaturgo está asociado con los pensadores más radicales del período; un año después de su muerte, se le hace orar a deidades nuevas tales como *Éter*, *Inteligencia* y *Volubilidad de la lengua*² y se destaca su influencia perjudicial sobre la moral pública y tradicional. Insuflándole nueva vida a esta primera recepción, Wilhelm Nestle (1922, pp. 137-157) postula que hay una yuxtaposición entre un “mensaje de iluminación” acerca del estado real de las cosas y las “creencias tradicionales” o el “conglomerado heredado” ciegamente aceptado por las masas³. Nestle vio en Eurípides a un apologista y apóstol de sus contemporáneos intelectuales; estudios más recientes destacan la independencia y la originalidad de la contribución del trágico al clima intelectual prevaleciente –aunque lo sitúan todavía dentro de la vanguardia–⁴.

¹ La frase está tomada de Allan (1999-2000, pp. 145-156). Cf. también Knox (1989, pp. 64-87): “Euripidean drama gives us the clearest reflection of the intellectual ferment of fifth-century Athens” (p. 67).

² Cfr. Aristófanes, *Ranas*, 892-4.

³ Todas las traducciones son nuestras.

⁴ Cfr., por ejemplo, Guthrie (1971, p. 56), quien está todavía dispuesto a referirse al trágico como “another spokesman of the new thought” (cf. also *ibid.* 127-8); notas de advertencia plantean Kerferd (1984, pp. 169-70); Conacher (1998, p. 16); Assael (2001, pp. 1-11).

Trabajos recientes que estudian la relación de los sofistas con la tragedia de Eurípides (como los de Desmond Conacher, Jacqueline Assael y Franziska Egli⁵) han hecho hincapié en la amplitud de preocupaciones e ideas que el drama de Eurípides tiene en común con pensadores del siglo V como Anaxágoras, Protágoras, Gorgias y Pródico. Han demostrado que estas preocupaciones informan diversos aspectos del arte del poeta; sin embargo, aunque estos tratamientos ayudan a corroborar evaluaciones generales, también ocultan el hecho de que las cuestiones planteadas por las obras de Eurípides se vinculan, de manera precisa, con los principios o enseñanzas que en nuestras fuentes se asocian con los sofistas. En su estudio programático de la incorporación en la tragedia de la teoría política sofística en *Heraclidas* y *Suplicantes*, Allan habla de la “disposición del poeta incluso a desafiar al nuevo pensamiento”⁶; y en una monografía del año 2006, Gary Meltzer ha subrayado enérgicamente la consistente afirmación de los valores conservadores por parte de Eurípides sobre su presunta capacidad de innovación⁷. Este carácter innovador no debe aceptarse porque el discurso de alguno de sus personajes comparta aspectos argumentales con esta supuesta vanguardia. Habrá que analizar caso por caso.

En el contexto de esta discusión, me propongo examinar las formas en que Eurípides maneja ciertas ideas sobre el lenguaje

⁵ Cfr. Egli (2003).

⁶ Cfr. Allan (2000).

⁷ Cfr. Meltzer (2006).

y el modo en que estas ideas definen de alguna manera la interpretación de alguna de sus tragedias. Pensar acerca del lenguaje y el uso del lenguaje era, a todas luces, una característica esencial e integral del pensamiento del siglo quinto. Mucho antes de que la retórica deviniera en una disciplina definida, técnicas como argumentar *in utramque partem*, πρὸς τοῦνομα o cosas similares y oposiciones entre νόμος y φύσις o λόγος y ἔργον habían ganado una fuerte presencia en la vida pública ateniense; y encontramos discursos organizados sofisticadamente en muchos textos clásicos del período, desde Tucídides y la comedia de Aristófanes hasta los tardíos discursos judiciales.

Al observar las declaraciones meta-discursivas de los personajes de los dramas de Eurípides y las ideas que están detrás de ellos, espero poder añadir un sentido nuevo acerca de cómo el poeta utiliza sus dramas para reflexionar críticamente sobre el discurso con el que su propio arte se forja.

Una aclaración inicial: las declaraciones de los personajes de Eurípides no deben ser remitidas sin más al pensamiento de cualquiera de los sofistas, por un simple parecido en la constitución lingüística de la frase. Un ejemplo de *Helena* servirá para testimoniar esta búsqueda de referencias inadecuadas. En el prólogo, Helena y Teucro hablan acerca de la guerra de Troya y del rescate de Helena. Teucro confirma que Menelao, al final de la guerra, atrapó a la desdichada y la trae ahora sobre su nave. Helena, en cambio, duda de esta afirmación y pide una nueva confirmación (vv. 121-22):

[{ΕΛ.} οὕτω δοκεῖτε τὴν δόκησιν ἀσφαλῆ;
{Τε.} αὐτὸς γὰρ ὅσσοις εἰδόμην, καὶ νοῦς ὀραῖ.]⁸

Los versos han sido considerados muchas veces como espurios. Para justificar la descalificación, se ha señalado que en la respuesta de Teucro se testimoniaría la influencia de Anaxágoras de Clazomenas, el filósofo del νοῦς. Epicarmo, en un célebre verso, habría afirmado que “la mente ve y la mente escucha, y el resto es sordo y ciego”. La relación de Eurípides con este contexto, en su formulación llana, parece clara. Sin embargo, a poco que se observe con detalle, creemos que constituye una exageración vincular la frase de Teucro, alejada de un contexto filosófico, con este tipo de especulaciones. Por otra parte, en el contexto de la tragedia, se trata simplemente de una referencia a la propia mente de Teucro (y no a una mente universal): es ella la que sigue viendo a Helena, después de haberla visto con sus ojos. Creemos que es más sencillo pensar en una referencia a la memoria: así como antaño, cuando Menelao la capturó en Troya, Teucro vio a Helena con sus ojos, ahora su mente continúa viéndola a través de la memoria⁹. La similitud con la afirmación de Anaxágoras puede ser una simple coincidencia o un guiño cómplice para una audiencia acostumbrada a este lenguaje. En cualquier caso, la

⁸ “Helena: ¿Crees entonces que la visión fue cierta?

Teucro: Yo mismo la vi con mis ojos. Y la ve mi mente.”

⁹ Del mismo modo debería entenderse la expresión de Hécuba en *Troyanas*, cuando, en su diatriba contra Helena, le dice (v. 989): ὁ σὸς δ' ἰδὼν νιν νοῦς ἐποιήθη Κύπρις (“y tu mente, al verlo, se convirtió en Cipris”). La mente de Helena cuando ve a Paris se convierte en la diosa del amor. Tampoco aquí puede buscarse una referencia a Anaxágoras.

interpretación es simple y no deben buscarse, al menos aquí, complejidades filosóficas y mucho menos apología o difusión de ideas ajenas. Por otra parte, la cuestión de la memoria constituirá un punto de indudable interés para Eurípides. Lo veremos ciertamente en *Ifigenia entre los tauros*.

Aunque en la tragedia de Eurípides algunos *dramatis personae* parecen hablar con más autoridad que otros –dioses, por ejemplo, que pronuncian discursos del prólogo o *ex machina*; o videntes y μάντεις; o personajes humanos investidos con información superior– ninguno de ellos puede presumirse que habla *in loco auctoris*. De hecho, como los estudios modernos sobre la tragedia griega (y la teoría del drama en general) nos enseñan, toda obra comprende múltiples voces y todas reclaman su propia verdad, aunque carezcan de la única voz autorizada del autor¹⁰.

Las convenciones de la tragedia griega hacen muy difícil para la audiencia que una narración se despliegue en los términos dictados por sus personajes principales: algunos personajes hablan con una autoridad mayor que otros y los espectadores son conscientes de las diferentes versiones de la misma historia, narrada o dramatizada en ocasiones anteriores. Esta interacción crea una estructura comunicativa complicada, en la que el diálogo sobre la escena es calificado continuamente por la comunicación global entre el autor implícito y la audiencia implícita, para decirlo en términos narratológicos. Para dar sólo un ejemplo notorio: en el curso de *Heracles*, el

¹⁰ Cfr. Burian (1997, pp. 178-208).

protagonista observa que δεῖται γὰρ ὁ θεός, εἶπερ ἔστ' ὀρθῶς θεός, οὐδενός (vv. 1345/6)¹¹. En la obra, Heracles utiliza esta idea (cuya genealogía puede remontarse a Jenófanes y que concuerda con la especulación sofística sobre el origen de los dioses) para expresar una negación de facto acerca de la verdadera divinidad de su oponente Hera: una *diosa* que se comporta de una manera que no puede reclamar reverencia y/o culto. En principio, un espectador tendría libertad para aceptar la definición negativa de Heracles acerca de la divinidad: no hay voz autorizada dentro del drama para decirle lo contrario. Sin embargo, aunque no haya tal voz, otro aspecto se opone a esta aceptación ingenua; y esta otra cosa es, en palabras de Chatman, “el diseño de conjunto”¹², que incluye contrapesos como la relación frecuente entre el Heracles mítico y sus compañeros divinos y la presencia invisible pero indudable de Hera a través de todo el drama. Una audiencia que contempla el *Heracles* tiene conciencia de las narraciones de la historia, muchas de las cuales representan el carácter inconformista del héroe; y esta audiencia sabe que los dramas suelen estar dominados por fuerzas divinas, generalmente incomprendidas por los personajes humanos. La teología vanguardista propugnada por Heracles se descalifica a sí misma como pensamiento confiable para la interpretación del drama: en la organización de su *Heracles*, Eurípides debe ser visto a una distancia muy grande de la idea expresada por su personaje.

¹¹ “Un dios, si es realmente un dios, no tiene necesidad de nada.”

¹² Cfr. Chatman (1978) y (1990).

En este contexto, un análisis de las reflexiones de los personajes acerca de la escritura en *Ifigenia entre los tauros* nos permitirá a un tiempo comprender mejor la tragedia y entender la relación de estas ideas sobre la escritura en relación con el pensamiento de los sofistas. Si en la literatura griega de fines del siglo quinto el tema adquiere capital importancia¹³, en Eurípides estas referencias adquirirán una relevancia mucho mayor, alcanzando incluso un carácter argumental, si recordamos por ejemplo la inserción de la tablilla escrita con la que Fedra acusa a Hipólito o aquellas en las que Agamenón primero ordena que Ifigenia viaje hacia Áulide y luego, a través también de una tablilla, envía una contraorden, interceptada por Menelao, en la que le pedía lo contrario¹⁴. En todos estos casos se trata de utilizaciones reales de la escritura y queda claro que tan importante como el texto escrito resulta la intención de su autor y el modo en que lo lee el intérprete y sus oyentes. Una primera conclusión de importancia debe obtenerse de este rápido repaso: entre la intención del autor de un texto y la interpretación de su lector hay siempre una discrepancia¹⁵.

Sin embargo, habrá otras ocasiones sumamente significativas en las que la relación entre el responsable de la escritura, el texto escrito y su lector u oyentes se hará

¹³ Un buen ejemplo lo constituye el *Fedro* de Platón. Cf. sobre esta cuestión, especialmente, Kühn (2000). También puede verse Kraut (Ed.) (1993) y Cavallo y Chartier (Eds.) (2011).

¹⁴ Cf. Hirata (2003, pp. 315-322).

¹⁵ Cf. Lanza (1997, pp. 189 y ss., 244 y ss.).

claramente presente en la tragedia de Eurípides. Intentaremos analizar estas relaciones en *Ifigenia entre los tauros*, donde, según creemos, se reflejan mejor, en la continuidad de las preocupaciones por el lenguaje iniciadas con *Helena*, las múltiples aristas de estas relaciones complejas vinculadas con el lenguaje y con la escritura¹⁶. Nuestra propuesta consiste justamente en postular que estas relaciones son de naturaleza triple: entre el escritor y el texto, primero; entre el texto y su lector en alta voz, luego; entre el lector y los oyentes, finalmente.

La estructura de *Ifigenia entre los tauros* es bien conocida: igual que en *Helena*, la tragedia se estructura en torno de una larga primera escena de reconocimiento, en la que la hija de Agamenón –a punto de sacrificar a su hermano Orestes– reconoce en estos argivos que han llegado a las lejanas regiones que habita a su propio hermano y a su compañero Pílates; y una segunda escena de *mechánema*, en la que los hermanos recién encontrados y mutuamente reconocidos deben urdir una trama para escapar a los rigores de Toante, rey de la tierra táurica.¹⁷ El final feliz de la tragedia y el carácter novelesco de su trama,¹⁸ así como la aparente carencia de seriedad de sus planteos y el tono general de la obra han llevado a muchos críticos a hablar de la inexistencia de verdadera tragedia, así

¹⁶ Cf. García Gual (1991, pp. 22-31) y Davidson (1990, pp. 407-409).

¹⁷ La estructura similar de *Helena* e *Ifigenia entre los tauros* fue señalada por Solmsen (1932, pp. 1-17) y (1934, pp. 119-121). Cf. también O' Brien (1988, pp. 98-115) y Quijada (1991). Véase también Wright (2005).

¹⁸ Cf. Dunn (1996) y Ferrari (1988).

como de la ausencia de emociones trágicas.¹⁹ En un segundo nivel de lectura debe decirse que la obra tiene su interés central en la deseada salvación de los hermanos, pero esta salvación se obtiene por medios que, en la vida real de los espectadores, deben ser condenados: matricidio, robo, persuasión engañosa y mentiras descaradas.

Sin embargo, creemos que, igual que en *Helena*, el planteo de la tragedia entrelaza estos elementos claramente novelescos con otros temas más serios, propios de la atmósfera intelectual de su tiempo. Así, por ejemplo, el problema planteado por Protágoras acerca de que la realidad es subjetiva y de que solamente la percepción sensorial es garantía de conocimiento de la realidad constituye otra perspectiva de análisis de capital importancia²⁰. En *Helena* se produce un juego literario específico en el que la pareja de conceptos ὄνομα-πρῶγμα es utilizada de manera conjunta para expresar la separación entre el nombre de un objeto o persona y la realidad aludida por él²¹. Es evidente el interés que muestra el trágico por las cuestiones de percepción y cognición, que pueden vincularse con la tercera tesis de Gorgias, de la que la tragedia podría ser una aplicación: el ser, en el supuesto de que fuese pensable, resultaría inexpresable. Desde esta perspectiva, Eurípides estaría dando con su *Helena* un testimonio literario del

¹⁹ Cf. principalmente Rivier (1944), quien califica a la tragedia como “novelesca”. Véase también, entre otros, Holmberg Lübeck (1993, pp. 10 y ss.), Düring (1943, pp. 91-123) y Rodríguez Adrados (1962, pp. 11-38).

²⁰ Cf. Nápoli (1995, pp. 67-92) y (2007, pp. 339-352).

²¹ Cfr. Nápoli (2007, pp. 339-352).

principio de Gorgias acerca de que la palabra no puede expresar con valor de verdad nada distinto de sí misma. Conacher (1998) afirma que estos juegos elaborados de lenguaje están en conexión con una similar elaboración en la complicación de la trama –en donde el tema de la separación entre apariencia y realidad (que no volverán a coincidir)– o entre vista y opinión (según destaca Kannicht, 1969, pp. 57-68), se corresponde con la separación entre ὄνομα y πρᾶγμα. De este modo, todos estos juegos habrían sido formulados como una reflexión (tal vez incluso paródica) acerca de la enseñanza de los sofistas sobre estas cuestiones. En estrecha relación con el tema del *eídolon* de Helena que acompaña a Paris hasta Troya mientras la Helena verdadera permanece fiel en Egipto, este juego de palabras podría representar una parodia respecto de la insistencia de los sofistas, que pretenden atribuir la primacía a la percepción sensorial individual como único criterio para reconocer la verdad o la realidad y al uso de los nombres (*onómata*) o los discursos (*lógoi*) en el intento de expresión de esta realidad.

Ifígenia entre los tauros nos muestra un planteo evidentemente vinculado con el precedente. Ya no son el nombre y el objeto aludido los que se separan: el poeta analiza ahora, también en vinculación con el lenguaje, otra relación condenada al fracaso: la que existe entre el autor de un texto escrito, el propio texto, el lector del mismo y sus oyentes.²²

²² Cf. Nápoli (2009, pp. 123-143) y (2010, pp. 131-150). En general, una buena introducción a la cuestión del lenguaje es planteada por Classen (1976, pp. 214-247).

El nudo de la tragedia consiste justamente en un texto escrito: la carta que un cautivo escribió con intención de salvar a Ifigenia. Esta carta (δέλτος) o tablilla escrita será, al mismo tiempo, instrumento exterior del reconocimiento de los hermanos y punto de partida de la *mechánema* del final de la tragedia. Es decir, tiene una función clave en las dos tramas.

Sin embargo, a diferencia de la tablilla de Agamenón en *Ifigenia en Áulide*, que es leída en alta voz por el propio autor del texto y cuya interpretación no provoca equívocos, en este caso hay una marcada diferencia entre el propio autor del texto (ausente en la tragedia), la intención con que realiza la lectura el lector en alta voz y la interpretación que realizan los múltiples oyentes. Esta diferencia será una clave de interpretación.

La primera mención a la tablilla se produce entre los versos 582 y 587, en el diálogo entre Ifigenia y Orestes del segundo episodio, cuando no sabe cada uno quién es el otro.²³ Allí, de manera sorpresiva, Ifigenia le pide a Orestes:

θέλοις ἄν, εἰ σώσαιμί σ', ἀγγεῖλαι τί μοι
 πρὸς Ἄργος ἐλθὼν τοῖς ἐμοῖς ἐκεῖ φίλοις,
 δέλτον τ' ἐνεγκεῖν, ἣν τις οἰκτίρας ἐμὲ
 ἔγραψεν αἰχμάλωτος, οὐχὶ τὴν ἐμὴν
 φονέα νομίζων χεῖρα, τοῦ νόμου δ' ὑπο
 θνήσκειν τὰ τῆς θεοῦ ταῦτα δίκαι' ἡγουμένουτ;
 (582-587)²⁴

²³ Las referencias a la tablilla o a las tablillas se encuentran, respectivamente, en los versos 584, 603, 641, 667, 727, 733, 756, 760, 787 y 791.

²⁴ “Si yo te salvara, ¿querrías, cuando regreses a Argos, anunciarles una cosa a mis amigos de allí y llevarles una carta que escribió cierto cautivo, que se compadeció de mí

La carta la escribió un cautivo anónimo. El cautivo, definido con el término claramente descriptivo de *αἰχμάλωτος* (es decir, *capturado a punta de lanza*) debe ser griego, ciertamente, por dos razones seguras: son griegas las víctimas de los sacrificios que Ifigenia preside en Táuride y es griego el idioma de la carta que Ifigenia leerá en voz alta y que fue escrita por este cautivo. La intención del cautivo está clara: facilitar el regreso de Ifigenia a Argos. No se sabe cómo el cautivo pretendía cumplir con su intención, aunque evidentemente dependería de otro cautivo futuro que, escapándose, fuera capaz de llevar hasta Argos la carta escrita por él con noticias acerca de Ifigenia. Es decir, la *mechánema* que se pondrá en marcha en la continuidad de la tragedia fue urdida en primer lugar por un personaje ausente que ya fracasó en el intento de llevar a cabo la trama.

Obsérvese que la trama se ha complicado de manera deliberada e innecesaria para introducir el tema de la carta y del cautivo que la escribe. La tragedia griega está poblada de mensajeros que llevan, a viva voz, el mensaje enviado por sus señores y nadie pone en tela de juicio la precisión del mensaje transmitido²⁵. Sin embargo, aquí se han introducido deliberadamente dos intermediaciones: el mensaje que deberá transmitir Pílates ha sido trasladado a una tablilla escrita y esta tablilla ha sido escrita no por la propia interesada con sus palabras, sino por un cautivo, capturado en la guerra a punta

porque consideró que no era mi mano la asesina, sino la ley de la diosa que declaraba justo morir en su honor?"

²⁵ Cf. Battezzato (1995).

de lanza, que murió luego en la ceremonia de sacrificio que preside Ifigenia. Este cautivo constituye un testimonio incipiente de sacrificio voluntario de un joven que acepta morir para cumplir con la voluntad de Ártemis, en espejo del sacrificio mucho más desarrollado que la propia Ifigenia aceptará en la tragedia del 406 a. C.

Nada hubiera impedido que la propia Ifigenia transmitiera su mensaje de sobrevivencia y su deseo de salvación a cualquiera de los cautivos griegos que llegaron a Táuride o que escribiera ella misma el mensaje en una tablilla (evidentemente, conoce la escritura, ya que ella misma leerá en voz alta la tablilla del cautivo). El autor pretende complicar la trama, tanto como debe complicarse la resolución de la tragedia: en el éxodo, Ifigenia y Orestes escapan sin peligros gracias a la estrategia urdida; sin embargo, un viento contrario acerca repentinamente la nave hacia la costa y Toante está a punto de recapturar a los fugitivos; entonces aparece *ex machina* la diosa Atenea para poner punto final a la trama y permitir el escape de los hermanos. Creemos que estas dos deliberadas complicaciones de trama están en estrecha vinculación y no pueden explicarse una sin otra.

Orestes y Píldes discuten acerca de quién deberá morir en Táuride y quién deberá salvarse y llevar la carta de Ifigenia. La propia Ifigenia le ofrece a Orestes esta posibilidad en un pasaje significativo (vv. 591-594):

σὺ δ' (εἶ γάρ, ὡς ἔοικας, οὐτι δυσγενῆς
καὶ τὰς Μυκῆνας οἶσθα χοῦς ἐγὼ φιλῶ)
σώθητι κείσε, μισθὸν οὐκ αἰσχρὸν λαβῶν,
κούφων ἕκατι γραμμάτων σωτηρίαν.²⁶

La nobleza de Orestes (o la de Píades, cuando los amigos deciden invertir sus funciones) y el conocimiento de Micenas y sus habitantes le ofrece la posibilidad de obtener un salario importante (la liberación de la muerte) a cambio de un trabajo sencillo: llevar unas letras muy ligeras. La metáfora se complica: lo que deberá llevar Orestes son las propias letras, las incisiones, y no el soporte material. Las letras son ligeras, aunque la carta o tablilla en la que están escritas quizás no lo sea tanto²⁷.

Se produce entonces una variante argumental: Ifigenia duda acerca del modo en que estas tablillas permanecerán en poder de Píades cuando escape de Táuride y contempla la posibilidad de que se pierdan en un naufragio y le imposibiliten cumplir su parte en el juramento. Para evitar este percance, Ifigenia leerá en alta voz las tablillas para que Píades las guarde en su memoria. De esta manera, se invierte la discusión platónica del *Fedro*: no es la escritura la responsable del desprecio por la memoria; ahora será la memoria la salvaguarda de lo que estaba escrito en las tablillas.

²⁶ “Pero tú (pues, según parece, no eres de bajo nacimiento y conoces bien a Micenas y a quienes yo amo) sálvate allí, tomando tu liberación como un salario no vergonzante a cambio de llevar estas letras livianas.”

²⁷ Cf. Davidson (1990, pp. 407-409).

Sócrates decía, en *Fedro*, que los hombres, confiados en este auxilio extraño que es la escritura, abandonarán a caracteres materiales el cuidado de conservar los recuerdos, cuyo rastro habrá perdido su espíritu (Platón, *Fedro*, 274c-277a). Sin embargo, Ifigenia manifestará dos restricciones vinculadas con la tablilla y lo que está escrito en ella, lo que demostrará que la escritura juega aquí un papel inverso al que explicará el Sócrates platónico: existe el riesgo de que quien lleva la tablilla escrita se olvide de entregarla a sus destinatarios; además, el discurso escrito con caracteres grabados corre el mismo riesgo de corrupción que cualquier bien material y se guardará mejor si es memorizado por el alma del que lo transmite. Este receptor sabrá hablar y callar a tiempo y, en última instancia, se convertirá en mensajero, igual a aquellos de los que el teatro griego está lleno (vv. 759-765):

{Iφ.} ἀλλ' οἴσθ' ὁ δράσω· πολλὰ γὰρ †πολλῶν† κυρεῖ.
 τάνόντα κἀγγεγραμμέν' ἐν δέλτου πτυχαῖς
 λόγῳ φράσω σοι πάντ' ἀπαγγεῖλαι φίλοις.
 ἐν ἀσφαλεῖ γάρ· ἦν μὲν ἐκσώσης γραφήν,
 αὐτὴ φράσει σιγῶσα τὰγγεγραμμένα·
 ἦν δ' ἐν θαλάσσει γράμματ' ἀφανισθῆι τάδε,
 τὸ σῶμα σώσας τοὺς λόγους σώσεις ἐμοί.²⁸

La escritura no constituye un reaseguro de la memoria sino, por el contrario, es la memoria el reaseguro del texto escrito,

²⁸ “Sin embargo sabes lo que haré, pues muchas cosas obtienen muchas otras: te diré de palabra todo lo que está escrito en los repliegues de la tablilla, para que se lo cuentes a mis amigos. Así habrá más seguridad. Si conservaras la carta, ella misma hablará (aunque se mantuviera en silencio) lo que está escrito sobre ella; pero si estas letras fueran destruidas en el mar, salvando tu cuerpo salvarás mis palabras.”

que así ocupa el lugar de privilegio. La prótasis eventual que alude a la posibilidad de conservar a salvo la carta, termina con una afirmación rotunda: esa carta contará (φράσει), aunque guarde silencio (σιγῶσα), lo que está escrito sobre ella. Dos cuestiones: por un lado, la carta tiene voluntad de expresión, ya que es ella la que contará lo que está escrito; por el otro, hay aquí, con el participio σιγῶσα, una primera alusión a la lectura silenciosa que será tradición en Occidente sólo muchos siglos más tarde. Sin embargo, llegado el momento, Ifigenia no entrega la carta para que la lea en silencio su interlocutor, sino que ella misma la lee en voz alta. Por supuesto, hay allí una necesidad de puesta en escena teatral, ya que el público no podría enterarse de otro modo acerca del contenido del texto; seguramente, habrá también un reconocimiento de una práctica frecuente en la época: la lectura en voz alta. En dos intervenciones sucesivas, Ifigenia terminará de leer el contenido de su carta:

Ιφ.} ἄγγελ' Ὀρέστηι, παιδὶ τὰγαμέμνονος·
Ἡ 'ν Αὐλίδι σφαγεῖσ' ἐπιστέλλει τάδε
ζῶσ' Ἰφιγένεια, τοῖς ἐκεῖ δ' οὐ ζῶσ' ἔτι. (769-771)²⁹

Κόμισαί μ' ἐς Ἄργος, ὧ̄ σὺναιμε, πρὶν θανεῖν,
ἐκ βαρβάρου γῆς καὶ μετάστησον θεᾶς
σφαγίων, ἐφ' οἷσι ξενοφόνους τιμὰς ἔχω. (774-776)³⁰

²⁹ “Anuncia a Orestes, hijo de Agamenón: ‘La que fue degollada en Áulide, Ifigenia, aún viva, anuncia estas cosas a los que allí no creen que esté viva aún.’”

³⁰ “Llévame hacia Argos, hermano, antes de que muera, desde esta tierra bárbara; y libérame de tener que cumplir los sacrificios ordenados por la diosa, con los que tributo honores a asesinos de extranjeros.”

Hay una deliberada diferencia entre el autor material de la carta (el cautivo) y la voz de Ifigenia, lectora que presta su cuerpo para ser poseído por las grafías del escritor, aunque ella es a su vez la narradora implícita del texto. En términos narratológicos, autor y narrador difieren. Por otra parte, como ocurre con muchos documentos de la época, el soporte material del texto escrito asume la voz narrativa: la tablilla habla, según se ve en el imperativo ἄγγελλε que inicia la carta y es ella la intermediaria entre una voz de Ifigenia anclada en el pasado –la voz de Ifigenia que, en el momento en que dictó su texto al cautivo, pide a su hermano Orestes “llévame hacia Argos”– y la voz presente de Ifigenia, que lee este texto ante público y personajes y reactualiza el pedido. La situación no podría ser más compleja: Ifigenia lee en alta voz una tablilla que escribió un cautivo; la tablilla misma, que asume una voz narradora, dice que Ifigenia le anuncia a Orestes que ella está aún viva; mientras tanto, Pílates, oyente de la lectura con intención de memorizar el texto leído por Ifigenia, escucha en silencio; finalmente, cumple con su misión de manera sumamente sencilla, ya que el destinatario mediato de la lectura está allí mismo presente y oye sin necesidad de intermediarios.

La lectura en alta voz, entonces, permitirá una interpretación diferente de lo escrito: no es el mensaje escrito lo que importa, ni su memorización y traslado, sino el hecho de que Pílates reconozca la identidad de la lectora que es su interlocutora; además, cumplirá con el pedido de manera rápida: el destinatario mediato y lejano del texto, escrito hace tiempo por un cautivo, leído por Ifigenia, escuchado por Pílates para ser memorizado y luego transmitido a Orestes, está en presencia

de toda la situación y pone así punto final al equívoco de la lectura. La situación compleja de la trama se resuelve de manera rápida por un golpe de azar.

La autoría del texto escrito y leído se reparte entre la voz del cautivo (autor técnico y oculto del texto), la voz de la propia carta (que habla y ordena) y las dos voces (pasada y presente) de Ifigenia. Ninguna de esas voces imaginó el desenlace presente, en donde el contenido de la carta no cumple la función pensada por sus múltiples autores; es la performance de la lectura en alta voz la que permite el reencuentro de los hermanos, ya que la presuntamente lejana existencia de Orestes es en realidad una presencia cercana gracias a los arbitrios de Apolo, que exigió el viaje de Orestes a Táuride. No han sido las τέχναισιν urdidas por la antigua Ifigenia y su generoso cautivo las responsables de la salvación de los hermanos, sino τύχη τινί.

Si en *Helena* se discutía acerca de la relación entre ὄνομα y πρῶγμα, en *Ifigenia entre los tauros* esta discusión se profundizará: en el verso 504, en el diálogo entre Ifigenia y Orestes que terminará con el reconocimiento de los hermanos, la futura víctima afirma con seguridad:

τὸ σῶμα θύσεις τοῦμόν, οὐχὶ τοῦνομα.³¹

Nuevamente, cuerpo y nombre corren por carriles separados. Sin embargo, aquí la discusión es más compleja: en *Helena*, el nombre era afrentado y permanecía sin gloria, pero el

³¹ OR. “-Sacrificarás mi cuerpo, no mi nombre.”

cuerpo se mantenía fiel y honesto. Ahora, Orestes afirma que el nombre es el que permanecerá intacto, sin corromperse por la acción del sacrificio. Lo que será sacrificado (que no merece por tanto la misma consideración), es el cuerpo. El cuerpo se corrompe, el nombre permanece intacto. Se trata de una contracara de la afirmación de *Helena*, en el marco del mismo juego de conceptos.

El hijo de una estirpe funesta por el que pregunta Ifigenia (que no es otro que Orestes), tiene una vida paradójal (v. 568):

ἔστ', ἄθλιός γε, κούδαμοῦ καὶ πανταχοῦ.³²

¿Por qué Orestes vive en ninguna y en todas partes? Porque, en tanto nombre, es repetido por todos y su fama funesta alcanza los confines del mundo. Sin embargo, su cuerpo vaga sin sustancia y no merece siquiera la gracia de ser considerado vivo. En este contexto, se introduce la discusión acerca de la carta como soporte material del discurso. Por ello, se discutirá ahora acerca de la relación entre *λόγος* y *γράμμα*, entre los caracteres escritos sobre una tablilla y la palabra articulada, pronunciada por el autor del mensaje en presencia del oyente que es su destinatario inmediato o mediato. Del mismo modo que la relación *ὄνομα-πρᾶγμα* resulta confusa y ambigua, también la confrontación *λόγος-γράμμα*, testimonio de la anterior, resultará igualmente ambigua e ineficaz.

La primera frase de la tragedia, pronunciada por Ifigenia, es Πέλοψ ὁ Ταντάλειος, “Pélope, el hijo de Tántalo”. La típica

³² OR. “-Vive -ciertamente, desdichado- en ninguna y en todas partes.”

genealogía con la que Eurípides inicia muchas tragedias evoca en este caso el curso continuado de engaño y traición por parte de cada generación sucesiva. El propio Pélope fue víctima de la violencia paterna, aunque fue rescatado por los dioses y acabó su empresa engañando a Enomao y Mítilo. Desde su primera palabra, el tema del engaño está en el centro de la tragedia, no sólo por parte de Ifigenia, que engaña a Toante, sino que ya Apolo le había ordenado a Orestes que completara su tarea ἢ τέχναισιν ἢ τύχηι τινί, “con artes o mediante algún azar”, según se ve en sus palabras de los versos 85-91:

σὺ δ' εἶπας ἐλθεῖν Ταυρικῆς μ' ὄρους χθονός,
ἔνθ' Ἄρτεμῖς σοι σύγγονος βωμοὺς ἔχει,
λαβεῖν τ' ἄγαλμα θεᾶς, ὃ φασιν ἐνθάδε
ἔς τοῦσδε ναοὺς οὐρανοῦ πεσεῖν ἄπο·
λαβόντα δ' ἢ τέχναισιν ἢ τύχηι τινί,
κίνδυνον ἐκπλήσαντ', Ἀθηναίων χθονὶ
δοῦναι...³³

El engaño atraviesa la tragedia. Ifigenia y Orestes son descendientes del engañador Pélope y también Apolo exige un engaño. En *Electra* de Sófocles, el recurso del δόλος, ante la orden de Apolo, es urdido por Orestes y el pedagogo. En *Ifigenia entre los tauros*, en cambio, el propio dios délfico engaña a Orestes y lo obliga luego a seguir adelante con su engaño. También Ifigenia utiliza los mismos recursos. Las τέχναι que

³³ “Tú [Apolo] me ordenaste atravesar los límites de la tierra táurica –donde tiene sus altares tu hermana Ártemis– y tomar la efigie de la diosa que, según dicen, cayó allí desde el cielo hasta estos santuarios; y después de haberla tomado, me ordenaste que, o con artes o por medio de algún azar, corriendo el riesgo, la llevara a la tierra de Atenas...”

emplean, sin embargo, fracasan. La carta que debe hacer un viaje lejano para encontrar la salvación remota alcanza su objetivo de una manera impensada por sus múltiples autores. La *mechánema* urdida para escapar de Táuride fracasa en realidad dos veces: primero cuando el lejano Orestes se muestra cercano sobre el escenario y cuando repentinos vientos contrarios traen de nuevo hacia la costa la nave en la que escapaban. La τέχνη del texto escrito (γράμμα) como el plan (λόγος) para escapar fracasan según el uso planeado por sus autores; pero triunfan por un repentino golpe de suerte o, mejor dicho, por la intervención de Apolo primero, de Atenea después. La relación λόγος-γράμμα servirá para concretar el reconocimiento de los hermanos, pero también para iniciar el engaño que los lleva a su salvación. Sin embargo, el primer acto de salvación urdido mediante τέχναισιν (la carta escrita por el cautivo), cuando parecía fracasar, a causa de τύχη τινί (en este caso, el engaño de Apolo que depositó a Orestes en Táuride) termina triunfando. El segundo plan de salvación urdido mediante τέχναισιν (la ceremonia en alta mar que debían realizar los hermanos), cuando parecía concretado, queda entonces finalmente abortado, a causa de τύχη τινί (en este caso, un viento contrario), hasta que una nueva intervención divina restituye la salvación.

La salvación final que entonces ofrece Atenea no indica ni una triunfante reivindicación de la acción que han seguido los personajes principales, ni la recuperación de un orden cósmico similar al esquileo; implica, mejor, que la acción humana está condenada a la frustración y resulta singularmente malograda

sin la ayuda divina. En última instancia, sigue siendo una comprobación profundamente trágica.

Como vemos tanto en *Helena* como en *Ifigenia entre los tauros*, realidad y lenguaje adquieren, ante la mirada del poeta, autonomía, y su relación se convierte en un problema cognitivo. Creemos que el poeta manifiesta a través de estas reflexiones una conciencia explícita acerca del sentido profundo del lenguaje y, en particular, del lenguaje poético. Esa reflexión puede ser considerada como una reflexión meta-discursiva acerca del lenguaje poético en conjunto, en la medida en que debemos considerar que el autor ha sido conciente de las dificultades del lenguaje para representar la realidad a la que pretende aludir.

Por otra parte, en el propio texto de Eurípides se puede rastrear un conjunto de similares consideraciones meta-discursivas sobre el lenguaje articulado que ponen de manifiesto la plena conciencia del poeta acerca del valor del lenguaje y su disposición a convertirlo en un medio que le permitiera expresar su particular visión del mundo; a través de esta toma de conciencia acerca del lenguaje, se expresa entonces una crítica explícita a usos lingüísticos seguramente muy extendidos en su época: los que manifiestan apariencia de sentido pero que, en realidad, no alcanzan a referirse adecuadamente a la realidad a la que aluden. Así, el poeta describirá gráficamente este choque entre lenguaje y realidad a través de un conjunto de metáforas muy potentes. En *Hécuba*, por ejemplo, dice la reina de Troya (cfr. versos 623-627):

εἶτα δῆτ' ὀγκούμεθα,
ὁ μὲν τις ἡμῶν πλουσίοισι δώμασιν,
ὁ δ' ἐν πολίταις τίμιος κεκλημένος;
τὰ δ' οὐδέν, ἄλλως φροντίδων βουλευέματα
γλώσσης τε κόμπιοι.³⁴

Hécuba reconoce que las estructuras sociales dentro de las que desarrolló su existencia están ahora vacías de contenido. Las jactancias de otrora se han convertido en nada. Ni las moradas opulentas ni los honores en medio de los ciudadanos reflejan realmente el vacío de la existencia humana: son forma sin contenido o, para decirlo en sus palabras, “imaginaciones del espíritu y vanos ruidos de la lengua”. El término κόμπιος, de frecuente reaparición en Eurípides con veintisiete registros entre los textos completos³⁵, habitualmente traducido como *jactancia* o *alarde*, es en realidad un término onomatopéyico que designa el estruendo, el choque que es causado por la colisión de dos cuerpos duros, por ejemplo un jabalí que afila sus colmillos o una espada contra un escudo³⁶. Este choque produce ruido, pero nunca sentido o significado. Las palabras de entonces, las palabras de Hécuba y de Príamo cuando gobernaban sobre Troya, son sonido sin sentido,

³⁴ “¡Cómo nos jactábamos entonces: alguno de nosotros, de vivir en las moradas más opulentas; otro, de ser considerado digno de honores en medio de los ciudadanos! ¡Todo esto no es otra cosa que imaginaciones del espíritu y vanos ruidos de la lengua!”

³⁵ Cfr. *Cíclope*, v. 317; *Alceste*, v. 324 y 497; *Hipólito*, v. 950 y 978; *Andrómaca*, v. 1220; *Hécuba*, v. 627; *Suplicantes*, v. 127 y 582; *Electra*, v. 815; *Heracles*, vv. 64, 148, 981 y 1116; *Troyanas*, vv. 152, 478, 1038 y 1180; *Helena*, v. 393; *Fenicias*, vv. 600 y 1174; *Orestes*, v. 571; *Bacantes*, vv. 340 y 1233, y *Rheso*, vv. 383, 438 y 876.

³⁶ Cfr. Chantraine (1968, p. 561).

determinaciones de la mente (o imaginaciones del espíritu) y vanos ruidos de la lengua. Evidentemente, la conciencia de la separación entre lengua y realidad es muy anterior a las obras en torno al 412 a. C. Se trata de lo que podemos denominar conciencia pesimista acerca de la capacidad del lenguaje.

En el otro extremo, sin embargo, se encuentra la conciencia optimista acerca de la capacidad del lenguaje: la lengua puede estar cargada de potentes facultades: puede incluso llegar a convertirse en instrumento para encantar a Hades y Perséfone y rescatar a Alcestris del mundo de los muertos: así lo dirá Admeto en *Alcestris*, vv. 357-362:

εἰ δ' Ὀρφέως μοι γλῶσσα καὶ μέλος παρῆν,
ὥστ' ἢ κόρην Δήμητρος ἢ κείνης πόσιν
ὔμνοισι κηλήσαντά σ' ἐξ Ἄιδου λαβεῖν,
κατῆλθον ἄν, καί μ' οὔθ' ὁ Πλούτωνος κύων
οὔθ' οὐπι κώπηι ψυχοπομπὸς ἄν Χάρων
ἔσχ' ἄν, πρὶν ἐς φῶς σὸν καταστῆσαι βίον.³⁷

La lengua y el canto de Orfeo tienen una potencialidad tan grande que pueden arrancar las almas del mundo de los muertos. Si bien estas capacidades de la lengua están puestas más allá de las posibilidades reales de Admeto, no deja de ser significativo el hecho de que el lenguaje articulado, que en ocasiones puede convertirse en vano ruido de la lengua, sea capaz también, en circunstancias de excepción y bajo el

³⁷ “Pero si yo tuviera la lengua y el canto de Orfeo para rescatarte del Hades encantando con mis himnos a la hija de Deméter o a su esposo, hasta allí habría descendido y ni siquiera el perro de Plutón, ni Caronte, el que conduce las almas con su remo, me habrían retenido, antes que devolviese tu vida hacia la luz.”

auspicio de hombres excepcionales, de ejercer un dominio sobre las fuerzas elementales de la muerte³⁸. Se trata de lo que hemos denominado conciencia optimista acerca de la capacidad del lenguaje. Ambos extremos constituyen las fronteras dentro de las que se moverá la concepción del poeta sobre el lenguaje.

Sin embargo, las dos concepciones extremas pueden confluír en un mismo pasaje, al cual se le puede sumar incluso una reflexión sobre la cuestión de la escritura. Así le dirá Teseo a Hipólito, en los versos 950-957 de la obra homónima:

οὐκ ἂν πιθοίμην τοῖσι σοῖς κόμποις ἐγὼ
 θεοῖσι προσθεῖς ἀμαθίαν φρονεῖν κακῶς.
 ἤδη νυν αὖχει καὶ δι' ἀψύχου βορᾶς
 σίτοις καπήλευ' Ὀρφέα τ' ἄνακτ' ἔχων
 βάκχευε πολλῶν γραμμάτων τιμῶν καπνούς·
 ἐπεὶ γ' ἐλήφθης. τοὺς δὲ τοιούτους ἐγὼ
 φεύγειν προφωνῶ πᾶσι· θηρεύουσι γὰρ
 σεμνοῖς λόγοισιν, αἰσχροῖα μηχανώμενοι.³⁹

³⁸ Las referencias a la lengua de Orfeo se multiplican tanto como las referencias al ruido de la lengua: así se ve, por ejemplo, en el fragmento 64, línea 98 de la perdida *Hipsípila*, o en el fragmento I, iii, línea 10 de la misma obra; en el verso 646 del *Cíclope*, el verso 357 de *Alcestris*, el verso 543 de *Medea*, en los versos 950-957 de *Hipólito*, en los versos 561-562 de *Bacantes*, en el verso 1211 de *Ifigenia en Áulide* y en los versos 944 y 966 del discutido *Rheso*.

³⁹ “Yo no confiaría en tus jactancias, porque sería creer que los dioses son capaces de ignorancia. Alábate entonces y alardea sobre los trigos de tu alimentación vegetariana y, con Orfeo como señor, baila como una bacante, mientras honras los humos de tantas letras escritas: porque ya has sido atrapado. Yo prevengo a todos para que huyan ante personas semejantes: cazan con palabras reverentes aunque maquinan cosas vergonzosas.”

Nuevamente, las palabras (en este caso, las de Hipólito) son calificadas con el término κόμπος, este choque que produce ruido, pero nunca sentido o significado. Si Teseo le creyera a los vanos ruidos de la lengua de Hipólito, les atribuiría ignorancia a los dioses, que son los que se convierten en garantes de la verdad. En la acusación de Teseo contra Hipólito se mezclan imputaciones verdaderas con otras falsas y, además, muchas de ellas incompatibles entre sí. Se trata de una actitud verosímil, si nos atenemos a la manera en que el hombre común de todos los tiempos observa al que lleva una vida diferente de la suya. Para Hipólito, la castidad y la austeridad eran norma de vida; Teseo no entiende esta conducta, a la que acusa de impropia, y extiende sus imputaciones a otras conductas igualmente condenables, pero que no hemos visto que Hipólito practicara realmente: le atribuye la alimentación vegetariana propia de los Órficos (que, al creer en la trasmigración de las almas, tenían vedada la ingesta de alimentos animales, ya que puede haber en ellos un alma reencarnada) y la danza báquica de las ménades dionisiacas (las que, curiosamente, eran acusadas de prácticas sexuales deshonestas en sus celebraciones nocturnas). Nótese que Hipólito, como devoto de Ártemis, practica la caza –contraria al culto órfico– y evita el desborde sexual –propio del culto dionisiaco–. Finalmente, la última acusación de Teseo parece dirigida, de manera anacrónica, al hecho de que Hipólito honre las letras escritas de los libros, de reciente circulación en la Atenas del siglo V.

La prevención de Teseo se justifica: es necesario huir ante personas semejantes, que cazan con palabras presuntamente

venerables, pero en realidad maquinan cosas vergonzosas: nueva discrepancia entre palabra y realidad (y en una obra que debe datarse en el año 428 a. C.). Debe recordarse, con Laín Entralgo⁴⁰, que ya Simónides atribuía al canto (a cualquier canto) la potencia mágica de Orfeo y que la fama de Orfeo como gran cantor no se basa primariamente en su música sino en los poemas que declamaba con el acompañamiento de la lira. Como patrono de los encantamientos mágicos su fórmula fue el ensalmo, la epodé, en el sentido más literal y etimológico del término: *epi-odé, in-cantamentum*. Jules Combarieu ha dicho que, históricamente, los encantamientos han pasado por tres fases: primero se los ha cantado, luego se los ha recitado y finalmente se los ha escrito sobre un objeto material, portado en ciertos casos como amuleto⁴¹. Creemos, por tanto, que Teseo no le atribuye a Hipólito la posesión de libros presuntamente filosóficos o científicos o artísticos sino, más bien, la de estos ensalmos escritos, usados como amuletos, propios de los cultos místéricos (de allí la referencia al humo de las letras). El poseedor de estos amuletos-ensalmos puede cazar a su oponente con palabras *σεμνοί*, sagradas o venerables por ser la obra del mismo Orfeo; sin embargo, estas palabras pueden ser utilizadas por quienes encierran en su interior maquinaciones indignas o vergonzantes: *αἰσχρά*.

Nuevamente, la acusación de Teseo establece una discrepancia significativa entre la realidad de la palabra pronunciada (o escrita) y la intención interior de quien la

⁴⁰ Cfr. Laín Entralgo (2005, p. 49).

⁴¹ Cfr. Combarieu (1909).

pronuncia (o la lee). Cuando la escritura se convierte en intermediaria entre la realidad y la palabra que la describe, la discrepancia se profundiza y multiplica: la palabra escrita tiene una materialidad que es significante de un significante: ya no sólo ruido sin sentido, sino humo que no es instrumento de culto sino él mismo objeto de una desnaturalizada devoción de sus fieles. Con el humo de los sacrificios se les rinde culto a los dioses. Hipólito, por el contrario, le rinde culto al humo de las letras escritas, efímeras y sin sustento.

El lenguaje no refleja la realidad. Nombre y hecho funcionan por caminos separados. El lenguaje puede ser simplemente un vano ruido de la lengua. Sin embargo, Eurípides es un poeta y justamente por ello cree que el lenguaje puede recuperar su verdadera potencia expresiva en circunstancias excepcionales. El dominio del lenguaje de Orfeo representa esta aspiración común. El conjunto de su creación artística, por tanto, será un esfuerzo en la dirección de construir un lenguaje poético que sea capaz de representar una realidad que se ha convertido en más compleja que lo que aparece a simple vista.

En línea con lo que hemos planteado, *Orestes*, obra del año 408, muestra una identificación que resultará el punto de llegada de esta creciente desconfianza en la capacidad de la palabra y de la acción humana. Se trata de la identificación del discurso o de la palabra con la enfermedad. Los primeros versos de la tragedia resultarán en este sentido particularmente significativos (vv. 1-3, 7-10):

Οὐκ ἔστιν οὐδὲν δεινὸν ᾧδ' εἰπεῖν ἔπος
οὐδὲ πάθος οὐδὲ ξυμφορὰ θεήλατος,
ἧς οὐκ ἂν ἄραιτ' ἄχθος ἀνθρώπου φύσις...
καὶ τίνει ταύτην δίκην,
ὡς μὲν λέγουσιν, ὅτι θεοῖς ἀνθρωπος ὢν,
κοινῆς τραπέζης ἀξίωμ' ἔχων ἴσον,
ἀκόλαστον ἔσχε γλῶσσαν, αἰσχίστην νόσον.⁴²

En primer lugar, Electra, quien comienza con una larga *rhésis* el recitado del prólogo, formula una *gnóme* que constituirá el soporte ideológico de la tragedia. La naturaleza del hombre (ἀνθρώπου φύσις) es capaz de soportar cualquier δεινὸν ἔπος. Siempre resulta difícil de traducir el adjetivo griego *deinós*, atribuido aquí al *épos*. En Eurípides, en general, el término se define siempre en su significado positivo o negativo. En este caso, sin embargo, creemos que, por tratarse de la primera línea del prólogo, el sentido vuelve a ser ambiguo: el *épos* –el contenido transmitido por la palabra– deja pasmado a quien lo escucha por su carácter a un tiempo maravilloso y espantoso. Este *épos* va a ejemplificarse con el mito de Tántalo, un mito sometido a dudas: dos veces (versos 5 y 8) se indica que la versión relatada pertenece al ámbito popular: ὡς λέγουσι (“según dicen”) se dice de la paternidad de Zeus y ὡς μὲν λέγουσιν (“según dicen”, nuevamente) se afirma del castigo de Tántalo. Hay una equivalencia entre estas

⁴² “No existe ninguna palabra tan escalofriante de decir –ni sufrimiento ni coyuntura enviada por los dioses– cuyo peso no pudiera soportar la naturaleza del hombre... Y paga este castigo –según dicen– porque, aunque era un hombre, con la misma dignidad que los dioses en su mesa común, tuvo una lengua incontinente, enfermedad que causa deshonra.”

reticencias y el castigo que el propio mito le reserva a Tántalo por su lengua incontinente: de este mito se extrae una conclusión sorprendente: Tántalo recibe su merecido castigo porque tuvo una lengua incontinente (una ἀκόλαστον γλῶσσαν), la que a su vez es calificada como enfermedad deshonrosa (αἰσχίστην νόσον). Se produce, en paralelo con la identificación entre lengua y remedio (φάρμακον) que podía verse en *Medea* e *Hipólito*, una identificación nueva y contradictoria entre lengua y enfermedad.

Esta nueva identificación, en términos de Caspers, constituye una imagen clave de la tragedia y articula la consideración del discurso frente al silencio como un modelo de interpretación. Así lo ve Menelao, en el diálogo con Orestes del primer episodio, en una especie de conclusión general acerca de la cuestión del lenguaje (vv. 638-639):

ἔστιν οὖρ σιγή λόγου
κρείσσων γένοιτ' ἄν, ἔστι δ' οὖρ σιγῆς λόγος.⁴³

El silencio muchas veces es mejor que la palabra. La palabra ha perdido su preeminencia. Mientras en *Medea* e *Hipólito* los personajes reflexionan de manera crítica sobre la idea de que el discurso puede ser un ἰατρός o un φάρμακον, en *Orestes* esta identificación se pone en duda y se manifiesta claramente que la abundancia o proliferación del discurso puede también conducir al desastre más que a la salvación. Mientras una continuidad en las preocupaciones del poeta se extiende entre

⁴³ “Hay momentos en que el silencio resultaría mejor que la palabra y hay momentos en que la palabra sería preferible al silencio.”

obras del 430 hasta los dramas tardíos, los últimos son particularmente distintivos en su cruda yuxtaposición de dos impulsos mutuamente incompatibles: por un lado, una excesiva dependencia de la capacidad de hablar –o de escribir– para lograr no importa qué; y por otro, una desconfianza exagerada y palpable en la palabra. Esta yuxtaposición resulta notable en *Orestes*, así como el grado en que la colisión de impulsos contrarios afecta a la acción dramática; en términos de Rodríguez Adrados (1966, 1975 y 1994), así como la confianza en la palabra y en el carácter superador del debate libre son propios a un tiempo de la tragedia y de la democracia en cuyo marco se representa, puede relacionarse este manejo distintivo de las obras que contienen ideas contradictorias sobre el lenguaje con la suspensión sin precedentes de la democracia ateniense, que fue parte del golpe de Estado oligárquico del año 411.

El *tratamiento sofisticado* de ideas sobre el lenguaje por parte de Eurípides revela tanto continuidades como diversidad con sus predecesores y contemporáneos. Algunos temas, al parecer, le interesaron al poeta sólo en forma intermitente –como la disyunción ὄνομα-πράγμα, que se cuenta en obras de mediados y finales de la década de 410 y otra vez en *Ifigenia en Aulide*, producida póstumamente–; mientras que otros, como la idea del ἀγῶν λόγων y la noción de que el habla puede (o no puede) ser un φάρμακον, eran una preocupación constante. Los tratamientos individuales de estas ideas varían ampliamente, desde la primera escena sencilla de *Heraclidas* a las intrincadas, múltiples ironías de *Troyanas* o *Helena*; de la calificada confianza en la ideología democrática de *Suplicantes* y

Hécuba, a las sombrías representaciones de comunidades polarizadas en *Fenicias* y *Orestes*; y desde el brillo y los finales felices de *Helena*, *Ion* e *Ifigenia entre los tauros* a las realidades políticas severas de dramas posteriores al 411. Una característica constante en las escenas y dramas analizados, sin embargo, es la tendencia a explorar los límites de las ideas y cosmovisiones asociadas con sus contemporáneos intelectuales y no simplemente a darles acogida. Pocos personajes de Eurípides se alejan completamente de pensar el discurso como una *medicina*, de usar la discusión ὄνομα-πρᾶγμα para dar sentido a su situación, o de colocar su fe en el ἀγὼν λόγων. El diseño completo de cada una de las obras del poeta, sin embargo, permite que estas ideas sean interpretadas adecuadamente por los espectadores, que necesitan explicar o hacer lo que los personajes humanos de las obras de teatro pretenden a su vez explicar o hacer. Lo que varía de una obra a otra es el grado en que el público está invitado a rechazar o ratificar un pensamiento determinado; pero lo que debe destacarse en toda la carrera del poeta es su disposición a cuestionar las tendencias intelectuales y las posiciones intelectuales que prevalecen y a medirlas en referencia a una monolítica cosmovisión según la cual los λόγοι son sospechosos, la relación entre el objeto y su nombre no es sencilla y el μῦθος de la verdad es conflictivo.

En consecuencia, espero que las interpretaciones detalladas de algunas tragedias que hemos formulado aquí puedan servirnos para disipar la noción de que Eurípides era un portavoz inequívoco del nuevo pensamiento –como lo

presentó Aristófanes, como Wilhelm Nestle creyó de manera influyente y como todavía hoy se supone por defecto en la literatura académica sobre sus dramas individuales—. Por el contrario, en todos los casos, las discusiones de Eurípides con las ideas de los sofistas y su preocupación por los problemas del lenguaje forman parte de la estructura compositiva de cada una de sus tragedias y están imbricadas con la creciente comprensión del nuevo mundo que se abre ante sus ojos, un mundo carente de sentido y en el que la acción humana y, por tanto, la palabra que es su herramienta, tiene muy poco para aportar. Como decimos habitualmente, estas comprobaciones siguen siendo, aunque de un modo nuevo, profundamente trágicas.

Referencias Bibliográficas

Ediciones utilizadas

- Cropp, M. J. (ed.) (2000). *Euripides, Iphigenia in Tauris*. Warminster.
- Dale, A. M. (1967). *Euripides' Helen*. Oxford.
- Diggle, J. (1984). *Euripides Fabulae*. Oxford, vol. II.
- Ferrari, F. (1988). *Euripide. Ifigenia in Tauride. Ifigenia in Aulide*. Milano.
- Grégoire, H. et L. Parmentier (Edts.) (1989). *Euripide. Tragédies, Tome IV, Les Troyennes, Iphigénie en Tauride et Electre*. Paris.

Grégoire, H. et Méridier, L. (Eds.) (1950). *Euripide*, Tome V. Paris.

Hermann, G. (1837). *Euripidis Tragoediae*, vol. 2, part. I. Leipzig.

Kannicht, R. (1969). *Euripides*, Helena. Heidelberg.

Murray, G. (1978). *Euripides Fabulae*, Oxford, vol. II.

Platnauer, M. (1938). *Iphigenia in Tauris*, edited with introduction and commentary, Oxford.

Bibliografía citada

Allan, W. (1999-2000). "Euripides & the Sophists: society and the theatre of war", *ICS* 24/25: 145-156.

Allan, W. (2000). *The Andromache and Euripidean tragedy*. Oxford.

Assael, J. (2001). *Euripide: philosophe et poete tragique*. Louvain.

Battezzato, L. (1995). *Il Monologo nel Teatro di Euripide*. Pisa.

Bett, R. (1989). "The Sophists and Relativism", *Phronesis* 34: 139-169.

Burian, P. (1997). "Myth into *mythos*: the shaping of tragic plot". P. E. Easterling, *Cambridge Companion to Greek Tragedy* (Cambridge: 178-208).

Caspers, Ch. L. (2011). *Healing Speech, wandering Names, Contests of Words. Ideas about Language in Euripides*, Vleuten/Alkmaar.

Cavallo, G. y Chartier, R. (Eds.) (2011). *Historia de la lectura en el mundo occidental*. Buenos Aires.

Chantraine, P. (1968). *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*. Paris. Klincksieck.

- Chatman, S. (1978). *Story & Discourse: narrative structure in fiction and film*. Ithaca.
- Chatman, S. (1990) *Coming to Terms: the rhetoric of narrative in fiction and film*, Itahaca.
- Classen, C. J. (1976) "The Study of Language". C. J. Classen (ed.) *Sophistik*, Darmstadt: 214-247.
- Combarieu, J. (1909). *La musique et la magie: étude sur les origines populaires de l'art musical, son influence et sa fonction dans les sociétés*. Paris.
- Conacher, D. (1998). *Euripides & the Sophists: some dramatic treatments of philosophical ideas*. London.
- Davidson, J. F. (1990). "The daughters of Agamemnon", *RhPh* 133: 407-409.
- Downing, E. (1990). "Apate, Agon, and Literary Self-Reflexivity in Euripides' Helen". Mark Griffith and Donald J Mastrorarde (Eds.). *Cabinet of the Muses: Essays on Classical and Comparative Literature in Honor of Thomas G. Rosenmeyer*, Atlanta: 1-16.
- Dunn, F. (1996). *Tragedy's End. Closure and Innovation in Euripidean Drama*. New York.
- Düring, I. (1943). "Klutaimnestra -νηλής γυνά- A Study of the Development of a Literary Motiv", *Eranos* 41: 91-123.
- Egli, F. (2003). *Euripides im Kontext zeitgenössischer intellektuellen Stromungen*. Berlin.
- García Gual, C. (1991). *Figuras helénicas y géneros literarios*. Madrid, pp. 22-31.
- Guthrie, W. K. C. (1971). *The Sophists*. Cambridge.
- Hirata, F. Y. (2003). "As cartas na tragédia grega", *Clássica* (São Paulo), 13-14: 315-322.

- Holmberg Lübeck, M. (1993). *Iphigeneia Agamennon's Daughter. A Study of Ancient Conceptions in Greek Myth and Literature associated with the Atrides*, Stockholm.
- Kerferd, G. B. (1984). *Sophistic Movement*, Cambridge: 169-170.
- Knox, B. M. W. (1989). 'Eurípides', en: *idem* and P.E. Easterling (edd.). *Cambridge History of Classical Literature* vol. I. 2, Cambridge: 64-87.
- Kraus, M. (1987). *Name und Sache: ein Problem im fruhgriechischen Denken*. Amsterdam.
- Kraut, Richard (Ed.) (1993). *The Cambridge Companion to Plato*, Cambridge.
- Kühn, W. (2000). *La fin du Phedre de Platon. Critique de la Rhetorique et de l' Ecriture*. Firenze.
- Lain Entralgo, P. (2005). *La curación por la palabra en la antigüedad clásica*. Barcelona.
- Lanza, D. (1997). *La disciplina dell' emozione. Un' introduzione alla tragedia greca*. Milano.
- Marshall, C. W (2009). "Sophocles' *Chryses* and the Date of *Iphigenia in Tauris*". J. R. C. Cousland & J. R. Hume (edd.). *The Play of Texts & Fragments*, Leiden & Boston: 141-155.
- Matthiessen, A. (1964). "*Elektra*", "*Taurische Iphigenia*" und "*Helena*". *Untersuchungen zur Chronologie und zur dramatischen Form im Spätwerk des Eurípides*. Gotinga.
- Meltzer, G. (2006). *Eurípides and the Poetics of Nostalgia*, Cambridge.
- Nápoli, J. T. (1995). "El estásimo ditirámico de la Helena de Eurípides", *Synthesis* 2: 67-92.
- Nápoli, J. T. (2007). "Ónoma, érgon y lógos en Helena de Eurípides". González de Tobia, A. M. (Ed.) *Lenguaje*,

- Discurso y Civilización. De Grecia a la Modernidad*. La Plata: 339-352.
- Nápoli, J. T. (2009). “*Vanos ruidos de la lengua: la construcción del lenguaje poético en Eurípides*”, *Synthesis* 16: 123-143.
- Nápoli, J. T. (2010) “El mito de Orfeo y el problema del lenguaje en Eurípides”. González de Tobia, A. M. (Ed.) *Mito y Performance. De Grecia a la Modernidad*. La Plata: 131-150.
- Nestle, W. (1901). *Euripides: der Dichter der griechischen Aufklärung*. Stuttgart.
- Nestle, W. (1922). "Intellektualismus und Mystik in der griechischen Philosophie", *Neue Jahrbücher für das Klassische Altertum* 49: 137-157.
- Nestle, W. (1981 [1944]). *Historia del espíritu griego*. Barcelona.
- O' Brien, Michael J. (1988). “Pelopid History and the Plot of Iphigenia in Tauris”, *CQ* 38: 98-115.
- Quijada, M. (1991). *La composición de la tragedia tardía de Eurípides: Ifigenia entre los tauros, Helena y Orestes*, Col. «Veleia Anejos» Ser. Minor N° 1, Vitoria.
- Rivier, A. (1944). *Essai sur le tragique d' Euripide*. Lausanne.
- Rodríguez Adrados, F. (1962). “El héroe trágico y el filósofo platónico”, *Cuadernos de la Fundación Pastor*. Madrid: 11-38.
- Rodríguez Adrados, F. (1966). *Ilustración y política en la Grecia clásica*. Madrid.
- Rodríguez Adrados, F. (1975). *La democracia ateniense*. Madrid.
- Rodríguez Adrados, F. (1994). “La democracia ateniense y los géneros literarios”. *Actas del XIII Simposio Nacional de Estudios Clásicos*, La Plata, Volumen II: 15-27.

- Solmsen, F. (1932). "Zur Gestaltung der Intrigenmotivs in den Tragödien des Sophokles und Euripides", *Philologus* LXXXVII: 1-17.
- Solmsen, F. (1934). "Onoma and Pragma in Euripides' Helen", *CR* XLVIII: 119-121.
- Svenbro, J. (1991). "La lectura à haute voix. Le témoignage des verbes grecs significant 'lire'". Baurain, C., Bonnet, C. y Crings, V. (Eds.) *Phoinikeia grammata. Lire et écrire en Méditerranée*. Lieja-Namur: 539-548.
- Svenbro, J. (2011). "La Grecia arcaica y clásica. La invención de la lectura silenciosa". Cavallo, G. y Chartier, R. (Eds.) *Historia de la lectura en el mundo occidental*. Buenos Aires: 67-97.
- Willis, C. (2003). "Conceptions of Language & Reality in Euripides' *Helen*", *ERAS* 5. Web. <http://arts.monash.edu.au/publications/eras/edition-5/willisarticl>. Acceso: 27/6/2010.
- Wright, M. (2005). *Euripides' Escape Tragedies: a study of Helen, Andromeda and Iphigenia among the Taurians*, Oxford.