



Sistematización de la obra
Ifigenia en Áulide de
Eurípides.

SISTEMATIZACIÓN DE LA OBRA *IFIGENIA EN ÁULIDE* DE EURÍPIDES.

Justificaciones interpretativas para entender la muerte de Ifigenia en *Ifigenia en Áulide* de Eurípides, como un acto heroico y patriótico en el segundo montaje (2017-a).



SISTEMATIZACIÓN DE LA OBRA *IFIGENIA EN ÁULIDE* DE EURÍPIDES.

Justificaciones interpretativas para entender la muerte de Ifigenia en *Ifigenia en Àulide* de Eurípides, como un acto heroico y patriótico en el segundo montaje (2017-a).

Proyecto de grado presentado a la Universidad del Valle para optar el título de Licenciada en Arte Dramático.

Autora:

María Alejandra Herrera Gómez.

Santiago de Cali, Colombia.

2019.



Gracias al amor, el compromiso y la confianza de mis padres

durante todos estos años este sueño es posible.

Para mi hermana, quien ha sido y será mi motor, ¡todo!

A mi maestro y amigo Felipe Pérez, por toda la paciencia durante mi formación.

A Douglas Salomón, por su apoyo constante.

A Marleyda Soto por enseñarme a amar el mundo de las tablas.

A mis compañeros Daniela Conde, Stefany Garces, Paula Vanegas y Sebastián Gómez

Por confiar en mí en nuevos procesos y por su amistad incondicional.

A Brandon Valenzuela por acompañarme en este sueño.



“No debe lamentarse la muerte,
Debe lamentarse la vida desdichada a la lucha
Y a una vida miserable”
Eurípides. (Salamina, 480 A. C.- Pella, 406 A. C.)





TABLA DE CONTENIDO.

Página.

INTRODUCCIÓN.....	13
-------------------	----

CAPÍTULO I.

1. EL MITO.	16
2. HÉROES Y DIOSES EN LA MITOLOGÍA.	18
3. EL MITO EN LA POESÍA LÍRICA Y EN LA POESÍA ÉPICA.	19
3.1. Mitos y cuentos populares.	21

CAPÍTULO II.

4. ASPECTO POLÍTICO.	
4.1. Aspecto político y legislativo.	24
4.2. Contexto político del autor.	24
4.2.1. Aspecto político en la obra.	27
4.2.2. La guerra.	27
4.3. Leyes divinas vs leyes humanas.	30



CAPÍTULO III.

5. LA OBRA.

5.1.	La obra.	34
5.2.	Temas tratados en la obra.	35
5.3.	Vulnerabilidad del inerme.	44
5.4.	Personajes y su relación con la muerte de Ifigenia.	50
5.5.	Aspecto religioso.	73
	5.5.1. Ifigenia en relación con Artemis.	73
5.6.	De la muerte como matrimonio.	74
5.7.	Sacrificio humano vs sacrificio animal.	78
5.8.	Potro y ternera.	82
5.9.	La suplica.	84

CAPÍTULO IV.

6. LA MUJER.

6.1.	La mujer euripideana.	88
------	----------------------------	----



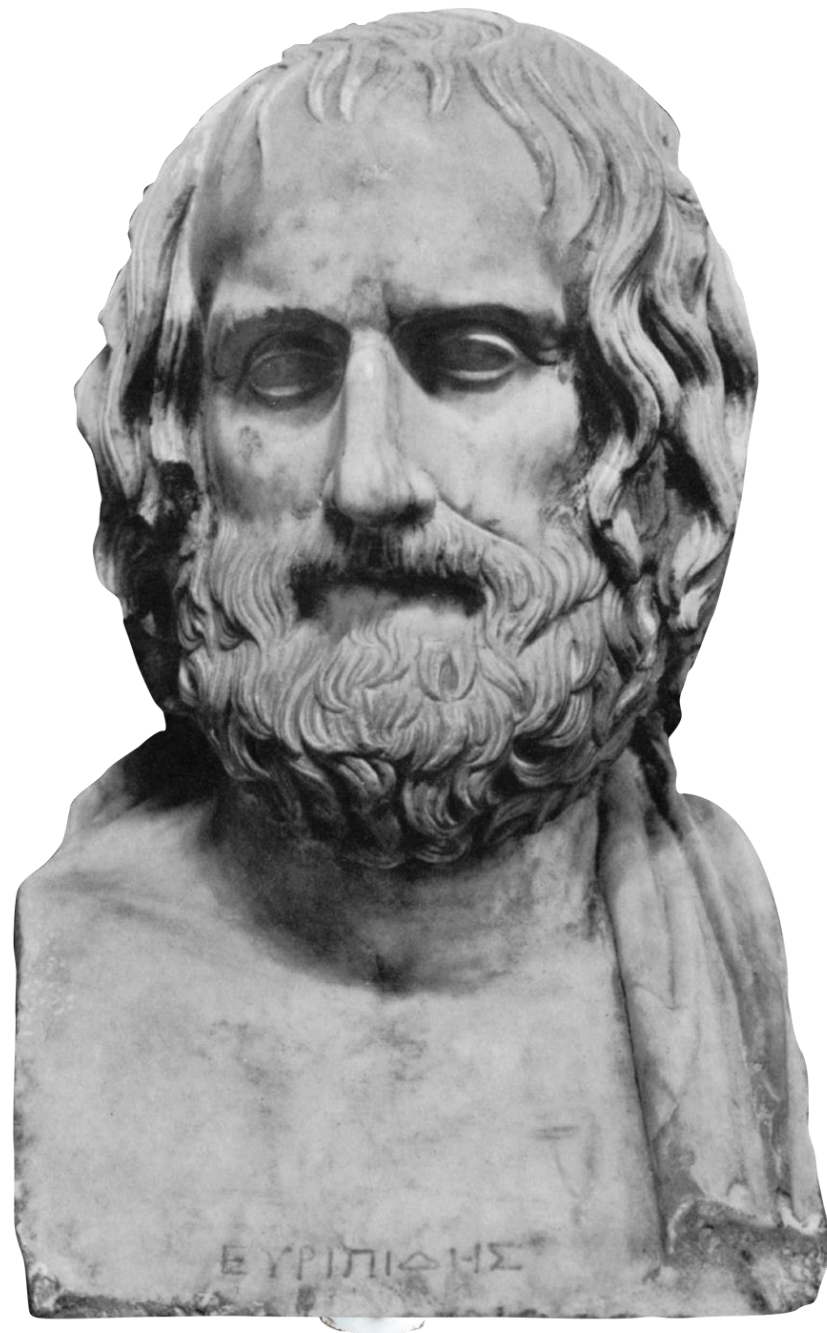
6.2.	El punto débil de la mujer virginal.	92
6.3.	6.3. La libertad en las mujeres vírgenes de Eurípides.	93
7. LO GLORIOSO DE LA ACCIÓN.		
7.1.	Gloria trágica de las mujeres.	96
7.2.	Mártir vs suicida.	97
CAPÍTULO V.		
8. SISTEMATIZACIÓN DE LA PRÁCTICA TEATRAL.		
8.1.	Registro del periodo de creación.....	100
8.1.1.	Estudio de la tragedia.	101
8.1.2.	Conferencias.	103
8.1.3.	Imágenes.	108
8.1.3.1.	Haikus.....	109
8.1.3.2.	El Haiku como una unidad poética.	110
8.1.3.3.	Fotografía y pintura.	120
8.1.4.	Reparto.	125



8.2.	Muestra de Escenas independientes.	128
8.2.1.	Evaluación de la muestra de las escenas independientes.	132
8.3.	Creación del personaje.	134
8.3.1.	Referencias literarias.	135
8.3.2.	Referencias pictóricas.	136
9.	CONCLUSIONES.....	140
10.	BIBLIOGRAFÍA.....	142
10.1.	Cibergrafía.	144
11.	ANEXOS.	
11.1.	Fotografías del Proceso.	145
11.2.	Fotografías de la muestra de escenas independientes.	149
11.3.	Fotografías del montaje.	155
11.4.	Afiches.	166
11.5.	Programa de Mano.	167







INTRODUCCIÓN.

LA IDEA DE SISTEMATIZAR la obra *Ifigenia en Áulide* de Eurípides, parte de la necesidad de encontrar justificaciones interpretativas, para la representación teatral de la muerte del personaje de Ifigenia, en un montaje académico en la escuela de teatro de la Universidad del Valle.

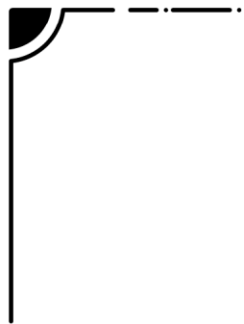
Debido a la sensación de injusticia con el destino trágico de Ifigenia, con esta investigación intentamos afirmar que dicho sentimiento se produce por el desconocimiento de la conformación de sociedad griega, sus leyes, dioses, etc. El objeto de estudio se centra en el personaje femenino como heroína de la tragedia, estableciendo dos líneas de investigación. En primera instancia, lo que motiva a dicho personaje a realizar su acción heroica, y en segunda instancia, investigar cuales son los intereses políticos del autor dentro de la obra.

Se empezará con el mito que trata sobre Ifigenia, seguiremos con una presentación de la estructura dramática de la obra, personajes, contenido, tema, conflicto etc. Posteriormente se realizará una comparación entre las leyes divinas y leyes humanas, intentando examinar las leyes a las que el personaje de Ifigenia se muestra obediente. Seguidamente y haciendo acercamiento a la naturaleza del autor, intentaremos mostrar por medio de pasajes de la obra *Ifigenia en Áulide* la preocupación política hacia la mujer, su papel dentro de la sociedad, el poder del estado entre otros aspectos, que manifiesta Eurípides mediante sus obras. Por último, se



desarrollará una confrontación de los significados de mártir y suicida, donde intentaremos reafirmar la muerte del personaje de Ifigenia en relación con los personajes de la obra como un acto patriótico y así justificar su acto de muerte como una acción heroica. Después a manera de bitácora desarrollará una sistematización de la práctica teatral por medio de fotografías, pinturas y haikús la construcción de gran parte del montaje de la obra. Más tarde se elaborará un análisis interpretativo de la muerte del personaje de Ifigenia en relación con los otros personajes de la obra, con el fin de realizar una justificación de su muerte como un acto irreversible.





CAPÍTULO I.
EL MITO.



1. El mito.

ESTOS CONCEPTOS DESCRITOS a continuación, permitirán a la autora de esta monografía, establecer un paralelo entre la teoría, con el proceso de montaje del que hizo parte, dado que fue muy importante entender por que Ifigenia es un mito y así mismo como su acción de morir es considerada heroica.

Al abordar el análisis de la obra el grupo no tenía presente muchos de los significados qué la obra misma desarrolla, por ejemplo el mito, es durante el proceso investigativo donde se entiende que el mito no está alejado de nuestra cultura y tradición, por el contrario los mitos y los personajes míticos viven en nuestra cultura, en la cultura colombiana y específicamente en la cultura caleña, existen personajes míticos, en cali: Jovita Becerra Feijóo, un personaje urbano que se inmortalizó en los caleños, se creía la reina de Santiago de Cali y actuó como tal durante 45 años; aunque se bañaba en el río cali, se maquillaba y se vestía con atuendos glamorosos que le daban las mujeres de la alta sociedad, pero ella nunca se sintió insegura o inferior frente a otras mujeres y su personalidad la mantuvo en su trono, era considerada como la voz representante del pueblo caleño, debido a que una vez Jovita fue reconocida como reina, encabezaba las ferias de la ciudad, se tomó fotos con tres presidentes de la república y con la única miss universo Colombiana, pero también asumía su papel de reina y hablaba con los concejales y con los representantes para solucionar los problemas de la ciudad,



Jovita fue y es amada, respetada y admirada por generaciones sin embargo para entender a Jovita en relación con Ifigenia, necesariamente tengo que remontarme al concepto de mito en la tragedia griega.

Para los griegos *muthos* significaba simplemente “relato” o “lo que se ha dicho”, en una amplia gama de sentidos: una expresión, una historia, el argumento.

Para Platón quien es el primer autor conocido, que emplea el término “*muthologia*” no significaba más que contar historias, sin embargo, en la actualidad la palabra “mitología” puede ser entendida de diversas formas: su contenido, el estudio del mito o una serie determinada de mitos. Como expresa G.S Kirk (1921-2003). la ambivalencia del término en la actualidad es doblemente desafortunada, pues hace pensar que estamos realizando un trabajo científico cuando decimos que nos gusta la mitología griega, de igual manera si decimos que nos gusta la paleontología, cuando solo queremos decir que sus historias nos resultan entretenidas¹.

El mito podría llamarse cuento popular, leyenda, teología o incluso sociología, la verdad es que los mitos griegos no proporcionan ningún ejemplo mejor de lo que sea la esencia del mito, sin embargo, siempre se suele usar como punto de referencia central para el estudio global de la mitología, lo que resulta paradójico es que esto persista, puesto que antropólogos y etnólogos han registrado muchas otras colecciones de mitos diferentes, procedentes de otras culturas, algunos de los cuales poseían claramente

¹ G.S. KIRK. (1970). *El mito. Su significado y funciones en la antigüedad y otras culturas*. Traducción de Teofilo de Loyola. Editorial Paidós.



cualidades y cumplían funciones, que el material griego no ejemplificaba². A pesar de esto, es necesario usar los mitos griegos, para analizar las teorías que se basaron fundamentalmente en ellos.

2. Héroes y dioses en la mitología.

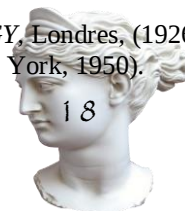
GEORGE CREUZER (1810-1823) afirmaba en el libro *Simbolik and mythologie der alten Völker* que toda la mitología era esencialmente la teoría y la historia de los dioses, sin embargo, el dogma de que todos los mitos tratan de dioses se puede fácilmente eliminar en esa formulación, si aceptamos que las historias de Perseo, Medusa (y Andrómeda en este caso), Edipo, Layo y Yocasta son mitos, pues ninguno de ellos es fundamentalmente de dioses.

Northrop Frye afirmaba que el mito es una historia en la que algunos de los protagonistas son dioses, sin embargo, el antropólogo E.W Count, manifiesta que los mitos en sí son una forma literaria que trata de dioses o semidioses ³, porque los héroes, que desempeñan tan importante papel en los mitos griegos, no son evidentemente dioses.

Lo cierto es que los mitos poseen, al parecer, propiedades esenciales, como su fantasía, su libertad en el desarrollo y su compleja estructura, que no reproduce el ritual, y sugieren que sus orígenes y motivaciones son muy diversos.

² BRONISLAW MALINOWSKI. *MYTH IN PRIMITIVE PSYCHOLOGY*, Londres, (1926,122).

³ R. OTTO, *THE IDEA OF THE HOLY* (trad. Inglesa, Londres y Nueva York, 1950).



Por otra parte, sería una insensatez negar que muchos mitos importantes en muchas culturas están en algún grado asociados a la religión. Es natural en las religiones politeístas que los dioses al ser individuos diversos, tengan relaciones unos con otros, e incluso a veces con humanos, y que tales relaciones quieran hallar expresión en continuas narraciones.

Así fue como entendimos que, a pesar de no ser dioses ni héroes, Jovita, Amparo Arrebato, Riverita, el loco guerra, entre otros personajes urbanos de Cali deben considerados míticos por que cada uno con su estilo único pasaron a la historia de Colombia y dentro de la ciudad de Cali, por que fueron forjando lo que es la cultura de la ciudad.

3. El mito en la poesía lírica y en la poesía épica.

Se han encontrado gran cantidad de definiciones acertadas y satisfactorias de la palabra mito en la esencia de explicar sus manifestaciones variadas, pero el mito era en sí uno de los fundamentos de las sociedades antiguas.

Los mitos debían cumplir en un primer momento todas las características fijadas, comenzando por la presencia de un dios, por que los mitos versaban sobre dioses y sobre divinidades, héroes y todo aquello que había en el Hades, es decir la mitología era un conjunto de relatos inciertos en la tradición cultural y religiosa griega.

Para entender el trasfondo mítico de la obra y más aún del personaje de Ifigenia es importante encontrar sus principios como lo son la poesía homérica y la transformación a la poesía lírica.



En la poesía homérica no se encuentra mención alguna del sacrificio de la hija de Agamenón, ni de la vida de esta hija en Tauris, ni siquiera se encuentra el nombre de Ifigenia en estos textos, podría interpretarse que se habla de ella por el nombre de Ifianasa, en el canto IX (embajada Aquiles- súplicas) de la *Iliada* donde el rey Agamenón habla de sus tres hijas Crisotemis, Laódice e Ifianasa, sin embargo ella debería encontrarse con vida durante el desarrollo de la guerra de Troya⁴.

La segunda posibilidad de Ifigenia en la posea Homérica está en *Catálogo de mujeres*⁵, donde aparece con el nombre de Ifímede, que también es sacrificada para la expedición griega contra Troya, sin embargo, no hay nada que pruebe la identificación de Ifigenia con ninguna de las dos.

Por esta razón autores como Aristarco interpretan que Ifigenia de Eurípides es desconocida en la poesía homérica.⁶

Ya en la poesía lírica, existen puntos claves en el mito como lo son: las razones de Artemis para pedir el sacrificio, los motivos de Agamenón para matar a su hija y si al final es o no remplazada por un animal.

⁴ HOMERO, (784-792). *Iliada*. Editorial Vosges, S.A. Barcelona (1977), España.

⁵ HESÍODO. *Catálogo de mujeres*.

⁶ VILLARRUBIA ANTONIO. (2005). *Aspectos del teatro griego antiguo*. Universidad de Sevilla. España.



3.1. Mitos y Cuentos Populares.

LOS mitos son algo perfectamente distinto de los cuentos populares o leyendas, aunque en la actualidad resulta muy fácil confundirlos, a causa de que ambos forman parte de la tradición oral de los pueblos; no lo era para los griegos, en ellos podemos ver las diferencias entre leyenda y mito sin que las distorsione ninguna confusión terminológica.

La leyenda o cuento popular es un relato creado con elementos de la ficción que puede tener base en un suceso histórico, y que con el tiempo ha sido enriquecida con elementos de la fantasía, suele servir para explicar algún acontecimiento histórico o propio de una comunidad. Por su parte el mito es una narración también de carácter fantasioso, protagonizada normalmente por personajes sobrenaturales y heroicos, pero en lugar de pretender narrar un suceso histórico buscan explicar el origen del mundo, los fenómenos naturales o determinados aspectos religiosos.

Gran parte de la *Iliada* posee por su contenido claramente histórico, no importa en qué medida la leyenda haya distorsionado la historia, si hubo o no guerra de Troya, el caso es que el relato se basa en algún tipo de memoria del pasado y que se describe su desarrollo en términos de un fuerte realismo y esto es para ellos los mitos⁷. Los dioses de Homero pertenecen al mito; no desde luego a la esencia de la leyenda o saga, que en algún sentido se enraíza en la realidad.

⁷ *Op.cit.*,4, p



El problema de nuestra actualidad es más complejo, simple en apariencia, pero difícil a la hora de analizar globalmente la naturaleza del mito, debido a que desde la educación primaria el mito, la leyenda o el cuento, no tienen diferencias trascendentales, entonces creemos que *la pata sola*, *la llorona*, *el demonio en el cerro de las tres cruces*, *Juan Machete* y *la mano del negro*, caben en la misma categoría; Pero no es así según los griegos, por qué deberíamos diferenciar que *la leyenda del demonio en el cerro de las tres cruces*⁸, es un relato que busca contarle a diferentes generaciones de la ciudad como fue que tres cruces primero de guadua y actualmente de hierro y cemento, están en el noroccidente de la ciudad y como es típico de una leyenda se ha modificado el relato hasta como lo conocemos hoy día, donde existe un demonio; y que por otro lado está el mito de *la madre monte*⁹, con quien se explica algunos fenómenos naturales como las tempestades y las inundaciones.

⁸ Dice la leyenda que las Tres Cruces se erigieron en el cerro precisamente para exorcizar al diablo que rondaba la ciudad con un sombrero negro. Aquel demonio tenía nombre incluso: Buziraco, primero, habría llegado al cerro de La Popa, en Cartagena, donde era adorado por indígenas y negros. Sin embargo, el monje Fray Alonso de la Cruz Paredes y el obispo Juan Ladrada se encargaron de expulsarlo. Buziraco huyó despavorido en forma de macho cabrío y no se sabe muy bien por qué, pero llegó a Cali. Se calcula que su reinado duró 300 años en los que de vez en cuando se aparecía en el cielo como murciélago gigante y enviaba todo tipo de plagas y enfermedades: el dengue, la viruela, la lepra. Fueron dos frailes Franciscanos, seguramente asqueados de tantas tragedias que tenían que soportar los habitantes de la ciudad, los que le hicieron frente. El 3 de mayo de 1837 Fray Juan y Fray Vicente Cuesta subieron hasta el cerro con tres cruces de guadua adornadas con flores, por orden de la Arquidiócesis. Con las cruces encerraron al demonio en la montaña. (Valentina Jaramillo Cespedes <http://lacasadelosmitos.blogspot.com/>)

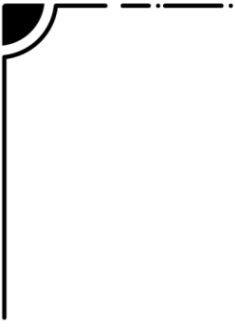
⁹ La madre monte: Se trata de una mujer de buena apariencia, con porte de gran señora, bastante alta, de sombrero vistoso adornado de pluma y vestida toda de verde. Guarda adentro de su ser una ira muy terrible y se oculta bajo grandes tempestades e inundaciones para destruir las cosechas, ahogar a vacas y terneros y causar daños a todas aquellas personas que rondan sus dominios. Ella destroza los alambrados de quienes pelean por los linderos de las fincas, castiga a los que roba y a los aventureros en el amor. A los niños desobedientes, su castigo se manifiesta en una especie de alucinación y mareo con lo cual, empiezan a desesperarse, se arañan en su rostro, rompen la ropa y sufren otras alteraciones. (Valentina Jaramillo Cespedes <http://lacasadelosmitos.blogspot.com/>)





CAPÍTULO II.

ASPECTO POLÍTICO.



4.1. Aspecto político y legislativo.

EN UN CARÁCTER LEGAL los griegos pretendían oponerse a la anarquía de la vida salvaje, a la claudicación y la sumisión, y se mostraban orgullosos de su obediencia a las leyes únicamente por el hecho de haber sido creada por ellos, nacida de convenciones y costumbres humanas, lo que explica la cantidad e importancia de los textos griegos relativos a la ley.

Esta obra representa el mito que atraviesa una familia para dar inicio a la expedición rumbo a Troya, la obra dramatiza una guerra a punto de comenzar y globaliza las normas sociales de Grecia. Así *Ifigenia en Áulide* es una obra que emerge de las agitaciones sociopolíticas y expone los disturbios que provoca la guerra en las mentes humanas.

4.2. Contexto político del autor.

EURÍPIDES VIVIÓ EN PLENO desarrollo de la guerra del Peloponeso, así que expondré brevemente basándome en Roberto Soriano¹⁰, Tucídides y Placido¹¹ y las etapas más importantes de la guerra a manera histórica, que significó a nivel político, social y cultural dicha guerra en los ciudadanos atenienses y lo que provocó en el autor.

El texto más clásico y completo de la guerra del Peloponeso es *la historia de la guerra del Peloponeso* de Tucídides, quien fue un historiador ateniense que participó directamente en el conflicto. Como el mismo Tucídides cuenta, los enfrentamientos entre

¹⁰ *Op. Cit.*, 28. P.

¹¹ D. PLACIDO. (1982). “el papel de la economía en la antigüedad clásica”.



Atenas y Esparta estaba anunciado de antemano a las fechas de iniciación de la guerra del Peloponeso, la oposición entre ambos iba más allá de sus respectivos intereses predominantes, ya que tenían diferencias tanto en el plano económico como en el político y el cultural, divergencias que se centraban en la forma de ver la vida.

En la primera fase del conflicto, llamada guerra arquidámica (431-421), las fuerzas permanecen equilibradas, la estrategia de Atenas, consistió en albergar a todos los habitantes del territorio ateniense dentro de los muros largos, que unían la Acrópolis con el puerto del Pireo. Una de las principales dificultades de esta etapa fue la epidemia de peste en Atenas.

En el año 421 se firma la paz de Nicias, pero dichos acuerdos no funcionaron, seis años después de la firma del tratado, los atenienses acelerados desarrollaron un nuevo plan estratégico que consistía en enviar expediciones a Sicilia; la operación siciliana llegó a su fin después de dos años (415-413) puesto que la flota fue destruida en el puerto de Siracusa y el ejército de tierra salió derrotado en la batalla del río Asinaro.

A pesar de la derrota que supuso un desgaste en todos los aspectos para la ciudad de Atenas, en el año 411 se dieron significativos conflictos políticos de carácter interno, materializados en un golpe de estado oligárquico y en la imposición del llamado “régimen de los cuatrocientos”.



Por otro lado, el rey de Persia Darío II le brindó a los espartanos ayuda económica, que usaron para construir una flota a cargo del general espartano Lisandro, quien consigue en 405 la victoria en el estrecho de Egos potamos, posteriormente invadieron Ática y el asedio a Atenas fue tanto que en el año 404 la ciudad se vio obligada a la rendición.

Una guerra tan larga y cruel en un territorio no demasiado extenso tiene por consecuencia problemas para ambos bandos, así pues, la economía de la hélade se resintió de forma clara, los campos fueron devastados, las relaciones comerciales disminuyeron, lo que favoreció el regreso de las acciones de piratería. A las pérdidas de tipo económico se deben sumar las humanas así un importante descenso del número de ciudadanos.

También el sistema político se vio perjudicado, pues la inestabilidad externa y la crisis económica provocaron una desestabilización interna aprovechada por los partidarios de la oligarquía, quienes buscaron pactos con Esparta para sustituir el gobierno democrático.

Probablemente la más desafortunada consecuencia del conflicto para los atenienses fue la pérdida de su independencia y de la libertad que los definía, era el resultado lógico y esperable, la pérdida de sus naves y la imposibilidad de mantener sus estructuras defensivas, y la imposición de un sistema político ajeno.



El poeta de Salamina se mostró siempre preocupado por las corrientes culturales y las posturas ideológicas más avanzadas, sin embargo, Eurípides a diferencia de otros trágicos, estuvo siempre al margen de la política activa y de los cargos públicos, prefiriendo vivir apartado en la isla de Salamina.

4.2.1. Aspectos políticos en la obra. IFIGENIA EN ÁULIDE se ocupa de la guerra, de los temas del sacrificio y del patriotismo, de la oposición entre griegos y bárbaros, de la idea del panhelismo, de las tensiones entre las personas individuales y la comunidad, de la desconfianza hacia los adivinos y políticos.

4.2.2. La guerra.

NO ES DIFÍCIL VER POR QUÉ el sacrificio de Ifigenia importaba tanto a los espectadores atenienses de la primera puesta en escena de la obra: la pieza, representada en la época en que la guerra del Peloponeso estaba a punto de concluir dejando a Atenas sin imperio y sin aliados, dramatiza una guerra que está a punto de empezar.

La obra se centra en un conflicto en el que los griegos luchan unidos contra los bárbaros. Ha sido vista tanto como una obra patriótica que celebra la victoria sobre el enemigo, como una pieza pacifista o irónica que muestra lo absurdo de la guerra y expone la

irracionalidad de los poderes políticos en la que la glorificación de la guerra en la obra, esté lejos de ser descontrolada, es asimilada al chovinismo anti-bárbaro.



Un tema íntimamente relacionado con la guerra es la oposición que existió siempre entre griegos y bárbaros, tanto en el drama como en la cultura de la época, generalmente se desarrollaban literariamente estereotipos en los que los griegos eran masculinos y disciplinados; pero los troyanos derrotados los escriben como afeminado y desobedientes.

Aquí lo interesante, Eurípides en la obra rompe también con estos estereotipos ya que no se presenta siempre la superioridad de los griegos sobre los troyanos.





Indira Cortez como mujer del coro.
Jesús Sáenz como corifeo.
Daniel Monsalve como Menelao.
Nicolás Reyes como el anciano.
Fotografía: Romano Germán Barney.



4.3. Leyes divinas vs leyes humanas.

DENTRO DEL PRESENTE ESTUDIO con el fin de definir cuáles eran las bases ideológicas de los griegos aproximándonos a la obra del tragediógrafo Eurípides, como dice Violeta Álvarez a pesar de que existen muchas maneras de entender el conocimiento de la sociedad griega, la mejor manera de conocer lo que fue esta civilización es acercarnos a ella por medio de la literatura.

En el caso de *Ifigenia en Áulide* es importante estudiarlo porque con la lectura de esta obra podemos hacernos una idea muy clara de lo que pudo ser la política en esta sociedad y también la postura política del autor.

En su estudio Álvarez expone la eticidad para Hegel, el cual la desarrolla en dos categorías: La ley subterránea, ley divina o derecho de las sombras: incumbe a la sangre y a la familia. Es divina, en tanto se encarna en los panetes familiares; su virtud es la piedad y sus deberes son los que impone la familia. Funda en sí un deber ya que cada uno de los miembros del grupo familiar es una individualidad insustituible y necesaria para los otros miembros. Esta ley es insustituibles en el corazón de cada miembro; la ley humana: son las normas de la comunidad civil, del pueblo y de la ciudad, se expresa por medio de las costumbres populares, en el gobierno y en la palabra de gobernante. Los ciudadanos para el político son sustituibles y la muerte es un episodio natural que el estado no contempla.

El eje de las tragedias griegas se centrará entonces según Hegel en la contradicción a la que cada individuo se enfrenta siendo parte de una familia y simultáneamente siendo parte de una sociedad.



Varela Álvarez expone que lo correcto sería considerar a la ley divina como moral puesto que son las tradiciones que han ido sobreviviendo en un grupo social, las normas victoriosas (aquí es donde entra la religión doméstica griega, el culto a los penates). y a la ley humana como derecho o razón de estado y por tanto la filosofía de Hegel se olvido de la ética y las dos categorías lo que hacen es agotar el conflicto trágico, pero no permiten llegar al trasfondo de la mentalidad griega; ninguna tragedia plantea una cruzada de la ética contra la moral o contra el estado y puesto que no ocurre solo en la obra de Eurípides esto es algo que nos dice mucho del suelo ideológico de la sociedad griega.

En *Ifigenia en Áulide* podemos encontrar varios tipos de conflictos según Varela, empezando por Agamenón quien desarrolla un conflicto entre la ley divina dado que ama a su hija y la ley humana, por sus deberes como jefe de la armada griega, aunque indiscutiblemente por su posición social él se mueve en el contexto de la ley humana ya que es un rey, de la misma manera Menelao se mueve en el derecho o razón de estado aunque en una parte de la obra entra en conflicto por no querer sacrificar a su sobrina, él tiene muy claro que debe matarse a Ifigenia porque racionalmente vale menos la vida de una persona que la victoria de un ejército, una racionalidad del estado, que es absolutamente terrible para la ley subterránea por que se anula lo más fundamental que posee el hombre, su vida; Clitemnestra por otra parte es una mujer, y una madre y no tiene de ninguna manera relación con el poder guerrero o político, por lo que es incapaz de entender que haya algo por encima de la vida de su hija.



Y en cuanto a Ifigenia quien según Violeta Álvarez desarrolla una posición que la hace una autentica heroína trágica, por que es en ella en quien recae todo el peso de la tragedia por que es ella quien asumirá su destino.

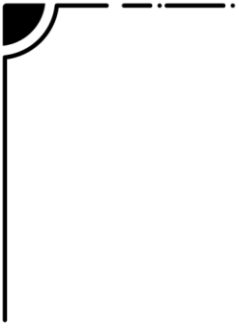
Aunque en la obra todos están atrapados por el mismo oráculo, de ninguna manera los personajes pueden experimentarlo de la misma manera, siguiendo el estudio de género que hemos propuesto, las mujeres son incapaces de concebir un conflicto desde el estado ya que nunca se mueven en estas leyes y viceversa con los hombres.





CAPÍTULO III.

LA OBRA.



5.1. La obra.

IFIGENIA EN ÁULIDE REPRESENTA EL mito del sacrificio de la hija primogénita del rey Agamenón, por parte de su padre al inicio de la expedición a la guerra de Troya. Compuesta hacia finales de la guerra del Peloponeso la obra dramatiza una guerra a punto de comenzar.

El texto es una obra que versa sobre las agitaciones sociopolítica y sobre los disturbios que provoca la guerra en las mentes humanas; para los espectadores de la época que llevarían años sufriendo la guerra, muestra que el principio de la expedición a la guerra contra Troya representa que los enemigos no son los troyanos sino más bien los griegos; el héroe no es Aquiles sino Ifigenia y una boda resulta ser el engaño que encubre un sacrificio humano.

Ifigenia presenta una serie de características que nos permiten ubicarla bien dentro de la producción eurípidea, especialmente en la última fase de su carrera dramática, la provocativa actitud de la obra con el mito, su postura crítica de la cultura contemporánea, los políticos, su preocupación por la moral y la corrupción política, así como los conflictos de género e intergeneracionales, la lucha entre valores cívicos y familiares, la tensión entre las personas individuales y las masas y a pesar de que hoy en día la obra puede ser quizá menos popular que *Medea*, *Hipólito* o *Bacantes*, su recepción histórica ha sido rica y diversa: focalizada en la aceptación del sacrificio, en la guerra y en el liderazgo.



El tema del sacrificio y su representación en el arte, así como la confrontación entre la ambición pública y el pensamiento privada en tiempos de crisis social y moral son algunos de los demás a través de los cuales ahora ha cautivado la imaginación e inventiva de las generaciones posteriores.

5.2. Temas tratados en la obra.

EN TODA LA OBRA de Eurípides se desarrollan temas que se vinculan a su contexto sociopolítico y cultural, e Ifigenia en Áulide no es la excepción, la política, la moralidad en los personajes femeninos, las mentiras y el poder militar son temas que atraviesan todo el sentido trágico de la obra.

Hablar de la mujer en Grecia, como un elemento aislado de la estructura social griega, es no entender el concepto de mujer, la mujer era un elemento más de una estructura social mayor, ellas eran el núcleo de la familia y la democracia era en sí una agrupación de familias, dar hijos y cuidarlos y transmitir.



Paula Vanegas como Clitemnestra.
Fotografía: Romano Germán Barney.



en ellos el punto de vista de su comunidad frente a la virtud, la educación, la moralidad y el decoro. La constancia con que los personajes se refieren a la moralidad y la virtud, refleja el pensamiento de la época. Clitemnestra en los interrogatorios a su esposo y a su Futuro yerno Aquiles, en los coros de la entrada de Clitemnestra e Ifigenia se pueden visualizar dicho pensamiento.

Sin embargo “Inalde” (escuela de Negocios de la Universidad de La Sabana)¹², realizó recientemente un estudio para identificar cómo es percibido actualmente el trabajo doméstico, quién lo realiza y qué habilidades requiere, el tiempo en el que las mujeres se dedicaban solamente al hogar pasó a la historia y los hombres, cada vez y con mayor frecuencia, se hacen cargo de las tareas domésticas.

El cuidado de los niños es la principal actividad que las mujeres realizan al interior del hogar, más del 90% lo están haciendo, independientemente si están trabajando o no. En contraste, solo el 12.59% de los hombres tienen a su cargo esta responsabilidad. Creemos que es el punto más cercano a la moralidad y el decoro que tiene la actualidad con la sociedad griega debido a que se tiene la idea que cuando se está en la casa no se hace nada, pero una persona que se toma cuatro años de su vida para cuidar a sus hijos está desarrollando habilidades de formación y delegación porque estaba organizando su trabajo, además se centra en un micro proyecto de atención de un número determinado de personas, por lo tanto su orientación al cliente se ha mejorado.

¹² Dinero. (2014) <https://www.dinero.com/pais/articulo/el-papel-amas-casa-colombia/200702>



Otro tema recurrente en la obra son las mentiras, en Eurípides como los otros tragediógrafos, hacen de las mentiras un acto repetitivo y peligroso como en *Ifigenia* las mentiras no solo la llevan a su muerte, sino que Agamenón miente en nombre de Aquiles respecto a la boda de su hija ¹³.



Sebastián Salazar como Agamenón.
Nicolás Reyes como el anciano.
Fotografía: Romano Germán Barney.

¹³ EURÍPIDES (1979). *“las diecinueve tragedias, Ifigenia en Áulide p.443”*. Editorial Porrua, S.A. Av. República de Argentina. Escena primera. Agamenón y el anciano. “anciano: ¿y como harás para que Aquiles, en cuanto se vea privado de sus bodas, no bufe como una bestia y se levante airado contra ti y tu esposa? Esto sería también algo terrible. Cuéntame que dices a esto. Agamenón: Aquiles, que nos ha procurado su nombre, ero no su participación, no esta enterado de la boda, ni de l que estamos haciendo, ni de que le he prometido entregarle a mi hija en sus brazos en el lecho nupcial.



Las mentiras de Estado se han utilizado regularmente para dar inicio a una tensión diplomática que genera una inevitable desconfianza entre gobiernos, que no deje otro camino que la guerra misma. La destrucción del acorazado Maine en la guerra hispano norteamericana de 1898, el ataque del Golfo de Tonkin en el Vietnam de 1964; la contraofensiva en Nicaragua de 1985; las armas de destrucción masiva (AMD) del régimen de Hussein en el 2003; entre otros ejemplos de la historia norteamericana, en la mayoría de estos acontecimientos la cobertura informativa se diluyó en medio de la propaganda oficial, las decisiones de los dirigentes, los intereses de las naciones y el uso prudente o imprudente de la diplomacia.¹⁴

Y para no ir muy lejos el actual estancamiento entre Colombia y Venezuela, aunque aparecen insinuadas en las versiones periodísticas unas mentiras de estado en aras de la propia seguridad nacional de ambas naciones, es claro que Colombia no está interesada, por lo menos así parece ante la opinión pública, en iniciar una confrontación armada con Venezuela.

También se desarrolla otro de los temas más representativos de la obra que es la persuasión y la súplica, ambos temas se desarrollan propiamente por medio del arte de la argumentación, más específicamente con el poder de la retórica, siendo este uno de los elementos esenciales de la educación de los griegos quienes consideraban esto en sí mismo filosofía¹⁵. Sin embargo la mayoría de veces en la que utilizan la persuasión como beneficio propio, fracasan; Por ejemplo Agamenón cuando intenta persuadir a Menelao sobre la

¹⁴ Revista semana(1/16/2005) <https://www.semana.com/noticias/articulo/mentiras-estado/70387-3>

¹⁵ Así lo expone, fundamentalmente PLATÓN, en dos de sus obras: “*Contra los sofistas*” (8-18) y “*Anti dosis*” (S 374-278).



muerte de Ifigenia¹⁶, Agamenón también falla pidiéndole a Clitemnestra que regrese a Argos antes de la boda¹⁷, Clitemnestra e Ifigenia no logran persuadir a Agamenón sobre su muerte¹⁸.

En cuanto a las súplicas es interesante los cambios que deben sufrir los personajes, puesto que Eurípides fuerza a los personajes a desprenderse de las características de que los enmarcan, es decir Clitemnestra no duda en romper con su condición de mujer respetable para suplicarle a Aquiles que salve a su hija¹⁹, Aquiles se desprende de su posición de guerrero para pedirle al ejército que no maten a su futura esposa²⁰, igual Ifigenia que desprende de sí toda vergüenza, decoro y aflicción para suplicar por su vida a su padre²¹.

¹⁶ Op.cit.,9, p. Escena cuarta. Agamenón y Menelao. “Agamenón: por lo que a mi respecta, no voy a matar a mis hijos. Tus planes no van a salirte bien, por vengar al margen de la justicia a una pérfida mujer, y yo no me consumiré las noches y los días entre lagrimas por dar a los hijos que engendre un trato injusto e inicuo”.

¹⁷ Op.cit.,9, p. Escena séptima. Agamenón y Clitemnestra. “Clitemnestra: ¿y donde va a resultar que he de estar yo en ese momento? Agamenón: ve a Argos y cuida de las doncellas. Clitemnestra: ¿y dejar aquí a mi hija? ¿y quien va a sostener la antorcha? Agamenón: yo he de procurar la luz que cuadra a los novios. Agamenón: ¡obedéceme! Clitemnestra: ¡no! ¡tu ve y ocúpate de lo de fuera, que de lo de la casa me encargo yo, y de lo que haya que ofrecer a las jóvenes recién casadas!

¹⁸ Op.cit.,9, p. Escena doceava. Agamenón, Ifigenia y Clitemnestra. “Ifigenia: como ramo de olivo a tus rodillas enlazo mi cuerpo, que mi madre parió justamente para alegría tuya. ¡no me hagas morir fuera de la hora, que es dulce contemplar la luz del día!

¹⁹ Op.cit.,9, p. Escena decima. Aquiles y Clitemnestra. “Clitemnestra: no he de avergonzarme yo de postrarme suplicante ante tus rodillas, mortal que procedes de una diosa. ¿por que, pues, me iba a dar aires de grandeza? ¿o por quien tendría yo que esforzarme con más interés que por mi hija?

²⁰ Op.cit.,9, p. Escena treceava. “Aquiles: ¡oh pobre mujer, hija de leda! Clitemnestra: no dices mentiras. Aquiles: un terrible griterío se esta levantando entre los argivos. Clitemnestra: que griterío explícamelo. Aquiles: ¡que hay que matarla! Clitemnestra: ¿y nadie dice lo contrario? Aquiles: incluso yo mismo corrí el riesgo de... Clitemnestra: ¿de que, extranjero? Aquiles: de ser lapidado a pedradas.

²¹ Op.cit.,9, p. Escena doceava. Agamenón, Ifigenia y Clitemnestra. “Ifigenia: como ramo de olivo a tus rodillas enlazo mi cuerpo, que mi madre parió justamente para alegría tuya. ¡no me hagas morir fuera de la hora, que es dulce contemplar la luz del día!





María Alejandra Herrera como Ifigenia.
Paula Vanegas como Clitemnestra.
Fotografía: Romano Germán Barney.

Desde la época clásica de la literatura griega, evidentemente hay diálogos en las comedias, sin embargo, la poesía dramática trágica se caracteriza por estar hecha de debate, de contraste, de pareceres y enfrentamiento entre personajes, el diálogo no dramático fue entronizado por Platón ²² como vehículo expresivo indisolublemente asociado a la exposición de un contenido filosófico, gracias a él, el diálogo, en el seno de la tradición literaria griega, es y deber ser filosofía. Sin embargo, Eurípides en la obra juega con esas diferentes formas de comunicación entre los personajes en el que se encuentra esta controversia entre filosofía y sofística:

²² Sobre la creación por parte de Platón de un género nuevo, el diálogo, que confiere una distancia al autor en la dramatizada de sus temas, y que quiere ser expresión oral, pero a un nivel de expresión oral que no es puro, sino a su vez un estilo literario, y que, además, debe estar atento a las necesidades del pensamiento filosófico, el trabajo de J. DE HOZ, *"Platón como escritor"*, (ed.).



retórica y oratoria. Por ejemplo, Agamenón está en este enfrentamiento con su hermano cuando él descubre la carta que lleva el anciano, sin embargo, durante este debate se desarrolla una conversación puramente dialogada respecto a ¿que es la justicia y su relación con el concepto del bien hacia la nación?

Sin embargo, la obra está enmarcada por temas que el espectador conoce, pero no influye en el desarrollo del mito, como la intervención de Calcante y Odiseo, quienes en un sentido trágico tienen suma importancia, debido a que se mantienen fuera del campo de visión de los espectadores, a pesar de que son mencionados varias veces en la obra²³, de esta misma manera están Artemis y los dioses, a pesar de que la obra en un sentido general es una historia que resuelve un capricho de la diosa Artemis, y aunque en las obras de Eurípides es común que estén en presencia física los dioses como en *Hécuba*; en *Ifigenia en Áulide*, Artemis y los dioses permanecen fuera del desarrollo de la obra; semejante a estos casos está la intervención del ejército griego, aunque en la obra se muestran con mucha importancia y potencia, es cierto decir que el espectador desconoce esta presencia.

En el desarrollo de la obra, los personajes se esfuerzan por la creación de planes que la mayoría de veces fracasan, ya que son mentiras que los envuelven sobre ellos mismos y terminan teniendo consecuencias imprevisibles.

²³ Op.cit.,9, p. Escena primera. Agamenón y el anciano. “Agamenón: los únicos aqueos que sabemos que es lo que pasa somos Calcante, Odiseo, Menelao y yo. Eurípides (409). “*Ifigenia en Áulide*”. Escena treceava. “Clitemnestra: ¿y vendrá alguien para capturar a mi muchacha? Aquiles: si, miles de hombres y los conducirá Odiseo tras ser elegido con mucho gusto.



Agamenón inventando la boda de su hija, y posteriormente intentando evitarlo con su segunda carta, y el plan de Aquiles y Clitemnestra por salvar a Ifigenia.

Ulteriormente encontramos un tema muy fuerte no solo en esta obra sino en la mayoría de tragedias griegas, ya que se evidencia una de las características de la sociedad griega, donde los personajes giran la situación a su favor por medio de su identidad, en la que rememoran el nombre de su padre y de su madre para evocar coraje y nobleza, es decir los nombres de su familia o sus derivados los utilizan los personajes en el momento de llevar a cabo una acción determinada en el nombre de sus familias.

En Colombia desde el año 2015 se han hecho famosas varias personas por hacer uso de esta estrategia griega, donde aprovechando el renombre de sus familias, intentan evadir los problemas sociales y judiciales, me refiero a los 3 casos más relevantes, el primero ocurrido en marzo de 2015, Nicolás Gaviria agrede, insulta y amenaza en estado de embriaguez, les dice a los policías que “no saben con quién se metieron” y añadió que era familiar del expresidente César Gaviria. Posteriormente el segundo caso ocurrió en junio de 2015, donde Melissa Bermúdez insultó y agredió a dos agentes de tránsito en una calle de Medellín, luego de que le pidieran a su padre una prueba de alcoholemia. “Usted no sabe con quién se está metiendo. Yo soy abogada de la Gobernación y él también”; el último caso ocurrió en Tunja, unos jóvenes que manejaban una camioneta chocaron un carro, al ser alcanzados por las autoridades en un club nocturno, una joven identificada como Elizabeth Buitrago amenaza a los policías y a los dueños del carro que chocaron diciéndoles que su madre es fiscal, uno de los jóvenes involucrado en la situación arremetió contra la policía diciéndoles: “Yo pago

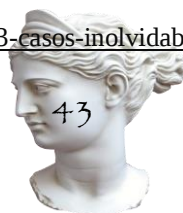


más impuestos que los que usted se puede ganar en un año, mijo. Pobrecito, lo peor es que son pobres, es la verdad, nosotros les damos de comer a ellos”.²⁴

Otro tema que como el diálogo y el debate están enfrentados en la obra son: el raciocinio y la insensatez. En donde el raciocinio lo ligamos directamente con la inteligencia, el intelecto, la reflexión, la capacidad de argumentación y de justificación, la justicia y el autocontrol por ejemplo Aquiles en la obra, quien después de conocer los planes de Agamenón, intenta hacer justicia con Ifigenia. Y por el otro lado está por ejemplo Menelao quien de deja llevar por la pasión, el deseo inmediato y anormal, y la venganza sin fundamentos, por recuperar a Helena. La irracionalidad es yuxtapuesta con las cualidades de la razón y el buen comportamiento social.

Para finalizar al igual que en otras tragedias en Ifigenia se presenta el tema de la metamorfosis, de hombres y mujeres en pájaros, árboles, serpientes, estrellas, se presentan para salir de un castigo; de divinidades en seres humanos temporalmente; de mujeres para escapar de requerimientos amorosos, o de Zeus para cumplirlos; o en el caso de Ifigenia, para escapar de la muerte.

²⁴ Colombia me gusta (2018-2019) <https://www.colombiamegusta.com/3-casos-inolvidables-del-famoso-usted-no-sabe-quien-soy-yo-en-colombia/>



5.3. Vulnerabilidad del inerte.

LA VULNERABILIDAD DEL INERME es un tema muy importante para la interpretación de muerte de Ifigenia, anterior al proceso de montaje de la obra *Ifigenia en Áulide* la autora de esta monografía participó también en la obra “*As you like it*” de Shakespeare, en donde representó al personaje de Celia un personaje silencioso y reservado, Celia ejerce el mando sobre sí misma, y en la obra resuelve sus dificultades sin requerir una presencia masculina, sin embargo es una adolescente al igual que Ifigenia, es una condición actoral en donde el sujeto inerte por ser femenino explora la fragilidad.

Se entiende la vulnerabilidad o el ser vulnerable quien puede ser herido, recibir lesión física o moral²⁵, sin embargo en *Vulnerabilidad*²⁶ el autor L. Feito encierra el término de la vulnerabilidad en una notable complejidad, con diferentes significados, en primer lugar, la posibilidad de herir a un ser humano, posteriormente expresa que la vulnerabilidad es una característica de lo humano, que parece evidente desde una perspectiva antropológica, pero que la tradición cultural, la defensa del individualismo, la autonomía y la auto-independencia se han encargado de dejar en un segundo plano, también expone la vulnerabilidad como la posibilidad de hacer daño, entendiéndose también en los comportamientos morales.

²⁵ REAL ACADEMIA DE LA LENGUA ESPAÑOLA. (2014). Editorial Planeta Colombiana S.A.

²⁶ L. FEÍTO *VULNERABILITY*. (2007). Universidad Rey Juan Carlos. Madrid.



Se entiende que el término de vulnerabilidad se ha ido asociando no solo con las condiciones del individuo sino, cada vez más, con las condiciones del medio (ambientales, sociales, etc.). Como afirma R. Flanigan²⁷, la bioética siempre ha estado preocupada por el ser humano, que siempre, por definición es un ser vulnerable, específicamente la bioética se centra en las sociedades de seres humanos enfermos, donde esa condición de vulnerabilidad es aún más evidente. Dando lugar a la necesidad de incorporar los aspectos socioculturales de la comprensión de este concepto. De ahí que se hable, frecuentemente, de poblaciones vulnerables, para referirse a aquellos grupos de personas que, a consecuencia de las condiciones del medio en que viven, están en una situación de mayor susceptibilidad al daño.

De esta manera L. Feíto centra parte de su estudio en la diferenciación de los dos tipos de vulnerabilidad humana, la antropológica, entendida como una condición de fragilidad propia e intrínseca al ser humano y una vulnerabilidad sociopolítica entendida como la que se deriva de la pertenencia a un grupo, género, localidad, medio, condición socio-económica, cultura o ambiente que convierte en vulnerables a los individuos.

Un ser vulnerable está sobre todo entregado al *vulnus*²⁸, a la herida que el otro pueda infligir. La vulnerabilidad nos acompaña para toda la vida, sin embargo, es solo en el neonato donde esta se expresa teatralmente viniendo a coincidir con la condición de un vulnerable que es al mismo tiempo, inerme. Vulnerable e inerme no son términos sinónimos, vulnerable es el ser humano singular

²⁷ FLANIGAN, R. (2000) *VULNERABILITY AND THE BIOETHICS MOVEMENT*. Bioethics Forum.

²⁸ *Op.cit.*,9, p. En Latin *vulnus* (herida).



abierto a la herida; El inerte es quien no posee armas y, por lo tanto, no puede ofender, matar o herir. Es indefenso y bajo el dominio del otro, inerte es sustancialmente quien se encuentra en una condición de pasividad y sufre una violencia a la que no puede escapar ni responder.

El infante es en sí un ser vulnerable ya que está entregado del todo al otro, pero eso no quiere decir que es vulnerable solo a tela de juicio de sus progenitores; como dice Butler²⁹ quien está convencida de que los adultos convocados por la vulnerabilidad del infante no deben necesariamente estar organizados en términos edípicos como padre y madre.

Hannah Arendt³⁰ referente al niño pone una intuición sobre la centralidad ontológica y política de la categoría del nacimiento, ella anuncia ciertamente la relación como condición humana, no sólo fundamental, sino estructuralmente necesaria. Lo que significa que, como criatura totalmente entregada a la relación, el niño es el vulnerable por antonomasia y constituye el paradigma primario de todo discurso sobre la vulnerabilidad, siendo con mayor razón, y al mismo tiempo, también el paradigma primario de todo discurso sobre el inerte.

El ser inerte del niño no depende de las circunstancias, la infancia no es una circunstancia es una condición, o sea, el modo esencial con que el ser humano hace su ingreso en el mundo y lo habita por algún tiempo.

²⁹ BUTLER JUDITH, *Giving an Account of Oneself*. (2005). Nueva York.

³⁰ JANSEN DAVID, *Graced Vulnerability. A Theology of childhood*. (2005) Cleveland.



La vulnerabilidad es un estatuto permanente en el ser humano, mientras que el encontrarse inerme depende de las circunstancias, por ejemplo, una situación de tortura, donde las circunstancias de la víctima son que se encuentra indefensa y puesta a sufrir violencia, por parte del violentador quien se encuentra armado, ha organizado y preparado toda la situación. En un segundo cuadro tenemos situaciones de desgracia, donde los violentados sufren condenas, enfermedades, etc. Por otra parte, tenemos crímenes de homicidio, son casos de muertes violentas instantáneas, como Medea, quien se limita a matar al inerme pero no lo tortura. En otro escenario más actual tendríamos a los terroristas suicidas, gente que no tiene la posibilidad de defenderse ante un ataque que no puede prever, y, por lo tanto, en esta determinada circunstancia, gente inerme que muere.

Con todo esto queda claro que Ifigenia es un ser vulnerable básicamente por que es un ser humano, sin embargo, cabe la pregunta ¿es o no un ser inerme? Y si lo es ¿en qué circunstancias estaría su caso?, basándonos en las conclusiones ideologías de Adriana Cavarero³¹ podríamos proponer que Ifigenia es en definitiva un ser inerme en primera instancia por que, aunque Ifigenia no se encuentra en la primera infancia, no es considerada aún un adulto, por lo que aún está en la entrega absoluta de su ser a su padre. *Segundamente Ifigenia carece de cualquier tipo de armas, tanto argumentativas (ya que las súplicas no se consideran defensa o ataque) como físicas. Por último, aunque no es torturada, si tiene un verdugo quien planea toda su muerte por medio de mentiras y

³¹ CAVARERO ADRIANA. *Horrorismo: nombrando la violencia contemporánea*. (2009). España.



engaños, aunque al final su muerte no es un homicidio, sino un suicidio, puede interpretarse esta decisión de morir como una defensa ante las presiones sociales y familiares de lo que significa su muerte.

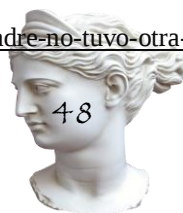
Aclarando por qué los niños son tan inofensivos y vulnerables, desde Grecia esta condición ha sido explotada al rededor del mundo principalmente por los mismos progenitores, en la actualidad son comercializados como si fuesen objetos, el caso de Kieu, cuando su familia no pudo seguir pagando una deuda y le ofrecieron a la madre comprar la virginidad de su hija. La niña, Kieu, fue llevada a un hospital y examinada por un médico, que le emitió un “certificado de virginidad”. Luego le llevaron a un hotel, donde un hombre la violó durante dos días. Kieu tenía 12 años.³²

En Afganistán Mamareen vendió a su hija por 3.000 dólares a Najmuddin. En gran medida estas transacciones son culturales, parte de las costumbres de una sociedad donde las niñas durante mucho tiempo han sido intercambiadas por dotes en vez de pedir su consentimiento.³³

Una madre rusa vendió a su hija de 10 años a un violador por una botella de vodka y un poco más de un euro (1,12 dólares), en la ciudad de Vyazemsky³⁴, tiempo después un transeúnte encontró a la niña en la calle horrorizada y con las piernas ensangrentadas. La menor había sido abusada sexualmente por el violador.

³² Revista: CNN. (2013) <https://cnnespanol.cnn.com/2013/12/14/las-madres-que-vendieron-a-sus-hijas/>

³³ Revista: CNN. (2018) <https://cnnespanol.cnn.com/2018/11/22/una-madre-no-tuvo-otra-opcion-sino-vender-a-su-hija-de-6-anos-para-poder-comer/>



En china ³⁴La madre de una bebé de 19 meses fue arrestada junto a otras dos personas en la ciudad china de Zhengzhou, después de que la mujer vendiera a la pequeña por 50.000 yuanes (unos 7.800 dólares) y utilizara parte de ese dinero para comprar cosméticos.³⁵

En Chile se detuvo a una mujer por vender la virginidad de su hija de 12 años y obligarla a prostituirse desde el 2015³⁶. Insólitamente, la mujer se había postulado al concurso de Leonardo Farkas que buscaba las "Súper Madres de Chile".

Así mismo en Colombia también se presentan cantidades de casos similares como uno de los casos de explotación sexual ocurrido en Bogotá, en esta ocasión, la víctima fue una niña de solo 8 años que literalmente era vendida por su progenitora a un tendero a cambio de mercados y dinero. La madre de la menor, a cambio de 50.000 pesos o de víveres, permitía que el pedófilo, quien tenía su establecimiento comercial en la localidad de San Cristóbal (sur de Bogotá), abusara sexualmente de su hija. Pero lo más indignante del caso era que la misma madre filmaba los abusos para después comercializarlos. El hombre de 55 años compraba a la menor con dulces y le daba a la progenitora dinero o mercados.³⁷Y no solo se presentan casos en los que los menores ya pueden caminar o simplemente hablar, los niños y las niñas son tan vulnerables en nuestra sociedad que los alcances de violencia en el país se presentan hasta antes del nacimiento del feto como ocurrió en Barranquilla, donde un desconocido disparó a una mujer en estado de embarazo y el proyectil mató a la criatura en gestación.³⁸ Y por último expondremos uno de los casos más recientes en el país que en la opinión de la autora de

³⁴ Revista: Telemundo. (2016) <https://www.telemundo.com/shows/2016/09/09/una-mujer-vende-su-hija-un-violador-por-una-botella-de-vodka-y-un-euro>

³⁵ Revista: Sepa más. (2018) <https://actualidad.rt.com/actualidad/272804-mujer-china-vender-hija-comprar-cosmeticos>

³⁶ Revista: El mostrador. (2017) <https://m.elmostrador.cl/brega/2017/08/12/horroroso-por-que-una-madre-vende-la-virginidad-de-su-hija-de-12-anos/>

³⁷ Periodico: El tiempo. (2016) <https://www.eltiempo.com/bogota/madre-pide-dinero-para-que-abusen-a-su-hija-36571>

³⁸ Periodico: El tiempo. (1997) <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-604557>



estamonografía es una de las representaciones más cercanas a Ifigenia, en relación a la obediencia moral que tienen los niños hacia sus padres, me refiero al caso de suicidio y asesinato de Jessi Paola en Tolima, donde saltó de un puente con su hijo menor de 10 años el cual se había amarrado a su cuerpo.

5.4. Personajes y su relación con la muerte de Ifigenia. EXPONDREMOS los personajes en un contexto general de la tragedia griega para tener un panorama de la vida de cada uno de ellos, posteriormente su papel dentro de la obra de *Ifigenia en Áulide* y por último la relación que cada uno de ellos tiene con la muerte de Ifigenia.



AGAMENÓN. Rey de argos, caudillo de la expedición griega contra Troya. Sacrifica a su hija Ifigenia, recibirá muerte de manos de su esposa Clitemnestra³⁹.

Agamenón puede ser analizado en términos teatrales según Michelakis⁴⁰, como un escritor que compone, reescribe y eventualmente pierde el control sobre el argumento de su propia vida y de la de los que están a su alrededor.

Según el estudio de R. Soriano⁴¹ es importante dentro de la investigación del personaje de Agamenón de Eurípides estudiar puntos en común y diferencias con el personaje de Agamenón de Sófocles y de Esquilo, por ejemplo el Agamenón de *Ifigenia en Áulide*, comparte las oscilaciones emocionales entre el exceso de confianza y la desesperación con el Agamenón de la *Ilíada*; y comparte en cambio de actitud propio de un rey que se siente seguro en el poder con el Agamenón de *Ayante* de Sófocles, y al mismo tiempo encontramos puntos en común con el Agamenón de Esquilo en *la Orestíada*, cuyo terrible dilema es articulado por el coro de *Agamenón*.

Sin embargo, nuestro Agamenón no es el tipo de rey que fracasó como resultado de un mal juicio, como su predecesor Esquileo o Edipo de Sófocles. Tampoco es un líder Ideal como Teseo en *Las Suplicantes* de Eurípides.

³⁹ Cf. ESQUILO, *Agamenón, las Coéforas*, EURÍPIDES, *Ifigenia en Áulide*.

⁴⁰ MICHELAKIS PANTELIS. (2005). *Agamemnon en Performance 458 AC a 2004 DC*, Oxford University Press. Reino Unido.

⁴¹ SORIANO REVERT ROBERTO (2015). *Reflexiones en torno al Nómos en tragedias tardías de Eurípides*. España.



Agamenón es un personaje cuya ruina acontece por su incapacidad de asumir una firme posición moral y ética, los personajes masculinos de la obra hacen un cambio de papeles, de protectores de la Hélade a destructores de Ifigenia, mientras ella es la salvadora de la patria.

Sebastián Salazar como Agamenón.
Fotografía: Romano Germán Barney.



Tal como le ocurre al del presidente de Filipinas, Rodrigo Duterte, que tras su asunción en 2016 lanzó una sangrienta guerra contra el narcotráfico y el crimen organizado que ya lleva miles de muertos, ni siquiera se salva Paolo Duterte, su hijo mayor de 42 años recientemente vinculado a la mafia china, al que el miércoles ordenó matar si la acusación se comprueba. "Mis órdenes son matarte y si te atrapan, protegeré al policía que te mate", El presidente agregó que la orden aplicará a cualquiera de sus hijos que se involucre con él narcotráfico, "para que la gente no pueda decir nada contra mí".⁴²

⁴² Revista: infobae. (2017) <https://www.infobae.com/america/mundo/2017/09/21/el-presidente-de-filipinas-mando-a-matar-a-su-hijo-mayor-denunciado-pornarcotrafico/>





Sebastián Salazar como Agamenón,
Vanesa Muñoz como mujer del coro.
Fotografía: Fernando Palechor.



CLITEMNESTRA. Mujer de Agamenón, Madre de Ifigenia, Orestes y Electra. Da muerte a Agamenón con ayuda de su amante, Egisto.

Orestes la mata a ella con el apoyo de Electra⁴³.



Paula Andrea Corral.
Fotografía: Romano Germán Barney.

⁴³ Cf. ESQUILO, *Agamenón*, *Coéforas*, *Euménides*; SÓFOCLES, *Electra*; EURÍPIDES, *Electra*, *Ifigenia en Áulide*.



Para la comprensión del personaje de Clitemnestra nos apoyaremos en el estudio de género de García Álvarez⁴⁴, donde presenta un estudio sobre la situación de la mujer en Grecia, desde el análisis de tres palabras muy repetidas en las tragedias: *logos*, *polis* y *genos*.

En primer lugar, García Álvarez expone que *logos* es un término con varios significados, primordialmente correspondiente a un ejercicio del hombre en cuanto a la razón, se remite a la *Retórica*⁴⁵ de Aristóteles que lo divide en *logos de la argumentación* y *logos pathos* (o de la persuasión). El primero conocido también como *logos* razonado se encuentra en la filosofía, y corresponde a un ejercicio del hombre, su nombre es “lógico”, mientras que el *logos* de la persuasión o *logos* semántico es el de la tragedia, es un espacio preferente de la mujer. Los nombres de las tragedias en su mayoría son femeninos: Antígona, Medea, Fedra, Andrómaca, Hécuba, Electra, Euménides, etc. Es allí donde encontramos otro de los significados de *logos* que es habla, y el respeto griego a la palabra y su uso, donde en varios textos de tragedia se muestran sus funciones⁴⁶, *logos-pathos* tiene su especial presencia a través de la mujer y significa voz y no palabra, mientras que el hombre idea, piensa e ingenia.

⁴⁴ . GARCÍA ÁLVAREZ CÉSAR, (2014). *Un estudio sobre el género en la tragedia griega (logos, polis y genos)*. Universidad de San Sebastián. Chile.

⁴⁵ ARISTÓTELES. (1990). *Retórica*. Madrid. Editorial Gredos.

⁴⁶ EURÍPIDES (1979). “*las diecinueve tragedias, Medea. p.43*”. Editorial Porrua, S.A. Av. República de Argentina. “...la mejor salvaguarda es que la mujer no discrepe de su marido”, y en Ajax de Homero: “*el silencio es un adorno de las mujeres*”. Penélope en la Odisea por contraste con Ulises, Calla y teje; Telémaco, se dirige a su madre: “...ahora, no estando mi padre en casa, encárgate de la servidumbre, por que la palabra es asunto de hombres” (canto I-1356).



Otro campo del *logos* es el *logos oikia*, propio de la mujer, el *logos* de la administración del hogar, que, en pequeñas polis, constituían la totalidad social.

Grecia era un mundo de ciudades y sus representantes eran por razones militares hombres, desde niños los varones recibían una alimentación superior a la de las niñas; los menores de edad, los esclavos, los siervos y los extranjeros no estaban incluidos en la participación ciudadana. Sin embargo, las mujeres eran el núcleo de la familia y la democracia se entendía como una comunidad en las familias: dar hijos y cuidarlos era tan importante como participar de forma directa en la toma de decisiones, y decir que la mujer era un elemento aislado de la estructura social griega es, según García Álvarez, no entender el concepto de la mujer, pues ésta era un elemento más de la estructura mayor social y su responsabilidad era prevenir el *genos* (núcleo familiar), de las *heterías* (grupos aristocráticos) y del individualismo, pues estos dos grupos era una amenaza permanente a esta unidad democrática de la *polis*. Las tragedias son tramas que enmarcan la *polis*, porque sus personajes anteponen en su lamento, la pérdida de su ciudad a la de sus seres queridos.

Para hablar del *genos* se debe tener en cuenta tres partes que le conforman; *Anklisteia*, es el grupo familiar que incluye a todas las clases sociales; *Oikía*, a este grupo pertenecen los seres de consanguinidad; *Genos*, son los familiares de consanguinidad de primer

EURÍPIDES (1979). “*las diecinueve tragedias, Hipólito p.93*”. Editorial Porrúa, S.A. Av. República de Argentina. Hipólito en *Hipólito*, “... a las mujeres se les debiera poner un bozal, como a las bestias, para que no hablen ni repliquen”.



grado. La *polis* se construye desde el *Oikía* hasta el *genos*, el cual también se organizaba taxonómicamente: primero el padre, después la madre, finalmente hijos, hermanos y el hijo huérfano cargaba con doble deficiencia: sin la protección del padre y desprendido del espíritu del *genos* paternal.

Con este estudio se demuestra la dificultad que presenta la mujer griega para ser liberada de una consideración secundaria en la que la ha estado socialmente, pero observamos que existe en ella dignidad, siendo portadora de *logos*, colocándose a la altura del *logos* dialéctico masculino.

Este estudio al servicio de la obra “*Ifigenia en Áulide*” de Eurípides, abre los campos de interpretación en perspectiva a Clitemnestra, cuando encuentra que su esposo Agamenón intenta de manera radical arrebatarle su *logos-oikía*, que es su derecho a encargarse de los preparativos de la boda de Ifigenia, entendiéndolo no solo por el acto ritual, para ella la omisión de sus deberes es un acto irremediable por su estructura social. Lo habitual sería entrar emocionalmente a entender los diálogos de Clitemnestra con rabia, y es aquí cuando hablo de otras maneras de interpretación, si entendemos todos sus textos desde un *logos-oikía* siendo la mujer la reina ordenadora de la poli, tal vez entender su luto, sea más trascendental ya que para nosotros el duelo es temporal, para la mujer griega es duelo permanente, y no exagera cuando hace referencia a sufrir y llorar toda la vida, pues la carencia de su hija es irreparable.





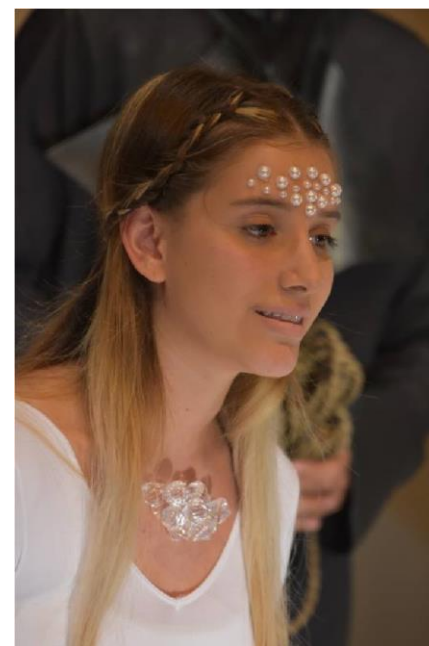
Paula Andrea Corral.
Fotografía: Fernando Palechor.



IFIGENIA. Hija de Agamenón y Clitemnestra, sacrificada por su padre para que soplen vientos que lleven la flota griega hasta Troya. En ciertas versiones trágicas del mito, salvada por la diosa Artemis y trasladada a Táuride, donde permanece, presidiendo los sacrificios humanos, hasta que Orestes la trae de regreso a Grecia.⁴⁷

Puesto que este estudio justamente está en la búsqueda de justificaciones interpretativas, hablaré de Ifigenia con relación a lo que considero que Eurípides buscaba por medio de la obra lograr con este personaje mostrar la inocencia, cuyo sufrimiento inmotivado crea un gran patetismo, la pureza de los jóvenes ya que cabe destacar la habilidad con la que Eurípides plasma figuras juveniles como la de Ifigenia, plenas de honestidad e idealismo que contrastan con las de personas mayores, claro exponente de la demagogia y cobardía de los

políticos atenienses tan criticados por el poeta; y la superioridad que logra Ifigenia frente a su padre, ya que ella representa el ardor, la decisión y la autoridad moral que están ausentes en el rey.



María Alejandra Herrera como Ifigenia.
Fotografía: Romano Germán Barney.

⁴⁷ Cf. ESQUILO, *Agamenón*; EURÍPIDES, *Ifigenia en Áulide*, *Ifigenia entre los tauros*.





María Alejandra Herrera como Ifigenia.
Fotografía: Fernando Palechor.



AQUILES. Aparece poco en la tragedia griega en general. Es el héroe de la *Ilíada*. Supuesto prometido de Ifigenia. En Troya Polixena es inmolada sobre su tumba⁴⁸.

Eurípides en la obra encuentra la manera de reducir todos los rasgos de un héroe homérico, las apariencias narrativas usadas por los personajes en necesidad de un salvador. Aquiles, el personaje que es símbolo de heroísmo en *Ilíada* es ahora un personaje que no es capaz de defender su nombre ni mucho menos a Ifigenia.



William Hurtado como Aquiles.
Fotografía: Romano Germán Barney.

⁴⁸ Cf. EURÍPIDES, *Hécuba*, *Ifigenia en Áulide*.



MENELAO. Rey de Esparta, esposo de Helena.⁴⁹

Su participación se centra en la primera escena ya que su función dramática es impedir que su hermano no lleve a su hija al sacrificio, Revert Soriano al igual que Michelakis⁵⁰ considera que Menelao, más que un personaje es una comodidad dramática⁵¹, lleno de matices y de flaquezas que representa una nueva humanidad que vacila y se arrepiente.

Eurípides a diferencia de Homero muestra a Menelao como un personaje estratégico respecto a el contraste que muestra en las apariciones que tiene, primero muy fuerte con el anciano; y luego arrepentido, humilde y dispuesto a renunciar a todo para evitar la muerte de su sobrina Ifigenia, todo esto como táctica ya que él nunca cambia de opinión respecto al sacrificio.

⁴⁹ Cf. EURÍPIDES, *Ifigenia en Áulide, las Troyanas, Helena y Orestes*.

⁵⁰ *Op. cit.*, 27 p

⁵¹ Se expresa como “*a dramatic convenience of the play*”, exponiendo que Menelao es si un personaje no desarrollado. *Op. cit.*, 27 p





Daniel Monsalve como Menelao, Nicolas Reyes como Anciano.
Fotografía: Romano Germán Barney.



CORO. El coro está formado por mujeres casadas provenientes de Calcis⁵², que llegan para ver la famosa flota griega de la que han oído hablar por sus esposos. Este coro introduce y refleja temas que penetran a través de del argumento, amor y deseo en el primer canto, guerra y paz en el segundo, matrimonio y sacrificio en el tercero. También ofrece una serie de filtros emocionales, morales y mitológicos a través de los cuales vemos lo que sucede en el escenario. El coro de la obra también provoca visiones del futuro deseado en Troya, incluyendo el triunfo de los griegos, la derrota de los Troyanos y el saqueo de su ciudad⁵³.

El coro también conecta emocionalmente a Ifigenia y a Clitemnestra a través de toda la obra y participa en el canto con el que Ifigenia lleva a cabo su salida final, sin embargo, varios

autores como Michelakis⁵⁴ consideran la posibilidad de que se usara un coro secundario, conformado por hombres de Argos o sirvientas que acompañan a Clitemnestra y a Ifigenia, y que a su vez desconocen los planes de Agamenón.

⁵² *Op.cit.*,9 p. Coro: ... me he acercado a las arenosas playas del litoral de Áulide, abandonando mi ciudad de Calcis”.

⁵³ M.MCCALL. (1976). *The secondary choruses in Aeschylus*. Cambridge University Press.

⁵⁴ M.MCCALL. (1977). *Greek Tragedy*. Cambridge-Nueva York, Cambridge University Press.





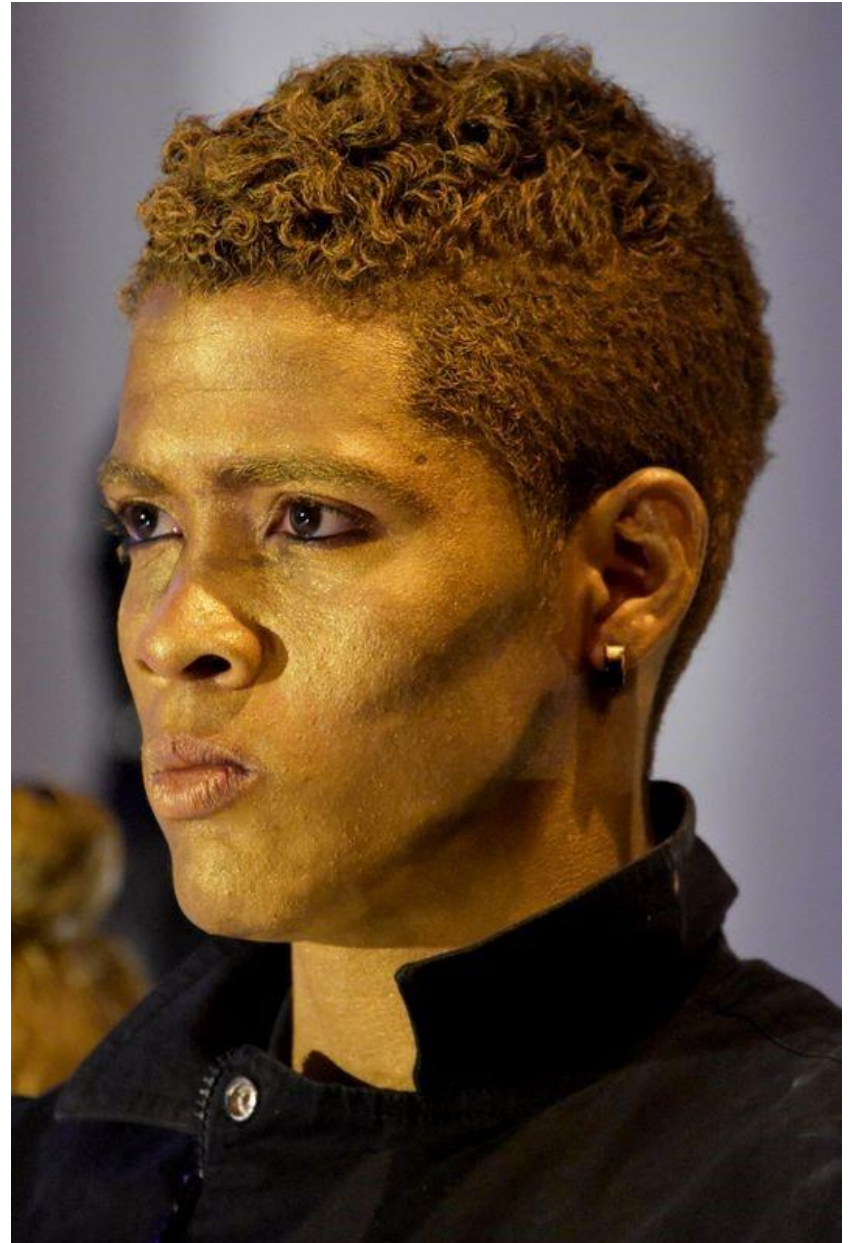
Daniela Conde como corifeo.
Fotografía: Romano Germán Barney.



Indira Cortez como mujer del coro.
Fotografía: Romano Germán Barney.



Jesús Sáenz como corifeo.
Fotografía: Romano Germán Barney.





Daniela conde, Indira Cortez, Vanesa Muñoz y Jesús Sáenz como coro.
Fotografía: Romano Germán Barney.



ANCIANO. Sirviente de Agamenón y Clitemnestra.
su presencia en *Ifigenia en Áulide* da forma a otra importante
función, en la que se arroja luz sobre la forma en que los
temas relativos a esclavitud y la libertad son tratados en la
obra, el esclavo anciano deviene un ejemplo para los hombres
libres, probando ser más sabio, más decisivo y más fiable que
Agamenón.



Nicolas Reyes como el anciano.
Fotografía: Romano Germán Barney.



Por último, expondré algunos personajes que no tienen participación en la obra, sin embargo, son nombrados, y algunos de los que hablaremos más adelante en el desarrollo de este escrito.

HELENA. La bella Helena. Esposa de Menelao, raptada por Alejandro París.⁵⁵

HERMIONE. Hija de Menelao y Helena, Esposa de Neoptólemo.⁵⁶

ELECTRA. Hija de Agamenón y de Clitemnestra, Aguarda el regreso de Orestes para vengar la muerte de Agamenón.⁵⁷

HÉCUBA. Esposa de Príamo, rey de Troya, y madre de muchos hijos como Casandra y Polixena.⁵⁸

POLIXENA. Hija de Príamo y Hécuba, sacrificada por Neoptólemo sobre la tumba de Aquiles.⁵⁸

⁵⁵ Cf. ESQUILO, *Agamenón*, EURÍPIDES, *las Troyanas*, *Helena* y *Orestes*.

⁵⁶ Cf. EURÍPIDES, *Andrómaca* y *Orestes*.

⁵⁷ Cf. ESQUILO, *Coéforas*; SÓFOCLES, *Electra*; EURÍPIDES, *Electra*, *Orestes* ⁵⁸ Cf. EURÍPIDES, *las Troyanas*, *Hécuba*, *Helena* y *Orestes*.

⁵⁸ Cf. EURÍPIDES, *las Troyanas*, *Hécuba*.





Nicolás reyes como el anciano.
Fotografía: Romano Germán Barney.

ORESTES. Hijo de Agamenón y Clitemnestra,
hermano de Ifigenia y Electra. Mata a su madre para vengar a su padre.⁶⁰

⁶⁰ Cf. ESQUILO, *Coéforas*, *Euménides*; SÓFOCLES, *Electra*; EURÍPIDES, *Electra*, *Ifigenia entre los tauros*, *Orestes*.



5.5. Aspecto religioso.

ADEMÁS DEL ACTO ritual de la súplica, hay tres prácticas religiosas mayores que reciben atención en la obra: el sacrificio animal, los ritos de boda y los ritos fúnebres.

5.5.1. Ifigenia en relación con Artemis. AUNQUE EN VARIAS obras de Eurípides Artemis y los otros dioses estén presentes y tengan poder, *Ifigenia en Áulide* no es el caso, el pequeño papel de Artemis dentro de la obra permite que las motivaciones y responsabilidades humanas que se revelan de una forma más clara; dado que en varias ocasiones los personajes interpretan las situaciones sin que ella sea la causa, por ejemplo Clitemnestra cuestiona la muerte de su hija, no reprocha las peticiones de Artemis sino que culpa a su esposo y el ejército por dicha decisión, de igual manera Agamenón no cuestiona o critica las peticiones de Artemis, declara que él cooperará con Calcante, haciendo lo que la diosa quiere.

Por otra parte, Ifigenia es la única en la obra que tiene relación con Artemis, ofreciendo su cuerpo e invitando al coro a hacerle canciones.

Su intervención divina y milagrosa quedan confinadas a un relato del segundo mensajero que tiene la fuerza para restaurar la fe en los espectadores sobre la muerte de Ifigenia.



5.6. De la muerte como matrimonio.

TANTO EN *Ifigenia en Áulide* como en el resto de la tragedia los actos rituales de matrimonio y muerte comparten una serie de rasgos que reflejan la separación, la transición y sumisión a un orden biológico y social; en ambos la mujer es adornada, bañada, velada, coronada y acompañada a su nuevo hogar en procesión.

En la obra de Eurípides se encuentran varios casos en los que una virgen es sacrificada, sin necesidad de que sea dicho es obvio que es entregada a matrimonio con Hades, las vírgenes conducidas al óbito son esposas para Hades. Le toca a la muerte ser metáfora del matrimonio por que en el cortejo nupcial la muchacha muere para sí misma, las vírgenes trágicas llegan a la morada de los muertos igual que entran a la del marido, una vez que abandonan el paterno.

En el primer caso hablaremos de Polixena⁵⁹, donde su muerte es comparada con unas nupcias con Aquiles o con Hades; incluso así es como a madre lo presenta en un primer momento a la joven hija; en *Troyanas*⁶⁰ Casandra entra en escena con su séquito portando antorchas y cantando un himeneo, como si se tratara de su boda, lo que hace que Hécuba crea que está siendo presa de un ataque de locura, puesto que no percibe la ironía de las palabras de la joven, se sabe que es el momento de la muerte de Agamenón y la suya⁶¹. Y Macaria⁶⁴ quien no es ofrendada a un héroe sino a Core; Macaria, que no ha de unirse con el esposo de la diosa de los

⁵⁹ EURÍPIDES (1979). “*las diecinueve tragedias, Hécuba. p.147*”. Editorial Porrúa, S.A. Av. República de Argentina.

⁶⁰ EURÍPIDES (1979). “*las diecinueve tragedias, Troyanas. p.258*”. Editorial Porrúa, S.A. Av. República de Argentina.

⁶¹ SILVA. Sin fecha. *Sacrificio voluntario. Teatralidad de un motivo Euripidieano.*



muertos y para quien el Hades no es más que un nombre de lugar; Macaria, que renuncia a sus bodas para salvar a su raza y la vida de sus hermanos afirma que “*tal tesoro hará para ella las veces de hijos y de virgen*”⁶³.

Y por último tenemos a la virgen de Ifigenia, donde es menester otorgar sentido a la reticencia de Agamenón, entendiendo que la virgen pierde su doncellerz en el sacrificio⁶⁴.

En la actualidad la práctica de muerte en relación al matrimonio es mucho más directa, el matrimonio infantil es una práctica tradicional que se lleva a cabo en 50 países alrededor del mundo, especialmente en África subsahariana, Asia meridional y Oriente Medio, en el Níger, el 77% de las mujeres entre 20 y 24 años se casaron antes de cumplir los 18. En Bangladesh, la tasa era del 65%. Los que ven el matrimonio de niñas como una solución para mejorar los problemas económicos de la familia, pagar la educación de los hijos varones o no hacerse responsables de la educación de sus hijas, que son vistas como una carga. Así lo confirma la Unicef (el fondo de las naciones unidas para la infancia y la adolescencia. Mientras tanto, los esposos se encargan de moldearlas a su gusto. Por eso, el matrimonio se da desde los 7 años, pues es más fácil formarlas entre más pequeñas estén, esto es una grave violación de los derechos de los niños y las niñas, impide la libertad física de la persona, así como su capacidad de decidir su futuro por sí misma.

⁶² EURÍPIDES (1979). “*las diecinueve tragedias, Los Heraclidas. p.80*”. Editorial Porrúa, S.A. Av. República de Argentina.

⁶³ *Op. Cit.*, 50. P.

⁶⁴ *Op. Cit.*, 9. P. “Coro: ... la pobre doncella, ¿que doncella? Pues Hades la va a desposar pronto”.



“DERECHOS HUMANOS: El derecho a elegir y aceptar libremente el matrimonio está reconocido en la Declaración Universal de Derechos Humanos (1948), que admite que el consentimiento no puede ser “libre y completo” cuando una de las partes involucradas no es lo suficientemente madura como para tomar una decisión con conocimiento de causa sobre su pareja. La Convención sobre la eliminación de todas las formas de discriminación contra la mujer (1979) estipula que el compromiso matrimonial y el casamiento de un niño o niña no tendrán efectos jurídicos y que se deben tomar todas las medidas necesarias, incluidas las legislativas, para especificar una edad mínima de matrimonio. La edad recomendada por el comité sobre la eliminación de discriminación contra la mujer es de 18 años.”



El asunto es que esta costumbre adjudicada a la cultura, perpetúa la pobreza, pues las niñas no terminan la escuela por convertirse en madres sin educación, tener hijos con todos los riesgos que implica ser una materna adolescente, en medio de la miseria. Y sino acatan las decisiones de su familia o de su esposo, corren el riesgo de ser mutiladas, golpeadas y violadas.

La mayoría de niñas, que desconoce lo que sucede durante la noche de bodas, se resiste cuando su esposo, 20 o 30 años mayor, quiere tener relaciones sexuales con ellas. Gritan, patalean, pero esa rebeldía solo las convierte en víctimas de abuso sexual, de golpes, de forcejeos que las lastiman, las dejan lisiadas o las matan.

En estos países, las niñas son vistas como estorbo, no como líderes y seres productivos, tal como sí ocurre con los hombres.

Los embarazos precoces en niñas y menores de 18 años tienen un riesgo mayor para la madre y para el bebé que los embarazos de mujeres mayores de 20 años. En este tipo de embarazos adolescentes, el riesgo de que el bebé muera en su primer año de vida es de un 60% más que el de un bebé nacido de una madre mayor de 19 años. Incluso si el niño sobrevive, tiene más probabilidades de sufrir desnutrición, bajo peso al nacer, o problemas de desarrollo físico y cognitivo.⁶⁵

⁶⁵ UNICEF. (2005) https://www.unicef.org/spanish/protection/files/FactSheet_childmarriage_sp.pdf



5.7. Sacrificio humano vs sacrificio animal.

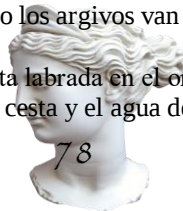
EL sacrificio de los animales fue una de las prácticas religiosas más importantes en la antigua Grecia, mientras que el sacrificio de seres humanos era visto con sentimientos mezclados de temor y curiosidad. El sacrificio de animales para los griegos era una característica singular, puesto que acompañaba muchos eventos religiosos, incluyendo aquellos que marcaban importantes momentos en la vida de una persona o de una ciudad; en la literatura general el sacrificio en seres humanos y especialmente de mujeres jóvenes y vírgenes está estrechamente ligado con animales⁶⁶.

Ifigenia es comparada por una de las mujeres del coro como una ternera⁶⁷ y las semejanzas entre el sacrificio de Ifigenia y el sacrificio de animales son evidentes en la obra cuando el sacrificio es descrito al final por el mensajero⁶⁸: las referencias al cuchillo

⁶⁶ *Op. Cit.*, 28. P.

⁶⁷ *Op. Cit.*, 9. P. “Coro: ...A ti, en cambio, los bellos bucles de tu cabello los argivos van a coronar, como a una ternera que intacta saliese veloz de una gruta entre las rocas de un monte...”. Verso [1080].

⁶⁸ *Op. Cit.*, 9. P. “Mensajero: ...Y el adivino Calcante depósito en la cesta labrada en el oro el aguzado puñal que con su mano había desenvainado de dentro de la funda y coronó la cabeza de la joven. Entonces el hijo de Peleo cogió la cesta y el agua de las lustraciones y recorrió en círculo el altar de la diosa”.



sacrificar, el agua lustral, a los granos de cebada, la corona en su cabeza como se hace con las ciervas y las novillas⁶⁹, y más aún cuando ella misma pide atmósfera de reverencia y santidad religiosa que hay en los sacrificios animales. En *Ifigenia entre Tauros* como ya se sabe, Ifigenia es forzada como Sacerdotisa de Ártemis a sacrificar a los extranjeros en el altar de la diosa⁷⁰. Y aunque el sacrificio humano es una práctica abominable y bárbara, el sacrificio voluntario llega a ser un ideal⁷¹.

⁶⁹ *Op. Cit.*, 9. P. “¡conducidme a mi, la conquistadora de la ciudad de Ilion y del país de los frigios! ¡Dadme coronas que ceñirme, traedlas! Esta cabellera ha de coronarse. ¡Y aguas lustrales! Vv. [1475].

⁷⁰ EURÍPIDES (1979). “*las diecinueve tragedias, Ifigenia en Tauris*. p. 289”. Editorial Porrúa, S.A. Av. República de Argentina.

⁷¹ Los mitos y rituales griegos abundan en ejemplos de hombre y mujeres que daban su vida para salvar a sus ciudades de la guerra o de una plaga. En Atenas encontramos por ejemplo a las hijas de Cíclope y Erecto, veneradas por haber salvado a su ciudad en tiempos de crisis. A tales heroínas se les podía dar importancia en las oraciones fúnebres como paradigma de virtud y de devoción a la ciudad.



María Alejandra Herrera como Venado, Nicolás Reyes como verdugo.
Fotografía: Fernando Palechor.



Ifigenia en Áulide, *Ifigenia entre Tauros*, Polixena en *Hécuba*, Macaria en *Heraclidas* y Menelao en *Fenicia*, en todos los casos curiosamente un personaje noble, joven y a menudo femenino y virgen, decide dar su vida voluntariamente para salvar una comunidad en crisis, sin embargo, el caso de nuestra heroína resalta, por que en esta obra el sacrificio es desarrollado de forma más elaborada que en cualquier otra de Eurípides; el sacrificio está destinado a una guerra que no ha empezado, que no es defensiva ni inevitable, y lo más importante, aunque el sacrificio es un mecanismo de solidaridad a la orden de la comunidad, es el motivo de desintegración y explosión de la violencia familiar.



Daniela conde, Indira Cortez, Vanesa Muñoz y Jesús Sáenz como coro.
Fotografía: Romano Germán Barney.

Se permite ver en la muerte de Ifigenia una monstruosidad, debido a que se puede catalogar esta muerte, como un homicidio, pues es un sacrificio donde la víctima no es un animal una muchacha y tanto los personajes como el público son conscientes de ello, se podría desenmascarar el



homicidio oculto en el sacrificio de la práctica religiosa de las ciudades quienes ponían especial cuidado en que la degollación del animal se sometiera a una estricta puesta en escena. Ciertamente es que, en la vida real, la ciudad no sacrifica muchachas, por que el teatro es ficción; pero mientras dura la representación les permite a los espectadores el transgredir imaginariamente lo prohibido y soñar con la sangre de las vírgenes.

5.8. Potro y ternera.

En *Agamenón* de Esquilo, se refieren a Ifigenia como una “cabra”, y su padre la destina a muerte como “res”⁷². Eurípides por su parte le compara con una “*Oreia moskhos*” es decir una ternera montaraz⁷⁵ y se confirma aún más al final cuando el mensajero en el relato final a Clitemnestra le cuenta que Artemis, sustituye a la muchacha por una víctima animal, una sierva de la montaña muerta por el cuchillo de Calcante, así es como el mundo salvaje se introduce en el núcleo del sacrificio.

Dado que, según las reglas griegas, sólo los animales domésticos pueden ser objeto de sacrificio, no era bien visto sacrificar vacas montañeras, al igual que los animales silvestres, tampoco el caballo es víctima sacrificial corriente, tiene su estilo en los sacrificios militares⁷³.

⁷² Cf. ESQUILO, *Agamenón*. Verso [1414-1416].

⁷⁵ *Op. Cit.*, 9 p.

⁷³ Loraux Nicole (1989). “*Maneras trágicas de matar una mujer*”. Editorial Visor Distribuciones, S.A., España.



Pasando de la polaridad de lo salvaje y lo doméstico, simultáneamente ocurre con lo doméstico y lo que aún no lo está; Polixena, a punto de ser sacrificada se ve asimilada con una ternera montaraz⁷⁴, sin embargo, ella tiende a ser vista como “potranca” (*pôlos*), una potra indomable, una situación semejante ocurre con Meneceo el hijo de Creonte⁷⁵ candidato a sacrificio, también identificado como un potro sin domar. Estas metáforas no los limitan como víctimas elegidas a un sacrificio, sino que se refiere a sus posiciones en el matrimonio.

Fotografía: Romano Germán Daniela conde como venado.Barney



⁷⁴ EOp. Cit.,47. P. URÍPIDES (1979) . “*las diecinueve tragedias, Las Fenias. p.375*”. Editorial Porrúa, S.A. Av. República de Argentina.

⁷⁵ .



Tanto en estos dos casos como en el de Ifigenia, el matrimonio y el sacrificio están estrechamente ligados, ella se encuentra en la espera de la doma que representa el matrimonio, y se presenta como una yegua indómita o una potranca sometida al yugo, sin embargo, a estos tres personajes el sacrificio se les interpone en el matrimonio.

El tema sacrificial se da en torno a una metáfora animal, por que al igual que una víctima animal, las muchachas se someten de modo pasivo, se entregan, se deja conducir ya que los sacrificios trágicos iluminan el rito del matrimonio.

5.9. La súplica.

LA suplica al igual que el matrimonio y la muerte es uno de los rituales más significativos en la obra, es un tipo de acción que tiene como propósito fundamental el desarrollo del argumento, las súplicas se realizan bajo una confianza profunda del suplicante donde ejerce una fuerza retórica y emocional. Este ritual en sí tiene su propio desarrollo no solo por medio de la retórica sino también por medio del contacto físico.

En *Ifigenia en Áulide* el ritual de la súplica tiene cabida en dos escenas, la primera ocurre en la décima escena o segundo episodio, llevado a cabo por Clitemnestra cuando le ruega a Aquiles por Ifigenia y posteriormente en la treceava escena o tercer episodio en el que Ifigenia ruega a su padre por su vida.





Paula Vanegas como Clitemnestra.
William Hurtado como Aquiles.
Daniela conde, Indira Cortez y Vanesa Muñoz como mujeres del coro.
Fotografía: Romano Germán Barney.



En ambos casos el suplicante usa los medios verbales, donde hace uso y desarrollo de la argumentación por medio de la retórica; medios físicos, en el que son acompañados del ritual de la postración, abrazando sus rodillas y suplicando por su mentón, mientras que también buscan ayuda de otros suplicantes, Clitemnestra ofrece a Aquiles la opción de llamar a Ifigenia fuera de la tienda para que también le suplique⁷⁶; en el segundo caso Ifigenia incita a su hermano infante a llorar en signo de súplica por ella ya que el aún no puede hablar⁷⁷.



María Alejandra Herrera como Ifigenia,
Paula Vanegas como Clitemnestra e Indira Cortez como mujer del coro.
Fotografía: Fernando Palechor.

⁷⁶ *Op. Cit.*,9 p. Verso [900-917]

⁷⁷ *Op. Cit.*,9 p. Verso [1210-1254]





CAPÍTULO VI.

LA MUJER.



6.1. La mujer Eurípideana.

De las muchas obras de Eurípides nos han quedado más de una docena, y es suficiente para entender el por qué de la situación de la mujer en Grecia, Eurípides supo trasladar toda esa realidad social a la que se enfrentaba la mujer a la literatura dramática por medio de situaciones políticas y socioculturales como un pretexto para hacerlo, en ese sentido podemos decir que la obra de Eurípides es cruzada por una transversal ideología en que la mujer se vuelve principal protagonista de cada una de sus obras literarias.

Pero esta mujer que está presente en las obras de Eurípides ¿qué busca? ¿Cómo puede desarrollar su vida? ¿Que le acontece en su diario existir? ¿Por qué razón es solamente un adorno y por qué solamente sirve para lo doméstico? Tiene que criar hijos, tiene que cuidar al esposo y si las cosas no caminan como tiene que ser en el matrimonio es simplemente marginada del mismo, es el hombre el que tienen todo el abanderamiento de llevar adelante el matrimonio como un patrimonio propio.



Como lo expresa Medea en Medea:

¡No está la justicia en los ojos de los hombres!... De cuantos seres tienen alma pensamiento somos las mujeres los más desdichados. Primero hay que hacer de él un déspota de nuestro cuerpo. De los males quizá el mal más duro. Y el punto más difícil: ¿será bueno o malo? No se concede a las mujeres repudiar al esposo, ni detestar el vínculo nupcial. Y vengamos a las novedades de ahora. Es preciso ser adivino para saber, sin que nadie nos lo haya enseñado, cómo ha de tratarse al que comparte nuestro lecho.

Bien puede ajustarse a nuestra manera de ser: es la dicha de las dichas.

Llevará el yugo conyugal de buen grado. Pero, si no ¡mejor la muerte! Cuando un varón se hastía de la vida hogareña, se sale fuera a disipar su enfado. Va con algún amigo, va con sus camaradas. Y, ¿nosotras que? ¡un solo ser hay en quien tenemos que poner los ojos! Sí, lo se. Dicen que nosotras pasamos la vida segura en el hogar, sin pena, sin peligro... y ellos, va a la guerra, combaten con la muerte a la vista ¡mal piensan! ¡tres veces en el frente de batalla, y no parir un hijo!

En un mundo de continua ansiedad que rodea y presiona a la mujer subraya Eurípides desde la cuna hasta la tumba la vida femenina esta sacrificada, a la naturaleza, al hombre y al estado, no vive para ella, vive impositivamente para otros, su vida es antes que un derecho natural, una gracia social de la jurisprudencia masculina.

La mujer se debate en esta recrudescida crisis social entre el fetiche de una tradición que la condena y la opción de un reclamo que pese al grito desgarrador de su dolor se diluye en un distorsionado intimismo ideológico, como dice Marco Arteaga Calderón⁷⁸, no es de la piel de donde proviene el conocimiento certero de la mujer, es de su desgarrro interno.

Según Carlos rojas Gonzales⁷⁹ los griegos pensaban que la vida era trágica, sus vidas eran en sí mismo un sufrir, y este sufrimiento era dirigido hacia la mujer; el hombre era el guerrero y la mujer la destinataria de todas las cosas que venían.

En el matrimonio el amor es sinónimo de obligación social, para qué amar si es solo cumplir una promesa de fidelidad, y ante la imposibilidad de la satisfacción viva del amor, la fe en ciertos momentos espera como salida de supervivencia psicológica, salida aparente que resuelve sugestión en la trampa de un misticismo repleto de violencia, la entrega de la vida a los dioses solo refleja la ausencia de su realización social entre los hombres.

⁷⁸ Marco Arteaga Calderón. [Marco Arteaga Calderón]. (2012. Diciembre 3). *“La mujer en la obra de Eurípides”*. [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=WdkY4gcP5Vc>.

⁷⁹ *Op. Cit.*, 67. [Minuto 5:24].



Todas las mujeres en la obra de Eurípides proyectan un carácter fuerte, son decididas, dispuestas al sacrificio, pero no se engañan, sean jóvenes, adultas o ancianas, todas son conscientes de un destino que no pueden cambiar, sin embargo, subsisten en una rebelión continua.⁸⁰ Estas mujeres son de manera verbal pero no de manera real.

Lo que se hace presente en la obra de Eurípides respecto a la mujer no le pertenece a una invención del autor, en realidad lo que el hace es un diagnóstico de situaciones de momentos y nos entrega como era la jurisprudencia, los valores sociales, el valor cultural y los tratos que había sobre y desde la mujer.

Esto es lo que nos permite aclarar que el antifeminismo que se ve reflejado en la obra de Eurípides no le pertenece a él, todo lo contrario, lo que hace es exponerlo, Eurípides nos dice con total definición que no hay una naturaleza femenina en las acciones permanentes de la mujer, lo que hay es una condicionalidad social, es decir hay una sociedad que determina el comportamiento de la mujer en términos del sistema patriarcal.

⁸⁰ *Op. cit.*, 32. p. “Fedra: odio a las que son castas en sus palabras y ocultamente lascivas. Polixena: no debemos esperar nada ni confiar en nadie, que una vida sin honra es la mayor de las desdichas.” *Op. cit.*, 9. p. “Ifigenia: un solo hombre es más digno de ver la luz que infinitas mujeres. Clitemnestra: he sido esposa fiel, digna de ti y de tu linaje y casta, y económica. Por los dioses, no me obligues a faltarte, ni tú me faltes”.



6.2. El punto débil de la mujer virginal.

ENCONTRAMOS en las tragedias de Eurípides donde ocurre un sacrificio un punto en común muy importante, que es el lugar exacto en el cuerpo donde se ejecuta.

Según Chantraine⁸¹ Sófocles solía referirse por ejemplo a Antígona como “colgada por el cuello” (*kremasten aukhenos*), por el contrario Eurípides suele recurrir al vocablo *derê* para evocar a las tristes ahorcadas, el *derê* es la parte delantera del cuello, la garganta, punto fuerte de la belleza femenina, el *derê* es en la mujer el punto de mayor fragilidad, por él se produce el ahorcamiento, por él ocurre la muerte en las muchachas sacrificadas, por que, en los relatos de sacrificio, *derê* designa exactamente la parte del cuerpo donde los oficiantes del sacrificio, aplican el cuchillo⁸².

Según Nicole Loraux, más allá de las prácticas rituales y de todos sus imperativos la garganta de las mujeres invocara la muerte. En su virtud las mujeres deben morir por la garganta, y solo por ella; en la garganta de las mujeres, la muerte está agazapada, oculta en la propia belleza de los textos, el fantasma Euripidieano del cuchillo en la garganta nos revela la visión trágica de la seducción femenina, peligrosa, y, sobre todo, para quienes son sus frágiles depositarias.

⁸¹ Vid. P Chantraine. “Diccionario de la etimología”.

⁸² Acerca del *spazô* como acción de degollar, de la equivalencia entre *spazô* y *deirotemeô* (seccionar la garganta), y de *sphagê* como nombre de la garganta, J. Casabona, *Vocabulaire*.



En *Ifigenia entre los Tauros*; Ifigenia: “cuando mi padre puso su espada en mi garganta”⁸³. En *Ifigenia en Áulide*; Aquiles: “cuando veas cerca de tu cuello la espada”⁸⁴. Es común este tipo de apariciones del *derê* en un contexto sacrificial, sin embargo, debe limitarse a entenderse que el *derê* existe aún en el aliento y la vida, cuando pasa la acción del sacrificio se transforma en el *laimos*, porque, una vez cortado el cuello, la víctima muere. En *Ifigenia en Áulide*; “en el momento de asestar el golpe a Ifigenia, el augur, mirándola con ojos de especialista en anatomía, examina el *laimos* de la víctima para localizar el punto de menor resistencia a la penetración del cuchillo”⁸⁵.

6.3. La libertad en las mujeres vírgenes de Eurípides.

TANTO en el sacrificio animal como en el sacrificio humano debe representarse la quintaesencia de la víctima, salvo en el caso de que el sacrificio se intente describir como un crimen, lo cual excluye por completo el consentimiento de la víctima en la inmolación.

Los sacrificios de una virgen reciben los calificativos de mancilla, impureza, impiedad, ya que la condición virginal de las mujeres se alude como una circunstancia agravante.

⁸³ *Op. cit.*,9. P.

⁸⁴ *Op. cit.*,9. P.

⁸⁵ *Op. cit.*,9. P. Verso [1579]



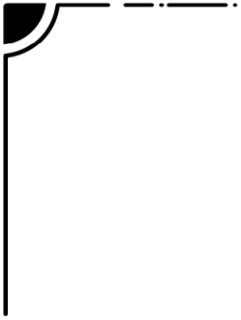
En Esquilo, Ifigenia lucha, se aferra a la vida, niega desesperadamente su aquiescencia a una inmolación cuyo carácter es escandaloso, Esquilo no ve sino señal de violencia y fuerza ya que las mujeres ahorcadas no quieren ni por un instante alejar los pies del suelo⁸⁶; por el contrario, la actitud de las tragedias Eurípideana con respecto a las vírgenes inmoladas no acepta la ficción del sacrificio humano más que para invertirlo al significado.

El hecho de que las mujeres vírgenes acepten su destino, se transforma el asentimiento en la elección libremente planteada y la muerte súbita se transforma en muerte voluntaria, por no decir gloriosa. En Eurípides todo está en su sitio, pero nada tiene ya el mismo sentido, es decir, en Ifigenia en Áulide donde la libertad de la heroína no puede tolerar restricción alguna, ni de carácter ritual, se desvanece toda señal de violencia pura.⁹⁰

Al igual que Ifigenia, Polixena proclama su libertad y prohíbe que le pongan una mano encima, declarando que tenderá el cuello con valor y se arrima con firmeza al suelo para morir, por que en su reivindicación de la libertad ella no está en la actitud implorante con la que se le representa iconográficamente, al contrario la Polixena de Eurípides viene acompañada al igual que las vírgenes libres un discurso de valentía, lo que se debe entender como la aceptación serena de la muerte y sobre todo el rechazo a ser tratadas como víctimas.⁸⁷

⁸⁶ Esquilo ifi ⁹⁰
Op. cit.,9. P.
⁸⁷ *Op. cit.*,47. P.





LO GLORIOSO DE LA ACCIÓN.



7.1. Gloria trágica de las mujeres.

¿EN qué consistía la gloria cotidiana de las mujeres de Atenas?, lo cierto es que las buenas esposas no son trágicas, lo cual no significa que las mujeres trágicas no fuesen esposas, pero lo son en la muerte y solo en ella, por que la muerte les pertenece y solo en ella culminan sus nupcias.

Así, Nicole Loraux⁸⁸ define que sobre la muerte de las mujeres trágicas pueden basarse dos proposiciones contradictorias, aunque complementarias: la primera sensible a la fuerza de los valores tradicionales, viene a afirmar, que colmándose de esposas con la muerte, las heroínas de la tragedia vigorizan la tradición desde el momento mismo en que pretenden innovar; la segunda “atenta a limitar todo aquello que, dentro de la tragedia, opte por el partido de las mujeres. En la muerte las esposas logran una gloria cuyo alcance rebasa ampliamente el elogio que la tradición otorga a su sexo.

Sin optar por ninguna de estas dos proposiciones, habrá que observar que de hecho resulta imposible no tenerlas en cuenta de modo simultáneo; la duplicidad de la tragedia en lo tocante a la feminidad da menos que pensar, qué oír, qué ver en estas glorias femeninas y sin embargo no por esposas, por exceso o por defecto dejan de morir bajo el signo del matrimonio.

Habrà sin duda que llegar a la conclusión de que la tragedia se aparta una y otra vez de la norma, en beneficio de la desviación, pero sin que jamás quepa la certeza de que, bajo tal desviación, no se halle presente, en silencio la norma.

⁸⁸ Loraux Nicole (1989). “*Maneras trágicas de matar una mujer*”. Editorial Visor Distribuciones, S.A., España.



7.2. Mártir vs suicida.

EN el proceso de creación de la obra, fue de mucha confusión el significado de lo heroico en la tragedia griega, ya que el héroe trágico no se caracteriza por el triunfo sino por mostrar lo humano, cómo descubre su problema y no el reflejo de una figura ideal.

Encontramos la necesidad de buscar el significado de lo heroico en la obra *Ifigenia en Áulide*, encontrar la acción heroica en el personaje de Ifigenia, que evidentemente es su muerte y no solo porque cambie el sentido de la obra sino justamente por establecer su muerte como un acto suicida, ya que en un sentido técnico estamos ante una identificación diferencial entre martirio y suicidio.

Es sintomático que el desarrollo de la doctrina encargada de legitimar en términos religiosos al mártir-suicida, además de tener que obrar al resguardo de los acontecimientos pase, ante todo, por la recuperación de una concepción en el sentido estricto de guerra santa, donde la insistencia en el sacrificio de la vida por parte de aquellos que, combatiendo a los infieles, testimonian su fe, asume tonos cada vez más violentos.

Siguiendo las palabras de Adriana Cavarero⁸⁹ El término *suicida* se remite esencialmente a un sentimiento nacionalista, son en sí héroes nacionales cuya gloria figurada está modelada sobre la abnegación y sobre un código de honor que prevé el juicio ritual es un

guerrero leal que suicidándose por la salvación de la patria muere con honor; a este desarrollo de la doctrina encamina a la glorificación como un suicida.

⁸⁹ *Horrorismo*. Adriana Cavarero. Capítulo XI. *Horrorismo suicida*.



Martí por el contrario es un término que alude inequívocamente a un horizonte religioso, el griego *martus*, denota de la lengua árabe “martirio” y más en concreto designa aquel que da testimonio de su propia fe religiosa también mediante el sacrificio de la propia vida.

Lo concerniente a situaciones en las que se va hacia una muerte segura tal como el sacrificio, que no tiene las características de un suicidio, ni crucialmente puede contar con intervenciones culturales y de tradición, que reserven un papel positivo en este acto extremo, al contrario, su blanco no está entonces constituido por víctimas inermes en un acto donde el suicidio es al mismo tiempo un homicidio no es en efecto suficiente para reducirlos a un único modelo que los asimile y los confunda.

En la historia humana los cuerpos y la guerra mantienen relaciones muy complejas, de hecho, en la tradición occidental sobresale la relación esencial entre guerra y política no menos destacable en ella es la relación entre cuerpo y guerra,

En general prevalecen los cuerpos masculinos combatientes, cuerpos violentos y en consecuencia destinados a desfigurarse por una muerte igualmente violenta, pero las mujeres también hacen parte de la guerra, son violadas y asesinadas, civiles e inocentes heridos de muerte, forman parte de la violencia homicida de todas las guerras desde Homero hasta nuestros días.





CAPÍTULO V.

SISTEMATIZACION DE LA PRACTICA TEATRAL.



8.1.Registro del periodo de creación.

Este registro de creación en la puesta escénica, el montaje académico y la primera función, se desarrollará con los puntos más cruciales durante el proceso, puestos como “dimensiones”, de esta manera se busca encontrar conclusiones interpretativas, puesto que es el momento donde se vinculó la investigación con la práctica escénica.

En primera instancia hablaremos de la aproximación al estudio general que se desarrolló a la tragedia griega, los héroes trágicos, el mito y el rito, los cuales fueron los temas más trabajados durante todo el montaje, posteriormente hablaremos de la construcción de lo que se denomina imágenes teatrales de la obra, puesto que fue uno de los puntos con mayor trabajo en el montaje, seguidamente el estudio del texto lo explicaremos por medio del análisis activo de las escenas como lo plantea María Ósipovna, para explicar el desarrollo de las improvisaciones, y por último hablaremos del personaje de Ifigenia su construcción pictórica y literaria.

La primera experiencia significativa o dimensión es el momento donde el docente establece a diferencia entre una escuela de teatro y una compañía de teatro, para que podamos entender este proceso artístico del montaje como un desarrollo artístico, experimental y académico, y no como un producto de mercado.

Posteriormente como segunda dimensión está la presentación de la obra que se trabajarán en el semestre: *Ifigenia en Áulide* de Eurípides, el docente también expone las obras que se trabajan para las escenas independientes de la asignatura: *Medea Material* y *Hamletmachine* de Heiner Müller, junto con las 19 obras del tragediógrafo Eurípides.



8.1.1. Estudio de la tragedia.

Una de las primeras dimensiones de la puesta en escena fue la indagación sobre las partes de la tragedia y la debida investigación de cada una de ellas, durante el desarrollo de las clases se discutió sobre lo que cada uno había encontrado, sin embargo, con toda la información recolectada, era importante que se establecieran grupalmente definiciones de cada una de las partes, las definiciones que expondré a continuación son hechas por el grupo de trabajo del montaje.

En primera instancia y siendo la primera de las partes de la tragedia encontramos el prólogo lo cual lo definimos como la introducción, es la parte donde se contextualiza al espectador con el argumento y se explica el conflicto; seguidamente estarían los párodos que es en sí el inicio del desarrollo de la acción, la primera entrada del coro; posteriormente están los llamados episodios los cuales pueden ser cinco, diálogo entre el coro y los personajes, es la parte más importante, ya que se expresa el pensamiento e ideas del personaje; de penúltimo tenemos el estásimo conocida como la parte donde el autor expresa sus ideales políticos, filosoficos, religiosos, etcétera; los episodios son separados por estásimos; y para terminar el éxodo que es la parte final de la tragedia, donde el héroe reconoce su error y es castigado por los dioses.

En gran medida los protagonistas de las obras de teatro también hacen o son una parte relevante, sin embargo, en la tragedia griega y con el fin de entender el personaje de Ifigenia es necesario diferenciar el héroe trágico del héroe épico.



HÉROE TRÁGICO.	HÉROE ÉPICO.
• Enfrenta un destino fatal. • Sabe que su destino se cumplirá. • Lucha para revertir su destino. • Parece tener el triunfo en sus manos. • El destino termina imponiéndose y sellando la tragedia.	• Habilidades o características sobrenaturales. • Depresión, rendimiento, vence al enemigo. • Tiene una misión. • Resurrección, siempre gana. • Prueba y demuestra que vale la pena. • Recupera su honor y su hogar. • Recibe ayuda divina, mágica. • La misión lo lleva a un mundo sobrenatural.
Características: soledad, constancia, dolor, comprende su ser, aprende que ser hombre lleva grandeza y miseria, valora lo que tiene y cuando lo pierde lo valora aún más.	Características: valiente, fuerte, atractivo, autoridad, inteligente, perseverante, astuto, noble.



8.1.2. Conferencias.

Durante el proceso de creación de la puesta en escena se realizaron tres conferencias, en esta dimensión expondremos dos de ellas (en el punto 8.1.3.1. Haikus, hablaremos de la conferencia que aquí no tendrá desarrollo) la primera a cargo del docente Romano Germán Barney, en ella se habló sobre los sacrificios humanos y el uso de las máscaras en el teatro griego; y la segunda conferencia por el docente Gabriel Uribe, acercándose a un lenguaje mucho más técnico, explicó los pasos del sacrificio humano y animal, la resonancia de los dioses y del personaje de Ifigenia en la actualidad.

En esta primera conferencia el docente habló sobre la importancia de los sacrificios humanos en la tragedia griega, y la importancia de las máscaras en las representaciones teatrales de la tragedia Griega pues el uso de las máscaras dio origen al culto dionisiaco, Thepis fue el primer poeta en usar máscaras, debido a que habían muchos más personajes que actores y las mujeres no podían hacer parte de la puesta escénica, generalmente sólo tres actores interpretan toda la obra, y fue gracias al elemento de las máscaras lo que le permitía al actor directamente convertirse en personaje, ocultando con ella cualquier rasgo facial del autor y dejando ver completamente al personaje. Existían varios tipos de máscaras con rasgos tipificados, consiguiendo en ellas unos rasgos de extrema credibilidad, también era una ayuda para el espectador, pues las máscaras eran capaces de crear sensaciones a gran escala con las características de las expresiones faciales exageradas, además de poseer unas dimensiones de gran tamaño funcionan



igualmente como megáfono para ayudar al actor ser escuchado por el público, en esas grandes amplias y abiertas dimensiones las cuales tenía el edificio teatral en la actualidad, igualmente les permitía a los actores interpretar varios personajes sin que el público se confundiera pues sus rasgos y formas eran propias, las representaciones teatrales se partieron en tres grupos muy diferenciados: Comedia, Drama

Satírico y Tragedia. Las máscaras de la tragedia a diferencia de los otros grupos no eran ridículas ni se deformaban los rasgos, sino que eran más serenas y hermosas, porque representaban jóvenes, viejos y mujeres.

Esta conferencia fue muy importante para la creación del personaje de *el anciano*, que lo interpretó Nicolás Reyes pues fue a partir de esta conferencia que entendimos que era sumamente importante que el desenvolvimiento de este personaje debía hacerse por medio de lo que buscaban las máscaras en Grecia, la serenidad, la calma y la sabiduría de un anciano.



Mascara realizada por Nicolás Reyes Rincón.
Fotografía: Romano Germán Barney.



Este tipo de máscara representaba preceptores, sabios, esclavos, pedagogos, personajes que entre sus características se hallaba la senilidad y la sabiduría, como aquella figura del padre anciano que utiliza su conocimiento personal de la gente y del mundo para ayudarse a contar historias y ofrecer orientación, que de una manera mística, puede impresionar a su audiencia al mostrar quienes son y en qué se convertirán, actuando de este modo como un mentor. Puede aparecer de forma ocasional como la figura del profesor de mente distraída, perdiendo el control de su entorno a causa de lo absorto de sus pensamientos. El anciano sabio es visto a menudo de alguna manera como un extranjero, es decir, de una cultura, nación, u ocasionalmente incluso, de un tiempo diferente, cuya función es la de asesoramiento, por último se consideran la voz del pasado, los vigías de los recuerdos y de los sabios consejos.

La segunda conferencia fue con el docente Gabriel Uribe, donde habló directamente de la trascendencia del personaje de Ifigenia, por su sacrificio, ya que causa una resonancia simbólica en la actualidad por el hecho de estudiar y analizar ¿quien es Ifigenia en nuestros días? ¿que se necesita para ser una Ifigenia?, y así mismo su representación.

El docente también establece los puntos que enmarcan las grandes diferencias que se encuentran entre los Dioses Griegos y el Dios católico, como por ejemplo el perdón, el Dios católico es perdonador y refleja el mundo humano, en el mundo griego los Dioses no perdonan, son castigadores, lo que generó en el proceso académico además de dudas un punto interpretativo de la relación con Artemis y la muerte de Ifigenia.



Tras escuchar nuestras indagaciones de las partes de la tragedia, en esta conferencia el docente nos aclaró varios puntos estableciendo las definiciones que teníamos de cada parte de la tragedia griega.

Aristóteles habla de cuatro clases de tragedia, en primera instancia tenemos la compleja, “que es en su totalidad peripecia y agnición”; en segunda instancia la patética; la de carácter; y una tercera cuyo nombre no conocemos, en las tragedias se diferencian partes cualitativas (distinguiendo partes formales: canto, espectáculo, elocución, y partes de contenido: fábula, carácter y pensamiento) y partes cuantitativas o de estructuración externa (prólogo, episodio, éxodo).



Partes cualitativas o esenciales de la tragedia; Aristóteles dice que “*necesariamente las partes de toda tragedia son seis, y mediante ellas la tragedia es como es; y esas partes son: fábula, caracteres, elocución, pensamiento, espectáculo y melopeya*” (1450 a).

El canto (melopeya) es uno de los aderezos del lenguaje de la tragedia, y algunas partes de la tragedia se matizan mediante versos solos, y en otras mediante versos cantados (aunque las partes cantadas no son consustanciales al argumento o fábula). El espectáculo, presente en toda tragedia, “es cosa seductora, pero muy ajena al arte y la menos propia de la poética”. Aristóteles lo considera un aspecto no literario, por tanto es preferible que sea la fábula la que provoque los efectos de la tragedia, no el espectáculo. El arte escenográfico es distinto del arte poético. La elocución es la parte de la tragedia relacionada con la forma de imitación o actuación. Tiene que ver con el pensamiento, que es expresado con el lenguaje.

Aristóteles distingue los aspectos no poéticos o modos de la elocución, que tienen que ver con el arte del actor, y los propiamente poéticos que van más allá de la entonación y fonética, similar a lo que hoy entendemos por estilo.

Posteriormente los nombres técnicos de la tragedia cuantitativa:

- Amartya: apreciación errónea del personaje trágico de su destino.



- Peripetia: desvío de la acción, donde termina en muerte.
- Anagnórisis: reconocimiento del error, acumulación de defectos.
- Catarsis: resultado, pasa el suceso trágico, la catarsis sucede en el espectador.

8.1.3. Imágenes.

Este término nos permite analizar lo que la representación, como modo específico del arte, quiere decir. La obligación representativa es, en efecto, tres cosas. En primer lugar, es una dependencia de lo visible con respecto a la palabra. La esencia de la palabra es hacer ver, ordenar lo visible desplegando un cuasi-visible en donde se fusionan dos operaciones: una operación de sustitución (que pone "debajo de los ojos" lo que está alejado en el espacio y el tiempo) y una operación de manifestación (que hace ver lo que está intrínsecamente oculto a la vista, las energías íntimas que mueven los personajes y los eventos). Las imágenes cumplen una función en el espacio, dependiendo de cuál sea el objetivo que busque el autor al pintarla y lo que quiera transmitir a los demás.

Por ella se entiende algo más que la unión de una secuencia verbal con una forma visual. La potencia de la frase-imagen puede expresarse en frases de novela pero también en formas de puesta en escena teatral o de montaje cinematográfico o en la relación de lo dicho y lo no dicho de una fotografía. La frase no es lo decible, la imagen no es lo visible.



La imagen se ha convertido en la potencia activa, disruptiva, del salto, la del cambio de régimen entre dos órdenes sensoriales.

8.1.3.1. El haiku.

Un haiku es un poema corto, de diecisiete sílabas, distribuidas en tres versos de cinco, siete y cinco respectivamente, los haikus vienen de Japón, adquieren su forma actual a finales del siglo XV y toman su nombre definitivo del poeta e investigador Shiki⁹⁴ a finales del siglo XIX.

Aunque su principal característica es la descripción de un instante, la subita luz de un destello convertido en palabras, y hablando siempre de un paisaje (la naturaleza, las estaciones, etc.), los japoneses unían ese destello sobre el paisaje con una gran gama de sentimientos paralelos, unidos a la visión del

mundo y el universo en general con palabras, detalles, conceptos, visiones, emociones e ideas.



Daniela conde como barco en la imagen, Daniel monsalve como Agamenón y Sebastian Salazar como Agamenón.



8.1.3.2. El haiku como unidad poética.

Anteriormente cuando hable de las conferencias no hable de una de ellas hecha por Camila Robayo, puesto que esta charla no fue directamente sobre la tragedia griega sino sobre el proceso académico que tuvo de los haikus y como desde su punto de vista podría ayudarnos en la implementación de esta poesía en la elaboración del montaje escénico.

El haiku en su brevedad expresiva es enteramente imagen, impacto de un momento sentido en profundidad. A través de él, el poeta quiere ver y sentir el núcleo de su experiencia.

Pero el haiku ha de estar desposeído de intelectualismo y de sentido sentencioso. Se concreta en una imagen hondamente sentida en un momento de iluminación, esta iluminación puede ser religiosa (propia del budismo), por su sentido trascendente, dicha imagen se eleva a símbolo.

El haiku pone énfasis en una unidad de percepción surgida a partir de una percepción sensorial en la cual todas las cosas se unifican en lo que hemos dado a llamar un nexo de esencia. El haiku como arte poético establece esta concisión que alcanza a la forma una verdadera tensión interna, en el estrecho marco de sus diecisiete sílabas, el haiku trata de ser una ventana abierta a la realidad con un trasfondo de universo ya que el poeta no trata de comunicarnos su personalidad a través de haiku, sino solo su sensación bilmada y depurada. Haikú es una forma poética de expresión que utiliza predominantemente sustantivos y se centra sobre grupos de palabras que



suelen ocupar diecisiete sílabas en total, en esta forma de expresión y por medio de ella el autor se apropia de la experiencia poética que es la sensación desnuda, puesto que el haiku más que literatura es un espejo limpio; esta poesía es otra visión del mundo y por, sobre todo, una sensibilidad.



Daniel Monsalve como Menelao, William Hurtado como Aquiles.
Fotografía: Romano Germán Barney



Es el resultado del deseo de no oscurecer una cosa con palabras, pensamientos o sentimientos. Es, en cierto modo, dejar hablar a las cosas, levemente trascendidas por la humanidad del poeta.

Los haikus pueden ser graves, tristes, humorísticos o seductores; pero todo haiku es el registro de un momento cumbre, más alto que su entorno. Pero también por su brevedad, el haiku rara vez da esa imagen detallada. Solo se indica un esbozo o parte importantes, y el resto es puesto por el lector. Es maravilloso que en tres líneas pueda caber el mundo y la posibilidad infinita de nombrarlo, de sentirlo y expresarlo.

Sobre la rama seca

Un cuervo se ha posado...

El final del otoño.

Tanta calma...

El chirrido de las cigarras

Penetra en las rocas.

El mar se oscurece, los

gritos de las gaviotas son

ligeramente blancos.⁹⁰

⁹⁰ Poemas de Basho, tomados de *El haiku o el arte de guardar el momento sublime*. Cali, Colombia 1993. Javier Tafur González, Ediciones “la Silaba”.



Como estos ejemplos lo indican, el haiku, a pesar de su extremada brevedad, debe contener dos elementos, separados comúnmente por un corte marcado por lo que los japoneses denominan una “palabra cortante” (kireji). Uno de esos elementos puede ser las circunstancias generales, el final del otoño, la quietud de los jardines de los templos, el mar que se oscurece, etc. Y el otro la percepción momentánea.

Después de indagar en las definiciones, la historia, y la importancia de la poesía japonesa, necesitábamos encontrar la forma de ligarlo en el proceso del montaje de la puesta escénica.

Primeramente al igual con la definición de mito, rito, héroe etc... debemos establecer una definición grupal del término en búsqueda de acercar la poesía con la puesta escénica.

“El Haiku es uno de los tipos de poesía que consiste en la creación de 3 versos, el primero de 5 moras o sílabas el segundo de 7 y el último también de 5. El Haiku se produce en el poeta por medio de la contemplación de la naturaleza.”



Seguidamente el docente nos pidió que creáramos haikus nosotros mismos, denominados Haius individuales, donde expresáramos los dos puntos específicos de estos poemas: la naturaleza, la percepción momentánea; esta tarea de crear haikus individuales a parte de crear confusión en todos los miembros de montaje, generó también una sensación de meditación, donde el elemento principal era la observación, el análisis de las cosas cotidianas que generará algún tipo de sensación en los actores, estos fueron algunos de los haikus que se trabajaron:

*“Pasó el ayer,
pasó también el hoy;
se va la primavera”.*

*“lunas de enero,
gotas en la ventana,
recordando soledad”.*

La tercera tarea dentro de el estudio del haiku era la creación de los poemas por medio de la obra, es decir se buscaba en las obras que el docente había elegido para las escenas independientes tres versos que cumplieran con las sílabas reglamentarias de los haikus.

Ejemplo: Haiku sacado de la obra Hamletmachine de Heiner Müller.

*“Es un privilegio,
protegido con tortura,
Alambre de púas, Prisión.”*





Ensayo de la primera imagen de la obra.
Fotografía: Romano Germán Barney.



Cuando ya se tenía identificado el Haiku, se pasaba a encontrar en cada uno de los versos los verbos, no se puede pasar por alto que todo el estudio a través del haiku es una herramienta para la creación de imágenes teatrales, dicho esto, tras la identificación de las acciones en los versos, se hacía una indagación por medio de los haikus a las acciones físicas, transformándose en acciones míticas, se buscaba con el cuerpo la dramatización de la acción en congelado, es decir, si el verbo es la tortura, se buscaba una imagen congelada de la tortura por ejemplo un hombre encadenado, esto se hacía con cada uno de los verbos y se formaba así una secuencia, que era lo que denominamos como la dramatización del haiku.

Esta herramienta fue lo que utilizó el colectivo para salir de las crisis por las que pasó para la creación de las imágenes más potentes de la obra, como el inicio, los sacrificios, etc.



Ensayo de la primera imagen de la obra.
Fotografía: Romano Germán Barney.





Por ejemplo, así se concretó la escena en la que Agamenón es “atormentado” por lo que hizo con su hija.

Sebastian Salazar como Agamenón.
William Hurtado, Maria Alejandra Herrera y Paula Corral como
sombras. Fotografía: Romano Germán Barney.





Sebastian Salazar como Agamenón, Nicolas Reyes como el Anciano,
William Hurtado, Maria Alejandra Herrera y Paula Corral como sombras.
Fotografía: Romano Germán Barney.





Paula Vanegas como Clitemnestra, Nicolás Rincón como Anciano.

Fotografía: Romano Germán Barney.

Haiku sobre el duelo.



8.1.3.3. Fotografía y pinturas.

Así como tuvimos referencias poéticas, también nos apoyamos visualmente para ambas tareas, tanto para el montaje como para las escenas independientes, fueron una gran cantidad de referencias pictóricas, nombrare a las dos más influyentes en el proceso, en la pintura René Magritte, fue un pintor surrealista belga conocido por sus ingeniosas y provocativas imágenes, pretendía con su trabajo cambiar la percepción preconicionada de la realidad y forzar al observador a hacerse hipersensitivo a su entorno.

Magritte tenía una carga conceptual basada en el juego de imágenes ambiguas y su significado denotado a través de palabras, poniendo en cuestión la relación entre un objeto pintado y uno real.⁹¹

⁹¹ Imágenes de las pinturas de René Magritte en formato JPG, sacadas de <https://puosta.com/surrealismo-rene-magritte-ya-esta-santiago-gratis/>





Y en cuanto a la Fotografía usamos de referencia a Nicolas Bruno, un fotógrafo estadounidense que desde Nueva



York, ha regalado al mundo imágenes que ya son historia viva de la fotografía moderna. Su obra, a contracorriente de la



avanzadilla digital, recrea escenarios reales con escasos recursos pero de gran efectividad estética.

Nicolas Bruno padece un trastorno del sueño conocido como parálisis del sueño, una incapacidad transitoria que impide todo tipo de movimiento voluntario y puede llegar a provocar alucinaciones. Este artista, graduado en 2015 por la Universidad Estatal de Nueva York, ha sabido explotar este trastorno y reflejar con acierto en cada una de sus imágenes.⁹²

Fotografías: El universo onírico de Nicolas Bruno.⁹³



⁹² <https://www.experimenta.es/noticias/grafica-y-comunicacion/fotografiael-onirico-universo-de-nicolas-bruno/>

⁹³ <https://www.experimenta.es/noticias/grafica-y-comunicacion/fotografiael-onirico-universo-de-nicolas-bruno/>







8.1.4. Reparto de la Obra:

Para establecer el reparto de la obra el docente pidió a cada uno de los integrantes del montaje enviar en un mail de como seria para cada uno “el reparto ideal”, no solo pensado en las características físicas e interpretativas, sino en la responsabilidad que cada uno de nosotros asume en la creación de montajes, uno de los requisitos es que este mail fuese personal que no compartiéramos ideales con los compañeros; para optar el personaje de Ifigenia esta fue la justificación dada en dicho mail.

“Ifigenia es un personaje no solo trascendental para la tragedia griega sino para la literatura universal, lo que aplica un peso increíble al representarlo, a mí me gustaría hacer este personaje porque evidentemente es un resto artístico, Ifigenia lleva en su nombre cantidad de sensaciones, y en las escenas que he trabajado a pesar que al principio estaba un poco rehuía hacia el personaje porque lo veía como una mártir, increíblemente disfrutaba hacerlo y creo que eso debe producir el trabajo escénico ganas de seguir trabajando en medio de la confusión y el encanto.

En mis años de formación académica aprendí que la responsabilidad es lo más importante para los procesos que el talento solo es una chispa y para engrandecerlo hay que trabajarlo por ende mi opinión para el reparto de la obra será con este valor como primera instancia, aclaro que no es solo carencia de responsabilidad desde la ausencia en la asignatura, sino responsabilidad artística como creación y apoyo grupal.”



posteriormente en el transcurso de las clases nos dimos cuenta que la mayoría habíamos concertado de manera general en el reparto de obra y así quedó:

- Agamenón: Sebastián Salazar Quintero.
- Anciano: Nicolás Reyes.
- Coro: Indira Cortez, Vanesa Muñoz, Rut Daniela Conde, Jesús Sanz.
- Corifeo: Rut Daniela Conde, Jesús Sanz.
- Menelao: Daniel Monsalve.
- Clitemnestra: Paula Andrea Corral.
- Mensajero #1: Jesús Sanz.
- Mensajero #2: Rut Daniela
- Ifigenia: María Alejandra Herrera.
- Aquiles: William Hurtado.





Paula Corral como Clitemnestra, Daniela Conde e Indira Cortez como mujeres del coro.

Fotografia: Romano Germán Barney.



8.2. Muestra de Escenas Independientes de las obras: *Hamlet Machine*, *Medeamaterial* de Heiner Müller y Las obras de Eurípides.

Ya con la información del reparto cada uno de los catores busco evidentemente obras que engrandecieran la interpretación de cada personjae, para el desarrollo no solo del personaje de ifigenia, sino como el mismo nombre de esta investigacion lleva, la interpretación de la muerte, me interesó trabajar la obra de *Las Troyanas*, ya que en mi opinión en ella se encuentran varios personajes que nutrían el personaje de Ifigenia; entre ellos Casandra, por la alegría que expresaba respecto a su boda; Hécuba, con semejanza a los textos que tiene Clitemnestra en los que muestra el dolor por perder a una hija y Helena, en un monólogo semejante al de Ifigenia donde expone las razones por las que no debe ser asesinada.





William Hurtado en *Hamletmachine*.
Fotografía: Fernando Palechor.



Y *Helena*, en un monólogo semejante al de *Ifigenia* donde expone las razones por las que no debe ser asesinada. También trabajé en esta tarea las cuatro obras donde el autor pone al héroe en un personaje femenino, *Alcestis* de la obra *Alcestis*, donde el sacrificio de la heroína apoya el modelo de género establecidos por la sociedad del momento, su muerte por salvar a su familia, es igual a un guerrero que se entrega por el bienestar de la polis; Posteriormente encontramos a *Macaria* en *Los Heraclidas*, donde en semejanza a *Ifigenia*, al tener conocimiento del oráculo que involucra su muerte, se ofrece como víctima para resguardar su familia; y por último esta *Polixena* en *Hécuba*, donde esta prefiere morir antes que ser esclava de sus enemigos.



Daniela Conde e Indira Cortez en *Medea*. Fotografía: Fernando Palechor.





Paula Corral en *Hécuba*.
Fotografía: Fernando Palechor.



8.2.1. Evaluación de la Muestra de Escenas

Independientes:

El Docente Douglas Salomón resaltó la búsqueda de nuevas teatralidades por medio de lo experimental y la exploración de los temas fundamentales del autor; como la construcción del cuerpo, y el estudio de la tragedia en espacios poéticos no convencionales, y nos dejó a manera de inquietud para el montaje de la obra la siguiente pregunta: *¿Cómo llegar a que cada escena tenga una pregunta, como un acto de resistencia donde se encuentran los cuestionamientos entre lo sagrado y profano, el trascender de la forma, etc.?*

El docente Gabriel Uribe expresó que le pareció interesante lo que buscábamos en las escenas, sometiendo al público a una incomodidad ya que se vio el submundo de los personajes.



Maria Alejandra Herrera como *Cassandra*.
Fotografía: Fernando Palechor.



Para el docente Everett Dixon la autora de esta monografía le “luce” la tragedia por que los personajes en la tragedia no sufren, ven la muerte con esperanza, y para Ifigenia sirve la sensación que cree en la escena de las vísperas al matrimonio de Casandra ya que se nota la búsqueda por defender el personaje femenino, Eurípides como un dramaturgo popular, Ifigenia es su obra más conmovedora.



Maria Alejandra Herrera, William Hurtado y Daniel Monsalve en *Helena*.
Fotografía: Fernando Palechor.



8.3. Creación del personaje.

El proceso de creación del personajes de Ifigenia se realizó en dos fases, la primera la llamaremos como fase de creación y la segunda como fase bibliográfica.

La primera parte se desarrolló en el proceso de estudio del texto dramático donde nos guiamos por el llamado periodo de mesa que propuso Stanislavsky; que en la opinión de la autora de esta monografía fue la más importante para entender la función del personaje dentro del texto y así mismo del montaje, es el proceso de mesa que lo especifica María Osipovna en su libro *el último Stanislavsky*⁹⁴, donde estudiamos las motivaciones internas, el subtexto, las interrelaciones, la acción transversal, el objetivo de la obra, y en específico del personaje, las circunstancias dadas, los sucesos de cada escena y el monólogo interno del personaje.

Otra parte del proceso fueron las improvisaciones de las escenas, las improvisaciones del personaje de Ifigenia sí hicieron a través del coro, debido a que realmente Ifigenia tiene muy poca participación dentro de la obra, por esto los acercamientos de los personajes femeninos se hicieron a través del coro.

Otro de los aspectos más importantes no solo para el personaje de ifigenia sino para todos los personajes de la obra fue la consonancia de colores de la obra, el balance de blancos y negros, se trabajaron colores para cada personaje, esta búsqueda se realizó a través de todos los colores, primero se intentó representar a Ifigenia con colores oscuros pero entendimos que la representación de los

⁹⁴ Maria Knébel.,(2013). *El ultimo stanislavsky*. España: Closas-Orcoven, S.L.



colores se debe a lo que significa en esencia cada personaje, así que una vez habíamos establecido que el color de Ifigenia era el blanco, nos concentramos en encontrar los colores de los otros personajes en relación al color de Ifigenia.

posteriormente como segunda fase, la fase de la bibliografía se desarrolló en el segundo periodo del montaje, es decir el periodo de repertorio, puesto que ya habíamos tenido la muestra de la obra, teníamos las correcciones que nos habían dado los docentes y el director del montaje, donde se estableció que a Ifigenia le faltaba construcción bibliográfica.

8.3.1. Referencias literarias.

De esta manera y para la construcción bibliográfica o literaria del personaje se implementaron en el análisis de los textos del personaje en la obra, textos universales en relación a la muerte como juicios, suicidios, cuentos y poemas relativos al mismo tema, en esta ocasión se estudiaron: los diálogos de Jenofonte en *el juicio a Sócrates*⁹⁵, *los cuentos de los fusilados* de Julio Torri⁹⁶, las novelas de guerra de Arturo Pérez- Reverte, los “estudios culturales” de Alfredo Molano Bravo, los poemas de los poetas del desierto, *Las mujeres de la guerra* de Lara Patricia.

⁹⁵ Jenofonte. *El juicio a Sócrates*. Facultad de filosofía y letras de la Universidad Nacional de Cuyo (Mendoza, Argentina). <https://scielo.conicyt.cl/pdf/atenea/n491/art05.pdf>

⁹⁶ Julio Torri., (2008). *Cuentos de los Fusilados*. México, Universidad Nacional Autónoma de México coordinación de difusión cultural dirección de literatura. México, 2008.



8.3.2. Referencias pictóricas.

· Maquillaje: ·



97

Lagrimas: fotografía tomada de pinterest.



Vestuario:

⁹⁷ Fuente:<https://yesmargheritabella.tumblr.com/image/101429> Fuente:<https://kafme.com/2019/06/06/la-eternidad-me-espera/>



- Capa: basados en los vestidos de novia de la artista Patricia Besada.



98

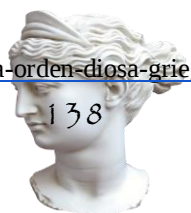
- Máscara de venado: por el artista Oliver Manuel.

⁹⁸ Fuente: <http://www.itsmyvalentine.com/2016/12/novias-de-invierno-novias-con-capa.html>





⁹⁹ Fuente:https://www.etsy.com/es/listing/86399137/hecho-a-la-orden-diosa-griega-de-la-luna?ref=v1_other_1



Peinado y corona:



100

¹⁰⁰ Fuente: <https://klimtbalan.files.wordpress.com/2014/08/halldinmaule4.jpg>



9. Conclusiones..

Recaltar que el estudio de las obras griegas y en específico las trágicas es necesario hacerlo desde el punto de vista del autor, debido a que el desarrollar la sistematización del proceso de montaje de la obra *Ifigenia en Áulide* de Eurípides en búsqueda de justificaciones interpretativas para orientar la muerte del personaje de Ifigenia por medio el autor, de su vida, obra, pensamiento y mundo artístico, nos ayudó a entender las necesidades de escribir y presentar al público griego y colombiano, una obra como *Ifigenia* puesto que con este estudios reiteramos la importancia para nuestro autor representarla hacia la legislación y la cultura de Grecia porque dentro de este estudio encontramos datos autobiográficos de la infancia del autor plasmados en escenas y las similitudes del contexto histórico y político que vivió en su país natal.

Esto apoya que sigue latente la importancia de la representación de las tragedias en nuestra actualidad por qué los problemas que rodea la humanidad son los mismos, el actor y el espectador necesita esta liberación a través del teatro.

Así mismo el desarrollo teórico del proceso interpretativo de la muerte de una niña como una acto de heroísmo, y cómo su muerte se convierte a su vez en un personaje más que toma relación con cada uno de los personajes de la obra y la importancia política que cargan para Eurípides los personajes heroicos femeninos, en general prefiere otorgar valentía y libre albedrío, aquello que la literatura de la época, por el contrario afirma que las mujeres griegas no tenían valor, ni decisión.

Dentro del análisis se plasmó también el peso que tuvo la poesía Japonesa (haiku) dentro del proceso de creación para el desarrollo estético y visual de la obra.



El último aspecto corresponde a lo que ifigenia significó y significa finalmente para la autora de esta monografía: una ventana del pasado que todo el tiempo refleja nuestra cruda y auténtica realidad, la puesta en escena de la obra refleja la inocencia y serenidad de lo que recalca en el capítulo de “la vulnerabilidad del inerme” donde siguen existiendo Ifigenias luchando de la muerte, la tortura, la violación e incluso la venta de su cuerpo, en nuestra Colombia.

Con la puesta escénica de la obra y este registro, sentimos que contribuimos a la lucha que Eurípides viene haciendo desde el año 406, estas historias no quedarán en el silencio favoreciendo la impunidad pues este fue uno de los objetivos al estudiar y montar teatralmente la obra, demostrar que los contextos violentos del país natal del autor y los nuestros tienen mucha semejanza; por esa razón se hace necesario llevar a escena obras trágicas, pero sobre todo aquellas que logran dar sosiego a personas que creen que sus historias han quedado en el olvido.



10. Bibliografía..

G.S. Kirk. (1970). *El mito. Su significado y funciones en la antigüedad y otras culturas*. Traducción de Teófilo de Loyola. Editorial Paidós, Bronislaw Malinowski. *Myth in primitive Psychology*, Londres, (1926,122), R. Otto, *The idea of the Holy* (trad. Inglesa, Londres y Nueva York, 1950). Homero, (784-792). *Ilíada*. Editorial Vosges, S.A. Barcelona (1977), España, Hesíodo. *Catálogo de mujeres*, Villarrubia Antonio. (2005). *Aspectos del teatro griego antiguo*. Universidad de Sevilla. España, D. Placido. (1982). “el papel de la economía en la antigüedad clásica”, Violeta Varela Álvarez. *La Ifigenia en Áulide de Eurípides: lo sublime y el poder; El Catoblepas, revista crítica del presente*, Eurípides (1979). “*las diecinueve tragedias, Ifigenia en Áulide* . Editorial Porrua, S.A. Av. República de Argentina, J. De Hoz, “*Platón como escritor*”, (ed.), Real academia de la lengua ESPAÑOLA. (2014). Editorial Planeta Colombiana S.A, L. Feito *Vulnerability*. (2007). Universidad Rey Juan Carlos. Madrid, Flanigan, R. (2000) *Vulnerability and the Bioethics Movement*. Bioethics Forum, Bulter Judith, *Giving an Account of Oneself*. (2005). Nueva York, Jansen David, *Graced Vulnerability. A Theology of childhood*. (2005) Cleveland, Cavarero Adriana. *Horrorismo: nombrando la violencia contemporánea*. (2009). España, Esquilo, *Agamenón, las Coéforas, Euménides*, Sófocles *Electra* Michelakis Pantelis. (2005). *Agamemnon en Performance 458 AC a 2004 DC*. Oxford University Press. Reino Unido, Soriano Revert Roberto (2015). *Reflexiones en torno al Nómos en tragedias tardías de Eurípides*. España, García Álvarez César, (2014). *Un estudio sobre el género en la tragedia griega (logos, polis y genos)*. Universidad de san Sebastián. Chile, Aristóteles. (1990). *Retórica*. Madrid. Editorial Gredos, M.McCall. (1976). *The secondary choruses in Aeschylus*. Cambridge University Press, M.McCall. (1977). *Greek Tragedy*. Cambridge-Nueva



York, Cambridge University Press, Silva. Sin fecha. *Sacrificio voluntario. Teatralidad de un motivo Euripidieano*, Loraux Nicole (1989). *“Maneras trágicas de matar una mujer”*. Editorial Visor Distribuciones, S.A., España, Vid. P Chantraine. *“Diccionario de la etimología”*, J. Casabona, *Vocabulaire*, de *El haiku o el arte de guardar el momento sublime*. Cali, Colombia 1993. Javier Tafur González, Ediciones “la Sílabas”, Platón *“Contra los sofistas”* (8-18) y *“Anti dosis”* (S 374-278).



10.1. Cibergrafía:

(Valentina Jaramillo Cespedes <http://lacasadelosmitos.blogspot.com/>), Dinero. (2014) <https://www.dinero.com/pais/articulo/elpapel-amas-casa-colombia/200702>, Revista semana(1/16/2005) <https://www.semana.com/noticias/articulo/mentiras-estado/70387-3>, Colombia me gusta (2018-2019) <https://www.colombiamegusta.com/3-casos-inolvidables-del-famoso-usted-no-sabe-quien-soy-yo-en-colombia/>, Revista: CNN. (2013) <https://cnnespanol.cnn.com/2013/12/14/las-madres-que-vendieron-a-sus-hijas/>, Revista: CNN. (2018) <https://cnnespanol.cnn.com/2018/11/22/una-madre-no-tuvo-otra-opcion-sino-vender-a-su-hija-de-6-anos-para-poder-comer/>, Revista: Telemundo. (2016) <https://www.telemundo.com/shows/2016/09/09/una-mujer-vende-su-hija-un-violador-por-una-botella-devodka-y-un-euro>, Revista: Sepa más. (2018) <https://actualidad.rt.com/actualidad/272804-mujer-china-vender-hija-comprarcosmeticos>, Revista: El mostrador. (2017) <https://m.elmostrador.cl/braga/2017/08/12/horroroso-por-que-una-madre-vende-lavirginidad-de-su-hija-de-12-anos/>, Periodico: El tiempo. (2016) <https://www.eltiempo.com/bogota/madre-pide-dinero-para-queabusen-a-su-hija-36571>, Periodico: El tiempo. (1997) <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-604557>, Revista: infobae. (2017) <https://www.infobae.com/america/mundo/2017/09/21/el-presidente-de-filipinas-mando-a-matar-a-su-hijo-mayor-denunciadopornarcotrafico/>, UNICEF. (2005) https://www.unicef.org/spanish/protection/files/FactSheet_childmarriage_sp.pdf, Marco Arteaga Calderón. [Marco Arteaga Calderón]. (2012. Diciembre 3). “La mujer en la obra de Eurípides”. [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=WdkY4gcP5Vc>, Imagenes de las pinturas de René Magritte en formato JPG, sacadas de <https://puosta.com/surrealismo-rene-magritte-ya-esta-santiago-gratis/>



11. Anexos.

11.1 Fotografías del proceso.









11.2 Fotografías de la Muestra de escenas independientes.













11.3 Fotografías del montaje.





















11.4 Fotografías del afiche.





11.5 Programa de mano.

Elenco

Ifigenia: **María Alejandra Herrera Gómez**
Agamenón: **Sebastián Salazar Quintero**
Clitemnestra: **Paula Vanegas**
Menelao, Sombra: **Daniel Monsalve**
Anciano, Calcante: **Nicolas Reyes-Rinckoar**
Aquiles, Sombra: **William Hurtado**
Coro, Mensajero I, Corifeo, Patroclo: **Jesús Sanz**
Coro de muchachas de Cálcide, Corifeo, Mensajero II: **Daniela Conde**
Coro de muchachas de Cálcide: **Vanessa Muñoz**
Coro de muchachas de Cálcide: **Índira Cortés**

Ficha técnica

Director: **Felipe Andrés Pérez Agudelo**
Autor: **Eurípides.**
Iluminación y Técnico: **Robinson Achinte.**
Sonido: **Julián Fernández**
Escenografía, Utilería y Vestuario: **Colectivo de actores.**
Fotografía y apoyo en máscaras: **Romano Barney.**
Productor: **Nicolas Reyes-Rinckoar.**

LABORATORIO DE PRODUCCIÓN Y DOCUMENTACIÓN ESCÉNICA
UNIVALLE

Jefe del Departamento de Artes Escénicas
Ma Zhenghong
Coordinación Laboratorio Producción y Documentación Escénica
Univalle
Ana María Gómez, Alejandro González Puche
Secretaría Administrativa
Katherine Muñoz Lubo
Productores
Jimmy Luna, Angélica Ruiz
Técnico
Robinson Achinte
Diseño gráfico
Christian Díaz

Estreno Teatral

IFIGENIA EN ÁULIDE

DE EURÍPIDES - DIRIGE: ANDRÉS FELIPE PÉREZ AGUDELO

10 / 11
VIERNES / SÁBADO
NOVIEMBRE

5:30 pm.

SALA DE TEATRO UNIVALLE
(AUDITORIO 4)

20 Años
1997-2017
TEMPORADA DE TEATRO UNIVALLE
Un espacio para la cultura

Facultad de Artes Integradas
Departamento de Artes Escénicas

Plaza de la
Artes Escénicas

Temporada de Teatro Univalle

Temporada de Teatro Univalle



La obra

Ifigenia en Aulide

Una de las tragedias griegas más representativas del teatro griego, en donde se cuentan los sucesos previos a la Guerra de Troya, generada cuando el troyano Paris raptó a Helena, esposa de Menelao, y los aqueos se declaran en guerra contra éstos. El ejército de los aqueos es comandado por Agamenón, hermano de Menelao, el cual por falta de vientos propicios para zarpar a Ilión, tierra donde habitan los Troyanos, se encuentra varado en las costas de la ciudad de Aulide. Agamenón decide indagar a Calcante para encontrar una solución a este impasse; el adivino anuncia que la diosa Artemis exige el sacrificio de su hija Ifigenia. Una petición que pondrá al padre a cuestionarse sobre de idea de obedecer a sus dioses o privilegiar la integridad de su descendencia.

El autor

Eurípides

(Salamina, actual Grecia, 480 a.C. - Pella, hoy desaparecida, actual Grecia, 406 a.c.) Poeta trágico y pensador griego que tuvo como maestros a Anaxágoras, a los sofistas Protágoras, Pródicos y a Sócrates, cuyas enseñanzas se reflejan en su obra. Las obras de Eurípides representan un cambio de concepción del género trágico, de acuerdo con las nuevas ideas que había aprendido de los sofistas; así, su escepticismo frente a las creencias míticas y religiosas es manifiesto en sus obras, que rebajan el tono heroico y espiritual que habían cultivado Esquilo y Sófocles a un tratamiento más cercano al hombre y la realidad corrientes. El héroe aparece retratado con sus flaquezas y debilidades, dominado por oscuros y secretos sentimientos que le impiden enfrentarse a su destino, del que finalmente es liberado por la intervención de los dioses al término de la obra (recurso llamado *deus ex machina*, por los artilugios escénicos que usaba para introducir al dios); otras innovaciones suyas son la introducción de un prólogo y la asignación de un papel más reducido al coro. En sus tragedias pasa a primer término el tratamiento psicológico de los personajes, de gran profundidad. Incomprendido en su época, Eurípides se convirtió en modelo a imitar ya por los trágicos latinos, y luego su influencia prosiguió durante el neoclasicismo y el Romanticismo alemán (Lessing, Schiller, Goethe).

El director

Felipe Andrés Pérez Agudelo

Licenciado en Arte Dramático de la Universidad del Valle. Adelantó estudios de la Maestría *The new face of acting teachers*, Theater training methods for innovative pedagogical practice con la UNAM de México y el AKT-ZENT de Alemania. Miembro del Grupo de Creación e Investigación Laboratorio Escénico Univalle desde el 2002. Docente del Departamento de Artes Escénicas de la Universidad del Valle: desde el 2008 en la Licenciatura en Arte Dramático y en el 2012 en la Licenciatura en Danza Clásica. Director en *Kean* de Sartre, *La doncella de Orleans* de Schiller, *Medora* de Lope de Rueda, *El Rey se divierte* de Víctor Hugo, *Rebu* de Jo Bilac, *Passport* de Gustavo Ott. Una mujer sin importancia de Wilde y *Baal* de Bertolt Brech. Ha participado como actor en numerosos festivales de teatro nacionales e internacionales. Merecedor del premio a mejor actor en el VI Festival de Teatro de Cali.



