


# La emoción del dolor y su gestualidad en el lamento de la *párodos* de *Ifigenia entre los tauros*

The Emotion of Grief and its Gestures in the Lament in the *Parodos* of *Iphigenia in Tauris*

*Elsa Rodríguez Cidre*

Universidad de Buenos Aires /CONICET, Argentina

elsarodriguez022@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0003-2197-3066>

## Resumen

En la *rhêsis* introductoria de *Ifigenia entre los tauros*, la protagonista detalla la historia de su sacrificio en Áulide, la razón de su presencia entre los tauros y su función de sacerdotisa. A continuación, relata el sueño que ha tenido y por el cual interpreta que su hermano Orestes ha muerto. Entra el coro integrado por mujeres griegas que asisten a Ifigenia en el templo y todas ellas entonan un *thrênos* por Orestes. Se trata de un lamento fúnebre a la distancia movilizado solo por un sueño y la convicción subsiguiente de ser la última representante de un linaje abatido. Es nuestro objetivo analizar el léxico del dolor y su gestualidad tal como este se despliega en el *thrênos* inicial, operando con las categorías de “guion emocional” y “flujo afectivo”.

**Palabras clave:** emoción, dolor, lamento, *Ifigenia entre los tauros*, Eurípides.

## Abstract

In the introductory *rhesis* of *Iphigenia in Tauris*, she details the story of her sacrifice at Aulis, the reason for her presence among the Taurians and her function as priestess. Then she relates her dream by which she interprets that her brother Orestes has died. Composed of Greek women who assist Iphigenia in the temple, the chorus enters and sings with her a *threnos* for Orestes. It is a funeral lament in the distance, mobilized only by a dream and the subsequent conviction of being the last representative of a devastated lineage. It is our aim to analyse the lexicon of grief and its gestures as it unfolds in the initial *threnos*, operating with the categories of “emotional script” and “affective flow”.

**Keywords:** Emotion, Grief, Lament, *Iphigenia in Tauris*, Euripides.

**Recepción:** 12 Marzo 2024 | **Aceptación:** 16 Abril 2024 | **Publicación:** 01 Junio 2024

**Cita sugerida:** Rodríguez Cidre, E. (2024). La emoción del dolor y su gestualidad en el lamento de la *párodos* de *Ifigenia entre los tauros*. *Synthesis*, 31(1-2), e147. <https://doi.org/10.24215/1851779Xe147>



En la *rhêsis* introductoria de *Ifigenia entre los tauros* (IT),<sup>1</sup> la protagonista detalla la historia de su sacrificio en Áulide, la razón de su presencia entre los tauros y su función de sacerdotisa. A continuación, relata el sueño que ha tenido y por el cual interpreta que su hermano Orestes ha muerto. Entra el coro integrado por mujeres griegas que asisten a Ifigenia en el templo y todas ellas entonan un *thrênos* por Orestes. Se trata de un lamento fúnebre a la distancia movilizado solo por un sueño y la convicción subsiguiente de ser la última representante de un linaje abatido. Es nuestro objetivo en el presente trabajo analizar el léxico del dolor y su gestualidad tal como se despliega en este *thrênos* inicial.

Desde el momento en que nuestra principal fuente de información sobre las emociones en el mundo antiguo proviene del registro lingüístico, Cairns (2018) propone como metodología necesaria el abordaje del léxico emocional de cada sociedad sin olvidar el análisis del propio lenguaje como expresión emotiva así como también de los aspectos físicos reflejados en él desde un punto de vista descriptivo o metafórico (p. 58). Ahora bien, el conocimiento de la terminología relativa a emociones en la Atenas clásica nos introduce, en el caso específico del dolor, en un problema que ha movilizado a la crítica especializada. En efecto, el primer inconveniente que se nos presenta es si el dolor puede ser tomado como un objeto legítimo del estudio de las emociones en la Antigüedad, toda vez que el principal teórico de la época que procede a catalogar las emociones lo excluye explícitamente de su inventario. En el libro II de *Retórica*, Aristóteles define a las emociones como aquello por lo que los hombres son transformados y modifican sus juicios y a los cuales siguen dolor y placer (1378a20-23).<sup>2</sup> En este esquema, el dolor no aparece calificado propiamente de *páthos*. En otra oportunidad (Rodríguez Cidre, 2023, pp. 44-46), hemos dedicado un espacio a esta cuestión, siempre restringiendo el análisis del dolor al marco del *thrênos*. Allí retomábamos el trabajo de Konstan (2006, pp. 244-247) que intentaba dar cuenta de tal ausencia en el catálogo aristotélico. Resumamos brevemente su argumentación.

En primer lugar, Konstan destaca la centralidad que la *peithô* tiene en el esquema aristotélico, factor que señala como posible causa de la poca relevancia que el dolor encuentra en el catálogo del Estagirita. Al considerar al dolor y al placer como sensaciones (*aisthéseis*), elementos constitutivos pero distintos de los *páthe*, el filósofo estaría apuntando a la incapacidad del dolor de alterar los pareceres de un auditorio al no implicar un juicio de intenciones, una evaluación del poder o una referencia a un status abandonado: de esta manera, el dolor no daría pie a una *'action readiness'*, es decir, la disposición a reaccionar en función de lo que cada pasión provoca. Según Konstan, entonces, el dolor no conforma una emoción para Aristóteles por cuanto no conduce a corregir un desequilibrio en el mundo social sino que está recluido al ámbito de la sensación individual. En este sentido y con foco en el *thrênos*, rescatábamos el carácter colectivo y público del lamento fúnebre así como la dimensión competitiva que el ritual funerario solía contener, lo que revela a nuestro entender la multiforme impronta social del *thrênos*.

Varios trabajos de Konstan, uno de los más esclarecidos estudiosos de estas temáticas, aportan otros elementos que contribuyen a una mejor captación del tratamiento helénico del dolor. Por un lado, en una serie de ellos busca refinar el arsenal conceptual con el que estructura sus abordajes. Así, en Konstan (2015) explora la diferencia entre emoción y afecto y encuentra útil calificar al dolor como una “proto-emoción” (p. 1 y ss.),<sup>3</sup> mientras que en Konstan (2020b), a partir del texto de Gorgias sobre el encomio a Helena y la *Retórica a Alejandro*, señala la mixtura entre sensaciones y emociones que ya está presente en la Antigüedad (p. 373). Asimismo, en Konstan (2016) plantea la necesidad de complejizar el análisis apelando a una pluralidad de tipos de dolor (p. 8).

Por otro lado, se encarga de rescatar fuentes antiguas, por fuera del esquema aristotélico, que ya consideraban al dolor como una emoción. Así, en Konstan (2015) trabaja con el escolio a *Ilíada* 18.112-113 – donde el escriba considera como emociones lo que está experimentando Aquiles, la cólera, *orgé*, y el dolor, *lúpe*– (p. 5) y en Konstan (2020b), a partir del *Filebo* (47e) de Platón, constata una forma de inscripción del dolor en un marco teórico que reivindica su carácter de emoción (p. 374). A partir de estas divergencias,

Konstan (2020b), de alguna manera, reconoce una evidencia, que el pensamiento griego sobre esta temática podría resultar tan diverso como lo puede ser un tratamiento de nuestra contemporaneidad (p. 375).

Habiendo ya determinado que el dolor conforma un objeto legítimo en el estudio de las emociones en la Antigüedad griega, lo que debemos tener presente es que en la época el dolor era concebido como un elemento de efectos disruptivos que obligadamente convocaba a la regulación.

En términos generales, Baltussen (2013), en su introducción al libro sobre la consolación griega y romana, recuerda los métodos retóricos y filosóficos desplegados por las sociedades antiguas que tuvieron por objetivo reducir el excesivo dolor y contener los efectos de esta “inconvenient and disruptive emotion” (pp. xiii-xv). Las manifestaciones del dolor y sus límites constituyen una cuestión de debate en la Atenas clásica que se replica en el escenario trágico. Como recuerda, Chong-Gossard (2013), el sufrimiento de un personaje representa un problema “privado” pero se actúa para delectación de una audiencia pública. Esta dualidad del dolor trágico es expresada por los tres dramaturgos que atestiguan el discernimiento cultural antiguo del dolor como un problema que necesita ser resuelto “as a disease that warrants a cure or a physical excess that need arresting” (p. 37).

En esta línea y a efectos de la tragedia que abordamos aquí, dos conceptos de la teoría de las emociones resultan particularmente operativos. En primer lugar, la categoría de “guion emocional” acuñada oportunamente por Kaster (2005) quien focaliza en las regulaciones afectivas, las formas irreflexivas e inarticuladas por las que la gente adopta normas en el proceso de inserción social, dando lugar a repertorios de acciones y expresiones disponibles en determinado contexto social, los “guiones emocionales” (p. 4 y p. 8 y ss.).<sup>4</sup> El dolor, como todo otro fenómeno social, cumple funciones y sigue reglas y su misma percepción está determinada culturalmente en el marco de sociedades siempre cambiantes: el temor a la muerte o la reacción a la pérdida de un ser querido responden a un complejo conjunto de factores sociales, tal como plantea Chaniotis (2012).<sup>5</sup>

La categoría de guion emocional encuentra en las emociones ligadas al ritual funerario y al género del *thrénos* un espacio más que fértil. Se trata de una noción que apunta a lo que la sociedad ateniense “hacia” con las emociones y en el caso particular del *thrénos* nos enfrenta con un doble protocolo para la exteriorización del dolor: la normativa doméstica y cívica del *thrénos* y la del *thrénos* trágico (que oficializa gestos, gritos, términos, *tópoi*, etc., como la correcta expresión de esta emoción). Como señala Holst-Warhaft (2000), los lamentos no conforman simplemente una expresión de emoción, sino que constituyen a la vez formas poéticas y musicales que estructuran poderosos sentimientos de dolor en una performance (p. 52).<sup>6</sup>

El *thrénos* contempla determinados comportamientos por parte de los hombres y, principalmente, de las mujeres que ejecutan el rito funerario. El canto de lamentos responde a unas normas rituales cuyo seguimiento no implica ausencia de emoción genuina ante la muerte sino la conveniencia de un código establecido que permite una mejor y más eficiente expresión del dolor. El *thrénos* que se entona en los funerales “reales” y el propio de la tragedia comparten una naturaleza nodal. Como resalta Frisone (2011), es notoria la performatividad de los funerales griegos, cuya “puesta en escena” en lugares públicos implicaba elaborados repertorios simbólicos y jerárquicos, comprendidos y compartidos por quienes ejecutaban el ritual (p. 193). Por su parte, Konstan (2006) afirma que la concepción del dolor como una función social (y no como un sentimiento solo “privado”) se revela en las limitaciones establecidas a las expresiones de dolor en el ritual fúnebre (tiempos y modos admitidos, ordenaciones sobre atuendos, etc.) que reflejan un determinado entendimiento y el hecho mismo de marcarlo en una ritualidad indica que opera allí la jurisdicción de la costumbre o la autoridad pública (p. 252).

En efecto, asistimos de hecho a una doble normatividad, la que hacía al ritual desde la costumbre y las tradiciones domésticas, y la que Solón, entre otros, intentó normativizar para contener el desborde y el caos, principalmente de las mujeres.<sup>7</sup> La *pólis* llevó adelante una progresiva confiscación del ritual funerario, imponiendo una reglamentación de gestualidades y discursos apropiados que tendió a restringir el espacio de

acción femenina. La tragedia, por su parte, hizo foco especial en aquellos desbordes doblemente performativos y, entre los tragediógrafos, será Eurípides quien más se demorará jugando con las posibilidades de estas performances trenólicas desde el escenario y desde su simbología.

Precisamente por esto último, la segunda categoría de la teoría de las emociones que intentaremos movilizar en este trabajo es la de “flujos afectivos”, desarrollada por Buis (2021) a partir de la noción de “circulación de afectos” de Ross (2014, p. 16), centrada esta en los intercambios sentimentales –conscientes e inconscientes– que se naturalizan en un ambiente social compartido. Los flujos afectivos remiten en el plano de la representación al control de estrategias retóricas de administración y dosificación emocional frente a una audiencia (en el caso de Buis, en función de la oratoria de Gorgias).<sup>8</sup>

Aquí ya no hablamos de la regulación social o de lo que se espera socialmente que se haga con el dolor sino de lo que Eurípides “hace” con las emociones y en particular con el dolor. La atención está puesta, entonces, en la confección del autor desde la trama, y las formas cómo el dramaturgo manipula, cual con un grifo, el flujo emotivo que intenta despertar en el espectador. Los tragediógrafos sondean, dice Visvardi (2020), las maneras en las cuales las emociones se debilitan o se promueven hacia los individuos, las comunidades y los ideales. En este sentido, Eurípides parece revelar un arte propio en la economía discursiva de estas, explorando un amplio abanico de experiencias emotivas, alternando entre prioridades individuales y colectivas al dramatizar y articulando en distintivas formas de autoconciencia los aspectos viscerales de las emociones (pp. 627-628).

En suma, analizar el dolor y su gestualidad (en nuestro caso, en las formas poéticas iniciales de *IT*) obliga a un diálogo con los guiones emocionales de la sociedad y del género trágico (normativas con las que los actores pueden o no seguir interactuando) así como también con las estrategias de flujo afectivo que se puedan detectar en la orquestación del dramaturgo.

## 1. *δυσθρηνητοὶς ὡς θρήνοις*: el dolor en la *párodos* de *IT*

En *IT* –c. 412 a. C.–, la hija de Agamenón vive como sacerdotisa en el templo de Ártemis en el Quersoneso táurico (hoy Crimea) donde se sacrifica a todo extranjero que arribe a esas tierras. Orestes, su hermano, llega precisamente a esta región en compañía de Pílates en busca de la imagen de Ártemis, último paso en la purificación de su matricidio. La tragedia se abre con el prólogo (vv. 1-235) constituido por una *rhésis*, un diálogo y una *párodos*. En la *rhésis* introductoria, Ifigenia nos relata la historia de su sacrificio en Áulide, la razón de su presencia entre los tauros y su función de sacerdotisa (está a cargo de las lustraciones previas a los rituales sacrificiales). Luego, como hemos mencionado, nos relata el sueño que ha tenido y la interpretación de que su hermano Orestes ha muerto. Aparecen luego en escena Orestes y Pílates y en el diálogo que entablan entre ellos nos informan las razones de su presencia en la región (para que cesen las persecuciones de las Erinias deben llevar la imagen divina al Ática). Salen de escena ambos griegos y se desarrolla la *párodos* con la entrada del coro integrado por mujeres griegas que asisten a Ifigenia en el templo e inician un intercambio con la sacerdotisa.<sup>9</sup> Y es aquí donde nos queremos detener, en el lamento que se entona por Orestes.

Naturalmente, en este caso, se trata de un *thrénos* singular con un cadáver ausente (y que el público ya reconoce como inexistente), lamento originado solo por un sueño al que se le da carácter de certeza. En la tragedia, un *thrénos* con ausencia de cadáver ya conlleva desafíos de interpretación. El cuerpo a llorar puede presentar sus particularidades y así reducirse a una cabeza, como la de Penteo a la que Ágave dirige su lamento, o incluso tratarse de cuerpos aún vivos, como los hijos de Medea para quienes la próxima filicida, adelantándose a los rituales, anticipa también el lamento.<sup>10</sup> Pensemos en *Troyanas* donde Hécuba entona su *thrénos* ante el contundente cadáver sangrante del pequeño Astianacte pero también dedica con el coro un lamento a una Troya en llamas, último muerto a llorar en dicha trama, evidentemente incorpóreo.<sup>11</sup> Por no hablar del *thrénos*-ardid como el de Helena en la obra homónima quien desarrolla, para el éxito de la huida de Egipto, el lamento no solo ante un cadáver ausente sino que la ejecutante es asistida por el supuesto muerto que

es quien asesinará a los cincuenta egipcios que presencian el ritual en pleno mar. O el que desarrolla Andrómeda atada a una roca en el inicio de la obra fragmentaria homónima, un lamento entonado por su inminente destino funesto. Ahora bien, si tomamos la definición amplia de *thrénos* que formula Wright (1986, p. 2),<sup>12</sup> quien también nos recuerda que los lamentos para muertes anticipadas o imaginadas, como es el caso, representan innovaciones del género (a las que, sabemos, Eurípides era muy afecto), se evidencia que el propósito del treno pasa por la expresión del dolor ante la muerte.

En *IT*, el sueño de muerte de Ifigenia, como mencionamos, desencadena el *thrénos*.<sup>13</sup> Pero es de destacar que el elemento tanático sobrevuela toda la tragedia y por ello resultan sugerentes las formas en que Eurípides lo presenta en la obra. A Ifigenia, sacerdotisa en el templo de Ártemis, la Hélide la considera muerta, sacrificada en Áulide para que aquellos vientos pudiesen aparecer y así poner proa hacia Troya. Sacrificio que, desde otro lugar, sigue siempre en juego ya que en la zona de los tauros ella es la encargada de consagrar el ritual por el que se sacrifica a todo griego que arribe a esa región bárbara (y, de hecho, el propio Orestes y su amigo Pílates son potenciales víctimas sacrificiales, tal como se vislumbra unos versos después). Ifigenia parece una doncella anclada en la muerte, que sueña con un hermano muerto y que entona un lamento fúnebre en la *párodos* de la obra, que tiene una fuerte carga intertextual. Suele compararse a *IT* con *Helena* por la gran similitud en el tratamiento de sendas protagonistas: su forzada expatriación, el espacio bárbaro, el plan de escape, etc. Pero, en función de lo que nos interesa remarcar aquí, parece más adecuada la comparación que establece Cropp (2000, pp. 35-36) entre esta obra y *Orestía* de Esquilo: la Ifigenia euripidea replica a la Clitemnestra esquila por cuanto ambas mujeres tienen sueños claves para las tragedias (ambos en relación con Orestes) y el treno de Electra y sus libaciones por Agamenón se espejan en *IT* en el lamento y las libaciones de Ifigenia por su hermano.<sup>14</sup>

Focalicemos en el lamento de Ifigenia sus cinco primeros versos que revelan una particular riqueza semántica y léxica:<sup>15</sup>

ὦ δμῶαί,  
 δυσθρήνητοις ὡς θρήνοις  
 ἔγκειμαι, τᾶς οὐκ εὐμούσου  
 μολπᾶς βοᾶν ἀλύροις ἐλέγοις, αἰαί,  
 αἰαί, κηδεῖοις οἴκτοισιν.<sup>16</sup>

¡Ay!, esclavas, ¡Cómo entre *thrénoi* de terribles *thrénoi* estoy postrada,  
 entre elegías sin lira del canto no de buena musa en cuanto al grito, ¡ay!-  
 ¡ay!, ¡ay!-¡ay!, entre lamentos (piadosos) funerarios. (vv. 143-147)

Lo primero que sorprende es la proliferación de términos que giran en torno del lamento y su gestualidad. Ifigenia se presenta metafóricamente postrada. Parker (2016, p. 90) destaca la fuerza del verbo *ἔγκειμαι* en tanto expresa una sensación de estar enredado en una situación sin poder hacer nada al respecto. Esta postración se expande en tres *ποῦ* figurados con núcleos *θρήνοις*, *ἐλέγοις* y *οἴκτοισιν*.<sup>17</sup> Al primer núcleo, lo modifica el adjetivo *δυσθρήνητος* que Rodríguez Adrados (DGE) traduce por “de terrible lamento” y que aparece aquí y en *Antígona* (v. 1211); este casi *hápax* conforma para Platnauer (1956 [1938], p. 73) y Kyriakou (2006, p. 89) un oxímoron (una suerte de *thrénos* sin *thrénos*). Sin embargo, para Grégoire (1925, p. 119), Cropp (2000, p. 185) y Parker (2016, p. 90) (y también para nosotros) esta lectura no parece convincente ya que el preverbio refuerza y profundiza la idea de lamento. El segundo núcleo, *ἐλέγοις*, según el DGE, remite en primer lugar a la composición musical compuesta o no en dísticos elegíacos para pasar en su segunda acepción al canto de lamentación (*IT*, 146 y 1091).<sup>18</sup> Estas elegías están calificadas por el adjetivo *ἀλύροις* “no acompañado por la lira”. Para comprender esta expresión, Grégoire (1925, p. 120) recuerda que en los trenos el instrumento fundamental era la flauta y Segal (1989, p. 343) destaca la recurrente figura retórica en la tragedia de la “negated song” (y especialmente en Eurípides), dada por la falta de música, de instrumento o de danza.<sup>19</sup> Este recurso al oxímoron para Segal (1989, p. 346) expresa la tensión entre “the mythical account of sufferings that result from the threatened disintegration of community enacted on the stage and the celebration of



community inherent in the performance itself within the City Dionysia, Lenaea, or country Dionysia”. Además en esta construcción aparecen los términos οὐκ εὐμούσου (a través de una litote), μολπᾶς y βοάν. Para Kyriakou (2006, pp. 89-90) οὐκ εὐμούσου, “no de buena musa” califica por medio del oxímoron a μολπᾶς, “canto”, no significando “illfavoured by the Muses” o “unmusical” sino “intoned on a sad occasion”. En cuanto a βοάν, podemos entenderlo como el grito ritual en sacrificios y celebraciones religiosas (DGE). Por último, el tercer núcleo, οἴκτοισιν, conforma en sí una emoción, la piedad, y pasa en la acepción elegida a significar “lamento” o “lamento piadoso”; el adjetivo κηδεῖοις “funerarios” que lo califica porta en su primera acepción el significado de “amado” y es por ello que para Kyriakou (2006, pp. 89-90) está muy bien elegido porque Ifigenia está lamentando la muerte de una persona amada, a la que ella ofrece lo único que puede realizar en contexto: libaciones y su dolor. Los gritos αἰαῖ (v. 146 y 147), recordemos, forman parte del repertorio discursivo de los *thrēnoi* trágicos y no así de los épicos y están en función de conferir mayor *páthos*.<sup>20</sup> Wright (1986, p. 57) resalta el hecho de que los gritos expresan la muerte de una manera escandalosamente realista para la audiencia pudiendo dramatizar las emociones mejor que las palabras. También sostiene esta autora que la intensidad de tales gritos es directamente proporcional a la cercanía de la muerte en el tiempo, aunque es de destacar que en esta obra la categoría temporal también se diluye en el plano onírico. Como vemos, la concentración de lexemas ligados a la gestualidad del *thrēnos* en estos escasos cinco versos resulta masiva, aunque a su vez plena de matices.

Pasemos a la segunda parte del lamento de Ifigenia:

ἄται μοι συμβαίνουσ' ἄται  
 σύγγονον ἄμὸν κατακλαιομέναι  
 †ζῶᾶς, οἶαν ἰδόμαν†  
 ὄψιν ὀνείρων  
 νυκτός τᾶς ἐξῆλθ' ὄρφνα.  
 ὀλόμαν ὀλόμαν·  
 οὐκ εἶσ' οἴκοι πατρῶοι·  
 οἴμοι <μοι> φροῦδος γέννα. φεῦ  
 φεῦ τῶν Ἄργει μόχθων.

Las ruinas, las ruinas me sobrevienen, lamentando (con lágrimas) por mi hermano, †por su vida; ¡Percibí qué† visión de sueños de (la) noche cuya oscuridad se marchó! Estoy perdida, estoy perdida. No existe hogar paterno. ¡Ay <de mí>! Desaparecida, (mi) estirpe. ¡Uy! ¡Uy! por las angustias en Argos. (vv. 148-155)

Podríamos pensar en una notable personificación de las ἄται, esas ruinas, calamidades absolutas que, por un lado, caen sobre Ifigenia pero, por otro, lamentan el destino de Orestes llorando junto con ella: a falta del tejido familiar que debería ser el entorno apropiado para ejecutar este ritual, son las propias desgracias las que cumplen los roles socialmente esperados. En estos versos, Ifigenia sigue las reglas del género focalizando en un momento en su situación de desamparo: ella marca su propia destrucción con la duplicación de la forma verbal ὀλόμαν ὀλόμαν (“estoy perdida, estoy perdida”), y la aniquilación de su casa y de su linaje, οὐκ εἶσ' οἴκοι πατρῶοι./οἴμοι <μοι> φροῦδος γέννα (“No existe hogar paterno. ¡Ay <de mí>! Desaparecida, (mi) estirpe”). La insistencia del discurso de la protagonista en la carencia de lo que se ha perdido reproduce en un punto la ausencia del cadáver a llorar en este lamento.

En la tercera parte del *thrēnos*, Ifigenia pasa a detallar las libaciones en honor del muerto:

ἰὼ δαίμον,  
 μόνον ὅς με κασίγνητον συλᾶς  
 Αἶδα πέμψας, ᾧ τάσδε χοῶς  
 μέλλω κρατήρᾳ τε τὸν φθιμένων  
 ὑδραίνειν γαίης ἐν νώτοις  
 παγὰς τ' οὐρειᾶν ἐκ μόσχων  
 Βάκχου τ' οἰνηρᾶς λοιβᾶς  
 ξουθᾶν τε πόνημα μελισσᾶν,  
 ἃ νεκροῖς θελκτήρια χεῖται.  
 ἀλλ' ἔνδος μοι πάγχρυσον  
 τεύχος καὶ λοιβὴν Αἶδα.  
 ᾧ κατὰ γαίης Ἀγαμεμόνιον  
 θάλλος, ὡς φθιμένῳ τάδε σοι πέμπω·  
 δέξαι δ' οὐ γὰρ πρὸς τύμβον σοι  
 ξανθὴν χαιταν, οὐ δάκρυ' οἶσω.  
 τηλόσε γὰρ δὴ σᾶς ἀπενάσθην  
 πατρίδος καὶ ἐμᾶς, ἔνθα δοκήμασι  
 κείμαι σφαχθεῖσ' ἃ τλάμων.

¡Ay *daímon*, que tras enviar al único hermano a Hades, me lo quitas! Por él estas libaciones voy a verter y la vasija de los muertos sobre la espalda de la tierra: no solo chorros de terneras montaraces sino también vertidos vinosos de Baco y el trabajo de las veloces abejas, lo que vierte ofrendas a los muertos. Vamos, entrégame la vasija de todo oro y la libación de Hades. Oh retoño de Agamenón bajo tierra, como a muerto te envío esto. Y acéptalo. Pues no te llevaré hacia tu tumba (mi) rubio pelo; no, (mis) lágrimas. Pues muy lejos, en verdad, fui enviada de tu tierra y la mía, donde –según las creencias– yazgo sacrificada –¡la desdichada (de mí)!– (vv. 156-177)

Luego de invocar al *daímon*,<sup>21</sup> Ifigenia realiza un juego de tiempos verbales y de negaciones en función de lo que efectivamente hace o decide no hacer. En una sutil utilización del verbo μέλλω (v. 159) despliega lo que va a verter aunque el presente de πέμπω (v. 168) y el imperativo δέξαι (v. 169) parecerían actualizar las libaciones en escena. Pero inmediatamente niega lo que no podrá llevar (nuevo futuro) a la tumba de Orestes en Argos por su lejanía: su rubio pelo, ξανθὴν χαιταν, sus lágrimas, δάκρυα, para volver luego sobre su propio sacrificio.<sup>22</sup> El texto eurípideo se centra en Ifigenia como ejecutante pero de un ritual que no se desarrolla según la normativa establecida pues recordemos que se trata de un *thrēnos* sin cadáver presente, entonado para un muerto que está vivo y por una oficiante que se supone está muerta. Todo esto, la audiencia ya lo tiene presente pues ha contemplado vivo al “difunto” en la segunda escena (vv. 67-122). Tal desarrollo de la trama nos revela que Eurípides juega con el flujo de afectos, desplegando en escena el dolor que parte a la protagonista y, al mismo tiempo, limitando la empatía de la audiencia. Esta puede entender el dolor de Ifigenia que se cree sola pero sabe que la situación es bien distinta, incluso contraria en función de la cercanía del hermano en ese lugar tan alejado e inhóspito. Esta situación vital peligrará cuando Orestes y Pílates sean apresados y, de seguir con lo pautado en aquellas tierras, sería la misma Ifigenia la que daría, en lugar de libaciones, lustraciones para el inminente sacrificio de los griegos.

El parlamento de la protagonista se detiene en las irregularidades (a las que Eurípides siempre es tan afecto) y cierra con lo que es un *tópos* del lamento, el elemento autorreferencial que en algunas ocasiones clausura las intervenciones trenéticas, tal como se evidencia en los vv. 175-177. En estos versos, el sacrificio vuelve a aparecer a través del verbo κείμαι (que ya lo habíamos señalado en el v. 145 con el preverbio ἐν- que regía los tres ποῦ figurados), aquí con la figuración de la degollación que nos retrotrae al sacrificio de Ifigenia en Áulide.

Por su parte, el coro responderá a su señora con una nueva proliferación inicial de términos que remiten al lamento fúnebre en un nuevo uso del futuro. Focalicemos en los primeros versos:

ἀντιψάλμους ᾠδὰς ὕμνων τ'  
 Ἀσιητᾶν σοι βάρβαρον ἀχάν,  
 δέσποιν', ἐξαυδάσω, τὰν ἐν  
 θρήνοις μοῦσαν νέκυσι μέλεον,  
 τὰν ἐν μολπαῖς Ἄιδας ὕμνῃ  
 δίχα παιάνων.

Cantos en respuesta a tus cantos y bárbaro eco de himnos asiáticos  
 entonaré para ti, mi señora, la infeliz musa entre *thrēnoi* a los muertos, la  
 que con cantos de Hades entona sus himnos sin peanes. (vv. 179-185)

Wright (2005, p. 180) destaca dos cuestiones respecto del coro: por un lado, el elemento inesperado de que esté compuesto por mujeres griegas (recuérdese al respecto los versos iniciales del coro, vv. 126-136, donde ellas mismas se presentan como helénicas); por otro, que a su vez el lamento que entonan sea de corte asiático. Esta extraña peculiaridad puede explicarse, según el crítico, en modos musicales asociados con la evocación de específicas emociones.<sup>23</sup> Por otra parte, el coro no considera ni por un momento la posibilidad de que Ifigenia haya malinterpretado su sueño. El colectivo de mujeres utiliza una forma verbal en singular, ἐξαυδάσω, “entonaré”, y de ella dependen objetos directos: ἀντιψάλμους ᾠδὰς (“cantos en respuesta a tus cantos”), y ὕμνων τ' / Ἀσιητᾶν... βάρβαρον ἀχάν (“bárbaro eco de himnos asiáticos”), τὰν ἐν / θρήνοις μοῦσαν νέκυσι μέλεον (“la musa infeliz entre *thrēnoi* a los muertos”), τὰν ἐν μολπαῖς Ἄιδας ὕμνῃ / δίχα παιάνων (“la que entre cantos de Hades entona sus himnos sin peanes”). Platnauer (1956 [1938], p. 75) observa que desde el momento en que no existe una correspondencia métrica entre los cantos de Ifigenia y el coro, el *hápax legómenon* ἀντιψάλμους significa simplemente “answering”. Como señala Kyriakou (2006, p. 94), el coro retoma tres términos del discurso de su señora, θρήνοις, μοῦσαν y μολπαῖς y cambian la expresión ἀλύροις ἐλέγοις (v. 146) por δίχα παιάνων (v. 185). El peán es una composición coral dirigida principalmente a Apolo o a Ártemis. Parker (2016, p. 95) señala que podía ser tanto un pedido de ayuda divina o una expresión de gratitud por el éxito logrado; en este contexto queda clara, pues, su ausencia.

Los últimos versos corales (vv. 186-202) presentan varios problemas textuales:<sup>24</sup>

οἶμοι τῶν Ἀτρειδᾶν οἴκων. ἔρρει  
 φῶς σκήπτρων <τ>, οἶμοι,  
 πατρῶν οἴκων.  
 †τῖν' ἐκ τῶν εὐόλων Ἀργεῖ  
 βασιλέων ἀρχά†.  
 μόχθος δ' ἐκ μόχθων αἰσσει  
 < >  
 δινευούσαις ἵπποις πταναῖς.  
 ἀλλάξας δ' ἐξ ἔδρας ἱερὸν  
 †ὄμμ' αὐγᾶς ἀλιοστ'.  
 †ἄλλοις† δ' ἄλλα προσέβα  
 χρυσέας ἀρνὸς μελάθροις ὀδύνα  
 †φόνος ἐπὶ φόνῳ ἄχεα ἄχεσιν†.  
 ἐνθεν τῶν πρόσθεν δμαθέντων  
 ἐκβαίνει ποινά γ' Ἐνταλιδᾶν  
 εἰς οἴκους, σπεύδει δ' ἀσπούδαστ'  
 ἐπὶ σοὶ δαίμων.



¡Ay de mí, de la casa de los Atridas! Desaparece la luz de los cetros <y>, ¡ay de mí!, de mi casa paterna. †En algún (tiempo) el poder (era) a partir de los prósperos reyes de Argos†. Mas la angustia se lanza desde las angustias < > y con sus yeguas aladas que dan vueltas. Y tras cambiar de sede (la) sagrada †mirada de la luz (del sol) marina†. †En otros† palacios se encontró otros dolores del cordero de oro †asesinato sobre asesinato, dolores sobre dolores†. De allí de los Tantálidas sometidos de antes sale la venganza para tu casa y promueve lo no deseado sobre ti el *daímon*. (vv. 186-202)

Tres términos utiliza el coro para referirse al dolor en su lamento por el supuesto fin de la casa de los Atridas: *μόχθος*, *ὀδύνη* y *ἄχος* (en el primer y tercer caso están duplicados). Parker (2016, p. 97) señala aquí el *tópos* de la *ἀρχὴ κακῶν*, motivo recurrente en las tragedias que tratan sobre los descendientes de Pélope. El primer término, *μόχθος*, es frecuente en tragedia. Chantraine (1999 [1968]) le atribuye el significado de “peine, effort, difficulté” mientras que Liddell & Scott & Jones (1968) dan en primer lugar la acepción de “toil” para pasar luego a “distress”.<sup>25</sup> El vocablo *ὀδύνη* en su primera acepción remite al dolor físico (principalmente el de parto para las mujeres y el de las heridas en el combate para los varones) para pasar luego también a significar “pain of mind, grief, distress”.<sup>26</sup> Por último, *ἄχος* también remite al dolor como reacción a distintos sucesos desgraciados (DGE) tanto físico como mental (si bien en Homero siempre es mental). Los lexemas que giran en torno del dolor en este pasaje bastante corrupto remiten al pasado (*tópos* de las intervenciones corales y del lamento fúnebre) para resaltar el origen de las desgracias recientes y la acción nefasta del *daímon*. Kyriakou (2006, pp. 98-99) destaca el hecho de que el coro finalice su canto atribuyéndole la responsabilidad de todas las desgracias de Ifigenia al *daímon* que incluye tanto el destino personal de la protagonista como la fortuna colectiva de los Tantálidas. Para esta autora, el lamento gana en *páthos* en tanto la sacerdotisa es completamente inocente y es el *daímon* de la casa el que aparece para la destrucción total.

Tras la intervención del coro, Ifigenia concluye la *párodos* (vv. 203-235) y de alguna manera el propio *thrénos* por Orestes presentándonos una suerte de “apostilla” en un cierre sutil donde el lamento hacia su hermano se diluye hasta reaparecer apenas en los últimos versos. Los vv. 203-216 (que también presentan problemas textuales) remiten a su pasado donde, en palabras de Platnauer (1938, p. 78), Ifigenia traza su infortunio desde la misma noche de su concepción.<sup>27</sup> En otro trabajo, ya hemos analizado estos versos en función de la simbología del sacrificio de la protagonista.<sup>28</sup>

En el cierre (vv. 217-235) la sacerdotisa vuelve a su presente:

νῦν δ' ἄξεινου πόντου ξείνα  
 δυσχόρτους οἴκους ναίω,  
 ἄγαμος ἄτεκνος ἄπολις ἄφιλος, ἄ  
 μναστευθεῖσ' ἐξ Ἑλλάνων,  
 οὐ τὰν Ἄργει μέλπουσ' Ἥραν  
 οὐδ' ἰστοῖς ἐν καλλιφθόγγοις  
 κερκίδι Παλλάδος Ατθίδος εἰκῶ  
 <καὶ> Τιτάνων ποικίλλουσ', ἀλλ'  
 †αἰμόρραντον δυσφύρμιγγα  
 ξείνων αἰμάσσουσ' ἄταν βωμούς†  
 οἰκτρὰν τ' αἰαζόντων αὐδᾶν  
 οἰκτρὸν τ' ἐκβαλλόντων δάκρυον.  
 καὶ νῦν κείνων μὲν μοι λάθρα,  
 τὸν δ' Ἄργει δμαθέντα ἀγκλαίω  
 σύγγονον, ὃν ἔλιπον ἐπιμαστίδιον,  
 ἔτι βρέφος, ἔτι νέον, ἔτι θάλος  
 ἐν χερσὶν ματρὸς πρὸς στέρνοις τ'  
 Ἄργει σκηπτούχον Ὀρέσταν.

Y ahora, huésped del mar inhóspito, habito en casas de malos pastos, sin esposo, sin hijos, sin ciudad, sin amigos, la cortejada por los griegos, no celebrando a Hera de Argos, ni en los telares de bellos sonidos, bordando con mi lanzadera la imagen de Palas la ateniense y de los Titanes, sino causando la ruina salpicada de sangre, difícil de acompañar con la lira, en cuanto a los altares de los extranjeros† que gritan no solo compasivas voces, sino también que arrojan compasivas lágrimas. Y ahora, por un lado, para mí, el olvido de aquellos; por otro, exploto en lágrimas por mi hermano subyugado en Argos, a quien dejé sobre el pecho, todavía un bebé, todavía joven, todavía brote en brazos de su madre, junto al seno, a Orestes, el que sostiene el cetro de Argos.

En estos versos, Ifigenia se refiere principalmente a su persona (con el típico sintagma de  $\alpha$ -privativas en los lamentos, ἄγαμος ἄτεκνος ἄπολις ἄφιλος; (“sin esposo, sin hijos, sin ciudad, sin amigos”) –v. 219), a su destino (de ser doncella en la Hélade a pasar a su función de sacerdotisa en un lugar remoto e inhóspito) y a la condición de desamparo en la que se halla, ilustrado por el verbo ἀγκλαίω (v. 231) donde el preverbio puede agregarle al llanto mayor volumen. Pero esta situación de desamparo es de larga data, lo cual resulta llamativo porque, a diferencia de la gran mayoría de las enunciadoras de lamentos, su desprotección no se deriva de la pérdida del muerto a llorar. Y, como cierre que enfatiza las irregularidades del caso, este parlamento de Ifigenia menciona gritos y lágrimas pero estos singularmente no le corresponden ni son propios del *thrénos* que se está desarrollando, sino que, de manera irónica, pertenecen a los griegos que ella sacrifica. La compasión vuelve a asomar lexicalmente en los adjetivos de los vv. 227-228, οἰκτρᾶν ... οἰκτρόν en la enfática posición de comienzo de verso aunque el uso de la ironía es magistral ya que esta emoción surge de las víctimas, son los extranjeros quienes emiten compasivas voces y derraman compasivas lágrimas. En cuanto a la gestualidad, nos parece sutil la referencia a las manos, χερσίν, y a los senos, στέρνοις, del v. 201 donde esperaríamos que aparecieran en función de la gestualidad trenódica presente y, sin embargo, aluden a las partes corporales de Clitemnestra que contienen al bebé Orestes en una situación de cotidianidad y vulnerabilidad que se refuerza con el v. 233, ἔτι βρέφος, ἔτι νέον, ἔτι θάλος (“todavía un bebé, todavía joven, todavía brote”).

En función del relevamiento que hemos descripto, ¿qué podemos decir sobre este particular *thrénos* de *IT*? El primer rasgo que hemos remarcado es que la *rhêsis* está impregnada de términos que apuntan al lamento, además de los gritos de dolor típicos de los *thrênoi* trágicos y de expresiones tales como τλάμων (“¡desdichada!”). Esto se produce con un nivel de concentración que casi parece un despliegue teórico o un ejercicio de poética, lo cual se refuerza cuando constatamos que la particular riqueza lexical de los primeros versos del lamento de Ifigenia se replica en los primeros versos del coro, que hacen referencia a múltiples formas de composición lírica. Nos hallamos, entonces, ante un “barroquismo” (en el sentido de una condensación semántica y de una notable acumulación lexical) que, nos atreveríamos a decir, resulta inédita en el corpus eurípideo, por lo menos con tal intensidad.

La pregunta que nos formulamos ante este cuadro es en función del efecto emotivo que genera esta concentración lexical. ¿Acaso no produce un efecto de distanciamiento frente al dolor por parte de la protagonista? ¿No le quita escala en la obra esta forma peculiar de manifestar la emoción? Si priman formas elaboradas como, por ejemplo, la referida a las “elegías sin lira”, ¿cómo queda dimensionada la expresión del dolor?

En las condiciones sociales y parentales en que nos es presentada al inicio la trama, nada obliga a la doncella a desarrollar un *thrénos* por su hermano y, sin embargo, ella decide encarar la ejecución del lamento como si efectivamente necesitase de una forma de expresión para la angustia que su sueño de muerte ha generado. Por otro lado, sabemos que cualquier ritualización de los gestos de dolor (como los que involucran el cuerpo y los gritos en los *thrênoi* del mundo antiguo) no implica una menor autenticidad de esa emoción y toda suposición en contrario parece pecar de anacronismo por parte de una sociedad como la nuestra que divorcia expresión auténtica de la emoción y ritualización social de los gestos emotivos.

¿Cómo interpretar entonces esa concentración? La elección de Eurípides por este tipo singular de construcción trenética parece vincularse íntimamente con el flujo afectivo que el tragediógrafo busca dosificar en su público. Por un lado, si pensamos que efectivamente se genera en esta condensación un efecto de distanciamiento y que este fuera buscado por la redacción del texto eurípideo, se podría pensar si funciona como un guiño al espectador/lector que ya vio a Orestes en escena y sabe que el ritual fúnebre en última instancia carece de sentido. Tal lectura subordinaría las peculiaridades de este *thrênos* a las imposiciones de la trama y su desarrollo, por cuanto parece dar a entender a la audiencia que la historia representada apunta hacia otro lado (una tragedia de escape, por caso).

Si, en cambio, focalizamos en la protagonista, se abren otras lecturas posibles que atienden más bien al diseño del personaje y a sus márgenes de acción en el particular contexto en el que se halla. Una primera posibilidad sería pensar que el efecto de distanciamiento de alguna manera homologa y manifiesta las distancias espacial, temporal y hasta afectiva que separan a la doncella de un muerto al que solo conoció en brazos de su madre. En todo caso, Ifigenia está siguiendo un guion emocional, respetando las pautas normativas que su status personal determina en lo que concierne a reacciones ante la muerte. Así ejecuta el *thrênos* como una obligación parental que le cabe como (supuesta) última representante de su familia más que como derivación natural de una devastación emotiva.

Otra posibilidad es pensar a Ifigenia como una mujer que solo cuenta con su *lógos*, sus emociones y sus gestos, cuyas potencialidades explota de manera superlativa dado que es el único campo de acción en el que puede intervenir. La proliferación de términos, el uso de la retórica, la “teorización” del género (el lamento como distorsión del canto común, etc.), vendrían a graficar el acotado marco social del que dispone para una obligación social que no puede cumplir apropiadamente. Y, desde esta perspectiva, se trataría, además, de los gestos y el *lógos* de un personaje especialista en lo tanático (que la atraviesa desde su linaje, su experiencia personal y su oficio en tierras bárbaras): su lenguaje técnico revela su pericia en ese campo y el coro no haría más que estar a la altura de su señora en este punto.

En suma, esta peculiar forma de expresión emotiva que representa la *párodos* de *IT*, como vemos, se revela como un material de particular riqueza y una muestra más de la pericia de Eurípides en el manejo emotivo. Mediante una dosificación del flujo de emociones, el tragediógrafo construye un *thrênos* caracterizado por la artificialidad y el extrañamiento que simultáneamente vincula y aleja al público de la protagonista. A través del juego con la gestualidad socialmente esperada, con el repertorio de comportamientos que el público tiene en mente, produce un lamento singular que parece ir a contracorriente, lo que en el caso de Eurípides es básicamente una marca de estilo. En este caso, no solo porque el *thrênos* se sale de la normativa (por ausencia del muerto a llorar; por la falta de entramado familiar que es el soporte del ritual, lo que lleva a una particular relación entre protagonista y coro; porque la ejecutante del ritual se supone que está muerta, etc.), sino también porque abre numerosas posibilidades de interpretación, todas válidas. Señalemos, por último, que este despliegue de la maestría eurípidea se detecta más eficazmente con la movilización de unos conceptos operativos que nos ofrece la teoría de las emociones y, al mismo tiempo, el estudio de una emoción como el dolor en la Atenas clásica se enriquece advirtiendo la complejidad de las construcciones literarias que le dan cabida.

## Referencias

- Alexiou, M. (1974). *The Ritual Lament in Greek Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bailly, A. (1950). *Dictionnaire grec-français*. Paris: Hachette.
- Baltussen, H. (2013). Introduction. En H. Baltussen (Ed.), *Greek and Roman Consolations. Eight Studies of a Tradition and Its Afterlife* (pp. xiii-xxv). Swansea: Classical Press of Wales.
- Baltussen, H. (2023). Labelling Pain: Early Greek Concepts from Homer to the Hellenistic Era. En J. Clarke, D. King & H. Baltussen (Eds.), *Pain Narratives in Greco-Roman Writings. Studies in the Representation of Physical and Mental Suffering* (pp. 12-43). Leiden: Brill.
- Bocholier, J. (2020). Rite et songe, des *Choéphores* d'Eschyle à *Iphigénie en Tauride* d'Euripide. *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 2, 76-99.
- Buis, E. J. (2021). Helena o Palamedes, encomio o apología: la administración de flujos afectivos como estrategia judicial en los alegatos gorgianos. En I. Chialva, J. Correa & M. L. Omar Zboron (Eds.), ΓΟΡΓΙΟΥ, ΥΠΕΡ ΠΑΛΑΜΗΔΟΥΣ ΑΠΟΛΟΓΙΑ. *En defensa de Palamedes, de Gorgias* (estudio preliminar, texto griego y traducción de) (193-235). Buenos Aires/Santa Fe: EUDEBA/Ediciones UNL.
- Cairns, D. (2018). Look Both Ways: Studying Emotions in Ancient Greece. *Critical Quarterly*, 50(4), 43-62.
- Chaniotis, A. (Ed.). (2012). *Unveiling Emotions: Sources and Methods for the Study of Emotions in the Greek World*. Stuttgart: Steiner Verlag.
- Chantraine, P. (1999 [1968]). *Dictionnaire Etymologique de la Langue Grecque*. Paris: Klincksieck.
- Cheng, W. (2018). Aristotle's Vocabulary of Pain. *Philologus*, 163(1), 1-25.
- Chong-Gossard, J. H. K. O. (2013). Mourning and Consolation in Greek Tragedy: The rejection of comfort. En H. Baltussen (Ed.), *Greek and Roman Consolations. Eight Studies of a Tradition and Its Afterlife* (pp. 37-66). Swansea: Classical Press of Wales.
- Cropp, M. J. (2000). *Euripides. Iphigenia in Tauris*. Warminster: Aris & Phillips.
- De Martino, E. (2008 [1958]). *Morte e pianto rituale. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Diggle, J. (1981). *Euripidis Fabulae* (T. II). Oxford: Oxford University Press.
- Dunham, O. (2014). Private Speech, Public Pain: The Power of Women's Laments in Ancient Greek Poetry and Tragedy. *CrissCross*, 1, 2-35.
- Fernández, C. & Buis, E. J. (2022). Sentir y emocionar(se): aproximaciones al estudio de la afectividad en la Grecia antigua. *Circe*, 26(2), 15-44.
- Ferrari, F. (1992). *Euripide. Ifigenia in Tauride. Ifigenia in Aulide*. Milan: BUR.
- Foley, H. P. (1993). The Politics of Tragic Lamentation. En A. H. Sommerstein, S. Halliwell, J. Henderson & B. Zimmerman (Eds.), *Tragedy, Comedy and the Polis. Papers from the Greek Drama Conference (18-20 July 1990)* (pp. 101-143). Bari: Levante Editori.
- Frisone, F. (2011). Construction of Consensus. Norms and Change in Greek Funeral Rituals. En A. Chaniotis (Ed.), *Ritual Dynamics in the Ancient Mediterranean Agency. Emotion, Gender, Reception* (pp. 179-201). Stuttgart: Steiner Verlag.
- Grégoire, H. (1925). *Euripide IV*. Paris: Les Belles Lettres.
- Hall, E. (2013). *Adventures with Iphigenia in Tauris: a Cultural History of Euripides' Black Sea Tragedy*. Oxford: Oxford University Press.

- Holst-Warhaft, G. (1995). *Dangerous Voices. Women's Laments and Greek Literature*. Londres/Nueva York: Routledge.
- Holst-Warhaft, G. (2000). *The Cue for Passion. Grief and Its Political Uses*. Harvard: Harvard University Press.
- Kaster, R. A. (2005). *Emotion, Restraint, and Community in Ancient Rome*. Oxford: Oxford University Press.
- Konstan, D. (2006). *The Emotions of the Ancient Greeks: Studies in Aristotle and Classical Literature*. Toronto/Bufalo/Londres: University of Toronto Press.
- Konstan, D. (2013). The Grieving Self: Reflections on Lucian's on Mourning and the Consolatory Tradition. En H. Baltussen (Ed.), *Greek and Roman Consolations. Eight Studies of a Tradition and Its Afterlife* (pp. 139-151). Swansea: Classical Press of Wales.
- Konstan, D. (2015). Affect and Emotion in Greek Literature. En G. Williams (Ed.), *Oxford Handbook Topics in Classical Studies* (pp. 1-16). Nueva York: Oxford University Press.
- Konstan, D. (2016). Understanding Grief in Greece and Rome. *CW*, 110(1), 3-30.
- Konstan, D. (2018). On Grief and Pain. En W. V. Harris (Ed.), *Pain and Pleasure in Classical Times* (pp. 201-212). Leiden: Brill.
- Konstan, D. (2020a). Aesthetic Emotions. En P. Destrée, M. Heath & D. Lacourse Munteanu (Eds.), *The Poetics in its Aristotelian Context* (pp. 51-65). Londres/Nueva York: Routledge.
- Konstan, D. (2020b). Afterword: The Invention of Emotion? En L. Candiotta & O. Renaut (Eds.), *Emotions in Plato* (pp. 372-381). Leiden/Boston: Brill.
- Koonce, D. (1962). *Formal Lamentation for the Dead in Greek Tragedy* (Ph.D. Dissertation). University of Pennsylvania.
- Kyriakou, P. (2006). *A Commentary on Euripides' Iphigenia in Tauris*. Berlin: de Gruyter.
- Lattimore, R. (1992 [1973]). *Euripides. Iphigeneia in Tauris*. Oxford: Oxford University Press.
- Liddell, H. G., Scott, R. & Jones, H. S. (1968). *Greek-English Lexicon*. Oxford: Oxford Clarendon Press.
- Loroux, N. (1995a). *Madres en duelo*. Rosario: Ediciones de la Equis.
- Loroux, N. (1995b). *The experiences of Tiresias. The Feminine and the Greek Man*. Princeton: Princeton University Press.
- McClure, L. (1999). *Spoken like a woman. Speech and Gender in Athenian Drama*. Princeton: Princeton University Press.
- Paley, F. A. (2010 [1860]). *Euripides with an English Commentary 3*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Parker, L. P. E. (2016). *Euripides. Iphigenia in Tauris (edited with introduction and commentary by)*. Oxford: Oxford University Press.
- Platnauer, M. (1956 [1938]). *Euripides. Iphigenia in Tauris*. Oxford: Oxford Clarendon Press.
- Pomeroy, S. B. (1995). Women's Identity and the Family in the Classical polis. En R. Hawley & B. Levick (Eds.), *Women in Antiquity. New assessments*. London: Routledge.
- Renaut, O. (2021). L'analyse psychologique du *pathos* en *Rh.* II. 2-11. En O. Renaut (Ed.), *La Rhétorique des passions. Aristote, Rhétorique II.1-11* (pp. 99-126). Paris: Classiques Garnier.
- Rodríguez Adrados, F. (1980-1997). *Diccionario griego-español* (vol. I-V). Madrid: CSIC.
- Rodríguez Cidre, E. (2010). *Cautivas Troyanas. El mundo femenino fragmentado en las tragedias de Eurípides*. Córdoba: Ordía Prima.



- Rodríguez Cidre, E. (2013). Parir y matar: los lamentos fúnebres de Medea y Ágave a sus hijos. En E. Rodríguez Cidre, E. J. Buis & A. Atienza (Eds.), *El oikos violentado. Genealogías conflictivas y perversiones del parentesco en la literatura griega antigua* (pp. 161-188). Buenos Aires: Editorial de la FFyL/UBA.
- Rodríguez Cidre, E. (2022). *Bodas de sangre*: el sacrificio de Ifigenia en *Ifigenia entre los tauros*. *Synthesis*, 29(2), 121, 1-11.
- Rodríguez Cidre, E. (2023). La emoción del dolor en el ritual fúnebre en *Troyanas* de Eurípides. *Phoînix*, 29(1), 43-58.
- Segal, C. (1989). Song, Ritual, and Commemoration in Early Greek Poetry and Tragedy. *Oral Tradition*, 4/3, 330-59.
- Segal, C. (1993). The Female Voice and its Contradictions: from Homer to Tragedy. *GB Sup.*, 5, 57-75.
- Trieschnigg, C. (2008). Iphigenia's Dream in Euripides' *Iphigenia Taurica*. *CQ*, 58, 461-478.
- Viano, C. (2023). Las emociones en el tribunal: Teoría e instrucciones de uso (Aristóteles, *Retórica* III). *Synthesis*, 30(1), 1-14.
- Visvardi, E. (2020). Emotion in Euripides. En A. Markantonatos (Ed.), *Brill's Companion to Euripides (vol. 1)* (pp. 627-660). Leiden/Boston: Brill.
- Wright, E. S. (1986). *The Form of Lament in Greek Tragedy* (Ph.D. Dissertation). University of Pennsylvania.
- Wright, M. (2005). *Euripides' Escape-Tragedies. A Study of Helen, Andromeda and Iphigenia among the Taurians*. Oxford: University Press.

## Notas

- 1 Este artículo se inscribe en los proyectos vigentes UBACyT 20020190100205BA “Representar el páthos. Dinámicas emocionales y regulaciones afectivas en los testimonios literarios e iconográficos de la antigua Grecia” y PICT2019-2019-01645 “Pasiones (com)partidas: las emociones en los fragmentos de tragedia, comedia y drama satírico de la Atenas del s. V a.C.”. Agradezco a los integrantes de ambos proyectos por sus lecturas y comentarios.
- 2 Respecto del rol del dolor y el placer en las pasiones, cf. Renaut (2021). Para un análisis de las emociones en el Libro III de *Retórica*, cf. Viano (2023).
- 3 Trata la diferencia que realizan los estoicos entre *páthos* (emoción) y *propátheia* (pre- o proto-emoción). Cf. también Konstan (2016, p. 7 y ss.), Konstan (2018, p. 207 y ss.) y Konstan (2020a, p. 53 y ss.).
- 4 Cf. Fernández & Buis (2022, p. 25). Cf. Baltussen (2013, p. xix) quien plantea que la categoría de Kaster resulta apropiada para analizar las específicas respuestas de cada sociedad a la constante del dolor ante la muerte.
- 5 “For instance, the fear of death and emotional responses to the loss of loved ones (grief, hope for life after death, pride in self-sacrifice, relief at the escape from the pains of life, etc.) depend on factors such as eschatological beliefs, philosophical ideas about life and the human condition, ritual performances, normative restrictions on mourning and the display of grief, concepts of self-sacrifice (‘sacred war’), and the quality of life” (Chaniotis, 2012: pp. 15-16). Cf. también Fernández & Buis (2022, p. 31 y ss.).
- 6 Para Konstan (2016, p. 8) tales lamentaciones representan una particular expresión de dolor en sus propias convenciones con intensos sentimientos en función del carácter específico de la pérdida.
- 7 Acerca de la política de control sobre el grito femenino por parte de los magistrados, cf. Loraux (1995a, pp. 19-49) y Segal (1993, p. 64) quien también señala las elaboraciones de Platón en *Leyes* y *República* contrarias al lamento de las mujeres. Respecto de la legislación soloniana, cf. *inter alios multos*, Alexiou (1974, p. 14 y ss.), Foley (1993, p. 103), Pomeroy (1995, pp. 111-114), Holst-Warhaft (1995, p. 114 y ss.) y McClure (1999, pp. 38 y ss.).
- 8 Buis (2021, pp. 203-204): “Las emociones circulan por los espacios sociales, y los agentes encargados de propugnar su reconocimiento controlan las corrientes de tránsito, al liberarlas a veces –dando rienda suelta al despliegue emotivo

amplio– o al limitarlas en otros casos hasta su mínima expresión –cuando se estima que se adecua mejor a los hechos un plano de mayor apariencia de contención y razonabilidad”.

9 Cropp (2000, p. 36) destaca que la procesión del coro hasta reunirse con la protagonista para este rito funeral se espeja en el ritual de purificación parodiado por Ifigenia con el objetivo de la huida (v. 1222 y ss.).

10 Cf. Rodríguez Cidre (2013).

11 Cf. Rodríguez Cidre (2010, pp. 291-328) y Rodríguez Cidre (2023).

12 “Lament’ in tragedy is defined here as a song or speech given by a character alone or with other characters or the chorus on the occasion of death”.

13 Para un análisis del sueño en la obra y su repercusión en la audiencia, cf. Trieschnigg (2008). Cf. también Wright (2005, p. 287 y ss.) y Hall (2013, pp. 33-34).

14 Para un análisis comparativo entre *Coéforas* e *IT*, cf. Bocholier (2020).

15 En cuanto a la cuestión lexical en torno del lamento, cf. Alexiou (1974, p. 15 y ss., p. 102 y ss.), Wright (1986, p. 6 y ss.) y Rodríguez Cidre (2010, pp. 269-271). Cf. también De Martino (2008 [1958], p. 189 y ss.), Dunham (2014, p. 5), Konstan (2016, p. 17 y ss.), Cheng (2018) y Baltussen (2023, p. 20 y ss.). Para una relación entre lo lexical y las diferentes corrientes filosóficas antiguas, cf. Konstan (2013, p. 142 y ss.).

16 La edición base es la de Diggle (1981) y las traducciones nos pertenecen.

17 También podemos ver un solo *ποῦ* y dos aposiciones del mismo como sostiene Platnauer (1956 [1938], p. 73).

18 Cf. también Bailly (1950). Para el origen del término, cf. Chantraine (1999 [1968]) y Kyriakou (2006, pp. 89-90).

19 “By transforming the celebratory lyric of choral or symposiac music into the oxymoronic form of the “lyreless tune” or “unmusic Muse,” the tragic poet marks his connection with the traditional, communal role of the poet in archaic society, but simultaneously also stakes out his unique, problematical place within that tradition.”

20 Cf. también Koonce (1962, pp. 75-96).

21 Cf. Kyriakou (2006, p. 90).

22 Para una relación entre el sueño y el tiempo futuro, cf. Trieschnigg (2008, p. 465). En cuanto al propio sacrificio de Ifigenia, cf. Rodríguez Cidre (2022).

23 Cf. también Lattimore (1992 [1973], p. 72).

24 Cf. Paley (2010 [1860], pp. 353-354), Platnauer (1956 [1938], pp. 76-78), Cropp (2000, p. 187-188) y Kyriakou (2006, p. 95).

25 Cf. Parker (2016, p. 98 y p. 81).

26 Cf. Loraux (1995b, p. 32 y ss.). También cf. en este dossier el trabajo de Kousoulini acerca del dolor físico de las mujeres eurípideas.

27 ἐξ ἀρχᾶς μοι δυσδαιμων / δαίμων < / > τὰς ματρὸς ζώνας / καὶ νυκτὸς κείνας· ἐξ ἀρχᾶς / λόχαι στερρὰν παιδείαν / Μοῖραι συντείνουσιν θεαί· / ἂν πρωτόγονον θάλος ἐν θαλάμοις / Λήδας ἁ τλάμων κούρα / σφάγιον πατρῶα λώβη / καὶ θυμ’ οὐκ εὐγάθητον / †ἔτεκεν ἔτρεφεν εὐκταίαν†. / ἵππειοις <δ’ > ἐν δίφροισι / ψαμάθων Ἀῦλιδος ἐπέβασαν / νύμφαν, οἴμοι, δύσσυμφον / τῷ τᾶς Νηρέως κούρας, αἰαί. (“Desde el principio me (fue) mal detenido el *daímon* del ceñidor de mi madre y de la noche aquella. Desde el principio las Moiras del nacimiento, las diosas, mi dura crianza estrangulan. A la que como brote primerizo en los tálamos la desdichada hija de Leda, como víctima del ultraje paterno, y ofrenda nada placentera, †me parió me crió consagrada†. Y en carros de caballos me depositaron sobre las arenas de Áulide como novia, ¡ay de mí!, malhadada novia, del hijo de la hija de Nereo, ¡ay, ay!”).

28 Cf. Rodríguez Cidre (2022).