



TRES IMÁGENES PARA EL SACRIFICIO. EL MITO DE IFIGENIA EN LAS ARTES AUDIOVISUALES

KOSS, María Natacha

natachakoss@yahoo.com.ar

La Literatura en las Artes Audiovisuales (Cátedra exBabino), Diseño
de Imagen y Sonido, FADU, UBA

Resumen

El mito de Ifigenia es uno de los más proteicos de la cosmovisión griega. Que los gobernantes decidan sacrificar a los jóvenes en beneficio de la sociedad, resuena transhistóricamente en múltiples territorios. Recordemos que en la obra de Eurípides el coro afirma que el sacrificio de una doncella se realiza con el fin de ir a la guerra para rescatar a otra mujer. Los vientos han dejado de soplar y los guerreros, retenidos en las costas, están al borde de una rebelión contra Agamenón. La inmolación de la princesa reemplaza la sedición violenta por una acción religiosa, que logra salvar al patriarca. Girard (2006) sostiene que la violencia, al ser concentrada en la víctima sacrificial, pierde de vista al objeto apuntado por ella, en este caso Agamenón, haciendo que lo público prevalezca frente a lo privado.

Hemos elegido para nuestro trabajo, analizar comparativamente tres relecturas contemporáneas del mito: *Ifigenia* (1977) de Michael Cacoyannis, *El sacrificio de un ciervo sagrado* (2017) de Yorgos Lanthimos y la línea argumental de la familia Baratheon de la serie *Game of Thrones*, especialmente la temporada 5 (2015).

Los ejemplos seleccionados ponen en evidencia simultáneamente la pervivencia del mito y la diferencia de *l'imaginaire* de cada una de las transposiciones



Palabras clave

Imágenes y sistemas de representación, Mito, Ifigenia, Cine, *Imaginaire*, Sacrificio

El mito de Ifigenia

Ifigenia es un personaje determinante para la guerra de Troya y, sin embargo, es una de las grandes ausencias de las epopeyas homéricas. Los primeros registros que tenemos de ella están en las epopeyas cíclicas, especialmente los *Cantos ciprios* (Grimal, 1981: 284) y su historia se desarrolla en los trágicos, fundamentalmente en Eurípides, quien la tiene como protagonista en dos obras: *Ifigenia en Áulide* e *Ifigenia en Táuride*.

Según la versión del mito de Eurípides que es, de hecho, la más difundida, Ifigenia es una princesa de Argos, primogénita de Agamenón y Clitemnestra. Cuenta la leyenda que antes de que las naves aqueas partieran rumbo a Troya, los vientos dejaron de soplar en Áulide (lugar donde estaba la tropa apostada). Calcante, el adivino, vaticinó que esto sucedía porque la diosa Ártemis había sido ofendida y reclamaba, para aplacar su furia, el sacrificio de la hija mayor de Agamenón. El rey (y jefe de la tropa) manda llamar a Ifigenia, con la excusa de que Aquiles quería casarse con ella y se rehusaba a zarpar hasta tanto se celebraran las bodas. Apenas ve partir al mensajero, se arrepiente de su decisión; pero ya es demasiado tarde. No obstante, estando Ifigenia en la pira sacrificial, Ártemis la reemplaza mágicamente por una cierva quien muere en su lugar. La princesa es trasladada mágicamente a un templo consagrado a la diosa en Táuride, del que será rescatada años más tarde por su hermano Orestes.

Ifigenia en Áulide es una obra de difícil datación, pues es una de las tres tragedias póstumas de Eurípides. Fue estrenada por su hijo, Eurípides el Joven y por primera vez nuestro dramaturgo obtuvo el primer premio en los concursos de Atenas.

Como sucede en otras obras del autor, el título es engañoso pues desvía la atención respecto al héroe trágico de la obra. Recordemos que Werner Jaeger (1962), al caracterizar la poética, afirma que deben considerarse varias cuestiones fundamentales entre las que nosotros destacamos, muy brevemente, cuatro.

Por un lado, la grandeza del acontecimiento, aspecto ya manifiesto por Aristóteles en relación con el hecho de que la acción está vinculada a reyes, héroes o figuras de gran estatura social y que, en consecuencia, afectan al pueblo que gobiernan. Al respecto es interesante postular con Barthes (1986), la función de testigo que ejerce el coro ya que, una vez que entra a escena, no sale



hasta el final de la representación. De hecho, las pasarelas por donde el coro entra a la *orchestra* son las mismas por las que los espectadores ingresan a la *cavea*. Y su nombre técnico, *párodos*, es el mismo nombre que se le da a la primera intervención coral.

En segunda instancia, hay que considerar el concepto de *hybris*, vale decir, aquel acto de desmesura realizado por el héroe, que pone en marcha el mecanismo trágico. Ese error es, siempre según Jaeger, una afrenta a la divinidad. Y el ciclo trágico, a partir de ese momento, sólo tiene un camino posible: la *até* (persistencia en el error) y la *apháneia* (el exterminio del culpable).

Esto nos lleva a la tercera característica, que consiste en la experiencia humana del dolor y la desgracia. Es en consonancia con esta idea que George Steiner (1991) postula que la tragedia sólo es concebible a partir de la existencia de un mundo sin justicia, de un orden incomprensible y destructor, anterior a la representación cristiana de un mundo justo organizado por Dios, en el que se reparten premios y castigos. La tragedia está por fuera de la justicia poética y es reemplazada por la catarsis aristotélica, esa piedad y temor que el teórico nombra en su *Poética* y que existe gracias al teatro. Si la catarsis es posible es, justamente, porque vemos a héroes ser sometidos a unas fuerzas que los exceden. Los más excelentes, los modelos de ciudadanos son castigados por un accionar del destino que nunca llegaremos, en tanto seres humanos, a entender totalmente.

Así llegamos al cuarto rasgo distintivo: la manifestación del poderío divino a través del castigo o la arbitrariedad que generan el sufrimiento humano. Los dioses griegos no son ni buenos ni malos, son poderosos; y los humanos no somos sus criaturas dilectas. Los dioses interactúan directamente en la vida de los hombres, intervienen de manera habitual, y se hacen presentes en el acontecimiento escénico a través del *deus ex machina*.

Merced a todo esto, es que el héroe deviene en héroe culpable; el mal no está por fuera del personaje, sino que está en su interior. Por dicho motivo en las tragedias no hay villanos, no hay personajes positivos y negativos, sino que hay situaciones dilemáticas que el héroe debe resolver. Jean-Pierre Vernant (1987), para sistematizar este pensamiento, va a sostener que en el interior del héroe se debaten las tensiones entre el *ethos* y el *daimón*, entre su carácter (irascible, flemático, melancólico, etc.) y las fuerzas de los dioses que interviene en la acción. Esta tensión genera una acción que tendrá como consecuencia un dolor sin paliamento posible. Por eso la tragedia clausura en una pérdida sin reparo.

Finalmente, retomamos aquí una última consideración fundamental aportada por Jan Kott (1973), quien contribuye con la noción de tragema. Este hace referencia a la unidad mínima de lo trágico que, para nuestro autor, es un relato en el que se transgreden las dos prohibiciones fundantes de la cultura: el incesto y el crimen dentro del clan de sangre.



Sacrificio y heroicidad en Ifigenia en Áulide

Como sosteníamos más arriba, las obras de Eurípides suelen tener por título a un personaje que no es necesariamente el héroe trágico de la obra. En el caso de *Ifigenia en Áulide*, se torna evidente que ese héroe trágico es Agamenón.

En principio, porque es él quien se enfrenta a una situación dilemática.

Menelao: ¿Quién te va a obligar a matar a tu propia hija?

Agamenón: El conjunto entero de la tropa de los aqueos

Menelao: No, si las envías de nuevo a Argos

Agamenón: Eso lo podría lograr encubrir. Pero no podremos ocultar lo otro

Menelao: ¿Qué cosa? No conviene, ciertamente, temer a la masa

Agamenón: Calcante dirá sus vaticinios al ejército de los argivos (...) [y también] El descendiente de Sísifo¹ sabe todas estas cosas (...) Así que imagínatelo erguido en medio de los argivos para decirles los vaticinios que nos expuso Calcante, y que yo prometí el sacrificio y que luego me niego a cumplir mi voto a Ártemis. Y tras arrebatarse al ejército, y después de matarnos a ti y a mí, ordenará a los argivos degollar a la doncella. Y si huyo hacia Argos, se presentarán ante los muros ciclópeos, los tomarán y arrasarán la comarca (Eurípides, 1998: 187-188).

Más adelante, en diálogo con Ifigenia, dirá Agamenón que

ellos matarán en Argos a mis hijas, a vosotras y a mí, si incumplo los oráculos de la diosa. No es Menelao quien me tiene esclavizado, hija, ni he accedido a los deseos de éste, sino a la Hélade (...) Es algo más fuerte que nosotros” (*ibid*: 216).

García Gual acompaña nuestro pensamiento al afirmar que “quien está sometido al conflicto de tomar una decisión trágica es Agamenón, que tiene que elegir entre su deber como estratega en jefe y su deber como padre” (1998: 161). Esta decisión imposible, si bien no figura en esta obra sino en *Ifigenia en Táuride*, es consecuencia de un acto de *hybris* del propio Agamenón: cazando en los bosques sagrados, mató a uno de los ciervos de Ártemis. El ultraje a la diosa es lo que hizo detener a los vientos y exigir el sacrificio de la princesa en compensación. Finalmente, es Agamenón quien comete una de las transgresiones del tragema clásico: el filicidio. La muerte de su hija es de su entera responsabilidad.

¹ Odiseo



Cabría preguntarse entonces por la relevancia del personaje de Ifigenia, ya que es ella quien da título a la tragedia. García Gual (*op.cit.*) afirma que la pareja de jóvenes –Ifigenia y Aquiles- contrasta con Agamenón, pues si este aparece en su *ethos* ambicioso y se ponen en evidencia acciones pasadas que no lo favorecen, Aquiles es quien va a estar dispuesto a morir luchando por la princesa e Ifigenia decide, en su *anagnórisis*, convertirse en ofrenda sacrificial.

Ifigenia: (...) En verdad es justo dar las gracias al extranjero² por su generosidad. Pero también hay que prever esto: que no vaya a enemistarse con el ejército y en nada salgamos beneficiados, mientras él cae en desgracia (...) Está decretado que yo muera. Y prefiero afrontar ese mismo hecho noblemente, descartando a un lado todo sentimiento vulgar (...) En mí toda la poderosa Hélade fija en este momento su mirada, y de mí depende la travesía de las naves y el asolamiento del Frigia, para que los bárbaros no cometan ningún delito contra sus mujeres en adelante ni rapten ya más esposas de la Grecia feliz, una vez que expíen la pérdida de Helena, a la que raptó Paris. Todo esto lo obtendré con mi muerte, y mi fama, por haber liberado a Grecia, será gloriosa (...) ¿Ahora que miles de guerreros embrazando sus escudos, y miles de remeros empuñando sus remos, por el honor de su patria agraviada están decididos a luchar contra los enemigos y a morir por Grecia, mi vida, que es una sola, va a obstaculizar todo? (...) Y si Ártemis quiso apoderarse de mi persona ¿he de resistirme yo, que soy mortal, contra la diosa? Sería imposible. Entrego mi cuerpo a Grecia. Sacrificadme, arrasad Troya (*Íbid*: 221).

Numerosos estudiosos (Aristóteles el primero) ven en el hecho de que Ifigenia se presente primero como suplicante ante Agamenón, rogando por su propia vida, y luego acepte tan noblemente sacrificarse por su patria, una falla en la construcción del personaje³. Sin embargo, no coincidimos con esta lectura pues consideramos que lo que Eurípides pretende abordar es una visión crítica del tema del sacrificio. Es sabido que nuestro autor no fue un dramaturgo especialmente querido por la polis; de hecho, muerte fuera de Atenas. Y parte de ese desencuentro se relaciona con la profunda crítica a la ciudad que realiza en sus tragedias. Eurípides vive el inicio del fin de la hegemonía ateniense, propiciada por guerras intestinas en el marco de la Hélade. Por lo tanto, el sacrificio de los jóvenes en pos de la pervivencia del mundo de los adultos, resulta en un campo imaginario que resuena políticamente en las guerras de la Grecia Clásica y también en el mundo contemporáneo (pensemos, sin ir más lejos en nuestra guerra de Malvinas).

² Aquiles

³ Conocemos la bibliografía que aborda este tema desde una perspectiva de género. Si bien la consideramos muy valiosa, no la reponemos pues no resulta pertinente para el análisis propuesto.



El sacrificio de Ifigenia resulta especialmente trágico pues nosotros, los espectadores, sabemos que las causas que esgrime la princesa en su entrega no serían exactas. Ninguno de los héroes de esta obra, emblemas de las *póleis* griegas, es configurado como personaje positivo. Menelao le recrimina a Agamenón:

¿Recuerdas, cuando ansiabas dirigir a los Dánaos en su marcha a Ilión, sin anhelarlo en apariencia, pero queriéndolo con toda tu voluntad? (...) tratando de comprar con tus modales lo que ambicionabas del público mercado. Y luego, una vez que conseguiste el poder, cambiando a otros modos, dejaste de ser amigo de los que antes fueron tus amigos, inaccesible y raro de ver tras los cerros” (Eurípides, 1998: 181).

A lo que Agamenón responde: “¿Deseas recobrar una mujer virtuosa? No puedo procurártela. La que conseguiste, la dirigiste mal. ¿Ahora voy a pagar yo la pena por tus daños, yo que no he delinquido?” (*ibid*: 183). También va a decir con respecto a Calcante que “la raza entera de los adivinos, ambiciosa, es una peste” (*ibid*: 188). Y Menelao, al describir a Odiseo, afirmará que “está dominado por la ambición, un terrible vicio” (*idem*). El único héroe que demuestra nobleza en la obra es Aquiles, quien está dispuesto a poner bajo su protección, con todo lo que ello implica, a Ifigenia. Es útil recordar entonces que Aquiles es una generación más joven que Agamenón y Menelao; y además nunca ejercerá (ni aspirará a ejercer) el poder político de los aqueos. Es un hombre de armas; como tal será respetado y valorado.

Si los varones (con la excepción de Aquiles) no son tan “heroicos” como en las epopeyas homéricas o en las tragedias de Esquilo y Sófocles, el sacrificio de las mujeres las colocan en una nobleza superior a la masculina, aunque se pone entre paréntesis la virtud de ese sacrificio. Veamos por ejemplo el caso de Clitemnestra, quien le recuerda a Agamenón:

me desposaste contra mi voluntad y me conseguiste por la violencia, después de asesinar a mi anterior marido, Tántalo, y tras haber estrellado contra el suelo a mi pequeño hijo, que arrancaste brutalmente de mis pechos (...) confirmarás que hacia ti y tu casa fui una mujer sin reproche (...) Y si alguien te pregunta por qué la vas a matar⁴, di, ¿qué le contestarás? O puedo responder tus motivos: “Para que Menelao recobre a Helena” (...) ¡no me obligues a convertirme en una mujer mala para ti ni seas tú mismo malvado!” (*ibid*: 212-213)

⁴ A Ifigenia



En términos metafóricos, Clitemnestra aceptó el sacrificio (la muerte) de su primogénito para casarse con Agamenón, según la orden de su padre Tindáreo. Pero eso sólo le sirvió para ver sacrificada, nuevamente, a una hija.

Ifigenia se sacrifica así misma por el bien de Grecia, pero durante toda la obra se recuerda que las faltas que está reparando no son propias. Fue Paris quien secuestró a Helena, Agamenón quien mató al ciervo sagrado. Además, varios son los personajes que se manifiestan en contra de esta acción. El Corifeo dirá que “no hay que sacrificar a los hijos” (*ibid*: 183). Menelao reconsiderará sus demandas reconociendo que “era necio y alocado, antes de advertir, considerando las cosas de cerca, qué crimen es matar a un hijo” (*ibid*: 186).

Es cierto que el designio de los dioses es inescrutable y no contempla el sufrimiento humano, pero también es verdad que la masa, azuzada por un político astuto como Odiseo y esgrimiendo la razón religiosa, es capaz de cualquier atrocidad. Dirá Clitemnestra que “la masa es, desde luego, un monstruo terrible” (*ibid*: 219). Como citamos en el resumen, René Girard será una de las voces que lea al mito sacrificial como un acto político que instaura un orden social, con especial énfasis en el rol de la violencia fundadora a través de una víctima propiciatoria:

Si la violencia uniforma a los hombres, si cada cual se convierte en el doble o en el gemelo de su antagonista, si todos los dobles son idénticos, cualquiera de ellos puede convertirse en cualquier momento en el doble de todos los demás, es decir, en objeto de una fascinación y un odio universales (...) Una sola víctima puede sustituir a todas las víctimas potenciales (...) a todos los hombre sin excepción, en el interior de una comunidad” (2006; 87).

El paso decisivo para que la violencia recíproca pase a convertirse en violencia sagrada, consiste en que la violencia de todos contra todos se transforme en la violencia de todos contra uno.

Tres imágenes para Ifigenia

La Teoría del Imaginario (Wunenburger, 2005) es una aliada imprescindible para el análisis de la pervivencia de los mitos y el imaginario clásico en el mundo contemporáneo, especialmente considerando al cine y el audiovisual como dispositivos privilegiados para su reescritura y circulación. Definimos al imaginario (*l'Imaginaire*) como el conjunto de imágenes mentales y visuales mediante las cuales el individuo, la sociedad y el ser humano en general organizan y expresan simbólicamente su relación con el entorno. Pensando al ser humano como *homo symbolicus*, tanto Gilbert Durand (2000) como Claude Lévi-Strauss (1968) constatan que la expresión del mito no puede ser reducida a estructuras lingüísticas. Tampoco admite la traducción. Sólo el relato, la ficción, la imagen y –sobre todo– la experiencia da cuenta de la naturaleza del



mito y lo imaginario. La conocida sentencia de Wittgenstein, “de lo que no se puede hablar, hay que callar”, se hace viva en los confines de esa traducción. La imagen no puede ser reducida a una estructura lingüística, a una serie de filiaciones históricas o a un encadenamiento de significados. Sólo la imagen puede explicar la imagen y confesar así la imposibilidad de una aprehensión total.

Pero a la vez, los imaginarios sociales son singulares matrices de sentido existencial, elementos indispensables en la elaboración de sentidos subjetivos atribuidos al discurso, al pensamiento y a la acción social. No se trata de la suma de imaginarios individuales: se requiere para que sean imaginarios sociales una suerte de reconocimiento colectivo (Baczko, 1984). Asimismo, tienen un carácter dinámico, incompleto y móvil; de esta manera su poder para operar en las acciones de las personas a partir de procedimientos socialmente compartibles, los constituyen en elementos de cooperación en la interpretación de la realidad social.

Estos mismos atributos pueden aplicarse al mito. Si bien hay diferentes abordajes epistemológico y teorías al respecto, coincidimos con Bauzá (2005) en sostener que, en principio, un mito es un relato que nace, se trasmite y se conserva en forma oral, más allá de que la sociedad en la que emerge conozca o no la escritura. Los ámbitos de difusión son, consecuentemente, las reuniones sociales: fiestas, banquetes, simposios, rituales, etc. Pero si bien estos encuentros no tienen necesariamente que ser religiosos, tampoco llegan a ser netamente profanos, pues el mito instala una temporalidad sagrada. Asimismo, los mitos son útiles a las sociedades para resolver sus conflictos con los problemas de ultratumba, con las manifestaciones de la naturaleza, o incluso con las bases políticas y morales de la organización social. A través de los mitos, las sociedades se narran a sí mismas. Y en las modificaciones de las leyendas de un mismo mitema (Lévi-Strauss, 1968) reconocemos la lectura específica que el artista aporta.

Ifigenia (1977) de Michael Cacoyannis

En 1999 Cacoyannis (1922-2011) declaraba: "Yo me inspiro o bien de las obras clásicas, que son compañeros de mi vida, o bien de los sucesos de actualidad. (...) Las tragedias son siempre contemporáneas. Todas las películas que he dirigido tenían y tienen su reflejo en la realidad" (Amor López; 2007: 517) ¿Qué decía Ifigenia sobre Grecia, entonces, en 1977?.

En 1967 el país entró en un período conocido como la Dictadura de los Coroneles, quienes habían realizado un golpe de estado el 21 de abril dirigido por Georgios Papadopoulos. Ese período oscuro concluyó el 24 de julio de 1974 con la proclamación de la Tercera República Helénica. En 1977, una vez finalizado el éxodo forzoso de todos aquellos intelectuales incómodos al régimen dictatorial, Cacoyannis regresa a suelo griego con la idea de rodar la



tragedia de *Ifigenia*. La película se inscribe entonces, en un período de posdictadura determinante para la lectura del mito. Asimismo, debemos considerar que *Ifigenia* viene a cerrar la trilogía euripídea integrada por *Electra* (1962) y *Las troyanas* (1971); y también, que la película aglutina las dos tragedias de Eurípides: *Ifigenia en Áulide* e *Ifigenia en Táuride*.

Es así como el *film* abre con un breve *racconto* de las causas míticas de la guerra de Troya, para centrar el presente narrativo con la tropa varada en Áulide. Los vientos no soplan, el calor asedia y el hambre empieza a hacerse presente. De hecho, en el medio de una formación, un soldado se desmaya frente al caballo de Agamenón. Ante este estado de situación, el jefe de la tropa decide reclutar a una cuadrilla e ir a dar muerte a los animales sagrados que los sacerdotes mantienen en corrales cerca del bosque. La feroz matanza de cabritos y ovejas termina hiriendo indiscriminadamente, también, a los hombres y mujeres santos que los cuidan. Y en esta carnicería un pequeño grupo de soldados comienza a perseguir al ciervo sagrado. La voz de alto de Agamenón no se escucha y el ciervo cae herido de muerte. La agonía del animal se juega en un campo y contracampo entre Calcante y Agamenón: el primero evidenciando primero su estupor y luego su furia, el segundo asumiendo el sacrilegio que ha cometido. Dos planos después, aparecerá el nombre de la película en pantalla, *Ifigenia*, poniendo en evidencia que las víctimas sacrificiales son, antes que nada, el campo de batalla donde estos dos personajes se disputan el poder.

La analogía entre el ciervo e *Ifigenia* se va a trabajar también en la narración visual. La caza de la princesa en aquella primera instancia cuando huye y lucha por vivir, será filmada de la misma manera que la cacería del ciervo: cámara en mano desde una subjetiva de los cazadores, observando de cerca a la presa.

La visión política de la tragedia será reivindicada en múltiples ocasiones y de diversas maneras. En algunos casos a través de la imagen y el sonido; como por ejemplo en la segunda secuencia del *film* en donde la tropa está enfurecida por la espera, comienzan a escucharse las protestas masivas, los cantos de los soldados exigiendo que su líder tome una decisión. Y sobre el sonido de este incipiente motín, se recorta la figura de Calcante (Figura 1) sonriendo irónicamente desde el altar.



Figura 1: Calcante



Fotograma de la película

Cacoyannis hará énfasis en los usos de la religión para fines políticos, a través de la alianza entre Calcante y Odiseo, un personaje especialmente oscuro en esta versión. Incluso Agamenón dirá de él: “Tenle cuidado, Menelao. Es astuto. Está con la multitud”. Sobre el final ese uso político será explícito: en la escena en la cual Ifigenia asume su rol de ofrenda y se despide de sus padres, Odiseo le dirá en un aparte a Calcante: “No demoremos. El viento aumenta su fuerza.” No sólo es una clara evidencia del recurso de introducir líneas de diálogo originales para sostener la tesis, sino que además va a servir para que el espectador pueda recuperar en su memoria algunas imágenes inquietantes que habían pasado desapercibidas. Porque, de hecho, no sólo es evidente que el viento ya empezó a soplar, sino que en realidad ya había pequeñas brisas casi desde el inicio mismo de la película. El contraplano de la princesa que inicia el viaje desde Argos, es un Aquiles (Figura 2) acostado en la orilla del mar asombrándose ante un leve soplo que empieza a arremolinar la arena.



Figura 2: Aquiles



Fotograma de la película

Por supuesto que esto tiene dos lecturas posibles: el proceso del sacrificio ya ha comenzado, con el traslado de la ofrenda sacrificial. En consecuencia, la diosa ya empieza a aplacar su furia y los vientos se liberan.

O la otra lectura, según la cual los vientos y el sacrificio no tienen vínculo entre sí. Y que más bien esa situación dilemática en la que se lo coloca a Agamenón, no es sino una trampa política y una venganza personal. A esto último parecería apuntar el comentario de Odiseo a Calcante.

Para reforzar esta última idea, vemos que en su ascenso al altar Ifigenia y Agamenón notan que la brisa se ha transformado en un fuerte viento. Pero la tropa, distraída por la arenga de Odiseo y entusiasmada por el céfiro, corre entusiasmada a los barcos sin notar que Ifigenia sigue viva. En un intento desesperado la princesa querrá bajar a los brazos de su padre, pero ya es demasiado tarde. Calcante llenó de humo el altar y junto a otros sacerdotes “secuestran” a Ifigenia y no la dejan volver (Figura 3)



Figura 3: Calcante e Ifigenia



Fotograma de la película

El sacrificio se obtura a la mirada del espectador y de la masa. Es sólo para iniciados. Y la película anula el final en el cual Ártemis salva milagrosamente a la princesa.

La mirada de Cacoyannis es claramente una mirada crítica, tanto a la política como a los usos de los cuerpos que la política hace. La muerte de Ifigenia es responsabilidad de los adultos que gobiernan, quienes convierten en víctimas a aquellos a quienes debería proteger.

El sacrificio de un ciervo sagrado (2017) de Yorgos Lanthimos

Una generación después, Lanthimos (1973) va a retomar el mito desde la particular poética sobre la cual trabaja, en donde se aúnan lo extraño con lo siniestro desde aquello que tienen en común: lo familiar. Afirma Pilar Errázuriz (2009) que “el concepto de “lo extraño inquietante” que Freud desarrolla en su artículo de 1919, también ha sido traducido al castellano por “lo siniestro” y quizás sea así más conocido y también más explícito. Antes de Freud, Schelling, el filósofo alemán del romanticismo, define la noción de “extrañeza inquietante” (en alemán *unheimlich*) como “lo que debía de haber quedado oculto, secreto, pero que se ha manifestado”. Sin embargo, lo complejo del término alemán *Unheimlich* lo ha hecho meritorio de un gran espacio cuando nos referimos a fenómenos psicológicos que tienen que ver con la angustia, con el fantasma, con lo pavoroso”. La clave para comprender lo siniestro está en que puede referirse a algo que nos resulta familiar, agradable, pero también

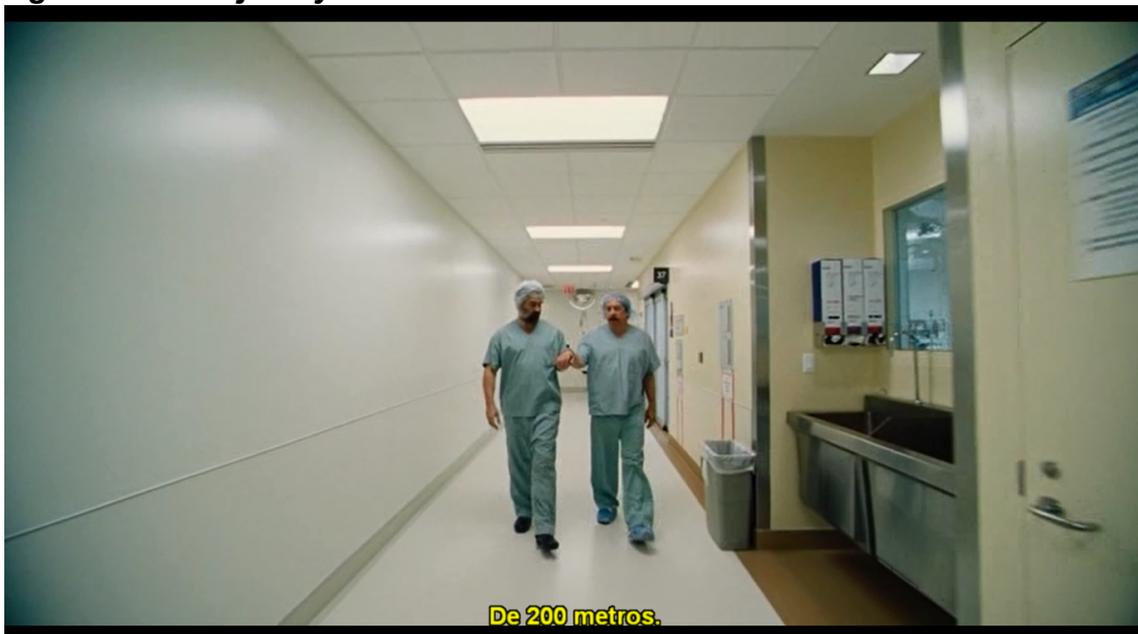


a algo que está oculto, como un miedo de la infancia que hemos olvidado y que vuelve a asolarnos con su terrible rostro familiar. Se entiende entonces que lo siniestro genere atracción y repulsión a la vez, miedo y familiaridad, comodidad e incomodidad.

El carácter siniestro de lo cotidiano aparece desde la primera escena de la película, con una operación a corazón abierto tomada en cenital en primer plano. Y minutos más tarde, cuando nuestro protagonista se saque los guantes y la bata manchados de sangre y los deje en el tacho de basura, la cámara cenital con un lento *zoom in* transformará esa escena de hospital tan remnida en una escena del crimen.

Pero la extrañeza ante lo conocido se da también en escenas aparentemente irrelevantes. Cuando salgan del quirófano, el cirujano y el anestesista caminarán por los pasillos del hospital comentando detalles irrelevantes sobre sus relojes pulsera (Figura 4)

Figura 4: el cirujano y el anestesista



Fotograma de la película

Sin embargo, este momento intrascendente comienza a tornarse inquietante por la narrativa audiovisual: la escena dura unos segundos más de lo que debería, la cámara acompaña en un travelling hacia atrás con una constancia demasiado exacta, la angulación del encuadre hace que las paredes parezcan un poco más estrechas de lo habitual. Esta extrañeza no abandonará el relato,



pero se transformará en plenamente siniestra a partir de la segunda mitad de la película. Por eso es lógico que Lanthimos sostenga que “después de haber escrito el guion empecé a pensar en cual debía ser la atmósfera para englobar todos los hechos que ocurren, todos los conflictos. Creo que hay un elemento de 'thriller' y de horror, pero no puedo hacer una obra de terror tradicional, aunque quizás me haya quedado muy cerca” (Arce, 2017).

De hecho, es también muy extraña la relación que nuestro protagonista, el doctor Steven Murphy, tiene con el joven Martin. Pareciera en principio un vínculo paternal, más tarde se comienza a intuir una deuda pendiente hasta que finalmente, en un encuentro personal (según la terminología de Eric Bentley, 1995), Martin expone sus demandas.

Martin: De acuerdo, voy a explicar esto muy rápidamente para que no te retenga. Igual como mataste a un miembro de mi familia, ahora debes de matar a un miembro de tu familia para equilibrar las cosas, ¿entiendes? No puedo decirte a quién matar, por supuesto. Eso lo decidirás tú, pero si no lo haces, todos se enfermarán y morirán. Bob morirá, Kim morirá, tu esposa morirá. Todos se enfermarán y morirán. Uno, parálisis de las extremidades. Dos, negarse a comer hasta morir de hambre. Tres, sangrado de los ojos, cuatro, muerte. Uno, dos, tres, cuatro. No te preocupes, tú no te enfermarás. Sólo tienes que mantener la calma, eso es todo. Allí, lo dije, tan rápido como pude. Espero no haberte retenido mucho tiempo. Una cosa más. Seré muy rápido. Sólo tienes unos días para decidir a quién matar. Una vez que se inicie la tercera etapa... ¿Recuerdas cuál es la tercera etapa? Es sangrando por los ojos, esa es la tercera etapa. Una vez que ocurra el sangrado, es sólo cuestión de horas antes de que mueran. Está bien, no tengo nada más que decir. Al menos que, ¿al menos que tengas alguna pregunta?

Por supuesto que Steven no le cree, por lo que la continuación de esta escena es la expulsión de Martin del hospital por parte de dos efectivos de seguridad.

En este *film* lo sagrado del sacrificio se reemplaza por lo extraño y lo siniestro. Lo que el joven está reclamando es un acto de justicia arcaica, una justicia de sangre (Conde, 2006). Sostiene Lanthimos que

hay algo que tiene que ver con la fe en la película, en las cosas que crees, pero no tiene por qué ser necesariamente religión. Puede ser fe en alguien, en las habilidades y capacidad de alguien, fe en la justicia o en algo que existe más allá de nosotros. Todo eso está relacionado con religión, pero no en sentido estricto. La idea de sacrificio tiene que ver con la justicia, algo que también es muy evidente en religión. Ojo por ojo. Si la haces, la pagas” (Arce, 2017).



A partir de este momento vamos a empezar a completar la información muy gradualmente: el padre de Martin, que murió en el quirófano en una operación de corazón, era paciente del doctor Murphy. Ese día, Steven había desayunado dos vasos de whisky. Nunca le dijo nada a nadie y, de hecho, no asume la responsabilidad en ningún momento.

Anna Murphy: ¿Habías estado bebiendo cuando operaste a su padre?

Steven Murphy: Sólo un poco. Eso no tiene nada que ver con el resultado. Un cirujano nunca mata a un paciente. Un anesestesiólogo puede matar a un paciente...pero un cirujano nunca puede.

La profecía de Martin se empieza a cumplir, pero ni aún en ese momento Steven asume su responsabilidad. Intentará encontrar una causa médica junto a sus colegas y las instalaciones hospitalarias que será desde, el principio, una búsqueda inútil. Lo sagrado se manifiesta como incognoscible, pero este misterio aporta también a la poética de lo extraño. ¿Qué es esa rara enfermedad que el doctor no puede diagnosticar? “Supongo que esa es la cuestión de toda la película –dirá Lanthimos– Nunca lo llegas a saber, pero yo tampoco lo sé, así es como concebimos el filme. Son preguntas que te llevas contigo” (Lemercier, 2017).

La dimensión política que veíamos en Cacoyannis, se traslada aquí al plano social en su célula más pequeña: la familia. Nuevamente el patriarca, en parte por negligencia y en parte por ambición, pone en riesgo a quienes debería proteger. La decisión dilemática propia del héroe trágico, la dejará Steven en manos del azar. Le resulta imposible decidir a quién matar; y todos los integrantes de la familia harán lo imposible para congraciarse con él y sobrevivir. Bob se cortará el pelo, tal como el padre se lo venía reclamando desde las primeras escenas. Kim se ofrecerá como víctima con el melodramático argumento de que “me diste la vida y tú, sólo tú, tienes el derecho de quitarme la vida. Eso tiene mucho sentido. Ustedes son mis señores, mis amos, y yo sólo soy alguien que vive para obedecer sus deseos. Te quiero tanto. Recuérdalo cuando esté muerta en mi tumba, incapaz de decirte que te quiero”. El sesgo manipulador de la joven va a desestimar cualquier analogía posible con la entrega de Ifigenia. Y finalmente Anna, en un reverso de Clitemnestra, tratará de convencer a Steven de que es más conveniente matar a uno de los hijos, ya que ella aún está en edad de quedar embarazada y poder reemplazar, de esa manera, al vástago perdido.

Ante la imposibilidad de tomar una resolución, Steven deja la solución a la suerte (Figura 5).

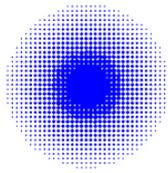


Figura 5. La familia Murphy en el living sacrificial



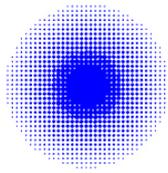
Fotograma de la película

El altar es ahora un *living* burgués. Las víctimas del sacrificio y el sacerdote oficiante están a ciegas. Steven da vueltas sobre sí mismo para perder la conciencia del espacio. Nadie sabe cuál será el resultado, pero nuevamente son otros los que tienen que pagar las culpas del patriarca.

Game of Thrones (2015), temporada nro 5

La serie estrenada en 2011 y creada por David Benioff y D. B. Weiss, está inspirado en la serie de novelas *Canción de hielo y fuego*, escrita por el estadounidense George R. R. Martin, lo que colocaría a nuestro ejemplo como una transposición de segundo grado, pues se basa en una versión literaria del mito de Ifigenia. La narración –de género mixto entre la épica y la fantasía– relata la lucha de varias familias nobles por ocupar el trono de los Siete Reinos, sin saber que un peligro mayor los amenaza: los muertos se están levantando para apoderarse del reino de los vivos. Esta información, que sólo unos pocos tienen, se irá expandiendo a lo largo de sus 8 temporadas y más de 60 episodios.

Como corresponde a la épica de inspiración medieval, en *Game of Thrones* cada una de las familias nobles tiene un emblema que, en este caso, se corresponde con un animal. Pero la historia se nutre además de diversos corpus míticos, sin distinguir entre griegos y celtas, arcaicos y contemporáneos. Como sostiene Graciela Sarti (2013), el campo del cine y del audiovisual es territorio propicio para la propagación del mito. Ligado a la cultura popular,

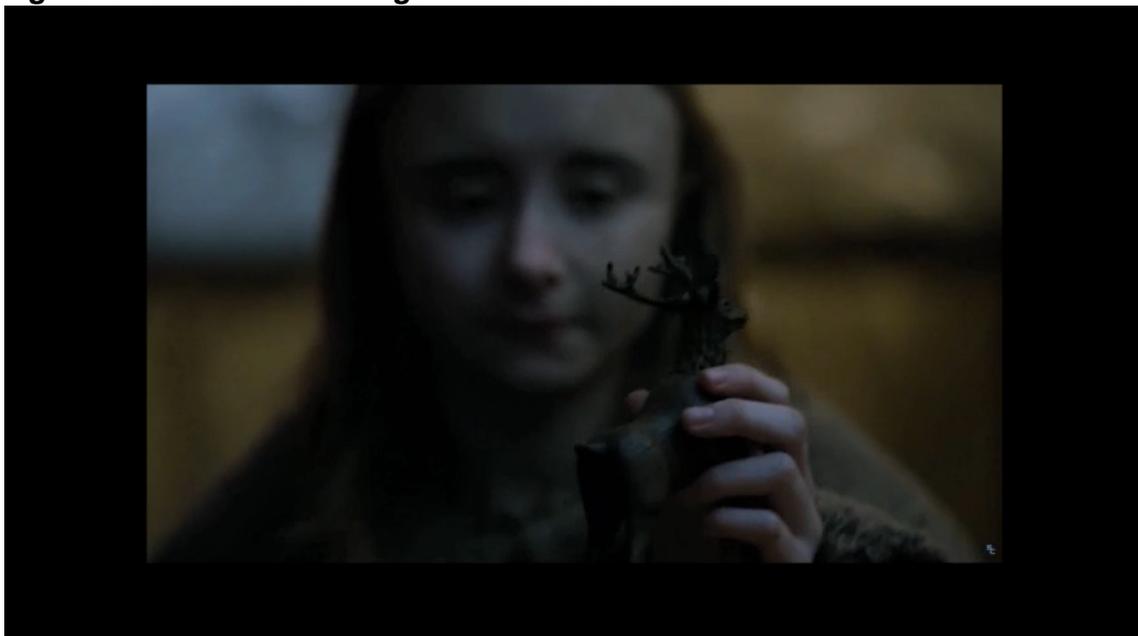


propone reescrituras clásicas fundando imaginarios contemporáneos. Esa cristalización del mito que veía Bauzá (2015) en el pasaje de una cultura oral a otra letrada, se quiebra y problematiza con la cultura audiovisual.

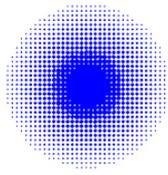
En este contexto, nos va a interesar una pequeña línea dramática que transcurre en la temporada 5 de la serie. Allí Stannis Baratheon, uno de los aspirantes al trono y conocedor de la amenaza sobrehumana, debe recuperar fuerzas para enfrentarse a una casa rival. Tiene como primera consejera a Melisandre, sacerdotisa del dios R'hllor. Ella es verdaderamente una persona de fe, sin dobles intenciones, con poderes mágicos otorgados por el dios, quien se comunica con ella a través del fuego. En una de sus profecías, le mostró que sólo Stannis podía liderar a un ejército victorioso en la batalla contra los muertos, y que eso era posible por la sangre que corrían por las venas de la familia Baratheon. Esa sangre posee atributos mágicos y su sacrificio tiene grandes recompensas. Así es como convence a Stannis de matar a su única hija, la princesa Shireen.

El rey tiene además otro concejero, bastante más escéptico con respecto a las virtudes de Melisandre. Se trata de Davos Seaworth quien, además, adora a la niña. Para evitar conflictos, Stannis lo manda a una misión en tierras lejanas. Davos, antes de partir, le regala a la princesa una figura tallada en madera del animal-emblema de la casa Baratheon: el ciervo (Figura 6).

Figura 6: Shireen con la figura tallada del ciervo



Fotograma de la serie



Shireen lo llevará en la mano durante todo el recorrido rumbo a la pira sacrificial y morirá inmolada con él (Figura 7). A diferencia del mito euripídeo el patriarca, una vez tomada la decisión, no dudará. Tampoco habrá salvataje a último momento por parte de ninguna entidad divina.

Figura 7: Shireen

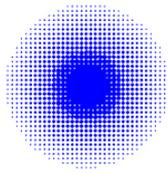


Fotograma de la serie

Pero lo más interesante de esta reversión del mito es la mirada aberrante que se le otorga al sacrificio. La madre, nuevamente en un reverso de Clitemnestra, acordará en principio con la muerte de su hija. Pero en el último instante, con los gritos de Shireen pidiendo ayuda, se arrepentirá. Ante la inutilidad de su ruego frente su marido, va a terminar suicidándose en la escena siguiente. Los soldados, asimismo, van a bajar la cabeza o apartar la mirada, con gesto de estupor o de desacuerdo. Ni siquiera por la lucha entre los vivos y los muertos, vale la pena matar a una niña.

Algunas conclusiones provisionarias

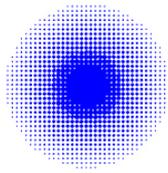
Como hemos visto en estos ejemplos, el mito y su sentido se reescriben y resemantizan en cada ocasión, restituyéndole su vitalidad constitutiva. El mito de Ifigenia, en tanto postula el sacrificio como violencia sagrada que instala un orden social (en términos de Girard, 2006), es modificado en cada ocasión a través de la imagen: obturando la visión del sacrificio, transformándolo en la



emergencia de lo siniestro o construyéndolo como una práctica aberrante. Tres visiones. Tres sentidos. Tres imágenes para Ifigenia.

Bibliografía

- Amor López, J. (2007) La trilogía euripídea de Cacoyannis". En: Alonso
- Aldama, J.; García, R.; Sánchez, M (eds.) *Στις Αμμουδιές του Ομήρου, Homenaje a Olga Omatos*, (pp. 511-529). Vitoria: Universidad del País Vasco.
- Arce, B. (2017) Yorgos Lanthimos: 'Me he quedado muy cerca del terror'. El Periódico. Edición Catalunya. Recuperado el 20/07/2019 de:
<https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20171201/entrevista-yorgos-lanthimos-el-sacrificio-de-un-ciervo-sagrado-6454922>
- Baczko, B. (1984). *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Barthes, R. (1986). El teatro griego. En *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces* (pp. 69-92). Barcelona: Paidós.
- Bently, E. (1995) *La vida del drama*. Madrid: Paidós.
- Conde, O. (2006) *La Orestíada* de Esquilo como modelo de cultura de la culpabilidad. En Juliá, V. (ed.) *La tragedia griega* (pp. 35-48). Buenos Aires: La isla de la luna.
- Durand, G. (2000). *La imaginación simbólica*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Errázuriz, P. (2009) El rostro siniestro de lo familiar: memoria y olvido. Cyber Humanitatis. Facultad de Filosofía y Humanidades. Universidad de Chile. Recuperado el 20/07/2019 de:
<https://web.uchile.cl/publicaciones/cyber/19/errazuriz.html>
- Eurípides (2918) *Tragedias*. Buenos Aires: Planeta De Agostini.
- García Gual, C. (1998). Introducción, traducción y notas. En Eurípides. *Tragedias*. Buenos Aires: Planeta De Agostini.
- Girard, R. (2006). *La violencia y lo sagrado*. Barcelona: Anagrama
- Grimal, P. (1981). *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona: Paidós.
- Jaeger, W. (1963). *Paideia*. México: FCE.
- Kott, J. (1973). *El manjar de los dioses: Una interpretación de la tragedia griega*. México: Era.



Lemercier, F. (2017) No sabemos el verdadero significado de lo que estamos viendo. Cineuropa. Recuperado el 20/07/2019 de:

<https://cineuropa.org/es/interview/328991/>

Lévi-Strauss, C. (1968). *Mitológicas I, Lo crudo y lo cocido*. México: FCE.

Sarti, G. (2013) *Autómata. El mito de la vida artificial en la literatura y el cine*. Buenos Aires: Ediciones de la Facultad de Filosofía y Letras/UBA.

Steiner, G. (1991). *La muerte de la tragedia*. Caracas: Monte Ávila.

Valverde García, A. (2012). Grecia Antigua en el cine griego. *Thamyris*, N.S. 3: 251-27

Vernant, J.P. y Vidal Naquet, P. (1987) Tensiones y ambigüedades en la tragedia griega. En *Mito y tragedia en la Grecia antigua*. Madrid: Taurus.

Wunenburger, J-J. (2005) *La vida de las imágenes*. Buenos Aires: UNSAM.