

ESCRITOR, TEXTO ESCRITO Y LECTOR EN *IFIGENIA EN ÁULIDE*  
DE EURÍPIDESWriter, written text and reader in Euripides' *Iphigenia at Aulis*JUAN TOBIÁS NAPOLI\* 

Universidad Nacional de La Plata – CONICET

juanapoli@hotmail.com

Recibido: 31/03/2022 - Aceptado: 05/05/2022

## Palabras clave

escritor;  
texto;  
lector;  
oyente

## Resumen

En la tragedia de Eurípides, habrá ocasiones sumamente significativas en las que la escritura juegue un papel muy importante. Intentaremos estudiar la relación entre el responsable de la escritura, el propio texto escrito, su lector inmediato, los oyentes de la lectura y el receptor-interceptor en *Ifigenia en Áulide* de Eurípides. Hemos analizado en otra ocasión esta relación en *Ifigenia en Táuride*, donde, según creemos, se reflejan múltiples aristas de estas relaciones complejas vinculadas con la escritura. Nuestra propuesta consiste ahora en postular que estas relaciones se presentan de manera aún más compleja en *Ifigenia en Áulide*: además de su naturaleza triple (entre el escritor y el texto, entre el texto y su lector, entre el lector y los oyentes), se presentan otras relaciones: la escritura y su reescritura, el cambio de opinión del escritor y la lectura forzada, ajena a la voluntad del escritor. Estas complejidades de relaciones constituirán una clave para la correcta interpretación de la tragedia.

## Abstract

In Euripides' tragedy, there will be significant occasions when writing plays a very important role. We will try to study the relationship between the person responsible for writing, the written text itself, its immediate reader, the listeners of the reading and the receiver-interceptor in *Iphigenia at Aulis* by Euripides. We have analyzed this relationship on another occasion in *Iphigenia at Tauris*, where, as we believe, multiple edges of these complex relationships linked to writing are reflected. Our proposal now consists in postulating that these relations are presented in an even more complex way in *Iphigenia at Aulis*: in addition to its triple nature (between the writer and the text, between the text and its reader, between the reader and the listeners), they present other relationships: writing and its rewriting, the change of opinion of the writer and the forced reading, beyond the will of the writer. These complexities of relationships will constitute a key to the correct interpretation of the tragedy.

## Keywords

writer;  
text;  
reader;  
listener

## Escritor, texto escrito y lector en *Ifigenia en Áulide* de Eurípides

En una cultura como la griega, dominada por la incómoda *scriptio continua* –una escritura sin espacios que separaran las palabras, ni las frases, ni los párrafos entre sí–,<sup>1</sup> el lector se veía obligado a pronunciar una a una cada sílaba para aprehender por el oído el significado del texto, de manera que él mismo y las personas que estuvieran eventualmente con él se convirtieran en oyentes de un texto oral: en otras palabras, el lector le presta su voz a lo escrito, cediendo su cuerpo y su libertad individual para volverse un objeto pasivo, intermediario entre el escritor y el oyente: es un cuerpo poseído por las grafías del escritor, poseído incluso sexualmente, como lo grafica la metáfora de un vaso siciliano del siglo V a. C. Un síntoma de esta relación erótica del lector con el autor del texto puede verificarse en el hecho de que el rechazo expresado por Sócrates en el *Fedro* platónico contra la escritura se convierta luego en un análisis sobre la pasión amorosa.<sup>2</sup> Ambas cuestiones están estrechamente vinculadas. Por ello, cuando el filósofo reprende a Fedro por memorizar el discurso que Lisias ha escrito sobre el amor, lo reprende motivado por un sentimiento de decepción erótica: Fedro, poniendo su voz y su autonomía al servicio de ese texto, se ha dejado sodomizar por un pervertido sofista –es decir, por Lisias–, siendo que nadie sino Sócrates debería poseer la verdad –es decir, a Fedro–, aunque más no fuera oralmente.

Jesper Svenbro ha descrito el modo en que la lectura en voz alta constituye la forma original de la lectura en Grecia, tanto en la época arcaica como en la clásica.<sup>3</sup> El primer testimonio de ello lo tenemos en Homero, *Iliada* VI.168-9, cuando Glauco presenta su linaje ante Diomedes y cuenta que Preto, engañado por su esposa Antea, había enviado al traidor Belerofonte hacia Licia, haciéndole llevar "luctuosos signos, muchos de ellos mortíferos, que había grabado en una tablilla doble" (πέμπε δέ μιν Λυκίην δέ, πόρεν δ' ὃ γε σήματα λυγρὰ/ γράψας ἐν πίνακι πτυκτῶ θυμοφθόρα πολλά). El portador de esta tablilla doble lleva en ignorancia aquello que será la causa de su perdición. Solo la lectura de la tablilla pondrá en marcha la venganza urdida por Preto. La escritura y la lectura adquieren desde el principio un carácter luctuoso y funesto.

Este hecho, bien conocido y aparentemente poco relevante, provoca sin embargo unas consecuencias significativas, que podrían definirse a partir de los tres rasgos característicos que adquiere esta lectura en alta voz en el marco de la tragedia: primero, el carácter instrumental del lector o la voz lectora; segundo, el carácter incompleto de la escritura, ya que esa escritura presupone obligatoriamente una necesidad de sonorización por parte de un lector para que adquiera su sentido pleno; el tercer rasgo está vinculado con los otros dos: si la voz del lector es el instrumento gracias al cual la escritura se realiza en su plenitud, eso quiere decir que los destinatarios de lo escrito no son *lectores* en el sentido estricto y moderno del término, sino, principalmente, *oyentes*, como los mismos griegos los llamaban.<sup>4</sup>

1 Cf. Cavallo y Chartier (2011) y Lyons (2012, p. 45-47).

2 Cf. sobre esta cuestión, especialmente, Kühn (2000). También puede verse Kraut (1993) y Rodríguez Adrados (1962, p. 11-38).

3 Cf. Svenbro (2011) y (1991).

4 Charles (1977, p. 9) señala que "la lectura forma parte del texto, está inscrita en él". Cf. también de De Kerckhove (1979).

En el ámbito de la tragedia, tenemos pocas (aunque significativas) referencias a la escritura, a los textos escritos y a sus lectores u oyentes. En Napoli (2015) se recogen algunas referencias a la escritura en Esquilo (*Prometeo encadenado*, vv. 788-89 y *Euménides*, vv. 273-275), a los que podemos agregar *Suplicantes*, v. 179 y *Coéforas*, v. 450. En todos estos casos, la escritura grabada sobre una tablilla está utilizada como una metáfora de la memoria;<sup>5</sup> implica, además, que aquello que debe ser recordado por el oyente de un discurso oral deberá grabarse en su mente como si fueran letras sobre una tablilla. La recurrencia de estas metáforas en Esquilo, en todo caso, demuestra la naturalidad con la que la escritura es utilizada entre los espectadores teatrales durante el siglo V.<sup>6</sup> Nada se dice, en estos contextos, acerca del autor del texto escrito o acerca de su eventual lector. Algo similar ocurre en Sófocles (cf. *Traquinias*, v. 683 y *Filoctetes*, v. 1325).<sup>7</sup>

En Eurípides se mantiene este uso metafórico de la escritura: en *Troyanas*, por ejemplo, se compara el corazón humano con un rollo de papiro que va a desenrollarse para su lectura (v. 662). A eso se refiere el verbo ἀναπτύσσω, con el que el ánimo de Andrómaca supone que deberá dirigirse hacia su nuevo esposo. El corazón humano es comparado con un texto escrito en el que el lector deberá leer signos inequívocos. Sin embargo, la metáfora es ocasional y no interviene en el desarrollo de la trama.

Sin embargo, las referencias a la escritura adquirirán una relevancia mucho mayor,<sup>8</sup> alcanzando incluso un carácter argumental, si recordamos por ejemplo la importancia de la tablilla escrita en la que Fedra acusa a Hipólito o las otras tablillas que un cautivo escribió para Ifigenia y que ahora leerá ante Orestes como pedido de auxilio en *Ifigenia en Táuride*; en esta tragedia, la escena termina con el reconocimiento de los hermanos, que se favorece por la lectura en alta voz de la tablilla.<sup>9</sup> En estos casos, las tablillas escritas cambian el curso de la acción dramática, provocando la muerte de Hipólito o el reconocimiento de los hermanos. La reflexión sobre la escritura ha alcanzado entonces una importancia crucial.

De esta manera, en *Ifigenia en Táuride* el poeta analiza, en vinculación con el lenguaje, una relación condenada al fracaso: la que existe entre el autor de un texto escrito (ausente y lejano), el propio texto, el lector del mismo (que es quien se beneficia con lo escrito) y sus oyentes.<sup>10</sup>

El nudo de la *Ifigenia táurica* consiste justamente en un texto escrito: la carta que un cautivo escribió en el pasado con la intención de salvar a Ifigenia. Esta carta (δέλτος) o tablilla escrita será,

5 Cf. Curtius (1975, p. 425-432).

6 Ello puede verse en el llamado *Espectáculo del alfabeto* del poeta ateniense Callias. Allí, un coro de veinticuatro mujeres representa el alfabeto jónico y enseña a leer a los espectadores. Cf. Pöhlmann (1971) y Wise (1998).

7 Cf. Monaco (1965, p. 334-51) y Jenkins (2006, p. 87-96).

8 Se ha trabajado últimamente mucho sobre el tema del lenguaje en Eurípides. Napoli (2007) recoge el debate entre el objeto representado y su nombre. Una excelente tesis doctoral sobre la cuestión fue presentada por Christiaan Leopold Caspers en 2011 y, aunque su trabajo tiene mucho que ver con nuestros intereses, hemos seguido una línea muy diferente, ya que Caspers se preocupará sobre todo de las ideas de Eurípides acerca del lenguaje en vinculación con los pensadores sofistas como Protágoras, Antifón y Gorgias. Otros trabajos en la misma línea serán los de Downing (1990), Kraus (1987) y Willi (2003).

9 Cf. Hirata (2003), quien analiza también las cartas que aparecen en las perdidas *Estenobeia* y *Belerofontes* y Napoli (2015, p. 285-303).

10 Cf. Napoli (2009) y (2010). En general, una buena introducción a la cuestión del lenguaje es planteada por Classen (1976).

al mismo tiempo, el instrumento del reconocimiento de los hermanos y el punto de partida de la *mechánema* que desencadena el final de la tragedia. Es decir, tiene una función clave como vínculo entre la trama de reconocimiento y la trama de escape.

En todos estos casos se trata de utilizaciones reales de la escritura (no de metáforas, como se verifica en Esquilo y Sófocles) y queda claro que tan importante como el texto escrito resulta la intención de su autor y el modo en que lo lee el intérprete y sus oyentes, muchas veces de manera contrapuesta a las intenciones del autor. Una primera conclusión de importancia debe obtenerse de este rápido repaso: entre la intención del autor de un texto y la interpretación de su lector hay siempre una discrepancia.<sup>11</sup>

Sin embargo, habrá otras ocasiones sumamente significativas en las que la relación entre el responsable de la escritura, el texto escrito y su lector u oyentes se hará claramente presente en la tragedia de Eurípides. Intentaremos analizar estas relaciones en *Ifigenia en Áulide*, donde, según creemos, se reflejan mejor las múltiples aristas de estos vínculos complejos relacionados con la escritura.<sup>12</sup> Nuestra propuesta consiste justamente en postular que estas relaciones son de naturaleza triple: entre el escritor y el texto, entre el texto y su lector, entre el lector y los oyentes; además, se suma el concepto del receptor-interceptor, que complica aún más estas relaciones. Por otra parte, estas triples relaciones están establecidas en términos de conflicto trágico y motivo de desencuentro: toda la primera parte de la tragedia (al menos hasta el verso 414, cuando ingresa a escena un mensajero que anuncia la llegada de Ifigenia y Clitemnestra) está gobernada por la disputa acerca de la carta que escribe y reescribe Agamenón. Sin embargo, la disputa parece terminar en nada: la llegada del mensajero torna abstracto el debate de los hermanos y ya ninguna de las dos cartas tiene importancia. ¿Por qué entonces una cuarta parte de la tragedia está destinada a ellas? Creemos que esta cuestión constituirá una clave para la correcta interpretación de la tragedia.

Para comprender este sentido, debemos analizar la estructura de *Ifigenia en Áulide*, que es bien conocida:

Primera parte: La presentación del conflicto trágico. El público ateniense conocería muy bien (a partir de Homero y Esquilo, entre otros) los datos provistos por el mito acerca de Ifigenia, sacrificada por Agamenón para el éxito de la expedición aquea en contra de Troya. Ello provocaría un beneficio y un perjuicio para el poeta dramático: para potenciar los beneficios y mitigar los perjuicios, el autor ha decidido modificar algunos datos centrales de las versiones míticas más difundidas. La jugada le garantizaría una atención inmediata de parte de su público, que le permitiría al mismo tiempo plantear desde un principio el conflicto trágico del que depende la resolución de la tragedia. Este planteamiento del conflicto trágico se encuentra entre prólogo y párodo (entre los versos 1 al 303) y desde allí hasta el verso 414, en el primer episodio. El juego con las dos cartas de Agamenón y sus indecisiones permite plantear el conflicto trágico desde una novedad argumental.

11 Cf. Lanza (1997, p. 189 y ss., 244 y ss.).

12 Cf. García Gual (1991, p. 22-31) y Davidson (1990).

Segunda parte: Distintas respuestas de los personajes. Con el ingreso del mensajero que anuncia la llegada de Ifigenia y Clitemnestra, comienza a desarrollarse una primera acción de la trama: todos los personajes buscan posicionarse en el nuevo contexto de la acción y cambian sus posiciones anteriores. Agamenón es el primero en responder, seguido de Menelao. El éxito de la guerra de Troya reclama la entrega generosa de su propia hija y ya no tiene escapatoria. La gloria que le espera al rey tiene su precio. Él está dispuesto a luchar por conseguirla, pero no a cargar con los costos. En la medida en que el jefe de los aqueos se vaya quedando sin respuestas, el conflicto externo con los troyanos amenaza con trasladarse hacia el interior del campamento aqueo. Esta situación se desarrolla entre los versos 414 hasta el 1097. A los cambios de postura de Agamenón y Menelao, le siguen las respuestas de Clitemnestra y de Aquiles: ellos se ven sorpresivamente envueltos en un conflicto que les es ajeno. Sin embargo, se ve el modo en que buscan ofrecer su respuesta. La única que mantiene incólume su postura a lo largo de toda la tragedia es Clitemnestra, aunque en ella habrá también un cambio: la reina alegre por la boda de su hija se convierte en la madre desesperada que no está dispuesta a renunciar a defenderla. La actitud a partir de la cual cada personaje intenta otorgar esa respuesta ante la nueva situación planteada será muy diferente. De todas maneras, cada uno piensa primero en sí mismo, piensa en sus atribuciones y en el modo en que han jugado con sus nombres. Finalmente, la propia Ifigenia también busca salvar su vida e intenta conmover las fibras íntimas de su padre. Las actitudes de todos ellos parecen estar más cerca del ámbito de la comedia que del de la tragedia. El segundo y el tercer episodio han sido con mucha frecuencia analizados desde la perspectiva de la comedia. Sin embargo, ello significa desatender el deliberado contraste que se establece a partir de la respuesta de cada uno de los personajes ante el mismo conflicto: Agamenón y Menelao primero, Clitemnestra y Aquiles luego, e Ifigenia, finalmente, en oposición a unos y a otros, buscan su propia ventaja. Este contraste es el que sostiene la estructura de la tragedia y el que confiere significado al frecuente cambio de tensión dramática.

Tercera parte: La respuesta definitiva de Ifigenia. Con el verso 1098, el plan de Agamenón para engañar a su hija ha quedado definitivamente en evidencia. Ahora, cuando la situación parece converger hacia un conflicto interno en el seno del campamento aqueo, Ifigenia debe dar una respuesta. Primero había pedido por su vida, luego decide ofrecerse voluntariamente por la patria. Estas dos actitudes diferentes, que tanto extrañaron a Aristóteles, pueden justificarse como un intento del poeta de poner en obra todos los mecanismos que ha ido desarrollando en la tragedia: para reflexionar acerca de la condición humana en circunstancias de guerra, la respuesta de Ifigenia debe analizarse en contraste con las demás respuestas. Cada personaje ha tentado su solución al conflicto y ello no ha hecho más que profundizar las diferencias. Solo entonces será posible que alguien se eleve por encima de los intereses individuales y destrabe lo que parecía no tener salida.

Por ello, el planteo de la primera parte de la tragedia resultará crucial, ya que a partir de allí se desarrollan alternativamente las dos respuestas que ofrecen los personajes. Esta primera parte está constituida por prólogo, párodo y comienzo del primer episodio. Allí aparece de manera recurrente el tema de las dos cartas. De manera que la cuestión de las dos cartas formará parte importante de la connotación teatral de la trama.

El prólogo de la tragedia tiene complicaciones diversas. Baste aquí consignar que está compuesto por un discurso yámbico de Agamenón y por un diálogo anapéstico entre Agamenón y su criado.

Se discute si ambas partes (que repiten información y tienen contradicciones internas) podrían constituir esquemas alternativos. También se ha pretendido reordenar los versos que traen los manuscritos, de manera que las intervenciones de cada personaje quedaran bien amalgamadas.<sup>13</sup> Hay cierto consenso en dejar primero la forma más tradicional del prólogo (con el discurso yámbico de Agamenón) y ubicar a continuación el más novedoso diálogo anapéstico. Ello obliga a alterar el orden de los números de verso que traen los manuscritos. En este discurso yámbico, Agamenón describe en voz alta, sin interlocutor, lo que ha hecho en el presente contexto, cuando se entera de la necesidad de sacrificar a su hija (vv. 94-100):

κλυῶν δ' ἐγὼ ταῦτ', ὀρθίῳ κηρύγματι  
Ταλθύβιον εἶπον πάντ' ἀφιέναι στρατόν,  
ὡς οὔποτ' ἂν τλᾶς θυγατέρα κτανεῖν ἐμήν.  
οὐδὲ μ' ἀδελφὸς πάντα προσφέρων λόγον  
ἔπεισε τλῆναι δεινά. κὰν δέλτου πτυχαῖς  
γράφας ἔπεμψα πρὸς δάμαρτα τὴν ἐμήν  
πέμπειν Ἀχιλλεῖ θυγατέρ' ὡς γαμουμένην<sup>14</sup>

Después de oír este oráculo, con una proclama en alta voz ordené que Taltibio licenciara a todo el ejército, porque no hubiera sido yo capaz de matar a mi hija. Sin embargo, ocurrió que mi hermano, trastocando todo razonamiento, me convenció de animarme a realizar cosas terribles. Escribiendo entonces en los pliegues de una carta, se la mandé a mi esposa, para que ella enviara a su vez a mi hija, con la excusa de casarla con Aquiles.

El lenguaje de Agamenón durante este pasaje del texto resulta bastante descuidado (con la reiteración de verbos: τλάω, “atreverse”, en los versos 96 y 98 y πέμπω, “enviar”, en los versos 99 y 100, y la acumulación de proposiciones finales, entre otros defectos). Ello ha llevado a algunos editores a pensar en una interpolación o en un texto corrompido. Sin embargo, creemos que resulta verosímil pensar que el rey, cuando cuenta las vicisitudes de la estratagema pergeñada para sacrificar a su hija (estratagema de la que ahora él mismo se muestra arrepentido), se exprese de manera insegura y vacilante. La angustia interior afecta la construcción del discurso. Por otra parte, cuando comienza la tragedia muchas acciones ya han ocurrido y los cambios de posiciones y las acusaciones a los otros personajes son previos al inicio de la acción dramática. Agamenón quiere argumentar que su decisión de abandonar la empresa y salvar a su hija fue su primera determinación y para ello mandó a disolver el ejército; sin embargo, su cambio de postura, argumenta ahora, es culpa de su hermano. Este primer cambio de postura, por otra parte, se concreta a través de un plan muy bien pergeñado: escribe una carta a su esposa para que envíe a Ifigenia hacia Áulide para desposarla con Aquiles. Engaña a su esposa, traiciona del peor modo a su hija y utiliza sin permiso el nombre de Aquiles. Demasiada planificación para que sea solamente culpa de Menelao.

13 Cf. Napoli (2015) y, fundamentalmente, Collard y Morwood (2017, p. 238-240), quien discute la integridad de la escena del prólogo y resume el espectro de las distintas posiciones de los investigadores.

14 Las citas están siempre tomadas de la edición de Collard y Morwood (2017), aunque se consultaron también las ediciones de Diggle (1984), Labiano (2000), Ferrari (1988), Jouan (1983) y Murray (1978). Las traducciones son siempre nuestras.

Este triple engaño se concreta (se objetiva) a través de una carta. Como en el caso que Homero refiere de Preto, quien, engañado por su esposa Antea, había enviado a Belerofontes con una carta con “luctuosos signos, muchos de ellos mortíferos”, aquí la tablilla también lleva impreso un signo de muerte, aunque con una diferencia: en Homero, la muerte le esperaba al portador de la carta; en Eurípides, al receptor.

Un criado ha sido testigo de las dudas de Agamenón, quien ahora quiere cambiar de idea nuevamente y enviar una segunda carta. Comienza entonces una acción frustrada de la trama: el envío de la segunda carta para evitar el viaje de Ifigenia. Sin embargo, más importante que el resultado concreto de la acción dramática es la descripción del estado anímico del rey de la expedición contra Troya. El criado lo presenta con precisión, ya que lee en sus acciones como en las letras de un texto (versos 34-44):

σὺ δὲ λαμπτήρος  
 φάος ἀμπετάσας δέλτον τε γράφεις  
 τήνδ' ἦν πρὸ χειρῶν ἔτι βαστάζεις,  
 καὶ ταῦτ' ἀπάλιν γράμματα συγχεῖς  
 καὶ σφραγίζεις λύεις τ' ὀπίσω  
 ὀίπτεις τε πέδωι πεύκην, θαλερὸν  
 κατὰ δάκρυ χέων, κακ τῶν ἀπόρων  
 οὐδενὸς ἐνδεῖς μὴ οὐ μαίνεσθαι.  
 τί πονεῖς; τί νέον παρὰ σοί, βασιλεῦ;  
 φέρε κοίνωσον μῦθον ἐς ἡμᾶς.

Sin embargo tú, después de encender la luz de la lámpara, escribes esta carta que aún llevas en tus manos; de nuevo borras las mismas letras y la sellas y desatas otra vez; finalmente, tiras la tablilla al piso, derramando abundante llanto; cada una de estas necedades te alcanzaría para enloquecer. ¿Por qué sufres? ¿Qué hay de nuevo, rey? ¡Vamos! ¡Comunícanos la situación!

La situación de Agamenón es descrita por el criado. La escritura vacilante es un testimonio de la conflictuada situación interna del rey. Todavía es de noche cuando comienza la tragedia. El rey ha escrito a la luz de una lámpara. Luego borra las letras y vuelve a escribir. La carta es escrita y reescrita. Igualmente, no está conforme: tira la tablilla al piso y se pone a llorar. El criado ha leído estas acciones (no el texto escrito) y concluye que podrían enloquecer al rey, quien se encuentra en una ἀπορία (v. 40). El propio desempeño de Agamenón como escritor es un texto a los ojos del criado, quien lee en él con solvencia de experto. Agamenón lo corrobora (vv. 107-110):

ἄ δ' οὐ καλῶς  
 ἔγνων τότ', αὔθις μεταγράφω καλῶς πάλιν  
 ἐς τήνδε δέλτον, ἦν κατ' εὐφρόνης < ... >  
 λύοντα καὶ συνδοῦντά μ' εἰσείδες, γέρον.

Todo lo que no había comprendido antes claramente, lo escribo ahora sobre esta carta, retractándome; por eso ves que la abro y cierro varias veces bajo la sombra de la noche, anciano.

La clave del pasaje es el verbo μεταγράφω. El compuesto no aparece en ninguna de las tragedias que conservamos. Recién aparecerá en Tucídides, I.132.5.11 a 133.1.1., aunque con otro sentido.<sup>15</sup> Allí se cuenta el modo en que los espartanos tratan de encontrar pruebas para condenar al general Pausanias y encuentran un delator que modifica el sello y abre las cartas:

ἵνα, ἦν ψευστοῦ τῆς δόξης ἢ καὶ ἐκεῖνός τι  
μεταγράψαι αἰτήση, μὴ ἐπιγνῶ, λύει τὰς ἐπιστολάς, ἐν αἷς  
ὑπονοήσας τι τοιοῦτον προσεπεστάλθαι καὶ αὐτὸν ἦρξεν  
ἐγγεγραμμένον κτείνειν.

Para que, si se equivocaba en la suposición o aquel solicitaba modificar el texto, no lo notase, abrió las cartas en las que sospechaba que se había añadido una orden de tal tenor y encontró que estaba escrito que se le matase.

El μεταγράψαι αἰτήση es simplemente un presunto pedido de modificar el texto de una carta, en cualquier sentido. No implica una retractación. Posteriormente, el verbo adquirirá el sentido técnico de la traducción: modificar la lengua de un escrito, por ejemplo, del latín al griego.<sup>16</sup> Agamenón, en cambio, le concede un sentido técnico-jurídico y, al mismo tiempo, psicológico. Se trata de una carta que ordena lo contrario de la anterior. Es una carta de retractación. Esta retractación implica una γνῶσις: un reconocimiento del error. Sin embargo, este reconocimiento no es completo: el propio rey señala que abre y cierra varias veces la carta, en la incertidumbre de la decisión que va a tomar finalmente. La noche es un buen marco para definir su situación anímica. Debemos suponer que la prisa de Agamenón para que el criado lleve la carta tiene que ver también con bloquear la posibilidad de volver a cambiar el contenido de la carta (vv. 111-114):

ἄλλ' εἶα χώρει τάσδ' ἐπιστολάς λαβῶν  
πρὸς Ἄργος. ἃ δὲ κέκευθε δέλτος ἐν πτυχαῖς,  
λόγῳ φράσω σοι πάντα τὰγγεγραμμένα  
πιστὸς γὰρ ἀλόχῳ τοῖς τ' ἐμοῖς δόμοισιν εἶ.

Entonces, ¡vamos! ¡Corre, llevando estas epístolas hacia Argos! Lo que la carta oculta en sus pliegues, con claras palabras te lo explicaré ahora. Pues has sido fiel con mi esposa y en mi casa.

La expresión ἄλλ' εἶα marca la transición desde la reflexión a la acción.<sup>17</sup> Agamenón no quiere seguir dilatando la decisión que ha tomado finalmente. La acción que se pone en marcha será protagonizada primero por el criado e inmediatamente por la carta que, como sujeto de la oración siguiente, está personificada. La transición entre la acción del criado y la de la propia carta está marcada también por un vocabulario muy preciso: el criado deberá llevar τάσδ' ἐπιστολάς, mientras que el sujeto de la siguiente oración es δέλτος. Hay una diferencia en los conceptos: Barrett, en su

15 Cf. Chantraine (1950, p. 115-126) y (1968).

16 Cf. Luciano de Samosata, *Quomodo historia conscribenda sit*, 21.5: μεταποιῆσαι τὰ Ῥωμαίων καὶ μεταγράψαι ἐς τὸ Ἑλληνικόν.

17 Cf. Mastronarde (1979), comentario a *Fenicias* 990.



comentario a Hipólito 858,<sup>18</sup> señala que ἐπιστολαί es cualquier mensaje, ya sea escrito u oral, especialmente cuando sirve para transmitir instrucciones. En cambio, δέλτος es el soporte físico del mensaje, sea una tablilla de arcilla o madera o un papiro. Por lo tanto, lo importante será, en principio, que el criado traslade el mensaje; a continuación, se describe la materialidad de la tablilla.

La propia carta (en tanto objeto) oculta en sus pliegues un contenido escondido. Agamenón señala que va a revelar a viva voz todo lo que lleva escrito. La escritura, por tanto, es un modo de ocultamiento, que necesita de una interpretación para adquirir sentido; no es imagen de la memoria ni reaseguro de la precisión del mensaje. Por el contrario, el mensaje debe ser transmitido oralmente para garantizar su correcta lectura e interpretación. Obsérvese que la trama se ha complicado y alargado de manera deliberada e innecesaria para introducir el tema de la carta.

La tragedia griega está poblada de mensajeros que llevan, a viva voz, el mensaje enviado por sus señores y nadie pone nunca en tela de juicio la precisión o veracidad del mensaje transmitido.<sup>19</sup> El criado podría llevar directamente el mensaje que ha recibido oralmente de boca de Agamenón. En ese caso, la interrupción de Menelao no podría ocurrir y tal vez Ifigenia se podría haber salvado. Por tanto, la carta tiene un importante papel argumental, ya que permite la manifestación de la voluntad de Agamenón, por un lado, y el intento de interrupción de sus planes por parte de Menelao, por otro.

Se han introducido, en último término, dos intermediaciones entre emisor y receptor del mensaje: primero, el mensaje que debe transmitirse ha sido trasladado a una tablilla, que, además, ha sido escrita después de múltiples cavilaciones y escrituras y reescrituras; por otra parte, esta tablilla ha sido escrita por el interesado con sus propias palabras, pero luego el mensaje se refuerza con la lectura a viva voz ante el portador de la carta. Este portador (el criado) es a un tiempo mensajero y, como tal, pondrá en riesgo su vida para salvar la de Ifigenia. La escena constituye un espejo del sacrificio que la propia Ifigenia aceptará en la tragedia para salvar los conflictos internos del campamento griego. Toda la escena vale más por la revelación de algunos aspectos de la personalidad de los hermanos que por la información argumental que aporta.

Finalmente, Agamenón revela a viva voz el contenido de la carta. Téngase en cuenta que hay en la cita una alteración del orden de los versos que traen los manuscritos. Los versos 115-116 son ubicados inmediatamente antes del verso 120, integrando de esta manera todo el contenido de la carta en una sola tirada, sin la interrupción del mensajero (vv. 115-16, 120-23):<sup>20</sup>

πέμπω σοι πρὸς ταῖς πρόσθεν  
δέλτους, ὧ Λήδας ἔρνος,  
μὴ στέλλειν τὰν σὰν ἴνιν πρὸς  
τὰν κολπώδη πτέρυγ' Εὐβοίας  
Αὔλιν ἀκλύσταν.

18 Cf. Barrett (1964).

19 Cf. Battezzato (1995).

20 Cf. Jenkins (2006).

εἰς ἄλλας ὥρας γὰρ δὴ  
παιδὸς δαίσομεν ὑμεναίους.

Te envío cartas en adición de las de antes, retoño de Leda: no envíes a tu hija hacia el ala de muchos golfos de Eubea, Áulide protegida de las olas; pues en otra hora festejaremos los himeneos de la niña.

Resulta llamativa la contradicción entre la retórica habitual de los relatos de mensajero y la parquedad austera del contenido de la carta. No hay preámbulos ni saludos de despedida: simplemente, el contenido puro del mensaje. Seguramente, esta discrepancia apoya la necesidad de que el mensajero memorice la carta (ya que él mismo no sabe leerla) para luego exponerla oralmente. En esta exposición oral, el mensajero podría convertir el mensaje desnudo en un discurso habitual, revestido con las pautas conocidas de la retórica. El texto de la carta y el sello con el que se cierra solo servirían para garantizar la exactitud del mensaje y evitar la sospecha de los receptores-oyentes acerca de su verdadero autor. Así lo indica Agamenón en el verso 155-56: “cuida el sello que llevas sobre la carta” (σφραγιδα φύλασσο' ἦν ἐπὶ δέλτῳ τῆιδε κομίζεις). De este modo, la escritura y su soporte material, así como el mecanismo que garantiza su inviolabilidad, constituirían simplemente un reaseguro del discurso oral, que mantiene su primacía.

Sin embargo, debemos analizar el contenido de la carta. Hay allí algunas claves de la situación de Agamenón y sus intenciones. Lo primero que resalta es el anuncio de que estas cartas nuevas son una adición o añadido a las anteriores: δέλτους πρὸς ταῖς πρόσθεν. Agamenón pretende que estas nuevas cartas continúen el sentido de las anteriores. Su intención es evitar que esta nueva carta suene como una retractación. El μὴ στέλλειν que continúa el texto resulta gramaticalmente dudoso. Hay un ligero anacoluto entre el objeto del envío y las órdenes que lleva la carta. El apresuramiento por transmitir su orden provoca la aparición de este prohibitivo inesperado. Allí está su verdadera intención: que Clitemnestra no envíe a su hija. Sin embargo, el sujeto del στέλλειν queda indeterminado. Agamenón quiere pasar rápidamente el mal trago de tener que dar malas noticias, como la suspensión de una boda. Por ello, el único pasaje de la carta en donde hay un desarrollo retórico es inmediatamente a continuación, cuando se describe Áulide, llena de atributos y aposiciones: no menciona simplemente a Áulide, sino al “ala de muchos golfos de Eubea”. Esta isla sobre el Mar Egeo, ubicada al este de la Hélade, separada del continente por el golfo de Eubea, dividido a su vez en el golfo del norte y el del sur por el estrecho de Euripo, sirve de abrigo a la Hélade continental y allí enfrente se encuentra Áulide, donde estaba apostada la flota griega a la espera de la partida hacia Troya. Es pertinente el epíteto de Áulide como ἀκλύσταν, “protegida de las olas”. En Áulide había desde tiempos remotos un célebre santuario dedicado a Ártemis, cuyos restos pueden ser visitados todavía hoy. La isla de Eubea, región muy montañosa, tiene la parte sur tachonada de golfos y bahías. Por ello se justifica el epíteto κολπώδη, “de muchos golfos”, con el que se la conocía. Es muy significativo el contraste entre la parquedad de la única orden importante y el derroche de detalles sobre la cuestión ornamental.

Por otra parte, lo cierto es que Agamenón ni añade información sobre la carta anterior ni declara la verdad sobre la situación presente. El engaño del casamiento sigue adelante. Cambia solamente la fecha del viaje. El casamiento queda para otra oportunidad: εἰς ἄλλας ὥρας. Se trata simplemente

de una dilación del problema. Por tanto, no debemos ver la carta como un intento de retractación. No hay ningún reconocimiento del conflicto que lo atraviesa, entre su responsabilidad como líder de la cruzada panhelénica destinada a castigar el ultraje de los bárbaros y su condición de padre que ama a su hija. En este conflicto, Agamenón queda sin respuestas. Son las circunstancias las que deciden por él.

Así puede verse con claridad en el primer episodio. Menelao intercepta al criado y toma la carta que lleva en sus manos. Hay un paso de comedia entre ambos hombres que se disputan la tenencia de la carta (cf. versos 306-316). Ante el pedido del criado, interviene Agamenón para zanjar la disputa. El verso 317, constituido íntegramente por la interjección ἔα, marca el momento en que el rey comprende que su estrategia ha fracasado definitivamente. En numerosas ocasiones Eurípides marca con estos versos compuestos solamente con una interjección el momento clave de una tragedia: en *Bacantes*, obra del mismo año que nuestra tragedia, la misma interjección en el verso 810 muestra el momento en que Dionisos abandona el plan de persuadir a Penteo y comienza con su segunda estrategia, la de destruirlo. En Eurípides, esta interjección expresa, sin excepción, la sorpresa del hablante, nunca bienvenida.<sup>21</sup> Aquí, también Agamenón cambia su estrategia: de la pretensión de impedir la llegada y sacrificio de su hija, pasa a quedar a merced de las circunstancias: no reemplaza un plan por otro; abandona el único plan que tenía.

A partir de ese momento, el débil plan de Agamenón (que requería sigilo), ha quedado clausurado. Sin embargo, los hermanos siguen recriminándose por sus conductas. La carta es ahora el objeto de disputa entre los hijos de Atreo: una disputa vana, personal, sin incidencia en el desarrollo argumental. Resulta interesante observar de qué manera Menelao califica la carta:

(v. 322) {Με.} τήνδ' ὀρᾶις δέλτον, κακίστων γραμμάτων ὑπηρέτιν;

Men. ¿Ves esta carta, servidora de las peores palabras?

(v. 324) {Με.} οὐ, πρὶν ἂν δείξω γε Δαναοῖς πᾶσι τὰγγεγραμμένα.

Men. No la soltaré, antes de que yo mismo les muestre a todos los Dánaos lo que allí está escrito.

(v. 326) {Με.} ὥστε σ' ἀλγῦναί γ', ἀνοίξας ἅ σὺ κάκ' ἤργάσω λάθραι.

Men. Quiero provocarte dolor, por cierto, abriendo lo que tú, con mal proceder, obraste en secreto.

La carta y lo que en ella está escrito recibe las peores calificaciones y constituye una prueba de la mala conducta de Agamenón. Fuera de ello, nada importante ocurre. Los hermanos terminan en un reproche mutuo que desacredita ambas conductas (vv. 332-333):

{Με.} πλάγια γὰρ φρονεῖς, τὰ μὲν νῦν, τὰ δὲ πάλαι, τὰ δ' αὐτίκα.

{Αγ.} εὖ κεκόμψευσαι πονηρά· γλῶσσ' ἐπίφθονον σοφῆ.

Men. Piensas siempre algo equívoco: lo de ahora, lo de antes y lo de después.

Ag. Finamente has planeado cosas lamentables. Odiosa es la lengua hábil.

21 Cf. Fraenkel (1950, p. 580).

Menelao acusa a Agamenón de pensar *πλάγια*, cosas laterales. El tiro es preciso, así como el reconocimiento de la continuidad de esta conducta. Agamenón, a través del oxímoron *εὖ πονηρά*, marca la contradicción que encuentra en Menelao, a quien acusa de comportarse como un sofista. La *γλῶσσα σοφῆ* que le atribuye (“la lengua sabia”, en realidad) constituye una diatriba frecuente en contra de los oradores, que parece estar dirigida más bien a los demagogos contemporáneos del poeta que a los héroes de los tiempos épicos. Los sofistas, maestros de retórica que, a partir del siglo V a. C. enseñaban a convertir en ganador al argumento aparentemente más débil, constituían el modelo en el que se forja la conducta de Menelao.

Sócrates decía, en el Fedro, que los hombres, confiados en este auxilio extraño que es la escritura, abandonarán a caracteres materiales el cuidado de conservar los recuerdos, cuyo rastro habrá perdido su espíritu (Platón, Fedro, 274c-277a). Sin embargo, en nuestra tragedia se manifiestan tres restricciones vinculadas con la tablilla y aquello que está escrito sobre ella, que parecen una respuesta a la postura socrática: en primer lugar, la escritura no es un modo de conservar el recuerdo sino un modo de ocultamiento, que necesita de una actividad espiritual (la interpretación) para adquirir sentido; en segundo lugar, la tablilla, en tanto objeto, corre el mismo riesgo de corrupción que cualquier bien material y, por ello, se guardará mejor si es memorizado por el alma del que hará de mensajero; además, el discurso escrito con los caracteres grabados sobre una tablilla se convierte en un trofeo que no tiene valor por sí mismo como mensaje sino como prueba para una acusación. Así concluye Menelao con el tema de la carta (vv. 360-369):<sup>22</sup>

καὶ πέμπεις ἐκὼν,  
οὐ βίαι – μὴ τοῦτο λέξεις – σῆι δάμαρτι παῖδα σὴν  
δεῦρ' ἀποστέλλειν, Ἀχιλλεῖ πρόφασιν ὡς γαμουμένην.  
καὶ θ' ὑποστρέψας λέλῃσαι μεταβαλὼν ἄλλας γραφάς,  
ὡς φονεὺς οὐκέτι θυγατρὸς σῆς ἔση; μάλιστά γε.  
οὗτος αὐτός ἐστιν αἰθὴρ ὃς τάδ' ἤκουσεν σέθεν.  
μυριοὶ δέ τοι πεπόνθασ' αὐτό· πρὸς τὰ πράγματα  
ἐκπονοῦσ' ἔχοντες, εἶτα δ' ἐξεχώρησαν κακῶς,  
τὰ μὲν ὑπὸ γνώμης πολιτῶν ἀσυνέτου, τὰ δ' ἐνδίκως  
ἀδύνατοι γεγῶτες αὐτοὶ διαφυλάξασθαι πόλιν.

Y a tu esposa le pediste voluntariamente, no por la fuerza (¡nunca digas eso!), que mandara hacia aquí a tu hija, con el pretexto de que ibas a casarla con Aquiles. Y enseguida, volviendo-te atrás, cambiando otra vez de parecer, has enviado otros escritos, con el argumento de que nunca serás el asesino de tu hija. ¡Ciertamente, así es mejor! ¡Este mismo es el aire que te escuchó decir ambas cosas! Muchos hombres se comportan de ese modo: se esfuerzan por alcanzar el éxito, pero al punto abandonan la empresa de mala manera, ya sea por la opinión desfavorable de sus conciudadanos, ya sea porque ellos mismos resultan incapaces de defender la ciudad.

Menelao resume lo que ha ocurrido antes del comienzo de la tragedia y en las primeras escenas de la misma. Agamenón ha escrito dos cartas: una primera, escrita voluntariamente y no por la fuerza,

22 Cf. Allan (1999-2000, p. 145-56) y Conacher (1998).

destinada a que Ifigenia llegara hasta Áulide con el pretexto del matrimonio; una segunda, que también fue voluntaria (aunque Menelao, que tanto ahínco puso en este aspecto de la primera carta, no lo reconoce ahora), en donde vuelve atrás en sus intenciones y envía nuevos escritos destinados a no convertirse en el asesino de su hija. El verso 363 es crucial, con los dos participios de aoristo (ὑποστρέψας y μεταβαλὼν) y el perfecto λέληψαι con su complemento ἄλλας γραφάς. Los participios, tal vez en orden inverso (recordando el recurso épico del *hýsteron próteron*), muestran el cambio de parecer de Agamenón y su vuelta atrás metafórica. Menelao se detiene en destacar este cambio de su hermano, testimoniado en el envío de otros escritos. Inmediatamente, resume el contenido de esos escritos. ¿Pudo leerlos acaso? No se ve en la tragedia. Él simplemente sospecha. Y la sospecha, evidentemente, se justifica. Sin embargo, justamente por la carencia de lectura, su sospecha se dirige directamente hacia las consecuencias del escrito: nunca será el asesino de su hija. La carta no decía eso, sino que se limitaba a posponer la boda, aunque resulta claro que esas las motivaciones de Agamenón eran las de salvar de la muerte a su hija. Es decir, Menelao interpreta las acciones y motivaciones de su hermano y no el contenido literal de la carta. Menelao, como receptor-interceptor, muestra uno de los modos de la interpretación del texto escrito: no importa tanto la literalidad del contenido, sino el contexto general de la situación y las consecuencias que ese escrito tiene según los intereses del emisor. Como puede notarse, la relación entre emisor, texto escrito y receptor es más compleja de lo previsto y la escritura, en lugar de ser simplemente un medio para conservar los recuerdos, como presupone Sócrates en el *Fedro*, es un fenómeno bastante más complejo, que se suma a las habituales dificultades de la comunicación humana.

Eurípides ha complicado la trama con todo el debate acerca de las dos cartas destinadas a Clitemnestra, tanto como se va a complicar la resolución de la tragedia: en el éxodo, Ifigenia va a ser sacrificada; Agamenón no quiere mirar; Aquiles, que había prometido defenderla, preside la ceremonia del sacrificio; el campamento griego está a punto de estallar en un conflicto interno. De repente, un mensajero ingresa a escena para contar el modo en que Ártemis intervino y salvó a último momento a la niña. Todos quedan incrédulos, aunque Clitemnestra no abandona su deseo de venganza. La aparición *ex machina* de la diosa Ártemis, que no es vista ni por los espectadores ni por los personajes, pone el punto final a la trama y permite el inicio de la expedición en contra de Troya. Creemos que estas dos complicaciones de la trama están en estrecha vinculación y no pueden explicarse una sin la otra.

La primera frase del discurso yámbico de la tragedia, pronunciada por Agamenón, es ἐγένοντο Λήδαι Θεστιάδι τρεῖς παρθένοι, “nacieron de Leda, hija de Testio, tres vírgenes”. La típica genealogía con la que Eurípides inicia muchas de sus tragedias evoca en este caso el curso continuado del engaño de los dioses, de las hijas que generan problemas y de la traición y venganza por parte de cada generación sucesiva.

La salvación final que entonces ofrece Ártemis no indica ni una triunfante reivindicación de la acción que han seguido los personajes principales, ni la recuperación de un orden cósmico similar al esquilero, sino que, mejor, implica que la acción humana, en último análisis, está condenada a la frustración y resulta singularmente malograda sin la ayuda divina. En última instancia, sigue siendo una comprobación profundamente trágica.

## Referencias bibliográficas

- Allan, W. (1999-2000). Euripides and the Sophists: society and the theatre of war. *ICS*, 24/25, 145-56. <https://bit.ly/3ckLAJJ>
- Barrett, W. S. (1964). *Euripides: Hippolytos*. Oxford, Oxford University Press.
- Battezzato, L. (1995). *Il Monologo nel Teatro di Euripide*. Pisa, Scuola Normale Superiore.
- Caspers, C. L. (2011). *Healing Speech, wandering Names, Contests of Words. Ideas about Language in Euripides*. Vleuten/Alkmaar, Proefschrift Universiteit Leiden.
- Cavallo, G. y Chartier, R. (eds.). (2011). *Historia de la lectura en el mundo occidental*. Buenos Aires, Taurus.
- Chantraine, P. (1950). Les verbes grecs signifiant 'lire'. En *Mélanges Henri Grégoire II* (pp. 115-126). Bruselas.
- Chantraine, P. (1968). *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*. París, Klincksieck.
- Charles, M. (1977). *Rhétorique de la lectura*. París, Éditions du Seuil.
- Classen, C. J. (1976). The Study of Language. En Classen C. J. (ed.), *Sophistik* (pp. 214-47). Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Collard, C. y Morwood, J. (2017). *Euripides. Iphigenia at Aulis*, 2 vols. Liverpool, Aris & Phillips Classical Texts.
- Conacher, D. (1998). *Euripides and the Sophists: some dramatic treatments of philosophical ideas*. Londres, Duckworth.
- Curtius, E. R. (1975). *Literatura europea y edad media latina*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Davidson, J. F. (1990). The daughters of Agamemnon. *RhPh*, 133, 407-409. <https://bit.ly/3OdDdgn>
- De Kerckhove, D. (1979). Sur la fonction du théâtre comme agent d'intériorisation des effets de l'alphabet phonétique à Athènes au Ve siècle. *Les Imaginaires*, II, 10-18, 345-368.
- Diggle, J. (1984). *Euripides Fabulae* (Vol. III). Oxford, Oxford University Press
- Downing, E. (1990) Apate, Agon, and Literary Self-Reflexivity in Euripides' Helen. En Griffith, M. and D. Mastrorarde (eds.), *Cabinet of the Muses: Essays on Classical and Comparative Literature in Honor of Thomas G. Rosenmeyer* (pp. 1-16). New York, Scholars Press.
- Ferrari, F. (1988). *Euripide. Ifigenia in Tauride. Ifigenia in Aulide*. Turín, Bur.
- Fraenkel, E. (1950). *Aeschylus Agamemnon*, 3 vols. Oxford, Oxford University Press.
- García Gual, C. (1991). *Figuras helénicas y géneros literarios*. Madrid, Mondadori.
- Hirata, F. G. (2003). As cartas na tragédia grega. *Clássica*, 13-14, 315-322. <https://bit.ly/3PddHsS>
- Jenkins, T. E. (2006). *Interrupted Letters. Epistolarity and Narrative in Greek and Roman Drama*. Lanham, Lexington Books.

- Jouan, F. (ed., trad.). (1983). *Euripide, Iphigénie à Aulis*. París, Les Belles Lettres.
- Kraus, M. (1987). *Name und Sache: ein Problem im frühgriechischen Denken*. Amsterdam, Verlag B. R. Grüner.
- Kraut, R. (ed.). (1993). *The Cambridge Companion to Plato*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Kühn, W. (2000). *La fin du Phedre de Platon. Critique de la Rhetorique et de l' Ecriture*. Florencia, Leo S. Olschki.
- Labiano, J. M. (2000). *Eurípides: Tragedias III*. Madrid, Cátedra.
- Lanza, D. (1997). *La disciplina dell' emozione. Un' introduzione alla tragedia greca*. Milano, Editrice Petite Plaisance.
- Lyons, M. (2012). *Historia de la lectura y de la escritura en el mundo occidental*. Buenos Aires, Editoras del Calderón.
- Macleod, M. D. (1987). *Luciani Opera*. Oxford, Oxford University Press.
- Mastronarde, D. J. (1979). *Contact and Discontinuity. Some Conventions of Speech and Action on the Greek Stage* (Vol. 21). California, University of California Publications. Classical Studies.
- Monaco, G. (1965). L' epistola nel teatro antico. *Dioniso*, 39, 334-51.
- Murray, G. (1978). *Euripides Fabulae* (Vol. III). Oxford, Oxford University Press.
- Napoli, J. T. (2007). Ónoma, érgon y lógos en *Helena* de Eurípides. En González de Tobia, A. M. (ed.), *Lenguaje, Discurso y Civilización. De Grecia a la Modernidad* (pp. 339-352). La Plata, Edulp.
- Napoli, J. T. (2009). Vanos ruidos de la lengua: la construcción del lenguaje poético en Eurípides. *Synthesis*, 16, 123-143.
- Napoli, J. T. (2010). El mito de Orfeo y el problema del lenguaje en Eurípides. En González de Tobia, A. M. (ed.), *Mito y Performance. De Grecia a la Modernidad* (pp. 131-150). La Plata, Edulp.
- Napoli, J. T. (2015). Escritor, texto escrito y lector: un agón particular en la tragedia de Eurípides. En Fernández, C.; Napoli, J. y Zecchin, G. (eds.), *Agón: Competencia y cooperación. De la antigua Grecia a la Actualidad. Homenaje a Ana María González de Tobia* (pp. 25-303). La Plata, Edulp.
- Pöhlmann, E. (1971). Die ABC-Komödie des Kallias. *Rheinisches Museum*, 114, 230-240. <https://bit.ly/3RPjJBx>
- Rodríguez Adrados, F. (1962). El héroe trágico y el filósofo platónico. *Cuadernos de la Fundación Pastor* 6 (pp. 11-38). Madrid, Taurus,
- Svenbro, J. (1991). La lectura à haute voix. Le témoignage des verbes grecs significant 'lire'. En Baurain, C.; Bonnet, C. y Crings, V. (eds.), *Phoinikeia grammata. Lire et écrire en Méditerranée* (pp. 539-548). Lieja-Namur.

- Svenbro, J. (2011). La Grecia arcaica y clásica. La invención de la lectura silenciosa. En Cavallo, G. y Chartier, R. (eds.), *Historia de la lectura en el mundo occidental* (pp. 67-97). Buenos Aires, Taurus.
- Willi, A. (2003). *The Languages of Aristophanes. Aspects of Linguistic Variation in Classical Attic Greek*. Oxford, Oxford University Press.
- Wise, J. (1998). *Dionysus Writes. The Invention of Theatre in Ancient Greece*. Ítaca-Londres, Cornell University Press.

**\*Juan Tobías Napoli** es Profesor, Licenciado y Doctor en Letras por la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Se ha especializado en tragedia griega, particularmente en la de Eurípides. Actualmente se desempeña como Profesor Titular del Área Griego en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la UNLP.