

FIGURAS DE LA TIRANÍA, LO FEMENINO Y LO MASCULINO EN LA ORESTÍA DE ESQUILO

*Tyrant's images, female and male
in the Esquilo's Oresteia*

Julián GALLEGO

*Docente-Investigador. Instituto de Historia Antigua y Medieval.
Universidad de Buenos Aires*

BIBLID [0213-2052 (2000) 18, 65-90]

RESUMEN: El artículo analiza la construcción de la imagen del tirano en conjunción con las figuras femeninas y masculinas de la *Orestía*. Se pondera especialmente la figura de Clitemnestra en sus diversas asociaciones y oposiciones con los demás personajes de la trilogía. Finalmente se destaca la relevancia en la tragedia de las representaciones de los «otros» respecto del cuerpo de varones ciudadanos como modo de configuración de la identidad cívica ateniense.

Palabras Clave: Tirano, femenino, masculino, orestía, clitemnestra.

ABSTRACT: The article analyzes the construction of the tyrant's image in conjunction with the feminine and masculine figures of the *Oresteia*. It is pondered the figure of Clytemnestra especially in its diverse associations and oppositions with the other characters of the trilogy. Finally it stands out the relevance in the tragedy of the representations of those «others» regarding the body of citizen males as way of configuration of the Athenian civic identity.

Key Words: Tyrant, female, male, oresteia, clytemenestra.

«Poco a poco yo iba ocupando el lugar del hombre que me faltaba y que me invadía».

M. Yourcenar, *Clitemnestra o el crimen*

Bajo los aspectos de género, dominación y conflicto, quisiéramos reflexionar aquí sobre las imágenes del tirano que la tragedia ateniense construye de cara al público reunido en el teatro de la ciudad. En efecto, el héroe trágico nos sitúa ante una figura tiránica que, a no ser como representación de una ausencia¹, no puede tener lugar en la ciudad democrática². Esta representación de lo ausente sobre la escena teatral cumple un papel fundamental en el diseño de la identidad cívica ateniense³, pues el tirano oficia como «negativo» de la comunidad política y su «moral social»⁴. «Sin embargo —concluye Diego Lanza—, en la representación del tirano, un aspecto específico aparece: su personaje constituye un punto de encuentro entre la *pólis* verdadera y la *micropólis* de la interioridad individual. Pero no se puede considerar estos dos niveles como si fueran paralelamente análogos, sino que el juego de las correspondencias se transforma en un juego de resonancias que se ponen de relieve recíprocamente subrayando el carácter «político» de la representación trágica»⁵.

El tirano no es, por cierto, el único «espejo en negativo» que la tragedia elabora. La figura del bárbaro es otro de los elementos fundamentales que en su paso por la escena trágica contribuyen a delinear la identidad ática⁶. Y más fundamental resulta en esta tarea la construcción de las imágenes de la mujer y lo femenino en relación con el dominante mundo masculino de la *polis*⁷. Como ha señalado

1. Respecto de esta cuestión, *vide* L. MARIN, *Des pouvoirs de l'image*, París, 1993, p. 11: «Au lieu de la représentation, donc, il est un absent dans le temps ou l'espace ou plutôt un autre, et une substitution s'opère d'un autre, à sa place».

2. Véase entre otros J. P. VERNANT, «Edipo en Atenas», en J. P. VERNANT, P. VIDAL-NAQUET, *Mito y tragedia en la Grecia antigua II* (1986), Madrid, 1989, pp. 159-84; C. MIRALLES, «La refondation athénienne de la condition héroïque», *Pallas*, 38 (1992), pp. 69-78; D. PLÁCIDO, «El héroe épico en la escena trágica de la ciudad democrática», en J. ALVAR, C. BLÁNQUEZ, C. C. WAGNER (eds.), *Héroes, semidioses y daimones*, Madrid, 1992, pp. 51-8, y «La imagen heroica de la Atenas democrática», en D. PLÁCIDO, J. ALVAR, J. M. CASILLAS, C. FORNIS (eds.), *Imágenes de la Polis*, Madrid, 1997, pp. 127-34; R. SEAFORD, *Reciprocity and Ritual. Homer and Tragedy in the Developing City-State*, Oxford, 1994.

3. Sobre la cuestión de la identidad cívica, ver los artículos reunidos en A. L. BOEGEHOLD, A. C. SCAFURO (eds.), *Athenian Identity and Civic Ideology*, Baltimore-Londres, 1994.

4. Cf. D. LANZA, *Le tyran et son public* (1977), París, 1997, pp. 19-46. Para una genealogía de la construcción de las imágenes del tirano y el héroe en la cultura griega, C. CATENACCI, *Il tiranno e l'eroe. Per un'archeologia del potere nella Grecia antica*, Milán, 1996.

5. D. Lanza, *Le tyran et son public*, pp. 45-6.

6. Ver E. HALL, *Inventing the Barbarian. Greek Self-Definition through Tragedy*, Oxford, 1989, pp. 160-200.

7. Acerca de lo femenino en la tragedia griega, véase H. P. FOLEY, «The concept of women in Athenian drama», en *idem* (ed.), *Reflections of Women in Antiquity*, Nueva York, 1981, 127-68; F. I. ZEITLIN, «Playing the other: theater, theatrically, and the feminine in Greek drama», en *Playing the Other. Gender*

Froma Zeitlin, «para Esquilo, la civilización es el producto último del conflicto entre fuerzas opuestas, realizada no a través de una *coincidentia oppositorum* sino a través de una jerarquización de valores. La solución, por consiguiente, coloca lo olímpico sobre lo ctónico en el nivel divino, lo griego sobre lo bárbaro en el nivel cultural y lo masculino sobre lo femenino en el nivel social. Pero el conflicto masculino-femenino subsume los otros dos proveyendo la metáfora central que «sexualiza» las demás disputas y las atrae dentro de un campo magnético, aún cuando mantenga su propia función emotiva en la dramatización de los asuntos humanos»⁸. La tragedia, pues, resulta un lugar privilegiado para indagar las representaciones imaginarias que los atenienses se hacían de sí mismos en relación con sus otros.

Ahora bien, en la *Orestía* de Esquilo, la configuración de la tiranía parece establecerse en relación con el modo en que se instituye lo femenino y lo masculino en los diversos personajes del drama. En este sentido, la fuerte y ambigua imagen de Clitemnestra, con su ambivalente rol desde el punto de vista de lo que cabría esperar del género femenino, resulta inentendible sin la relación complementaria, y en principio invertida, que sostiene con Egisto, relación que a lo largo de la trilogía encontrará diversos contrapuntos en las parejas que conforman Agamenón y Casandra, por una parte, y Orestes y Electra, por la otra. Ciertamente, la disposición propia que el discurso trágico asigna a Clitemnestra no puede desligarse de sus oposiciones, enfrentamientos y conflictos con el mundo masculino: con Agamenón, primero; con el coro de ancianos, después; con Orestes, finalmente. El despliegue de estos momentos en torno a este personaje femenino central nos conduce a un desarrollo en el que, simultánea y sucesivamente, se van destacando los aspectos concernientes al género, la dominación y el conflicto como otras tantas facetas de su carácter trágico. A partir de estos diversos momentos trágicos trataremos de mostrar cómo interactúan lo masculino y lo femenino en la construcción de la imagen del tirano en la Atenas democrática. Nuestro análisis comenzará entonces con la figura de Clitemnestra asociada a Egisto y opuesta al coro. Proseguirá luego con la situación de Agamenón, cuya dominación sobre Clitemnestra según los roles respectivos del hombre y la mujer asignados por el matrimonio ter-

and Society in Classical Greek Literature, Chicago, 1996, pp. 341-73; S. DES BOUVRIE, *Women in Greek Tragedy. An Anthropological Approach*, Oslo, 1990, pp. 110-31. Sobre lo femenino de modo general, cf. E. CANTARELLA, *La calamidad ambigua. Condición e imagen de la mujer en la antigüedad griega y romana* (1985), Madrid, 1991, pp. 63-89; N. LORAUX, *The Experiences of Tiresias. The Feminine and the Greek Man* (1989), Princeton, 1995, pp. 3-43, 227-48. Respecto de la mujer en la sociedad ateniense, *vide* entre otros C. MOSSÉ, *La mujer en la Grecia clásica* (1983), Madrid, 1990, pp. 52-87; R. OSBORNE, «Law, the democratic citizen and the representation of women in classical Athens», *Past and Present*, 155 (1997), pp. 3-33; M. H. JAMESON, «Women and democracy in fourth-century Athens», en P. BRULÉ, J. OULHEN (eds.), *Esclavage, guerre, économie en Grèce ancienne. Hommages à Yvon Garlan*, Rennes, 1997, pp. 95-107.

8. F. I. ZEITLIN, «The dynamics of misogyny. Myth and mythmaking in the *Oresteia*», en *Playing the Other*, pp. 87-119, en p. 87.

mina con su asesinato a manos de su esposa adúltera. Concluirá, finalmente, con su aceptación de subordinarse a Egisto, el hombre de la casa, aunque oponiéndose a su propio hijo que defenderá por sobre todas las cosas la ley del matrimonio y la dominación del hombre sobre la mujer que esta ley dispone.

CLITEMNESTRA Y EGISTO: TIRANÍA EN FEMENINO

Tras haberse escuchado los gritos de muerte de Agamenón, Clitemnestra reaparece en escena con sus manos manchadas de sangre⁹. Habla, por cierto, como un hombre, y resulta en sus dichos muy persuasiva aunque poco prudente. No deja proseguir las deliberaciones del coro, consejo de ancianos que, según la propia Clitemnestra, puede en ocasiones tratar de buscar salidas políticas en caso de que el gobernante perezca (Ag. 882-4). Los buenos consejos del coro se contrapondrán entonces abiertamente a la soberbia y la arrogancia que muestra Clitemnestra.

Las deliberaciones de los ancianos aparentan ser prudentes porque de ellas participan todos sin exclusión, estando abiertas por ende a la mejor opinión. En ellas se contempla al conjunto de los ciudadanos como un actor político al que debe dársele participación en el asunto. Se tiene en claro, además, la necesidad de meditar bien antes de actuar, buscando basarse en hechos positivos y no en meras conjeturas. Los ancianos toman finalmente sus decisiones por mayoría tras sopesar diversas propuestas y argumentos (1347-70). El consejo ha percibido con clarividencia la tiranía que se avecina para los argivos, y hace partícipe al público de sus temores (1345, 1365). Pero su medida ante la situación parece ser una exagerada prudencia: decide no actuar más allá de su certidumbre buscando saber con claridad qué ha ocurrido con Agamenón (1371).

Sin embargo, la situación del coro tras la muerte del rey trasluce una división inusual dentro de este cuerpo colectivo que suele expresarse en conjunto o a través del corifeo. El coro parece actuar mesuradamente en cuanto a los procedimientos democráticos formales. Pero las diferencias de criterio manifestadas y la votación dividida conllevan una situación caótica. La proliferación de las voces individuales de los coreutas es incompatible con la función colectiva que tiene asignada el coro. Incluso sus constantes apelaciones a la concordia, sus temores por el curso de los hechos y sus posibles catástrofes, en fin, sus lamentos por la desmesura de los protagonistas que conduce a funestas desgracias, todo esto queda en nada cuando el propio coro entra en el dilema tomando parte en los hechos, sufriendo las catástrofes y sumándose a la suerte de los protagonistas y sus funestas desgracias. Enfrentándose, primero, a Clitemnestra y, posteriormente, de manera más virulenta, a Egisto, el coro manifiesta que también puede caer en *hýbris*. Es que los ancianos argivos constituyen a todo lo largo del drama un coro

9. Cf. O. TAPLIN, *The Stagecraft of Aeschylus. The Uses of Exits and Entrances in Greek Tragedy*, Oxford, 1977, pp. 322-6.

confundido, hecho que se manifiesta con fuerza justamente en este pasaje: ruptura «histórica» de la unidad, dispersión individual, tal disolución de la voz coral es en sí misma evidencia suficiente del desorden reinante¹⁰.

En el otro extremo se coloca la actitud de Clitemnestra, que, muy segura de sí, se ufana de haber cometido su acción sin ayuda alguna: «Éste es Agamenón, mi esposo (ΠΌΣΙΣ), pero cadáver. Obra es ello de esta diestra mano, un justo artífice (ΔΙΚΑΪΑΣ ΤΕΚΤΟΝΟΣ). Esto es así» (1404-6). Ella misma sin avergonzarse ni omitir detalles relata al público el plan urdido para asesinar a Agamenón (1380-90). Tampoco siente vergüenza de decir ahora lo contrario de lo que había dicho en otra oportunidad, ni de aclarar que debía usar esas artimañas porque estaba tramando acciones hostiles en contra de unos enemigos con la apariencia de amigos (1372-5)¹¹, enunciado ya anticipado a Agamenón por el coro: el buen conocedor de su rebaño sabe distinguir a los que parecen tener un corazón favorable pero cuyos halagos revelan una amistad fingida. Ciertamente, el coro no hace más que advertir, aunque en forma críptica, la conducta de Clitemnestra, que el rey podría haber conocido si hubiera sido capaz de distinguir entre el ciudadano justo y el reprobable (795-8, 807-9)¹².

El accionar impropio de la reina no se debe sólo a su adulterio¹³. Su decisión de hacer justicia por mano propia, esa furia terrible vengadora de la muerte de un hijo (154-5), fue meditada antaño (1377-8), hecho que destaca la responsabilidad y la culpabilidad de Clitemnestra en el acto cometido. Su triunfo, sin embargo, no es en el terreno de lo humano un resultado ineluctable. La necesidad del desenlace nos conduce al mundo de los dioses. La invocación de la reina a Zeus se mueve en este sentido, dado que es gracias a él que todo sino llega a su fin. Clitemnestra puede entonces pedir que se cumplan sus plegarias, aunque desconoce si Zeus dará cumplimiento a lo que ella desea (973-4). Desde la perspectiva de los dioses, la *hýbris* de Agamenón debe ser punida, pero para los mortales no es evidente que así vaya a ocurrir. Por otra parte, el instrumento para esto debe ser otro mortal. Es así que el cruce de causalidades y motivaciones se desata. Las tensiones y ambigüedades se acumulan estallando en cada acto decisivo que compromete la vida humana. En la escena de bienvenida a Agamenón, Clitemnestra expone sin amba-

10. Véase T. J. SIENKEWICZ, «Circles, confusion, and the chorus of *Agamemnon*», *Eranos*, 78 (1980), pp. 133-42, esp. 140-1; cf. asimismo, R. P. WINNINGTON-INGRAM, «Aeschylus' *Agamemnon* 1343-71», *CQ*, 4 (1954), pp. 23-30. Acerca del rol estructural del coro dentro de la tragedia, J. GOULD, «Tragedy and the collective experience», y S. GOLDHILL, «Collectivity and otherness - The authority of the tragic chorus: response to Gould», ambos en M. S. SILK (ed.), *Tragedy and the Tragic. Greek Theatre and Beyond*, Oxford, 1996, pp. 217-43 y 244-56, respectivamente.

11. En cuanto al uso retórico del lenguaje que hace Clitemnestra, ver S. GOLDHILL, *Language, Sexuality, Narrative: the Oresteia*, Cambridge, 1984, pp. 89-95.

12. Sobre estos pasajes, R. M. HARRIOTT, «The Argive elders, the discerning shepherd and the fawning dog: misleading communication in the *Agamemnon*», *CQ*, 32 (1982), pp. 9-17.

13. Al respecto, *vide* C. B. PATTERSON, *The Family in Greek History*, Cambridge, Mass. —Londres, 1998, pp. 140-8.

ges esta dialéctica entre responsabilidad y necesidad: «Un pensamiento (φροντίς) no vencido por el sueño junto con las deidades dispondrá en forma justa el destino (εἴμαρμένα)» (912-3). Cuando la reina haya finalizado su acción asumirá con regocijo el triple desenlace (1391-2)¹⁴: el cumplimiento del destino decretado por los dioses; el asesinato de Agamenón, obra de su mente ejecutada por mano propia; la finalización de su matrimonio. Sus palabras la muestran exultante y llevan al coro a reprocharle no el asesinato sino justamente sus dichos: «Nos asombra tu lengua (γλῶσσαν). ¡Cuánta osadía al hablar (θρασύστομος)! ¡Cómo te jactas con ese lenguaje (λόγον) junto a tu marido (ἐπ' ἀνδρί)!» (1399-1400). Pero tal asombro no se corresponde con lo que el coro ya sabe acerca de la capacidad persuasiva de Clitemnestra. Por cierto que los ancianos hubieran preferido no tener que confirmar ahora lo que ya sospecharon anteriormente.

En efecto, inmediatamente después de contar a los espectadores cómo Agamenón resolvió su dilema ante el requerimiento del sacrificio de Ifigenia, el coro se presenta ante el palacio para rendir honores a Clitemnestra, al frente de la casa ante la ausencia del varón. En tales circunstancias el corifeo pone convenientemente en claro que los honores a la mujer le corresponden únicamente en su carácter de esposa (258-60)¹⁵, es decir, por su vínculo relativo de acuerdo con los lugares respectivos delimitados por el matrimonio¹⁶. El coro, que no carece de elementos para anticipar el conflicto que habrá de desatarse dentro del palacio, traza cautamente la demarcación de las posiciones sociales correspondientes al hombre y la mujer conforme al parentesco y el poder que cada uno tiene de acuerdo con la ley del matrimonio. El ámbito al que se alude es el del *oikos*, pero se trata en este caso de uno singular: la casa real¹⁷. Si bien existe una distancia necesaria entre *pólis* y *oikos*¹⁸, de todos modos, en el *Agamenón* está bien claro que es el rey el que en principio gobierna tanto la casa como la ciudad (580-1, 774-81, 1090-2). Con el desarrollo del drama se hará evidente para los espectadores que ambos aspectos deberán guardar entre sí una conveniente distancia que hará impo-

14. En torno a las metáforas con las que Clitemnestra cierra su descripción del asesinato de Agamenón, cf. K. MORGAN, «Agamemnon 1391-1392: Clytemnestra's defense foreshadowed», *QUCC*, 42 (1992), pp. 25-7.

15. Una idea ligada a esto se esboza en *Coéforas*, 629-30.

16. Hecho importante porque es respecto de este espacio institucional que Orestes advendrá como sujeto de decisión asesinando a su madre y vengando así a su padre. Aquí se anticipa, de algún modo, lo que luego constituirá uno de los ejes cruciales de la trama trágica, en especial, en las otras dos piezas de la trilogía en las que Orestes, a partir de defender —con el apoyo de Apolo— la institución sagrada del matrimonio, decide su curso de acción, sufre luego las consecuencias de sus actos y queda finalmente absuelto (cf. *Coéforas*, 904-7, 918-21; *Euménides*, 213-8).

17. Véase M. FARTZOFF, «*Oikos* et *polis* dans l'*Orestie*: quelques considérations», *Ktema*, 9 (1984), pp. 171-84.

18. Respecto de esta cuestión, cf. D. PLÁCIDO, «*Polis* y *oikos*: los marcos de la integración y de la «desintegración» femenina», en N. J. RUIZ MAMPASO, E. HIDALGO, C. G. WAGNER (eds.), *Roles sexuales. La mujer en la historia y la cultura*, Madrid, 1995, pp. 15-21.

sible el heroísmo cívico de una figura tiránica. Pero, por ahora, el palacio ocupa el centro de la escena pública tanto en el teatro como en la *pólis* argiva. Estamos lejos de una figura como Pelasgo que el mismo Esquilo construye en las *Suplicantes*, el soberano argivo que se abstiene de tomar por sí solo una decisión si ha sido la ciudad entera la que recibió la afrenta, situación en la que el heroísmo cívico del rey se sostendrá gracias a la disolución de su poder en beneficio de la comunidad de ciudadanos¹⁹.

Ahora bien, la figura de Clitemnestra, que en tanto esposa sólo debería ser el complemento necesario del *oïkos*²⁰, muestra mal sin embargo este rol reservado para la mujer en un contexto social en que el varón asume para sí todas las prerrogativas públicas²¹. Cuando la reina finalice su relato sobre la caída de Troya, el corifeo llegará a la siguiente conclusión: «Hablas, mujer, con sensatez, como lo haría un prudente varón (γύναι, κατ' ἄνδρα σώφρον' εὐφρόνως λέγεις)» (351). También el vigía, al inicio de la tragedia, se refería a ella en términos similares: «Así lo manda un corazón de mujer previsora y tan decidida como un varón (γυναικὸς ἀνδρόβουλον)» (10-1). El corifeo, que había cuestionado los dichos de la reina sobre la guerra, no tendrá más remedio que aceptarlos, pues Clitemnestra ha dado muestras suficientes de la verdad de sus palabras invocando de alguna manera la garantía de los dioses (272-3).

Ciertamente, la garantía de verdad de lo que se dice radica en los dioses, e incluso un posible engaño también parece ser atributo de las divinidades: si no se trata de algo verdadero decretado por las deidades también puede estar ocurriendo que éstas inducen a error. Sin embargo, los hombres no tienen nada que les indique que están siendo engañados. La relación entre verdad y divinidad está mediada en el mundo terreno por la falibilidad humana. Alguien pudo percibir mal o pudo ser engañado sin darse cuenta. Esto es relevante porque la palabra en sí carece de garantía si no hay un pronunciamiento divino. Así ocurre cuando el corifeo pregunta a Clitemnestra quién pudo hacerle saber tan rápido la noticia del triunfo ante los troyanos, y ella contesta: «Hefesto, enviando un brillante fulgor desde el Ida» (281)²². Pero la ayuda de los dioses no quita a los mortales su capacidad de hablar según unas reglas discursivas que permiten comprender si se está hablando con

19. Al respecto, véase J. GALLEGO, «Religión y política en la ciudad democrática. La ritualidad cívica en las *Suplicantes* de Esquilo», *AHAM*, 32 (1999), pp. 5-28.

20. Al respecto, ver la clara definición de los lugares y roles respectivos del hombre y la mujer que desarrolla Orestes en el diálogo que sostiene con Clitemnestra poco antes de darle muerte (*Coéforas*, 918-21; cf. *ibid.*, 663-4). En relación con estos versos y la significación de *τελεσφόρος* y otros términos ligados a él, S. GOLDHILL, «Two notes on *τέλος* and related words in the *Oresteia*», *JHS*, 104 (1984), pp. 169-76, esp. 169-74.

21. Cf. S. GOLDHILL, *Language, Sexuality, Narrative*, pp. 33-42; véase asimismo M. GAGARIN, *Aeschylean Drama*, Berkeley, 1976, pp. 92-5.

22. Cuestión importante, pues cuando en *Euménides* se plantee nuevamente la cuestión de la verdad, en el contexto del primer juicio por un crimen de sangre, los dichos de Orestes se sostendrán en la decisión que él mismo ha tomado —con el consejo de Apolo—. La verdad y la justicia de su acto se

acierto o no. En este terreno, el corifeo encuentra en Clitemnestra a una mujer que puede hablar con la sensatez y prudencia propias de un varón. Este carácter ambiguo y ambivalente de Clitemnestra, pivotando permanentemente sobre rasgos femeninos y masculinos, pondrá en evidencia que más que ante una heroína estamos en presencia de un travestimiento de género que hace de la reina uno de los héroes del drama²³.

Pero el pensamiento colectivo del coro parece tomar distancia de este reconocimiento del corifeo, pues en el epodo de su canto inmediatamente posterior a los dichos del corifeo pone en duda las afirmaciones de la reina: un rumor recorre la ciudad, pero la buena noticia bien puede no ser verdad, puesto que los dioses pueden estar engañando a los mortales. No conforme con haber dicho eso, los ancianos sostienen también que es propio de una mujer investida de autoridad dejarse arrastrar por una alegría prematura antes de que el suceso se manifieste realmente (475-84). El coro remata su parlamento con una máxima de tono general: «Crédulo en exceso, el corazón femenino (θηλυς ὄρος) se deja ganar fácilmente al conmoverse con rapidez; pero también, con vida corta, perece el rumor propagado por una mujer (γυναικογήρυτον)» (485-7). Clitemnestra no se inmuta sino que parece acomodarse bien a la idea de una disputa con el coro respecto de la verdad de los rumores (489-92)²⁴. Cuando el heraldo termine de contar las buenas nuevas la reina se mostrará exultante. El coro, por su parte, deberá reconocer que ha sido vencido por los argumentos de Clitemnestra (583-6). Sin embargo, la reina únicamente aceptará este reconocimiento a condición de enrostrarle al coro sus propios dichos en contraste con lo que la realidad ha manifestado: se la presentaba como un ser inestable que actuaba según las conmociones ocasionales de sus sentimientos, pero el relato del heraldo ha venido a confirmar que la reina tenía razón (590-3).

Mientras tanto, Clitemnestra se apresta a recibir al rey, jactándose de haber sido fiel y estar diciendo la verdad (605-14). El corifeo no dejará pasar la oportunidad de mostrar la falacia que encierran las palabras de la reina: «Así ha hablado ella para ti, conforme lo entiendes —le dice al heraldo—, discurso especioso

decidirá en el terreno de lo humano, ante el tribunal, y ya no en el de lo divino, por más que Atenea, Apolo y las Erinias sean parte del juicio. Orestes, por su parte, enuncia su verdad sin apelar a los dioses: «La maté; no es posible negarlo» (*Euménides*, 588). Recién cuando el corifeo pregunte quien lo convenció para que así lo hiciera, Orestes hará de los oráculos de Apolo una de las causas (*ibid.*, 594).

23. Este carácter ambivalente de la reina ha sido destacado por varios estudios, entre los que merecen destacarse R. P. WINNINGTON-INGRAM, «Clytemnestra and the vote of Athena», en E. SEGAL (ed.), *Oxford Readings in Greek Tragedy*, Oxford, 1983, pp. 84-103, esp. 84-95; F. I. ZEITLIN, «The dynamics of misogyny», *op. cit.*, pp. 89-98; A. H. Sommerstein, «Again Klytaimnestra's weapon», *CQ*, 39 (1989), pp. 296-301; A. IRIARTE, *Las redes del enigma. Voces femeninas en el pensamiento griego*, Madrid, 1990, 115-30.

24. Seguimos aquí a D. L. PAGE, *Aeschylus Tragoediae*, Londres, 1972, que atribuye a Clitemnestra estos versos y los siguientes hasta la entrada del heraldo (489-502). Sobre el problema de la verdad en estos pasajes del *Agamenón*, ver S. GOLDHILL, *Language, Sexuality, Narrative*, pp. 48-59.

(εὐπρεπῶς λόγον) para agudos intérpretes» (615-6). Cuando el corifeo vuelva a referirse a alguna cualidad de Clitemnestra el enigma encerrado en las palabras anteriores estará ya desvelado. El anciano hará hincapié sobre el modo de hablar de la reina, lo mismo que había destacado en el primer diálogo entre ambos. Sin embargo, lo mismo ya no es lo mismo. En efecto, la propia reina señala la distancia entre sus anteriores palabras y las que ahora profiere: «No sentiré vergüenza de decir lo contrario de lo que he dicho antes según era oportuno (καίριως)» (1372-3). En tanto Clitemnestra utiliza los dichos más convenientes según las circunstancias, el coro, conforme se desarrollan los acontecimientos, va variando paulatinamente su perspectiva respecto de su forma de hablar. De la inicial sensatez de prudente varón que le atribuía, nos hallamos en un segundo momento con la duda del coro acerca del relato de la reina sobre la victoria en Troya; el hecho de que el coro reconozca la derrota en el intercambio de pareceres cuando se confirma la suerte de Agamenón y su ejército, no hace cambiar su idea en relación con el lenguaje de la reina y la veracidad de sus palabras. Es lógico, pues, que para el coro la prudencia se trueque en osadía²⁵. La reina vuelve a responder de manera similar a como lo había hecho antes: «Intentáis sorprenderme, como si yo fuera una mujer irreflexiva (γυναικὸς ἀφράσμονος). Pero yo os hablo con intrépido corazón (ἀτρέστῳ καρδίᾳ)» (1401-2).

Inestabilidad (πλαγκτός: 593), irreflexividad (ἀφράσμονος: 1401), ambas palabras en boca de Clitemnestra que interpreta con tales ideas la visión que de ella tiene el coro. La reina, en cambio, intenta mostrarse estable y reflexiva tanto en sus actos como en sus palabras. Pero, en rigor, ambas nociones enunciadas por la esposa de Agamenón resultan ambiguas. Sus acciones y sus dichos muestran a un ser capaz de urdir un plan en función de un objetivo estrictamente personal, la venganza. Desde el punto de vista social su actuación es enteramente repudiable: las maldiciones del pueblo harán de ella un ser sin ciudad, objeto de un odio implacable para los ciudadanos (1409-11). No obstante esta sentencia de los ancianos, la reina no se atemoriza sino que asume para sí y para su amante Egisto un poder

25. Osadía que incluso parece estar destacada por la utilización de un lenguaje obsceno por parte de Clitemnestra para referirse al concubinato de Agamenón y Casandra. En efecto, recientemente dos estudios han propuesto que no es necesario corregir la lectura ἴστοτιβῆς de los manuscritos por ἴστοτριβῆς. Por diferentes vías, G. L. KONIARIS, «An obscene word in Aeschylus. On ἴστοτιβῆς, Ag. 1443», *AJPh*, 101 (1980), pp. 42-4, y W. B. TYRRELL, «An obscene word in Aeschylus. On ἴστοτιβῆς, Ag. 1443», *AJPh*, 101 (1980), pp. 44-6 llegan a una conclusión similar respecto del término ἴστοτιβῆς: alude al pene erecto. Ambos difieren, sin embargo, en cuanto a cómo considerar a Casandra: mientras que Koniaris sugiere que, de acuerdo con los dichos de Clitemnestra, Casandra aparece como una prostituta o libertina, Tyrrell, en cambio, considera que esto no es así: Casandra es la amante de Agamenón, hecho que provoca los celos de Clitemnestra. El punto importante es que el término obsceno puede tener cabida en boca de Clitemnestra porque ella aparece caracterizada como un hombre. Sin embargo, para el corifeo su lengua ha dejado de ser prudente (εὐφρόνως: *Agamenón*, 351) y se ha vuelto osada (θρασύσσομος: *ibid.*, 1399).

personal que ratifica las sospechas del coro de que una tiranía se está imponiendo en Argos (1434-6)²⁶. El enfrentamiento parece inevitable. La reina amenaza: sólo si los ancianos son capaces de vencer en el combate la reina aceptará la imposición de su poder, pero, en caso contrario, y si así lo disponen los dioses, Clitemnestra hará pagar a los ancianos lo que considera una tremenda imprudencia (1421-5).

Los cantos siguientes pondrán entonces claramente de manifiesto los canales por los que ha venido transcurriendo y aun transcurre la justicia: Dike —la vengadora de Ifigenia— se enuncia en las palabras de Clitemnestra asociada a Ate y las Erinias (1432-3). Se trata del espíritu de la familia, la venganza de la sangre vertida, que antes de que el anterior crimen se apague exige que nueva sangre se derrame (1476-80)²⁷. La secuencia se remonta hasta Atreo, el padre de Agamenón y Menelao, que mató a los hijos de su hermano Tiestes y se los sirvió luego como manjar en un banquete. Prosigue con el sacrificio de Ifigenia a manos de Agamenón. Se completa ahora con la muerte del rey a manos de Clitemnestra. Sin embargo, el ciclo de venganzas privadas por los delitos de sangre cometidos no está cerrado ni mucho menos. El coro bien lo sabe y lo enuncia sin dilaciones en más de una ocasión: Dike se prepara para otra acción, para otro destino (1535-6). A un ultraje ha de responderse con otro ultraje. Es ley de Zeus que el culpable sufra: se expolia al que expolia, el que mata paga. Por tanto, resulta difícil juzgar. La maldición que pesa sobre esta casa parece irremediable y la estirpe está condenada a la ruina (1560-6).

El ciclo infinito y repetitivo de las venganzas se cierne ya sobre Clitemnestra. Ella lo comprende bien y atempera su lengua y sus pretensiones con el objetivo de que cesen los derramamientos de sangre (1567-76). Pero la reina, que parece ahora querer dejar de lado su rol masculino y su arrogancia cargada de *hýbris*, no podrá evitar la soberbia de Egisto, al que ha invocado antes como un escudo protector (1435-6). En efecto, Egisto aparece por primera vez en escena acompañado de gente armada²⁸, y proclama a viva voz su dicha por la llegada del día de la justicia. La venganza ocupa el centro de su discurso. El recuerdo del crimen de Atreo contra los hijos de Tiestes, a la sazón sus hermanos, es invocado ante el coro y el público. Egisto, que hasta aquí ha tenido un rol enteramente pasivo, casi femenino cabría decir²⁹, complementario del rol masculino asumido por Clitemnestra³⁰, se

26. En verdad, como veremos en el próximo apartado, la imagen del «león en la casa» referida a Agamenón hace de él también un tirano.

27. En relación con el problema de la venganza en la *Orestía*, tema tratado profusamente en los estudios modernos, resulta interesante el análisis sobre la imaginaria del fuego en cuanto símbolo de los aspectos destructivos de la venganza que realiza T. N. GANTZ, «The fires of the *Oresteia*», *JHS*, 97 (1977), pp. 28-38; esp. 28-34 sobre el *Agamenón*.

28. Para esta escena y las que siguen, véase O. TAPLIN, *The Stagecraft of Aeschylus*, pp. 327-32.

29. Cf. F. I. ZEITLIN, «The dynamics of misogyny», *op. cit.*, p. 92; A. IRIARTE, *Las redes del enigma*, p. 121, n. 27.

30. Puesto que, por más que no haya aparecido en escena, se sabe de su presencia en el palacio.

hace cargo a partir de ahora del plan y del crimen. La muerte de Agamenón es también fruto de su venganza (1577-1611)³¹.

Dada la *hýbris* de Egisto, que desea convertirse en tirano de Argos junto a Clitemnestra (1632-3, 1638-42), el enfrentamiento con los ancianos se torna inevitable. Su cobardía³², ligada a su rol femenino complementario³³, queda evidenciada cuando el coro lo acusa sin tapujos de no haber sido capaz de matar él solo a Agamenón (1634-5, 1643-5). En este contexto, el instrumento de una nueva venganza adquiere nombre propio: Orestes es invocado por los ancianos como verdugo de los tiranos (1646-8). La inversión de roles enunciada por Clitemnestra al hacer de Egisto su protector, se completa ahora en el momento en que ella se interpone entre ambos contrincantes a poco de trabarse en combate: evita el enfrentamiento y sostiene, sin disimulo alguno, que la suya es la opinión de una mujer digna de ser aprendida (1661). Clitemnestra, aparentemente, ha «retornado» al rol que por su género le correspondería de acuerdo con el orden social imperante y la dominación masculina. Veamos, pues, cómo se comportan ella y Agamenón mientras ambos parecen ocupar los lugares respectivos para la mujer y el hombre delimitados por el matrimonio.

EL ORGULLO DE AGAMENÓN: TIRANÍA EN MASCULINO

El coro acaba de definir en términos jurídicos la guerra contra Troya³⁴; comienza entonces a relatar los sucesos de la campaña militar³⁵. El pasaje destacable por sus consecuencias es el sacrificio de Ifigenia³⁶, un sacrificio corrompido

31. Interesante resulta respecto de este triángulo de amor y muerte el paralelismo que se encuentra en Heródoto (I, 11-12) en la historia de Candaules, su mujer y Giges; cf. C. Catenacci, *Il tiranno e l'eroe*, p. 168.

32. Casandra contrapone claramente a Egisto con Agamenón a partir de la imagen del león ya mencionada —que desarrollaremos en el próximo apartado— y denomina a aquél «león cobarde» (*Agamenón*, 1224).

33. Así lo indicará rotundamente Orestes cuando señale que Argos está dominada por dos mujeres, dado que el alma de Egisto es tan femenina como el alma de Clitemnestra (*Coéforas*, 304-5).

34. «Poderoso querellante» (μέγας ἀντίδικος: *Agamenón*, 41) es la apelación que recibe la pareja de los Átridas, Menelao y Agamenón, en su contienda contra Príamo, de modo que la guerra entre griegos y troyanos aparece planteada como un litigio (cf. *ibid.*, 813-7). Véase C. W. MACLEOD, «Politics and the *Oresteia*», *JHS*, 102 (1982), pp. 124-44, esp. 133-4.

35. Respecto de estos versos, M. L. WEST, «The parodos of the *Agamemnon*», *CQ*, 29 (1979), pp. 1-6.

36. Acerca del sacrificio de Ifigenia, ver H. LLOYD-JONES, «Artemis and Iphigeneia», *JHS*, 103 (1983), pp. 87-102. En forma breve, cf. A. Lebeck, *The Oresteia. A Study in Language and Structure*, Cambridge, 1971, pp. 60-3, y C. SEGAL, «Artemis in *Agamemnon*: a postscript», *AJPh*, 101 (1980), pp. 165-9. De modo más general, vide N. LORAUX, *Façons tragiques de tuer une femme*, París, 1985, pp. 62-8, 75-81. Sobre las innovaciones de Esquilo en la construcción del motivo del sacrificio de Ifigenia con respecto al relato homérico, M. LYNN-GEORGE, «A reflection on Homeric dawn in the parodos of Aeschylus, *Agamemnon*», *CQ*, 43 (1993), pp. 1-9.

como dijera Froma Zeitlin³⁷. El adivino había interpretado con acierto el mensaje divino: un sacrificio diferente, impío, que implicará la pérdida del respeto al marido y pondrá en vigencia la saña vengadora de una hija (150-5). Remedio más grave, por cierto, que perecer en el temporal resultará para el rey el vaticinio de Calcante (198-204).

Pero aunque el adivino haya hecho su predicción sobre las futuras disputas dentro de la familia a raíz de ese impío sacrificio, para los mortales, de todos modos, el destino no está escrito de antemano. Agamenón debe hacer una elección en ese momento³⁸. En efecto, en la situación presentada es menester decidir: o se acepta el funesto temporal enviado por Ártemis con toda la escuadra a su merced, o se acepta el sacrificio de Ifigenia a manos del mismo Agamenón. La elección en favor de la salvación de la flota es lo que de entrada parece manifestarse como mandato moral en la mente del rey: «¿Cómo voy yo a abandonar la escuadra y a traicionar con ello a mis aliados?» (212-3). Pero Agamenón también sabe que se halla en una situación límite: «Grave destino (βαρεῖα κήρ) lleva consigo el no obedecer, pero grave (βαρεῖα) también si doy muerte (δαίξω) a mi hija» (206-8). El mandato moral que surge de la fidelidad hacia los aliados parece ser una imposición difícil de evitar. Ante esto, sin embargo, se esboza en la mente del rey otra reflexión que sentencia qué significa para él el hecho de tener que decidir: «¿Qué alternativa está libre de males (ἄνευ κακῶν)?» (211). El destino decidido por los dioses aparece para los hombres como algo inexorable. En esta intrincación de necesidad y responsabilidad se desarrolla pues el campo de la acción humana: necesidad decretada por las deidades pero en un pensamiento que no es diáfano y accesible para los hombres; responsabilidad de los mortales de acuerdo con sus obras. Sin saber a ciencia cierta en qué orden de causalidades se inscriben sus actos, los hombres deben, de todos modos, decidir un sentido para su destino a partir de un mensaje divino ambiguo pero ineludible, que establece el campo de las elecciones posibles para los cursos de acción³⁹.

37. F. I. ZEITLIN, «The motif of the corrupted sacrifice in Aeschylus' *Oresteia*», *TAPhA*, 96 (1965), pp. 463-508, y «Postscript to sacrificial imagery in the *Oresteia*», *TAPhA*, 97 (1966), pp. 645-53. Véase P. VIDAL-NAQUET, «Caza y sacrificio en la *Orestíada*», en J. P. VERNANT, P. VIDAL-NAQUET, *Mito y tragedia en la Grecia antigua I* (1972), Madrid, 1986, pp. 135-59.

38. Cf. J. P. VERNANT, «Esbozos de la voluntad en la tragedia griega», en J. P. VERNANT, P. VIDAL-NAQUET, *Mito y tragedia I*, pp. 43-76, en p. 66: «El oráculo de Ártemis transmitido por Calcante no se impone al rey como un imperativo categórico. No dice: sacrifica a tu hija, sino solamente: si quieres los vientos, es preciso que los pagues con la sangre de tu hija».

39. Sobre la acción trágica como campo en el que concurren conjuntamente la necesidad y la responsabilidad, véase A. LESKY, «Decision and responsibility in the tragedy of Aeschylus», *JHS*, 86 (1966), pp. 78-85, esp. 80-3 sobre la situación de Agamenón. T. G. ROSENMEYER, *The Art of Aeschylus*, Berkeley, 1982, pp. 257-307, dice que tanto el accionar de los dioses como la culpabilidad, el castigo y la elección de los hombres debe agruparse bajo la idea de responsabilidad. Importante también resultan las puntualizaciones de carácter general de A. RIVIER, «Remarques sur le «nécessaire» et la «nécessité» chez Eschyle», *REG*, 81 (1968), pp. 5-39, así como los análisis de la trilogía de Esquilo de N. G. L. HAMMOND,

Una vez adquirida una certeza, y cuando el terreno de la práctica abone la idea de que se ha escogido lo mejor, Agamenón se mostrará exultante. Su regreso a Argos es un regreso con gloria: la victoria sobre Troya fue total. El rey atribuye la decisión de la guerra y el triunfo a los dioses sedientos de sangre (813-8)⁴⁰. Sus dichos no muestran orgullo, pero el público conoce por boca de Clitemnestra las funestas consecuencias de la guerra con sus secuelas de muertes y saqueos, la falta de ley y de equilibrio con que se condujo el ejército una vez derrotado el enemigo, lo impío de la actitud de los hombres de Agamenón para con los dioses patrios y los templos troyanos, la posibilidad cierta de que los conquistadores de hoy sean los sometidos de mañana (324-5, 330-3, 338-40). Ciertamente, la reina está anunciando aquí lo que le sucederá a Agamenón una vez que regrese a Argos. La prudencia del rey en la celebración de la victoria, así como en lo que respecta a la ciudad y su gobierno (844-6), esconde mal su orgullo. El coro saca entonces la conclusión latente en las palabras de Clitemnestra (459-70): «Mi alma (μένει) espera escuchar algo aun oculto por las tinieblas, que a los autores de tantas muertes no dejan de verlos los dioses, y con el tiempo las negras Erinias, al que ha ido teniendo fortuna feliz (τυχηρόν), mas fuera de la justicia (ἄνευ δίκας), mediante un cambio de la fortuna que arruina su vida (παλιντυχεῖ τριβᾶ βίου), lo sumen en la oscuridad, pues no tiene fuerza para defenderse el que se encuentra ya entre los muertos. Gozar de manera arrogante (ὑπερκόπως) es algo muy grave, que el rayo de Zeus alcanza la casa de gente así».

El coro anticipa el itinerario del ciclo vital de Agamenón bajo la imagen del león que va creciendo en el hogar hasta transformarse en un sacerdote de Ate. Ciertamente, como ha argumentado Bernard Knox, la figura del león nos muestra a un personaje que dentro de la ciudad crece hasta llegar a ser no un rey sino un tirano (716-36)⁴¹. Pero esta figura pone también de manifiesto el estatuto mismo del héroe trágico enfrentado a la ciudad. Exhibición y rechazo constituyen los modos habituales de la existencia trágica en la representación teatral⁴². Tal es la condición que

«Personal freedom and its limitations in the *Oresteia*», *JHS*, 85 (1965), 42-55. Cf. también, I. GRANERO, «Moirá, Ananke y responsabilidad individual en Esquilo», *Argos*, 1 (1977), pp. 30-49; 2 (1978), pp. 7-46. A. M. MOREAU, *Eschyle: la violence et le chaos*, París, 1985, pp. 7-8, señala que la visión del mundo de Esquilo no tiene ni la coherencia de un sistema filosófico ni debe atribuírsele la problemática de un filósofo, tal como a menudo ha hecho la crítica esquilea sobre el problema de las relaciones entre responsabilidad y fatalidad. Todas estas cuestiones han sido recientemente discutidas por M. NUSSBAUM, *La fragilidad del bien. Fortuna y ética en la tragedia y la filosofía griega* (1986), Madrid, 1995, pp. 53-87, que critica la aplicación de categorías lógicas derivadas del principio de no contradicción en el análisis de la decisión subjetiva y la acción del agente, y que establece que en el discurso trágico podemos encontrar elementos más certeros que en las elaboraciones filosóficas puras para analizar la acción práctica real y ver cómo actúa allí una concepción ética aplicada.

40. Sobre el discurso de Agamenón al entrar en escena, S. GOLDHILL, *Language, Sexuality, Narrative*, pp. 66-79.

41. B. M. W. KNOX, «The lion in the house (Ag. 716-736)», *CPh*, 47 (1952), pp. 17-25; recientemente, cf. A. COPPOLA, «Esquilo e il leone», *Athenaeum*, 85 (1997), pp. 227-33.

42. Véase P. Vidal-Naquet, «Esquilo, el pasado y el presente», en J. P. VERNANT, P. VIDAL-NAQUET, *Mito y tragedia II*, pp. 97-121, esp. 103.

debe sobrellevar Agamenón, dado que aparece encerrado en su paradójica posición de gloria momentánea e inminente caída. El rey deja ver entonces su *hýbris*. Si bien fueron los dioses los que votaron para que la guerra tuviera lugar, Agamenón no podrá disimular sin embargo su protagonismo: «En primer lugar, es justo saludar a Argos y a los dioses del país, los cómplices de mi regreso (τοὺς ἐμοὶ μεταίτιους νόστου) y de las cosas justas que impuse (e)praca/mhn) a la ciudad de Príamo» (810-3). Los dioses han sido sus aliados, pero es el rey quien asume el papel protagónico en los actos cometidos. El castigo ha sido obra de Agamenón y su ejército. Si bien las divinidades han colaborado, queda claro que la responsabilidad de los actos es de los hombres. El rey se arroga gustoso el papel de artífice de la justicia impartida.

El orgullo y la desmesura de Agamenón se muestran finalmente al público⁴³. Si en un primer momento duda acerca de los honores que debe recibir, dado que «con eso sólo a los dioses se debe rendir honor, que a mí no deja de darme miedo (οὐδαμῶς ἄνευ φόβου), siendo sólo un mortal, caminar sobre esa belleza bordada», pidiéndole a Clitemnestra que «como a un hombre, no como a un dios, me des honores» (922-5), sin embargo, en segunda instancia, los persuasivos argumentos de Clitemnestra podrán más que la censura de los hombres y el poder de la voz popular (931-40), convenciéndolo de hacer el camino hasta el palacio sobre la alfombra púrpura (941-3). Deseando no ser alcanzado por la envidia de la mirada divina (946-7), el rey igualmente se apresta a transitar sobre la alfombra haciendo caso a la solicitud de Clitemnestra: «Puesto que me he visto obligado a hacerte caso en esto, voy a entrar en palacio pisando la púrpura» (956-7). Su entrada al palacio, donde tendrá su último baño⁴⁴, es a la vez su salida definitiva de la escena⁴⁵.

El destino augurado por el adivino se abre paso dando cumplimiento a la voluntad de la divinidad. La necesidad encuentra así sus meandros por medio de las decisiones responsables de los hombres. El coro, que ya había presentido angustiado la presencia de las negras Erinias que con su furia vengadora dan por tierra una vida feliz (459-70), vuelve entonces a percibir las: «mi corazón, sin ayuda de lira, canta por dentro el fúnebre canto de Erinias, sin que nadie se lo haya enseñado, sin tener ya valor para abrigar alguna esperanza» (990-4)⁴⁶. Los ancianos argivos concluyen su canto señalando la inexorabilidad de un destino ya prescrito, aunque dejan abierta la posibilidad de que, bajo ciertas circunstancias, otro sino pueda contraponerse a lo decretado previamente y logre mayor peso (1025-7). Pero no estamos aquí ante un caso así, pues en estos pasajes del *Agamenón* en los

43. Cf. N. R. E. FISHER, *Hybris. A Study in the Values of Honour and Shame in Ancient Greece*, Warminster, 1992, pp. 280-9.

44. R. SEAFORD, «The last bath of Agamemnon», *CQ*, 34 (1984), pp. 247-54, asocia la forma en que muere el rey con el ritual del funeral y trata de ponderar las imágenes que esto pudo convocar en la audiencia.

45. En torno a esta escena, O. TAPLIN, *The Stagecraft of Aeschylus*, pp. 308-16.

46. Cf. J. F. GANNON, «Aeschylus, *Agamemnon* 984-6, 998», *CQ*, 40 (1990), pp. 46-53.

que la muerte se anuncia sin descanso la situación parece tener una única salida: la inevitable necesidad (ἀνάγκη: 1042, 1071)⁴⁷. El hado que se cierne sobre el rey lo acompaña desde el momento mismo en que Calcante hizo sus vaticinios, sin que otra suerte pudiera imponerse sobre lo ya decidido: Ártemis, la diosa de la caza, tiene desde entonces atrapado en sus designios a Agamenón, que ha conquistado Troya tal como el águila había cazado a la liebre preñada (114-20). Cuando Clitemnestra lo atrape con su red, el designio divino terminará concretándose bajo la imagen de una cacería por fin concluida (1382)⁴⁸.

Los vaticinios de Casandra no desarrollarán otra cosa que lo que ya ha sido presentado a lo largo del drama (1072-1326)⁴⁹; y si bien el corifeo se muestra sorprendido y desorientado, el coro ha dado sobradas muestras de su conocimiento de la situación y de su falta de medios para actuar sobre ella. El destino decretado finalmente se cumple, hecho que muestra al público cuál es la condición del hombre⁵⁰: «¡Ay de las cosas humanas!», se lamenta Casandra, «cuando van bien, una sombra parecen; y si van mal, con una esponja húmeda se borra el dibujo» (1327-9). Agamenón es asesinado por Clitemnestra. Su muerte, como el coro lo ha anticipado, paga la deuda contraída por otras muertes cometidas (1335-42)⁵¹. Su *hýbris* encuentra, en el terreno de los dioses, una justicia guiada hacia un nuevo equilibrio. Pero, en el terreno de los hombres, su *hýbris* es remediada por otra acción humana cargada también de *hýbris* —el premeditado asesinato a manos de Clitemnestra—. En consecuencia, la posibilidad de que nuevos males se produzcan está simplemente inscrita en la lógica misma del relato.

La queja mortal de Agamenón pone fin a los cantos del coro: el rey muestra su carácter frágil y falible y lo sufre en carne propia. Cuando el público vuelva a tener noticias de Agamenón será para enterarse que ha sido herido mortalmente. La escena de la muerte no se ve, se oye entre bambalinas, según los gritos de dolor del rey que provienen desde dentro del palacio (1343-5)⁵². Cuando Clitemnestra se

47. Véase G. P. OULETTE, «La parole et le meurtre dans l'Agamemnon d'Eschyle», *REG*, 107 (1994), pp. 183-91.

48. Cf. *Coéforas*, 492-4. Ver A. LEBECK, *The Oresteia*, pp. 63-6, y P. Vidal-Naquet, «Caza y sacrificio en la *Orestíada*», *op. cit.*, pp. 142-4.

49. Sobre esta secuencia, véase D. M. LEAHY, «The role of Cassandra in the *Oresteia* of Aeschylus», *BRL*, 52 (1970), pp. 144-78, y S. L. SCHEIN, «The Cassandra scene in Aeschylus' *Agamemnon*», *G&R*, 29 (1982), pp. 11-6. Acerca de la capacidad profética contraria a las normas que posee Casandra, ver A. IRIARTE, *Las redes del enigma*, pp. 104-14, y el prólogo de N. LORAUX, pp. 9-14. Cf. C. W. MACLEOD, «Aeschylus, *Agamemnon* 1285-1289», *CQ*, 32 (1982), pp. 231-2, y S. GOLDHILL, «Two notes on τέλος», *op. cit.*, pp. 174-6.

50. De modo general, ver T. GANTZ, «Divine guilt in Aeschylus», *CQ*, 31 (1981), pp. 18-32.

51. Sobre la culpabilidad del rey, cf. H. LLOYD-JONES, «The guilt of Agamemnon», en E. SEGAL (ed.), *Oxford Readings in Greek Tragedy*, pp. 57-72, que analiza los diversos aspectos de su caída.

52. Acerca de esta dialéctica adentro-afuera, según lo que se ve y lo se escucha en escena, cf. R. PADEL, «Making space speak», en J. J. WINKLER, F. I. ZEITLIN (eds.), *Nothing to Do with Dionysos? Athenian Drama in its Social Context*, Princeton, 1990, pp. 336-65, esp. 354-65.

apreste a salir a escena nuevamente, sólo entonces el espectáculo de la muerte será objeto de la mirada del público⁵³. Las puertas abiertas de par en par dejan ver los cadáveres de Agamenón y Casandra. La muerte del rey da por terminado el ciclo heroico del Átrida. Las imágenes trágicas en torno a él nos han mostrado tanto su gloria como su caída. Su heroísmo sucumbe ante la venganza de su propia esposa por la muerte de Ifigenia, la hija de ambos. La soledad del rey en el instante en que debe cargar con sus culpas y asumir su mortal destino muestran en público la fragilidad del héroe: sin la gracia de los dioses, que lo habían acompañado en los momentos de gloria; sin el favor del pueblo, que si bien es mencionado en varias ocasiones se mantiene al margen de los sucesos que bañan de sangre la casa real (cf. 456-7, 795-8, 844-6, 882-4, 938); sin la intervención de los ancianos, que aunque conocen el sino no pueden más que asumir su inevitabilidad.

La *hýbris* del héroe, la justicia vengadora de las Erinias —que se abre paso mediante un acto humano que por mano propia cobra venganza por un delito de sangre—, el hecho mismo del asesinato, la soledad ante el trágico desenlace sin poder ensayar defensa alguna que permita mostrar al héroe en su carácter de tal ante la inminencia de la muerte⁵⁴, todo esto desarrollado ante los ojos de los atenienses presentes en el teatro pone en escena la imposibilidad del heroísmo en el marco de la ciudad democrática. En efecto, la individualidad del héroe trágico queda contrastada con el espacio público del teatro donde los ciudadanos se han dado cita, así como con el carácter colectivo de las prácticas políticas atenienses en las que deben incluirse las prácticas religiosas, rituales y culturales de los festivales dionisiacos⁵⁵.

La presencia del héroe oficia, ambigüamente, tanto de metáfora como de antítesis del ciudadano democrático. Si bien es verdad que los espectadores hallan en la escena trágica las trazas singulares, necesariamente angustiantes, de un proceso subjetivo de toma de decisiones que tiene en la figura del héroe a un sujeto responsable de sus acciones⁵⁶, no es menos cierto tampoco que esta identificación queda al mismo tiempo confrontada con el hecho de que el advenimiento de la comunidad ateniense como sujeto político sólo ocurre en el acto mismo de toma

53. Cf. B. DEFORGE, *Le festival des cadavres. Morts et mises à mort dans la tragédie grecque*, París, 1997, pp. 69-76.

54. Esto es lo que de algún modo evoca Orestes cuando se lamenta de que su padre no haya muerto luchando en Troya, como un héroe en el combate (*Coéforas*, 345-53). Algo del mismo tenor vuelve a plantear cuando califica de indigna para un rey la muerte que Agamenón ha recibido (*ibid.*, 479-80).

55. Al respecto, cf. J. GALLEGO, «Religión y política en la ciudad democrática», *op. cit.*, pp. 10-3, 16-7. De manera general, véase ahora M. H. JAMESON, «Religion in the Athenian democracy», en I. MORRIS, K. A. RAAFLAUB (eds.), *Democracy 2500? Questions and Challenges*, Dubuque, Iowa, 1997, pp. 171. 95.

56. Acerca de la angustia en Esquilo, véase las consideraciones de J. DE ROMILLY, *La crainte et l'angoisse dans le théâtre d'Eschyle*, 2ª ed. París, 1971. Desde un punto de vista teórico, la conexión entre angustia y decisión ha sido establecida por A. BADIOU, *Théorie du Sujet*, París, 1982, pp. 175-92.

de decisiones que son efectos de prácticas democráticas colectivas⁵⁷, y no individuales y tiránicas como ocurre por lo general en el caso del héroe trágico. Es justamente respecto de esta concepción de la acción política como acto colectivo que la tiranía de Agamenón, por un lado, y la de Clitemnestra y Egisto, por el otro, permiten a la ciudad democrática reflexionar sobre su propia condición, pues ante la mirada crítica de la multitud ateniense el tirano está condenado a sucumbir.

LA MÁCULA DE ORESTES: ÚLTIMO ACTO DE UNA LEY

El nuevo ciclo heroico, el de Orestes, se superpone en sus inicios con el ciclo tiránico de Clitemnestra y Egisto, y nos conduce a la segunda pieza de la trilogía, las *Coéforas*. Su regreso a Argos abre el drama, pero sus palabras rápidamente ponen de manifiesto que la tragedia continúa. En efecto, tal como lo anticipara el corifeo en la parte final del *Agamenón*, Orestes mostrará con sus dichos iniciales que el móvil de la venganza sigue siendo el motor de las acciones: «¡Oh Zeus, concédeme vengar la muerte de mi padre y sé, de grado, aliado mío!», proclama abiertamente el hijo de Agamenón (*Co.* 18-9)⁵⁸. La idea de la venganza recorrerá la obra de aquí en más como una muletilla⁵⁹. La devolución de la ofensa recibida, si bien comporta un acto humano, tiene siempre a los dioses como aliados, tal como podemos apreciarlo en las palabras de Orestes o en las que más adelante pronunciará el corifeo (119). El enunciado «dar muerte por muerte» (121) estructura entonces el espacio del relato y configura el horizonte de la acción trágica de Orestes. El coro, Electra y Orestes serán los portadores de un enunciado repetitivo como reiterativo es el ciclo de las venganzas privadas por crímenes de sangre. Dada la forma en que Agamenón ha muerto, argumenta el corifeo, no deja de ser piadoso devolver mal por mal (123). Las plegarias de Electra piden lo mismo: que ante los culpables, los que mataron, se presente un vengador que, impartiendo justicia con la ayuda de las deidades Gea y Dike, les haga pagar su falta con la muerte (142-4, 148). De inmediato el coro invoca la presencia de un varón provisto de Ares, capaz de liberar con su lanza, sus dardos, su arco y su espada la morada de Agamenón (158-61).

Las expresiones de deseo de la hija de Agamenón y del coro constituyen la anticipación de la escena del reencuentro. Orestes deja su escondite y se muestra ante su hermana⁶⁰. El reconocimiento de Orestes por parte de Electra refuerza el pedido: que Zeus, el más fuerte de todos, junto con Kratos y Dike venga en ayuda

57. Sobre esta última cuestión en el marco de la *Orestía*, véase J. GALLEGO, «El pensamiento trágico de la política democrática. El acontecimiento de una nueva justicia en la *Orestía* de Esquilo», *Gerión*, 17 (1999), pp. 179-211.

58. En torno a *Coéforas* y los móviles de la acción de Orestes y Electra, ver S. GOLDHILL, *Language, Sexuality, Narrative*, pp. 99-207.

59. Cf. T. N. GANTZ, «The fires of the *Oresteia*», *op. cit.*, pp. 34-7; *vide* ahora B. DEFORGE, *Le festival des cadavres*, pp. 77-80.

60. Cf. D. WILES, «The staging of the recognition scene in the *Choephoroi*», *CQ*, 38 (1988), pp. 82-5.

(244-5). El coro trazará una síntesis de las circunstancias vigentes invocando a las Moiras, Zeus y Dike: «Que a palabras de odio, respondan palabras de odio... Que por golpe asesino se pague otro golpe asesino: que el que lo hizo lo sufra» (309-10, 312-3). La venganza es ciertamente el fin (328, 385-92). Los dos hermanos y el coro no cesan de reclamarla (398): «Ley es que las gotas de sangre (φονίας σταγόνας) vertidas en el suelo otra sangre (αἷμα) exijan, porque la muerte (λοιγός) invoca a las Erinias, agregando a una ruina (ἄτην) otra ruina (ἐπ' ἄτη) que arranca del muerto anterior (πρότερον φθιμένων)» (404-4). Dioses y mortales se hallan, pues, convocados para una misma tarea.

Hasta aquí todo parece estar predeterminado. Desde el éxodo del *Agamenón* ha quedado debidamente aclarado que Orestes será el ejecutor de la venganza. Pero los lazos entre el mundo divino y el terrenal no son tan simples y directos. Orestes ha recibido un oráculo de Apolo: sus desgracias serán enormes si no va contra los que mataron a su padre y, en compensación, los mata de igual forma en que ellos lo hicieron con Agamenón (269-74, 497-9). Sin embargo, la necesidad que la divinidad impone no es el único motor de la acción, pues los hombres también actúan movidos por sus propias pasiones y dolores, que los transforman en agentes responsables de sus actos (300). El propio Orestes enuncia la confluencia de la necesidad divina y la responsabilidad humana: «¡Vas a pagar el ultraje a mi padre por deseo de los dioses y acción de mis manos!» (435-7). La acción del héroe trágico transita inevitablemente entre dos leyes, dos órdenes de causalidades. Discernir ambos niveles no es algo que pueda llevarse a cabo desde una perspectiva estrictamente lógica y racionalista. Lo que se impone antes bien es un punto de vista eminentemente práctico, eso que Martha Nussbaum ha identificado como los diversos niveles de acción del agente inherentes a una conflictividad trágica⁶¹.

En efecto, la acción trágica requiere del compromiso del héroe. Su destino trágico, su vida y su futuro quedan por lo general supeditados a la resolución de un crimen, una afrenta del pasado, una situación inesperada o un enigma. El asunto es siempre materia de decisión y de lucha. Así lo destaca el coro: «¡Conviene llegar al combate con inflexible decisión!» (455). En este contexto, los enunciados en relación con las leyes de la venganza adquirirán en boca de Orestes una concisión notable, formulación abstracta que implica el reconocimiento de una puja de derechos en tanto enfrentamiento de fuerzas que habrá de resolverse mediante una acción concreta: «¡Ares contra Ares luchará! ¡Dike contra Dike!» (461). Pero el coro no dejará de notar inmediatamente que, más allá de la lucha de fuerzas, se trata también de una miseria innata de la estirpe, un golpe discordante y sangriento de Ate (466-8, 472-4).

Ahora bien, los elementos señalados sólo conforman las constricciones bajo las que Orestes habrá de advenir como sujeto trágico. Vemos, por cierto, que un factor fundamental se encuentra ya esbozado: la decisión de Orestes de ser el ins-

61. M. NUSSBAUM, *La fragilidad del bien*, pp. 53-87.

trumento así como el artífice de la venganza. Sin embargo, para discernir qué lo asocia y qué lo diferencia de las demás figuras heroicas de la trilogía es necesario seguir las trazas de su acción heroica del mismo modo en que lo hemos hecho con Agamenón, Clitemnestra y Egisto.

Orestes cuenta con una aparente ventaja inicial respecto de éstos: la certeza proveniente de Apolo de que su destino está atado a la venganza de su padre. En los casos anteriores, si bien los personajes perciben que deben decidir sus cursos de acción, ni los portentos y augurios enviados por los dioses resultan de fácil interpretación ni las consecuencias derivadas de sus actos son suficientemente claras para los protagonistas. Orestes, en cambio, sabe por el oráculo de Loxias de qué modo habrá de pagar su culpa si no ejecuta la venganza requerida. Sus dichos son, al respecto, diáfanos: «Pero me decía una y otra vez (ἔφασκε) que lo pagaría personalmente con muchas desgracias repulsivas para mi querida alma» (276-7). El mensaje divino ha sido anunciado repetidamente. Apolo, incluso, alzó enormemente su voz y le gritó a Orestes las desgracias (271-2). Si entonces Orestes duda acerca de si dar crédito a los oráculos, esto obedece a su propia condición de mortal incapaz de tener por algo enteramente seguro la interpretación del mensaje. Pero de inmediato anuncia su deber de realizar la acción aunque la certeza no sea plena (297-8). Cuando se encuentre ya embarcado en concretar la acción, lo profetizado por Loxias será una verdad sin fisuras, pues Apolo nunca engañó a nadie hasta ahora (558-9)⁶². Ciertamente es que no existen indicios, al menos por el momento, de que Apolo esté haciendo algo similar a aquello que el coro le anunciaba a Clitemnestra cuando ella aseguraba que ya era un hecho la victoria sobre Troya y aquél respondía que podía ser un engaño de los dioses. Se esboza, es verdad, un manto de duda de cara al futuro, pero ello no obedece al hecho de que Apolo vaya efectivamente a engañar a alguien sino a la incapacidad humana para prever el futuro. El acto a realizar ya está claramente dispuesto. Lo que Orestes no es capaz de percibir son sus consecuencias futuras. Pero Loxias, con su poder predictivo, anticipará a Orestes incluso la absolucón por parte del tribunal constituido por Ateña en Atenas (*Eu.* 79-83).

Delineadas las circunstancias, trazado el objetivo que se ha de cumplir, conocido el mensaje de la divinidad y tomada la decisión, resta entonces saber de qué modo se plasmará en actos el heroísmo de Orestes. El primer elemento a destacar es el deseo de hacer que Clitemnestra y Egisto paguen las culpas usando medios similares a los empleados por ellos. Orestes establece un plan: Electra debe volver al palacio y, haciendo como si nada pasara, guardar silencio, de manera tal que los que mataron a Agamenón a base de engaños mueran también engañados con idéntico ardid (*Co.* 554-8). Orestes echará mano a su astucia, haciendo caer en la trampa a Egisto y Clitemnestra. La acción dramática se organiza a partir de aquí en torno

62. El coro confirmará, luego de concretado el oráculo de Apolo, la verdad sin engaños de lo que Loxias había profetizado (cf. *Coéforas*, 953-6).

al engaño que hará perecer a la pareja de tiranos. La reina, que había preanunciado el cambio de fortuna antes del regreso de Agamenón diciendo que los vencedores pueden tornarse en vencidos (*Ag.* 340), tendrá que sufrir ahora consecuencias iguales a las auguradas por ella a su esposo⁶³. Egisto, que alardeaba acerca de su responsabilidad en la suerte de Agamenón y justificaba su papel en la necesidad del engaño por medio de una mujer (1636-7), pagará ahora el mismo precio. El coro traza la conexión del crimen de Clitemnestra y Egisto con una serie de crímenes horribles, para concluir que la ilustre Erinia habrá de imponer sus deseos de venganzas (*Co.* 585-652)⁶⁴.

Enterado de los sucesos, Egisto se hace presente⁶⁵. Clitemnestra, en su breve entrada anterior, había anticipado que las decisiones del palacio le correspondían a él (716). El problema del engaño y la verdad de las palabras ocupan el espacio discursivo tal como ya había ocurrido en el intercambio de pareceres entre el coro y la reina en el *Agamenón*, hecho que nos remite al problema de la persuasión⁶⁶. «¿Cómo puedo creer (δοξάσω) —pregunta Egisto— que eso es verdadero y real (ἀληθῆ καὶ βλέποντα)?» (844). La inmediata exclusión de la mujer como agente portador de cosas verdaderas, junto con el hecho de que es la inteligencia de Egisto la que va a decidir la verdad de los enunciados (845-7), abona el terreno para que las palabras de Orestes, el huésped extranjero, sean tomadas por Egisto como pruebas evidentes de la verdad. En efecto, el relato de Orestes es el que se espera de un hombre, un semejante, considerado de acuerdo con las reglas que rigen las relaciones de hospitalidad y amistad (707-8). Pero Egisto, según su instinto tiránico, pretende ubicarse en el lugar de un juez capaz de discernir la verdad enunciada por el extranjero: «No podrá engañar mi mente clarividente» (854). Esto supone aspirar a tener un poder de carácter divino, de forma tal que la verdad no escape en nada a su control. Su inteligencia, sin embargo, depende de lo que el huésped le diga. Su clarividente capacidad para evaluar está sometida al uso de una lengua persuasiva, y, por lo tanto, al imperio de la opinión, que de alguna manera democratiza el acceso a la verdad. Egisto no muestra otra cosa cuando, al preguntar al corifeo cómo

63. Así lo percibirá la propia Clitemnestra cuando se entere de que Orestes no ha muerto sino que es él quien acaba de matar a Egisto. «Mediante engaños perecemos igual que nosotros matamos... ¡Veamos si vencemos o nos vencen!» (*Coéforas*, 888-90). Electra también participaría en forma activa del engaño a Clitemnestra, y no sólo con su silencio, si atribuimos a Electra los versos de *Coéforas*, 691-9, de acuerdo con el argumento de R. SEAFORD, «The attribution of Aeschylus, *Choephoroi* 691-9», *CQ*, 39 (1989), pp. 302-6.

64. Ver T. C. W. STINTON, «The first stasimon of Aeschylus' *Choephoroi*», *CQ*, 29 (1979), pp. 252-62.

65. Véase O. TAPLIN, *The Stagecraft of Aeschylus*, pp. 346-8.

66. La ayuda de Peitho es invocada en *Coéforas*, 726, asunto importante, ya que nos muestra a qué situaciones se asocia la persuasión. El engaño no es tal para quien lo sufre si el que lo perpetra resulta convincente. Pero, de todos modos, Peitho recibe en lo inmediato un calificativo, δόλιον, que la liga directamente a la consecución del engaño. La persuasión, pues, tiene por base la falacia, y sigue siendo de algún modo un producto de la mentira. Y en tanto el engaño es algo de por sí condenable, considerada desde un punto de vista moral la persuasión también lo es.

podrá creer que se trata de algo verdadero y real lo que se le dice sobre la muerte de Orestes, el verbo *δοξάζειν* aparece en su boca. Su ligadura con la palabra *δόξα* no necesita más comentarios. La opinión implica un terreno en que la verdad ya no depende del lugar que se ocupa sino de la proliferación de las palabras. Pero además de esto, otra restricción acota el poder de Egisto, mostrando que el tirano es también un mortal. Egisto sólo puede esperar la aclaración del asunto a partir de poner a prueba al extranjero y saber por sus propios dichos «si estuvo personalmente cerca de él en el momento de morir, o si lo dice por haberse enterado de un vago rumor (*ἐξ ἀμαυρᾶς κληδόνος*)» (851-3). Para Egisto, verificar la verdad de las noticias que trae el huésped consiste en privilegiar la vista por sobre el oído, pero teniendo que utilizar el oído para poder discernir si lo que éste cuenta lo ha visto directamente o no. El tirano deberá así confiar en sus sentidos y en la persuasión del huésped. Su pretensión de clarividencia queda sometida a la precariedad de la vida humana; su anhelo de omnipotencia cuasi divina perece, y con él su poder sobre los mortales.

En efecto, las apariencias lo engañan, y Egisto sucumbe asesinado por la espada de Orestes (869). De igual modo que en el asesinato de Agamenón, de la misma manera que en el próximo homicidio de Clitemnestra, la muerte no ha de subir a escena⁶⁷: transcurrirá tras los bastidores, dentro del palacio, necesariamente fuera del campo visual del público. Cuando Orestes, por determinación del hado de su padre (927)⁶⁸, proceda a matar a su madre, que le implora en escena que no lo haga, la arrastrará al interior del palacio para hacerlo fuera del campo visual del público, junto al cadáver de Egisto (894-5, 904-7, 929-30, 975-9). Se cumplen así dos cometidos que responden a dos registros diferentes de la poética trágica. El no mostrar el acto mismo de la muerte es una regla generalmente aceptada por los poetas, es decir, una limitación propia que el relato trágico se autoimpone. Que la pareja de tiranos muera uno junto al otro, tal como había ocurrido con Agamenón y Casandra, responde a las necesidades particulares de la construcción poética de esta obra, pues así termina por configurarse un movimiento paralelo entre dos destinos igualmente funestos, poniéndose de relieve así la *hýbris* que anida en los mortales faltos de prudencia⁶⁹.

Pero Orestes no concluye su plan sin sobresaltos. Sólo podrá hacerlo una vez que quede clara la frágil frontera que separa la decisión de la duda. Ante Clitemnestra titubea por un momento sin saber qué hacer. «¡Detente, hijo mío!», le implora Clitemnestra, pidiéndole que guarde respeto a la que lo crió (896-8). Las intencio-

67. Respecto de este asunto, O. TAPLIN, *The Stagecraft of Aeschylus*, pp. 356-9; cf. ahora B. DEFORGE, *Le festival des cadavres*, pp. 81-4, 129-32.

68. El término *αἶσα*, hado, que vemos en este verso, ha sido enmendado con *αἶμα*, sangre, en la creencia de que se adapta mejor al sentido global de la trilogía. Véase D. H. ROBERTS, «Blood or fate: a note on *Choephoroi* 927», *CQ*, 34 (1984), pp. 255-9.

69. Con respecto a este paralelismo, ver N. LORAUX, *Façons tragiques de tuer une femme*, pp. 53-5.

nes de la reina no parecen ser honestas, pues apenas entendió el sentido del enigma del esclavo sobre la muerte de Egisto, pidió de inmediato un hacha en función de dar batalla (889). Ahora parece querer ganar tiempo haciendo surgir dudas en el ánimo de Orestes. Y algún efecto produce. «¿Qué debo hacer?», pregunta a Pílates el hijo de Agamenón, «¿debo sentir escrúpulos de matar a mi madre?» (899). Orestes no puede actuar con la decisión que se había propuesto. El deseo de los dioses y la acción de su propia mano como artífices de la venganza no son una unidad sin grietas. En el terreno de lo humano, la relación entre necesidad divina y responsabilidad del agente sufre interferencias. Si de entrada se trataba para Orestes de una certeza plena que le había hecho exclamar: «¡Qué yo muera, después de matarte!» (438), ahora la presencia de la madre ha turbado por un instante su mente.

Es Pílates, quien hasta aquí no había intervenido y que no volverá a hacerlo más, el que tomará entonces la palabra: «¿Dónde van a quedar, entonces, esos oráculos de Loxias, vaticinados en su templo, y tu fidelidad a los juramentos? Piensa que es preferible que todos sean enemigos y no los dioses» (900-2). El consejo de Pílates, semejante de algún modo a la opción de Pelasgo en las *Suplicantes*, va a marcar la elección de Orestes ante la disyuntiva planteada. Pílates actúa como una especie de *alter ego* de Orestes, casi como la encarnación, puesta afuera, de una voz interior que dice lo pertinente para sostener la decisión asumida. Este desdoblamiento funciona como una metáfora de la escisión del agente, división del sujeto trágico que llega finalmente a una decisión no sobre la base de una certeza uniforme sino a través de dudas, sufrimientos y angustias sin solución definitiva. El héroe debe apoyarse en las inconsistencias de su ánimo, asumiendo un destino para el que no posee garantías. Sin embargo, una guía aparece: tal como lo pone de relieve Pílates, es necesario ponerse del lado de los dioses⁷⁰.

70. Pero el campo religioso no es un campo de armonía sino de batallas y alianzas, de fuerzas y dominaciones, que configuran un espacio absolutamente atravesado por la lucha por la supremacía, hecho que se manifiesta claramente en este ciclo trágico, en especial, en *Euménides* con la confrontación entre viejos y nuevos dioses. Al respecto, ver C. MEIER, «Le "Eumenidi" di Eschilo e il diffondersi del politico», en *La nascita della categoria del politico in Grecia* (1980), Bologna, 1988, pp. 148-253, esp. 183-92. Cf. F. SOLMSEN, *Hesiod and Aeschylus*, 2ª ed. Ithaca-Londres, 1995, pp. 186-205, y H. LLOYD-JONES, *The Justice of Zeus*, Berkeley, 1971, pp. 90-5. Los problemas que hemos señalado constituyen el centro de interés de dos importantes artículos sobre la *Oresteia*: N. S. RABINOWITZ, «From force to persuasion: Aeschylus' *Oresteia* as cosmogonic myth», *Ramus*, 10 (1981), pp. 159-91, esp. 178-86, y D. COHEN, «The theodicy of Aeschylus: justice and tyranny in the *Oresteia*», *G&R*, 33 (1986), pp. 129-41, esp. 136-9. Para un tratamiento sistemático del problema, A. M. MOREAU, *Eschyle: la violence et le chaos*, pp. 153-70, 276-89, y B. DEFORGE, *Eschyle, poète cosmique*, París, 1986, pp. 229-313. La articulación de lo religioso con lo político en la *Oresteia* ha sido abordada por A. M. BOWIE, «Religion and politics in the *Oresteia*», *CQ*, 43 (1993), pp. 10-31, esp. 12-8. Esquilo también desarrolla este conflicto entre viejos y nuevos dioses en *Prometeo encadenado*; al respecto, cf. S. SAÏD, *Sophiste et tyran ou le problème du Prométhée enchaîné*, París, 1985, pp. 326-40, que compara *Euménides* con *Prometeo encadenado* justamente en función de esta lucha entre las divinidades antiguas y las más jóvenes.

Orestes reafirma su elección: «Reconozco que tú ganas —dice a Píldes—, y me aconsejas bien (παραινέεις μοι καλῶς)» (903). Cuando Clitemnestra intente convencerlo nuevamente de que no lo haga, señalando la presencia de las Erinias vengadoras de una madre, Orestes muestra la firmeza de su decisión, ya no las dudas: «¿Y cómo voy a evitar las de mi padre, si esto abandono?» (925). Ante las alternativas se impone por necesidad una elección disyuntiva. El héroe entiende que esto no debería suceder, pero no existe otra salida que actuar dando muerte a su madre, o no actuar dejando sin venganza la muerte de su padre (929-30). «¿Qué alternativa está libre de males?», había dicho Agamenón en el momento de hacer la opción por el sacrificio de Ifigenia. Aquí ocurre algo similar, y eso es lo que hace del sino heroico un destino trágico.

Después que Orestes lleve a Clitemnestra al interior del palacio, el corifeo hará notar la inexorabilidad del destino trágico del héroe. Deplora el doble crimen de Orestes, aunque tiene la esperanza de que un nuevo orden se instale en la casa que tantas desgracias ha sufrido, para que no caiga entonces en una completa perdición (931-4). Algo similar había planteado el coro anteriormente, luego del diálogo entre el corifeo y la nodriza, pidiendo a los dioses de la casa que rediman con una nueva justicia la sangre vertida antaño en los crímenes sucedidos, para que el viejo homicidio no tenga más crías en el palacio (803-5). Tanto antes como después del doble crimen de Orestes comienza a verse la necesidad de dejar de lado la antigua forma de punir los crímenes de sangre para que una nueva justicia se organice.

Sin embargo, el ciclo no está cerrado ni mucho menos. La venganza ha sido el móvil de la acción de Orestes. Dike, la hija de Zeus, estuvo de su lado (948-9). Los dos tiranos del país pagaron sus delitos (973-4). Pero el coro y Orestes se dan cuenta entonces de que el mismo destino que sobrevoló sobre los demás miembros de la familia ya se cierne también sobre el hijo de Agamenón (1007-9, 1016-7). El coro lo dice sin ambages: «Ningún mortal puede atravesar una vida libre de daño sin pagarlo (ἄτιμος)... ¡Tan pronto ha pasado una pena, otra que viene!»⁷¹(1018-20). Orestes verá entonces la presencia de las Erinias; mientras tanto, comienza a perder su sano juicio⁷². Vienen a su mente los vaticinios de Apolo, toma los atributos del suplicante y se dirige a su templo en Delfos para purificarse. Pero percibe también que la mancha que le ha quedado por el crimen cometido trascenderá su muerte: su fama será la de asesino de su madre (1021-43). Cuando se apresta a marchar comienza a ser perseguido por la misma justicia por él practicada. Unas mujeres iguales que Gorgonas, vestidas de negro, enmarañadas en múltiples serpientes, goteando por sus ojos repugnante sangre, se le aparecen: las Erinias vienen a cobrarse venganza por la muerte de Clitemnestra. Sólo él las ve

71. Sobre esta escena, A. L. BROWN, «The Erinyes in the *Oresteia*: real life, the supernatural, and the stage», *JHS*, 103 (1983), pp. 13-34.

72. Cf. P. G. MAXWELL-STUART, «The appearance of Aeschylus' Erinyes», *G&R*, 20 (1973), pp. 81-4.

(1048-50, 1053-4, 1057-8, 1061-2)⁷³; sólo él en su estado de locura adquiere el don de la clarividencia⁷⁴.

La singularidad de la situación de Orestes adquiere nuevamente relieve. Si para ejecutar la venganza recibió en forma directa la palabra de Apolo, sin portentos de por medio que interpretar, ahora, sin mediar señal alguna en el mundo tangible de los mortales, recibe la amenaza de las propias Erinias. Sus padres sólo actuaron sobre la base de indicios y premoniciones. Agamenón y Clitemnestra recibieron sus Erinias mediante la conjunción del deseo de los dioses y una mano humana. Pero Orestes no; tanto para bien como para mal, sus interlocutores han sido y siguen siendo los propios dioses. Su huida hacia Delfos para suplicar a Apolo, la venganza de las Erinias que lo seguirán dondequiera que vaya, la intervención de Atenea, muestran al público en qué contexto seguirá la acción dramática. Cuando la escena de *Euménides* se abra, un hecho singular, de acuerdo con la singularidad de la situación de Orestes, se hará visible para los espectadores: los dioses han bajado al mundo de los hombres. El coro, con sus últimas palabras en el éxodo de *Coéforas*, dejará planteado el problema a resolver: «¿Dónde acabará en verdad, dónde terminará por dormirse la cólera de Ate?» (1074-6). El ciclo de los crímenes de sangre, es decir, la tiranía imperante en Argos, encontrará su punto de detención en la propia ciudad de Atenas: Atenea fundará entonces el primer tribunal para juzgar los crímenes de sangre. El acontecimiento trágico de la política habrá tenido lugar⁷⁵.

A MODO DE CONCLUSIÓN: TIRANÍA Y GINECOCRACIA

La tiranía queda instaurada en Argos de la mano de los crímenes de sangre. Como ha destacado Froma Zeitlin, Clitemnestra parece decidida a transformar el poder que posee como esposa del rey en una regencia permanente, asumiendo así la actitud política del *týrannos*, una impresión confirmada explícitamente por ambos coros tanto en *Agamenón* como en *Coéforas*⁷⁶. En *Agamenón* el término tiranía aparece en dos ocasiones en genitivo singular en boca de dos coreutas en el momento en que el coro se disuelve y Clitemnestra y Egisto están imponiendo su poder sobre la ciudad (*τυραννίδος*: 1355, 1365). Este uso parece diferenciarse

73. No estamos, ciertamente, ante «las bendiciones de la locura» de las que habla Sócrates en *Fedro*, 244a; al respecto, cf. E. R. DODDS, *Los griegos y lo irracional* (1951), Madrid, 1980, pp. 71-102. En cuanto a la *Orestía*, el problema ha sido tratado globalmente por B. SIMON, *Razón y locura en la antigua Grecia* (1978), Madrid, 1984, pp. 119-26. Acerca de este estado de locura en el que cae Orestes, un estado en verdad transitorio, véase ahora R. PADEL, *In and Out of the Mind. Greek Images of the Tragic Self*, Princeton, 1992, pp. 162-92, y *Whom Gods Destroy. Elements of Greek and Tragic Madness*, Princeton, 1995, pp. 35-7, 78-81, 99-103, 215-8.

74. Cf. J. GALLEGO, «El pensamiento trágico de la política democrática», *op.cit.*, pp. 192-211.

75. F. I. ZEITLIN, «The dynamics of misogyny», *op. cit.*, pp. 91-2.

76. Cf. J. GALLEGO, «El pensamiento trágico de la política democrática», *op.cit.*, pp. 203-4.

del que se hace del vocablo tirano, que en su aparición en nominativo singular adquiere también en boca del coro el sentido de «rey», aunque se trata en este caso de una referencia en son de burla a las pretensiones de Egisto de constituirse en «el rey de los argivos» (τύραννος Ἀργείων: 1633). Pero la referencia al león carnicero —es decir, los argivos comandados por Agamenón— y al modo en que Troya fue destruida —lamiendo la sangre tiránica (ὠμηστής λέων... αἵματος τυραννικοῦ: 827-8) hasta saciarse— nos muestra la ambigüedad del término *týrannos*, pues en verdad nunca es inocente su uso en el discurso trágico. En *Coéforas* la ambigüedad se repite, pues el vocablo puede aparecer en boca del coro aplicado a las divinidades ctónicas, en contigüidad inmediata con el término rey (χθονίων ἐκεῖ τυράννων βασιλεὺς: 358-9; cf. 405), o en boca de Orestes haciendo directa referencia a la forma indigna en que muere Agamenón en tanto que rey (τυραννικοῖς: 479), o dicho por el propio Orestes pero aplicado ahora al poder tiránico de Clitemnestra y Egisto (τυραννίδα: 973).

En el marco de la justicia privada de la sangre sería esperable la continuidad de este tipo de poder. Pero la venganza de Orestes no dará paso sin embargo a un nuevo reinado tiránico. Es verdad que así como el ciclo de Agamenón se cerraba con un impío asesinato, así también el nuevo ciclo heroico parece de antemano estar predeterminado por idéntica lógica. Pero el público presente en el teatro verá prontamente, con el desarrollo de la trama de las *Euménides*, que no tiene por qué esperar la continuidad de la justicia privada, los delitos de sangre y la tiranía.

El final de la *Orestía*, como se sabe, transcurre en Atenas. Orestes es juzgado por el primer tribunal humano instituido por Atenea. Su derecho, y con él el de su padre, triunfa por sobre el de la madre. Atenea vota a favor suyo y declara sin ambages que lo masculino debe imponerse sobre lo femenino: la ley del matrimonio es ley fundamental de la *polis*⁷⁷. Orestes puede entonces regresar a su Argos natal, ciudad ahora aliada a Atenas. ¿Volverá simplemente para ocupar el lugar dejado vacante tras la muerte de su padre? Ciertamente, el cierre del drama transcurre plenamente en Atenas, lo cual no permite ver qué ocurre desde entonces en Argos. Pero el mensaje que se desprende de los versos finales de *Euménides* implica la conformación de una oposición, resuelta de antemano, entre Atenas y la tiranía: mientras que ésta se asocia al despotismo y la anarquía, aquélla resulta su absoluto contrario (696; cf. 527). ¿Orestes, pues, volverá a su tierra para transformarse en un «león en la casa», tal como lo fue su padre? En verdad, la restitución de Orestes a su lugar de heredero⁷⁸ no dejará las cosas como se hallaban antes de la partida de Agamenón hacia Troya. En primer lugar, el ciclo de las venganzas privadas parece definitivamente cerrado. Pero, en segundo lugar, el poder de Orestes una vez restituido al frente de su *oikos* y su *polis* ya no podrá ser el de un tirano. La justicia humana colectiva que lo ha absuelto en Atenas de la culpabilidad por el

77. Véase C. B. PATTERSON, *The Family in Greek History*, p. 143.

78. F. I. ZEITLIN, «The dynamics of misogyny», *op. cit.*, p. 88.

matricidio perpetrado exigirá que desde entonces sea la *pólis* la que se sitúe por encima de los hombres: el héroe trágico, tras haber devenido en tirano frente a la colectividad reunida en el teatro, sucumbe ante el poder comunitario encarnado por la ciudad, esa misma ciudad que ha estado observando sus dilemas y su caída.

Con Atenea y la fundación del primer tribunal, Atenas sube a escena. Una vez que esto ocurre, el último de los héroes de la dinastía de los Átridas tiene que aceptar actuar dentro del nuevo marco político establecido por la comunidad. Sin embargo, esta aceptación tiene una contrapartida que afecta no sólo a Orestes sino a la humanidad entera tal como ella se instituye sobre la escena trágica: el poder del hombre se impone definitivamente sobre el poder de la mujer, puesto que «si Esquilo está interesado en el edificio del mundo, la piedra angular de esta arquitectura es el control de la mujer, el prerequisite social y cultural para la construcción de la civilización»⁷⁹. En efecto, tras haber sido exculpado de su crimen queda claro que junto con la suerte de Orestes se ha resuelto también la suerte futura de *pólis*. Y es en este punto cuando las imágenes de los «otros» de la comunidad viril quedan definitivamente confrontadas, emplazadas y rechazadas. Si la arrogancia de Agamenón ya resultaba en sí misma condenable para el público ateniense, Esquilo tiende a resaltar con mayor fuerza aún la *hýbris* que significa para el orden de la ciudad no sólo la presencia de la tiranía sino sobre todo el hecho de que ese poder esté en manos de una mujer⁸⁰, que estemos entonces ante una ginecocracia y que, además, este dominio se haya instituido a partir del adulterio y el asesinato del marido y con la anuencia de un hombre incapaz de llevar a cabo su cometido de venganza por sus exclusivos medios, aceptando así un rol femenino execrable por su renuncia a lo propio de su género y por su subordinación al poder femenino⁸¹.

Es en este sentido que la reflexión del discurso trágico resulta fundamental para delinear un pensamiento acerca de las condiciones de la política democrática inaugurada a partir de las reformas de Efialtes del 462/1. Las invocaciones de Atenea y el coro al final de *Euménides* para que no exista conflicto interno y todo el poder de la ciudad se vuelque hacia los enemigos de afuera (861-6, 976-87) implican no sólo la condena de la *stásis* sino también de la tiranía, ese despotismo que Atenea y el coro ya habían censurado, hecho que en Esquilo se ve reforzado a partir de su asociación con lo femenino y la usurpación del poder. El tirano, la mujer, el bárbaro, presencias que en la ciudad democrática no pueden tener otra forma que la representación de una ausencia, constituyen un otro destinado a convocar en la mente de los ciudadanos los beneficios de una política decidida colectivamente por la comunidad masculina.

79. En cuanto a la asociación, en el marco de la tragedia, de la mujer con la *hýbris* como algo «natural femenino», cf. M. -P. LACHAUD, «Nature et identité», en F. NOUDELMAN (ed.), *La nature. De l'identité à la liberté*, París, 1991, pp. 31-46, esp. 42-4.

80. Cf. D. LANZA, *Le tyran et son public*, pp. 63, 137.