



Universidad de Chile Facultad de
Filosofía y Humanidades



Lecturas del Mito de Electra: una lectura comparada entre las versiones del mito en Eurípides y Jean Paul Sartre

**Tesis para optar al grado de Magíster
en Literatura**

**Alumno: Benjamín Carvallo Carvallo
Director de tesis: Irmtrud König**

2015

Dedicado a mis padres, Jaime y Ana María Carvallo

ÍNDICE

Agradecimientos	3
Introducción	4
1. La tragedia griega	14
2. Maldición y culpa en el mito de los Atridas	48
3. El mito de Electra	68
4. <i>Las moscas</i>	95
Conclusiones	154
Apéndice	159
Bibliografía	169

Agradecimientos

Quiero agradecer especialmente a mis padres. A mi madre, en particular, por financiar mis estudios de pregrado y posgrado. A mi padre, por su continuo interés y apoyo en mis asuntos académicos, laborales y personales. A ambos, por su apoyo incondicional a lo largo de tantos años.

Quiero agradecer también a Irmtrud König. Agradecerle su valiosa asesoría, su cariñoso apoyo en todo momento, la pertinencia de sus observaciones, su experticia, y especialmente su minuciosa revisión y corrección del manuscrito original.

INTRODUCCIÓN

a) *Presentación*

El objeto de este trabajo, por una parte, es realizar lecturas del mito de Electra en diferentes tópicos presentes con diversos matices en los tres poetas trágicos cuya obra conocemos. Por otra parte, este trabajo tiene por objetivo realizar una lectura comparada entre *Las moscas*, de Jean Paul Sartre, y el mito en *Electra* y *Orestes* de Eurípides.

El capítulo I aborda algunos aspectos de la tragedia griega. Algunos helenistas plantean que esta se origina en los ritos primitivos agrícolas que marcaban el ciclo estacional de las cosechas. Se aborda también el apogeo y decadencia de la tragedia en el siglo V a. C., con la obra de los tres grandes trágicos: Esquilo, Sófocles y Eurípides, con las particularidades de cada uno y de sus poéticas. Incluye también una reflexión sobre la tragicidad y sobre qué es lo trágico, concepto que no está definido en la *Poética* de Aristóteles.

El capítulo II aborda el mito de los Atridas, en el cual se enmarca la figura de Electra y la historia de venganza del matricidio y el asesinato del rey Egisto. Para ello se realiza un análisis de *La Orestía* desde los tópicos de maldición y culpa. Estos tópicos son abordados desde el concepto de *até*, tan presente en la cosmovisión de Esquilo en lo referente a la relación de los humanos con los dioses. Y también del *fallo* del héroe que describe Aristóteles, muy alejado del concepto de pecado o culpabilidad del cristianismo, el cual reviste un carácter moral. Al final de este trabajo se incluye un Apéndice donde se analizan estos mismos tópicos de maldición y culpa en reescrituras modernas de *La Orestía*, de los autores Eugene O' Neill, T. S. Eliot, y Eduardo Pávez.

El capítulo III aborda el mito de Electra propiamente tal, en aspectos como el desenlace de la tragedia de Sófocles, que, a diferencia de las obras de Esquilo y Eurípides, muestra a Orestes como un héroe victorioso que restaura el orden. También se aborda, de manera comparada entre los tres trágicos, el rol de Electra en el matricidio. Y por último, se aborda la escena del reconocimiento de Orestes, que está presente en las tres tragedias, aunque las tres son muy distintas, y esta escena también se presenta de manera diferente. En este ítem se analiza también la polémica que se ha suscitado entre los críticos a partir de esta escena en la *Electra* de Eurípides.

En el cuarto y último capítulo, que es el más extenso, se realiza la lectura comparada con la reescritura de Sartre. Se aborda *Las moscas* desde el existencialismo, cuyo principal

promotor es Sartre, y desde el mito de Electra. Se realiza una comparación entre *Las moscas* y *Electra* y *Orestes* de Eurípides en relación a tres temas filosóficos: a) la libertad humana b) el tratamiento de los dioses en las obras c) la culpa o remordimiento.

El mito de Electra es el único mito que encontramos presente en la obra de los tres poetas trágicos, en las tragedias tituladas *Electra* por Sófocles y por Eurípides, y *Las coéforas*, en la obra de Esquilo. *Las coéforas* es parte de la trilogía titulada *La Orestía*, única trilogía que ha sobrevivido completa hasta nuestros días, y que da cuenta del mito de los Atridas, del cual es parte el mito de Electra. Esquilo solía presentar trilogías en los concursos. Sófocles y Eurípides, en cambio, escribían obras unitarias que no eran parte de una estructura o historia más amplia. Eurípides escribió también dos tragedias sobre Ifigenia y la ya mencionada *Orestes*.

El cultivo de las artes en la Grecia clásica permitió en los poetas trágicos una amplia producción de obras, fomentada por los concursos anuales de los festivales dionisiacos. Lamentablemente, pocas obras nos legó la historia en relación con la amplitud de esa producción. En estos concursos, los poetas reescribían y adaptaban los mitos con total libertad, gracias a la ausencia de una doctrina religiosa propiamente tal. Es por eso que las tres *Electras*¹ son tan diferentes, y, mediando procesos de transculturación, han sido reescritas infinidad de veces. Han sido adaptadas también al cine y a la ópera, y hoy en día siguen siendo adaptadas para ser presentadas en escena.

La tesis de este trabajo es que es posible realizar una comparación entre *Las moscas* y la *Electra* y el *Orestes* de Eurípides, aunque este autor y Sartre estén separados por 25 siglos. Ya que *Las moscas* es una reescritura del mito, su fábula es la misma que en las tres tragedias, y cuenta con elementos de cada uno de los poetas trágicos. La libertad humana, la permanente elección del hombre, en su condición de para-sí inacabado, es la principal premisa del existencialismo. Sartre afirma que elegimos todo el tiempo y en toda circunstancia, sin que exista coerción que pueda torcer la libertad. En palabras del mismo Sartre, al escribir *Las moscas* se propone escribir una obra sobre la libertad (*Teatro*, 170-171). Eurípides, a su vez, con una poética realista que lleva a la desmitificación del héroe trágico, vuelve a sus personajes libres y responsables de sus acciones, tomando distancia de

¹ De aquí en adelante se utilizará, para resumir, el término *Electras* para referirme a las tres versiones del mito en las tres tragedias de los poetas trágicos, aunque el título de la versión de Esquilo sea *Las coéforas*.

conceptos religiosos como *até* o predestinación. Nutrido de la sofística de su época, Eurípides también se aleja de la religiosidad de la mitología aunque tome de esta última el material para sus obras. Escéptico sobre los dioses, al igual que el mismo Protágoras², utiliza el recurso del *deus ex machina* para presentar a los mismos de una manera que permite la comparación con Sartre, ateo profeso que se distancia incluso del agnosticismo al afirmar que sabe que Dios no existe. Por último, el elemento intertextual que Sartre toma de Eurípides es precisamente el de la culpa o remordimiento. Esta forma de reacción ante la propia libertad se manifiesta en el desenlace de la *Electra* y, en *Las moscas*, en todo el pueblo de Argos y en la figura de la hija de Agamenón. Así, se pretende demostrar que, en estos tres temas filosóficos, existe una similitud entre el tratamiento del mito en Eurípides y en la reescritura de Sartre, tal como se puede leer el mito desde *Las moscas* o esta obra desde el mito de Electra. Esto nos demuestra que los grandes temas de la humanidad, como Dios, la libertad y la culpa, están presentes y son transversales a la literatura de todos los tiempos.

b) *Fundamentos teóricos*

Al trabajar con una reescritura, se hace necesario comenzar la discusión bibliográfica desde el concepto de intertextualidad, propuesto por Julia Kristeva en “Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela”, artículo publicado por la prestigiosa revista *Critique*. Kristeva es una crítica búlgara que se asentó en Francia en 1967, en el contexto de la revolución cultural de mayo del 68'. Basándose en los estudios de Bajtín sobre la novela de Dostoievski y de Rabelais, principalmente en dos libros que influyeron en la crítica rusa en la década de 1930, establece el principio de dialogismo desde un punto de vista estructural:

la estructura literaria no *es*, sino que se *elabora* con respecto a otra estructura. Esta dinamización del estructuralismo sólo es posible a partir de una concepción según la cual la “palabra literaria” no es un *punto* (un sentido fijo), sino un *cruce de superficies* textuales, un diálogo de varias escrituras: del escritor, del

² La tradición biográfica señala que Eurípides fue discípulo de Protágoras, quien afirmaba que no se podía saber nada de los dioses, ni siquiera si existen. Sin embargo, desde el siglo pasado se piensa que Eurípides no adhirió a ninguna doctrina, aunque ciertamente se nutrió de la sofística y los postulados sofistas manifestados en su obra hicieron suponer esta relación discipular (Lesky, 162-163).

destinatario (o del personaje), del contexto cultural actual o anterior. Al introducir la noción de *status de la palabra* como unidad mínima de la estructura, Bajtín sitúa el texto en la historia y en la sociedad, consideradas también como textos que el escritor lee y en los cuales se inserta reescribiéndolos. La diacronía se transforma en sincronía, y a la luz de esa transformación la historia *lineal* aparece como una *abstracción*; la única manera que tiene el escritor de participar en la historia pasa a ser entonces la transgresión de esa abstracción mediante una escritura-lectura, es decir, mediante una práctica de una estructura significativa en función de o en oposición a otra estructura. La historia y la moral se escriben y se leen en la infraestructura de los textos (...) Esas tres dimensiones son: el sujeto de la escritura, el destinatario y los textos exteriores (tres elementos en diálogo). El *status de la palabra* se define entonces: *a) horizontalmente*: la palabra en el texto pertenece a la vez al sujeto de la escritura y al destinatario, y *b) verticalmente*: la palabra en el texto está orientada hacia el corpus literario anterior o sincrónico. Pero, en el universo discursivo del libro, el destinatario está incluido únicamente en calidad de discurso él mismo (...) la palabra (el texto) es un cruce de palabras (de textos) en el que se lee por lo menos otra palabra (texto) (Kristeva, 2-3)³.

De esta manera, el artículo, que parecía un comentario sobre dos libros de Bajtín sobre polifonía en la novela, se convierte en una propuesta revolucionaria con connotaciones políticas, pues para el escritor la inserción del texto en la historia y de esta como sociedad en el texto son una misma cosa. Se establece un diálogo entre estructuras lingüísticas mientras el estructuralismo se centraba en el texto como una estructura cerrada. Así, el concepto de intertextualidad permite comprender toda escritura como reescritura, como cruce de diversos textos y discursos contemporáneos al autor y anteriores a él. En palabras de Kristeva: “todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En el lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de *intertextualidad*, y el lenguaje poético se lee, por lo menos, como *doble*” (3).

Navarro señala:

Cierto es que, ya desde la Antigüedad, en todos los tiempos había habido términos y conceptos para determinadas formas de relaciones concretas entre un texto y otro(s) –parodia, centón, palinodia, paráfrasis, travesti, pastiche, alusión, plagio, collage, etc.–, pero el inmediato éxito del nuevo término generalizador demuestra que éste hizo posible la clara visualización de una nueva problemática teórica independiente, que interconecta desde el punto de vista semiótico no sólo

³ Todos los énfasis (cursivas) en las citas del presente trabajo pertenecen a los textos originales.

las formas tradicionales y modernas de intertextualidad ya aisladamente descritas y bautizadas, sino también las que están siendo creadas por la praxis literaria viva (vi).

En efecto, el concepto de intertextualidad alcanzó un éxito rotundo en la crítica literaria, pues no solo abarca ejercicios de escritura como la parodia o el pastiche, sino que plantea una relación estructural de orden sincrónico entre todo texto y otros textos –o al menos uno– precedentes. Algunos autores, entre ellos Genette, restringieron el uso del término para hacerlo más aplicable, en contraposición a algunos posestructuralistas como el segundo Barthes o Derrida. Pfister plantea que la discusión sobre estos términos se da entre intertexto universal *versus* intertextualidad específica, y critica que, en la popularidad del término, su uso se aleja de la definición que su creadora propuso (cit. en Navarro, vi-vii). Incluso Navarro critica la falta de rigor científico de algunos autores que utilizan como sinónimos intertextualidad, dialogicidad o dialogismo. Más aún, incluso se confunde el término con el rastreo de fuentes o influencias. Es por eso que, en 1974, Kristeva sugiere reemplazar el término “intertextualidad” por *transposición* (Ibíd. vii), aunque sin éxito.

Otro autor que debemos abordar es el ya mencionado Genette. Él define intertextualidad como uno de cinco tipos de lo que llama *transtextualidad*. Lo que Genette llamaba architextualidad correspondía, en cierta forma, a la literariedad de la literatura. Reemplaza el término por transtextualidad o “trascendencia textual del texto, que entonces definía, burdamente, como ‘todo lo que lo pone en relación, manifiesta o secreta, con otros textos’. La transtextualidad sobrepasa ahora e incluye la architextualidad y algunos tipos más de relaciones transtextuales” (9-10). Para Genette la intertextualidad de Kristeva no es la literariedad, sino que lo es la transtextualidad. Reformula el concepto de la crítica búlgara y define intertextualidad como “una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro” (10). Ejemplos de esto serían la cita, explícita o implícita, el plagio y la alusión.

Uno de los tipos de transtextualidad que propone Genette es la *hipertextualidad*: “Entiendo por ello toda relación que une un texto B (que llamaré *hipertexto*) a un texto anterior A (que llamaré *hipotexto*) en el que se *injerta* de una manera que no es la del comentario” (14). Genette plantea que esta operación se da mediante una *transformación*, que puede ser *directa* o *simple*, es decir, transponiendo la historia a otro contexto, o

indirecta o *compleja*: por imitación del estilo. A la primera llama simplemente *transformación*. A la segunda, *imitación* (15-17). Cabe mencionar que Genette plantea que diferentes tipos de transtextualidad pueden presentarse de manera simultánea.

En el caso de *Las moscas*, opera una transformación de la historia de Electra. Una transformación directa. La fábula de esta obra es, a grandes rasgos, la misma que encontramos en los poetas trágicos: Orestes retorna a Argos y, tras reconocer a su hermana y conspirar con ella, asesina a Clitemnestra y Egisto. Por ende, no hay imitación, sino que Sartre adapta el mito para expresar los postulados del existencialismo: en medio de una ciudad sumida en el remordimiento y viviéndolo como culto, llega un salvador, alguien que se sabe libre y realiza un acto trascendente. Ninguna coerción ni ningún dios logran que repudie su acto. Es por eso que, como señala el mismo Sartre, se propuso escribir una obra sobre la libertad valiéndose del mito griego.

Sin embargo, no se puede afirmar que *Las moscas* sea un hipertexto. La hipertextualidad directa es la reescritura de un texto precedente en particular. En este caso no existe un hipotexto claro pues los tres grandes trágicos escribieron *Electras* y Sartre, como se ha señalado, toma elementos de los tres. Cada uno de estos elementos (el Pedagogo, las Erinias, el templo de Apolo, el remordimiento de Electra) son relaciones intertextuales. En las categorías de Genette, corresponderían a alusiones. Sin embargo, de manera más global, *Las moscas* es un mosaico de citas de tres textos que sobrevivieron hasta hoy. Santos ve en esta obra un hipertexto (aunque no utilice aquel término) de la obra de Esquilo, debido a la escena final en el templo de Apolo con las Erinias, que se corresponde con *Las Euménides*. Incluso analiza la tragedia de Sartre desde *La Orestía* (183-184). Sin embargo, omite las relaciones intertextuales con Eurípides y Sófocles, como el remordimiento de Electra (presente solo en Eurípides), el triunfo de Orestes por su convicción y la figura del Pedagogo en vez de Pílates (elementos de Sófocles). En último término, solo se puede afirmar que *Las moscas* es una reescritura del mito de Electra, que conocemos por los poetas griegos. En este trabajo, de hecho, la comparación en temas filosóficos es con Eurípides.

Sobre la reescritura del mito Santos señala: “na visao sartreana, o teatro pós 1940 precisava de um retorno à priorização das ações no drama, e para ele a tragédia e o mitos gregos constituiriam o material natural para servir de inspiração a esse novo ‘antigo’

modelo”⁴ (179).⁵ Y la autora agrega: “E, o mais importante, por encontramos nos mitos personagens que seguram sobre os ombros as consequências de seus deliberados atos e que pagam o preço por suas razões e desrazões”⁶ (183)

De hecho, Sartre veía en héroes trágicos, como Edipo, Antígona y Prometeo, la libertad llevada a sus últimas consecuencias (*Teatro*, 15). Por otro lado, Sartre adapta la escena. Sófocles y Esquilo sitúan el drama frente al palacio de Argos. Sartre, no propenso a las didascalias, cambia de escenarios y, salvo en la escena de la caverna, marca como referentes la presencia de estatuas: la de Júpiter en la plaza; luego, en la sala del trono; por último, la estatua de Apolo. Santos señala que, al situar en Argos la estatua de Júpiter, y no la de Zeus, el filósofo realiza una transposición del tiempo histórico por sobre el tiempo mítico, aludiendo al dominio romano sobre Grecia desde el siglo II a. C. (186). De esta manera, Sartre adapta el mito a su tiempo histórico, reflejando en Júpiter el poder bélico y económico de Roma y, podemos suponer, la invasión de la Alemania nazi que el autor vivió en Francia. Esto es algo muy frecuente en las reescrituras: tomar elementos intertextuales del mito u obra con que se trabaja y otros del contexto presente como, en este caso, la distancia histórica. Otro ejemplo lo encontramos en Brecht, autor de la misma época, quien introduce su *Antígona* (1947) con una escena posterior a un bombardeo nazi.

En el caso de Sartre, él aborda la culpa como un retroceso en la libertad, asociada al culto religioso y a la voluntad de Júpiter. El castigo de los crímenes no recae solo en las Erinias, sino en la automortificación constante y en una plaga de moscas carnívoras que representan a la vez a las Erinias (que son presentadas también como moscas) y a la corrosión e incapacidad de olvido del remordimiento, manifestado como carroña. Al introducir a Orestes como personaje libre, el mito de Electra es transformado en un drama que representa los principales postulados existencialistas.

En lo referente a los fundamentos de la literatura comparada en relación a la intertextualidad, Moog-Grunewald aborda el problema de las influencias, que era entendido

⁴ “en la visión de Sartre, el teatro posterior a 1940 necesitaba un retorno a la priorización de acciones en el drama, y para él la tragedia y los mitos griegos constituyen el material natural para servir como inspiración para este nuevo modelo ‘antiguo’”.

⁵ Todas las traducciones del portugués y del inglés son mías.

⁶ “Y, lo más importante, nos encontramos en los mitos con personajes que sostienen sobre sus hombros las consecuencias de sus actos, que son voluntarios, y pagan el precio de sus razones y errores”.

comúnmente como influencia de tal autor, o tal obra o literatura nacional, en otros autores y contextos. Pero la autora se basa en la teoría de la recepción de Jauss. En base a eso, señala:

La referencia a la preeminencia de la obra sobre el lector no excluye ciertamente el hecho de que el sentido de una obra se despliega tan sólo paulatinamente o mucho tiempo después de su primera publicación. Más bien por lo general, cada época descubre su sentido propio de una obra, que otros tiempos pasaron por alto y que las recepciones posteriores relegan nuevamente a segundo plano (Moog-Grünwald, 73).

Así, siguiendo la línea de los planteamientos de Jauss e Iser, la autora explica que el proceso de recepción, al incluir al lector, es fundamental en el tema de las influencias, tanto o más que el autor mismo. Kristeva planteaba que el lector es también un discurso. A partir de esa premisa, se verá que los postulados de ambas autoras son compatibles, comenzando por el hecho de que la literatura comparada se fundamenta en la relación entre dos o más textos. En palabras de Moog-Grünwald:

las influencias, cualquiera que sea su tipo y su volumen, ya no se explican causal-genéticamente de obra a obra, de autor a autor, de nación a nación; más bien han de insertarse como “recepción productiva” en un complejo de recepción, en el que participan tres “instancias”: autor, obra, público (Ibíd. 75).

La autora considera las mismas tres instancias que Kristeva, pero conciliando lo diacrónico con lo sincrónico, pues obras del pasado no solo serían reescritas, sino que *releídas* y reinterpretadas por los destinatarios. Esta es la otra base fundamental de la reescritura, incorporando al público, a su vez, como discurso. Así, la tarea de la crítica de la recepción es incorporar a los lectores de determinada época, y el estudio de estos lectores, a las historiografías literarias:

Tarea y meta de la concepción estético-receptiva es más bien (o fue hasta ahora), la de fundir la despreciada historia literaria de los autores y las obras en una historia literaria de los lectores, y hasta de sustituir la primera por esta última (...) Para ilustrarlo con un ejemplo: si se quiere saber cómo reaccionaron los lectores en el año 1809 a las *Afinidades electivas* de Goethe (...) para trazar la *historia de la recepción* de esta sola obra, habría que hacer una detallada

investigación análoga sobre “el lector” de 1830, de 1850, de 1900, etc. (Ibíd. 77-78).

De esta manera, podemos apreciar que la obra literaria se constituye también en la recepción y no solo en su escritura, y esta recepción varía según la época y la cultura. Un ejemplo de esto es el Quijote, con sus múltiples lecturas a lo largo de diferentes épocas. O el ejemplo que pone la autora en su texto del Don Juan y su constante transformación en un proceso simultáneo de relectura y reescritura. En el caso de las tragedias griegas, éstas han sido leídas de diversas maneras desde sus contemporáneos hasta hoy. Este proceso de relectura se hace patente en la diversidad de transformaciones simples que han experimentado al ser reescritas por dramaturgos de otros tiempos. *Las moscas* es un ejemplo de cómo Sartre lee las *Electras* desde el existencialismo, y cómo la transformación simple opera al narrar la historia de Orestes en una ciudad de Argos desolada por la culpa y el remordimiento, por no poder cargar con un crimen. Para finalizar con una última cita de Moog-Grünewald sobre Sartre y el mito griego, los procesos de relectura por parte del público, y de reescritura por ese escritor que también él es público y destinatario de un texto precedente, se dan de manera simultánea:

El uso que hace Frisch del mito de Don Juan, más exactamente, de mito del donjuanismo, es comparable con el uso que, por ejemplo, hacen los llamados existencialistas Sartre y Anouilh del mito griego: el mito griego que se puede suponer como conocido generalmente por el público, sirve sólo de eficaz bambalina para nuevos temas (Ibíd. 96).

1. LA TRAGEDIA GRIEGA

a) *Reflexiones preliminares.*

La tragedia griega es considerada por muchos estudiosos, Aristóteles incluido, como la más perfecta expresión del esplendor de la cultura helena y del desarrollo de las artes y la filosofía en la región del Ática. La comedia, por otra parte, abordaba temas absolutamente contingentes a su época. De manera paródica, Esquilo, Sófocles y Eurípides fueron personajes de Aristófanes, siendo este mismo contemporáneo de Eurípides y de Sófocles. La tragedia, en cambio, además de abordar la mitología greca, trata el tema del hombre enfrentado a su destino individual, tema transversal a los hombres de todos los tiempos, y desde los prismas y miradas tan diferentes de los tres poetas trágicos cuya obra conocemos. No son numerosos los dramas griegos que la historia nos ha legado. Muchos suponen que la Biblioteca de Alejandría albergaba una gran cantidad de obras de Sófocles, Esquilo y Eurípides, así como numerosos textos de otros poetas. Todo esto fue perdido en la destrucción de Alejandría a manos de pueblos invasores y en la destrucción de su biblioteca, creada por Alejandro Magno.

A lo largo de la historia, dramaturgos de diversas épocas y naciones de Occidente han realizado reescrituras de las tragedias que conocemos. Mediando un proceso de transculturación, estas nuevas obras han mantenido viva la vigencia y contingencia de las tragedias griegas. Por solo poner un ejemplo, la *Antígona* de Sófocles ha sido leída, según Steiner, como la representación del conflicto entre los ámbitos público y privado; entre las leyes del Estado y las medidas políticas impuestas a lo privado y doméstico. Los románticos, por su parte, leyeron esta obra filosóficamente como el más puro amor fraternal entre hermanos⁷. Tanto una interpretación como la otra huyen del concepto de *diké* que mueve a Antígona a respetar las leyes de los dioses antes que a la ley del tirano Creonte, que era solo un mortal, pero es un claro ejemplo de que se trata de dramas contemporáneos en problemática a hombres de cualquier época, aun a dramaturgos y directores chilenos actuales que insisten en poner en escena adaptaciones de los mitos griegos.

Por su parte, en Europa, Anouilh muestra al personaje desde una mirada hegeliana, a la vez que rebelde y obstinado ante el Estado, aunque aquel esté representado en un tío cercano y comprensivo que insiste en salvar la vida de Antígona.

⁷ Cfr. *Antígonas*, de George Steiner.

La historia de Medea ha sido leída y reescrita desde el tema de género infinidad de veces y con distintos matices, incluso de dramaturgos actuales de países tan diversos como Chile o Alemania. Adaptaciones cinematográficas de Medea de Lars Von Trier o Passolini se traducen en filmes radicalmente distintos, pero fieles a la visión de Eurípides de una Medea que, siendo extranjera o bárbara, es temible y temida por Jasón, el rey y su pueblo. Es por eso que algunas feministas han recurrido a pasajes de *Medea* como propaganda al oponerse al atropello de una hegemonía masculina. Por ejemplo, para obtener el sufragio femenino en ciertos países. El suicidio de Fedra también ha sido abordado numerosas veces. Desde Séneca hasta Kane, ha sido incluso reescrito por Unamuno como un sacrificio cristiano a través del cual el español reconcilia a Hipólito con su padre.

Es innegable que los tres trágicos que conocemos, además de sentar un precedente en el teatro de Occidente, han marcado, con las escasas obras que nos legaron los siglos, la historia de la literatura y la filosofía occidentales.

Nietzsche dedicó su primera obra a la tragedia griega. Considerado como uno de los filósofos de la sospecha, el autor alemán dio muestras desde entonces de su característico estilo poético, reflexivo y mordaz, aun en este, su primer tratado de filología clásica. Esta polémica obra fue considerada como poco académica y alejada de la ortodoxia por los otros estudiosos de la disciplina. El mismo Nietzsche, en una revisión posterior, la calificaría como “una obra imposible”, en la cual lo dionisiaco y lo apolíneo pugnan en el arte dando forma en su máxima expresión a la tragedia griega. El autor se define como “apóstol” de este “dios desconocido”, Baco, en una obra que, como todas las de Nietzsche, escarba en las raíces de lo humano. En este caso, lo hace a través de la estética, donde lo apolíneo y lo dionisiaco son un reflejo de la naturaleza humana. De esta manera, la pugna entre la dimensión del ensueño y la de los instintos hacen del arte una práctica propiamente humana, utilizando el tópico de la tragedia griega para un primer intento filosófico y estético, pero desde la filología clásica.

Nietzsche plantea los “espíritus” apolíneo y dionisiaco como dos instintos en batalla que, como la dualidad de los sexos, engendran vida por pugna y aproximaciones periódicas.

Estos dos instintos tan diferentes caminan parejos, las más de las veces en una guerra declarada, y se excitan mutuamente a creaciones nuevas, cada vez más robustas, para perpetuar, por medio de ellas, ese antagonismo que la

denominación *arte*, común a ellas, no hace más que enmascarar, hasta que, al fin, por un admirable acto metafísico de la *voluntad helénica*, aparecen acoplados, y en este acoplamiento engendran la obra, a la vez dionisiaca y apolínea, de la tragedia antigua. Figurémonos por un momento, para comprenderlos mejor, estos dos instintos como los dos mundos estéticos diferentes del *ensueño* y de la *embriaguez*, fenómenos fisiológicos entre los cuales se nota un contraste análogo al que distingue al uno del otro, a lo apolíneo y a lo dionisiaco (*El origen*, 47-48).

Resulta evidente el estilo poético de Nietzsche, alejado de la formalidad de la disciplina de la filología. El autor convierte a Apolo y a Dionisos o Baco en conceptos o pulsiones de la actividad humana, las cuales explicarían, a partir de la tragedia griega, máxima expresión de esta conjunción, el arte en general. Dioses del arte, Nietzsche define a Apolo como dios del arte plástico, más mesurado y disciplinado, representacional, mimético. Y a Dionisio, por el contrario, como dios de la música, el “arte sin formas”.

La dimensión musical de la tragedia griega y de su primer origen o germen asociado a ritos de agricultura es clave para entender esto. Ciertamente es que, pese a presentarse estas obras en los festivales dionisiacos, el mismo Baco es escasamente representado en los dramas que conocemos. Lo dionisiaco es comprendido aquí desde el planteamiento de Nietzsche, como una pulsión que, domesticada por la forma, se manifiesta en lo trágico propiamente tal; no necesariamente en el contenido del mito representado.

Verdad es que la conexión entre el contenido del drama y el culto del dios para cuya glorificación se representaba era pequeña. El mito de Dionisos entró pocas veces en la Orquesta, como ocurrió en la *Licurgia* de Esquilo, que representaba la leyenda homérica del crimen del rey tracio Licurgo contra el dios Dionisos, y en la historia de Penteo en *Las bacantes* de Eurípides. El impulso dionisiaco convenía mejor a los dramas cómicos, satíricos y burlescos, que persistían al lado de la tragedia como manifestación de la antigua forma de las representaciones dionisiacas y que el pueblo siguió exigiendo tras la trilogía trágica. Pero el éxtasis de los actores en la tragedia era verdaderamente dionisiaco. Era el elemento de acción sugestiva que se ejercía sobre los espectadores para que compartieran como realidad vivida el dolor humano que se representaba en la Orquesta (Jaeger, 231).

En *Las bacantes*, vemos a las ménades de Baco danzar de manera irracional poseídas por el frenesí y el éxtasis del dios. De manera análoga, lo propiamente dionisiaco

en la tragedia griega es el éxtasis, la catarsis y el compartir y experimentar los espectadores las emociones y padecimientos del héroe trágico. Pese a la rigurosidad de la forma, que corresponde a lo apolíneo, lo dionisiaco radica en lo dramático. Siguiendo la definición aristotélica de catarsis, el temor y la compasión experimentados por el espectador de la tragedia le conectan en el héroe trágico con el destino de todos los hombres.

Antes de analizar el surgimiento de la tragedia en el mito y las formas literarias, resulta importante abordar el contexto contemporáneo a los poetas trágicos. Esquilo luchó y participó en las batallas de Maratón y Salamina contra los persas. Convirtiéndose en héroe nacional, hereda de Solón, reformador y estadista, el ideal de la libertad del pueblo, contrario a una restauración de la aristocracia de Atenas. Las creencias de Esquilo son las mismas que las de la religión de Solón, su mentor (Jaeger, 224). Jaeger distingue a Esquilo de Píndaro en que el tebano anhela restaurar el esplendor de la aristocracia, mientras que “La tragedia de Esquilo es la resurrección del hombre heroico dentro del espíritu de la libertad” (225). La victoria contra los persas crea en Atenas un hondo sentimiento de identidad y participación ciudadana. Los carnavales dionisiacos surgen como una actividad religiosa de carácter completamente cívico. Congregaba al pueblo y cumplía una labor educadora. Anteriormente, poetas escribían genealogías para la aristocracia, de manera que una familia noble podía establecer su parentesco con dioses y héroes. De esta manera, y mediante las crónicas, fue realizándose una historificación de los mitos homéricos de *La Odisea* y *La Ilíada*. Como se señalará más adelante, el decaimiento de la tragedia es atribuido a Eurípides al desmitificar a sus héroes trágicos. Tal como Nietzsche lo culpa a él y a su contemporáneo Sócrates, ambos escépticos, de esta decadencia y muerte de la tragedia griega. Podemos suponer que Aristófanes compartía esta idea, como puede apreciarse en comedias como *Las nubes* o *Las ranas*.

En una revisión del contexto histórico⁸, la aristocracia se había convertido en una oligarquía, donde quienes poseían las riquezas contaban con el poder político. Esto en una tierra agrícola como era aquella región. En este contexto, Atenas incrementa la producción de cerámica y el comercio con otras ciudades. Pero pequeños propietarios se endeudan, pierden sus propiedades y se vuelven esclavos. Al mismo tiempo, la burguesía ascendente

⁸ Para referirme al contexto histórico en que se sitúa la tragedia, me baso en dos cursos sobre el tema que seguí en la Universidad Diego Portales con la profesora Brenda López.

exige participación política, a la vez que el pueblo pide cambios. Es por eso que Solón, pese a ser aristócrata, al gobernar Atenas establece un sistema que permite a los ciudadanos contar con mayor participación según sus riquezas, para otorgar así acceso al poder político a otras clases sociales.

Posteriormente Clístenes reordena Atenas en una democracia con una Asamblea abierta a todos los ciudadanos mayores de edad, de distintas clases sociales. Pese a las pugnas entre oligarcas y demócratas durante el siglo V a. C., se organiza la democracia en una Ecclesia o Asamblea, a la cual podían asistir todos; además del Boûlé, órgano ejecutivo, cuyos 500 cargos eran sorteados; y la Helialia o Tribunales Populares, electos anualmente.

La guerra contra los persas unió a los griegos en un sentimiento de helenismo. Atenas entra al conflicto en favor de los jonios. Después de la victoria de Maratón, los persas masacran la polis pero son derrotados en la batalla de Salamina. Esquilo, quien peleó en ambas batallas, como todos los atenienses, aborda estos temas históricos en obras como *Los persas*, reflejando el sentimiento de victoria y unidad en esta última en la plegaria a Zeus. “Aristóteles dice con razón que los personajes de la antigua tragedia no hablan retóricamente, sino políticamente” (Jaeger, 224-225). Baste con ver el final de *Las euménides*, donde Esquilo resuelve el conflicto entre Orestes y las Erinias a través del Areópago, mediante la justicia de Atenea, quien conforma un concejo de ciudadanos. De esta manera, traslada la acción desde Argos hasta Atenas y ratifica a su diosa patrona como deidad de la razón y la persuasión.

De cualquier manera, el espíritu de la victoria y la unidad coincide con el reinado de Solón y, posteriormente, Clístenes. Tal como señala Jaeger, quien califica a Solón como “guía espiritual” de Esquilo, ambos, uno desde el Estado, el otro desde la educación del pueblo, participan en la conformación de una nueva polis ateniense. Esquilo da forma a la tragedia al incorporar un tercer actor dialogando con el coro y el corifeo. Pero sobre todo desarrolla una tragedia que reúne al pueblo en las fiestas dionisiacas bajo el espíritu ateniense de la época.

Al remontarnos al origen de la tragedia y del pueblo helénico, desconocemos obras anteriores a Esquilo, las cuales pudieran dar cuenta de una evolución anterior. Esto aunque conocemos títulos y nombres de poetas, pero no los textos. Es sabido que en esta sociedad

agrícola surgieron ritos primitivos interpretados por un coro, con música y danza, y asociados al uso de máscaras rituales o *personaes* para diferenciar la instancia sagrada del tiempo profano.

Adrados señala: “en Grecia nos encontramos, desde el año 2000 a. C., con una sociedad agraria que presenta unos fundamentos religiosos, rituales y míticos, no muy dispares de los de otras sociedades agrarias del entorno, concretamente de Asia Menor, de Mesopotamia y de Egipto. El mito está ligado al rito” (17). Por su parte, Pérez señala con respecto a la mitología helena:

El pueblo heleno quedó constituido por sucesivas invasiones de la península helénica entre los años 2000 a 1200 A. C. Durante aquellos siglos Pelasgos, Jonios, Aqueos y, finalmente Dorios, ocuparon terrenos en lenta migración pacífica (...) Esto dio como resultado una compleja mezcla de creencias religiosas y tradiciones históricas aportadas por las distintas tribus que poblaron la Hélade, lo que dejó como saldo una excepcional riqueza mitológica. Los héroes principales de esta mitología fueron proporcionados por los Aqueos, establecidos en la región de Atenas (9-10).

Esta riqueza de la mitología helena se traduce en que los mitos no se plantean en términos canónicos. Es por eso que, en el desarrollo de la tragedia ática, cada poeta interpreta el mito y lo adapta a su sociedad contemporánea. El mismo Adrados señala que en Grecia “no hay un repertorio de mitos fijo, con una interpretación clara” (22). Más bien, cada tribu tomaba ciertos elementos de un mito o dios y los adaptaba a su culto. Siguiendo a Adrados, esto se hace patente en los cantos de Homero y en el problema de la Guerra de Troya:

¿es que Paris rapta a Helena con todas sus riquezas? ¿O es que Helena se marcha con Paris? Todo el mundo hablaba de esto en Grecia; pero cuando el poeta Estesícoro lo repitió, la diosa le cegó por esta calumnia (...) ¿Qué es la guerra de Troya? ¿Una empresa gloriosa de los griegos contra este violador de las leyes de hospitalidad que es Paris? ¿O es una invasión de los griegos contra un pueblo extranjero, una cosa odiosa, en la cual se cometen toda clase de abusos? La tragedia puede interpretar de una manera o de otra (22-23)

En efecto, es así. Qué distante se ve el coro de *Las troyanas*, de Eurípides, o el personaje de Casandra en *Agamenón*, de Esquilo, de la gloria narrada en *La Ilíada*. Las

versiones del rapto de Helena por parte de Paris, o de la huida de ella, hija de Zeus, con aquel por voluntad propia, coexisten en la tragedia griega. También difiere el tratamiento de Orestes en *Las coéforas* del de la *Electra* de Eurípides. En una se lo plantea como un héroe justiciero enviado por un dios; en la otra, como un malhechor que atenta contra la familia. De cualquier manera, el mito cumplía la función de otorgar sentido a las vivencias de un pueblo. En el caso de la Guerra de Troya, el mito de la manzana de la discordia cumple esa función, atribuyendo a las diosas la misma vanidad atribuida a Helena, responsable de la guerra. En un ejemplo más primitivo, Pérez afirma sobre la historia de Ifigenia: “Este mito seguramente deriva de una costumbre de sacrificar una niña de la nobleza, que después fue sustituida por un animal. En ambos casos [la versión de Tauros y la de Braurón] el objetivo es fortalecer la idea de la mayor bondad de los dioses y la menor barbarie de su culto” (13).

No está resuelto si en una sociedad primitiva surge primero el mito o el rito. Solo podemos saber que surgen asociados: el mito se ritifica, en el rito se conmemora el mito y se hace presente en el tiempo sagrado. Pérez señala:

En las sociedades primitivas existe normalmente una mayor facilidad para expresarse a través del movimiento que por medio de las palabras, y es natural que los primeros hombres hayan utilizado la imitación, la mímica y la danza para mejorar sus medios de comunicación, especialmente acerca de lo desconocido (lo que no tenía nombre), para explicar lo visto y relatar sus hazañas, y de allí para expresar sus aspiraciones y deseos en ceremonias rituales (7).

Las fiestas rituales son el espacio de tiempo sagrado o “tiempo fuera del tiempo”, donde la conducta, los tabúes sociales, la comida y la vestimenta son diferentes (Adrados, 19). Sin embargo, “no todos los mitos están ligados a rituales. Tenemos, por decirlo así, los mitos épicos, que en Grecia son los que encuentran situaciones comparables con la épica indoeuropea y la oriental” (Ibíd. 18). En la poesía épica se encuentra la excepción a la conexión entre mito y rito. En una sociedad primitiva, podemos imaginar un primer culto al dios donde el tiempo sagrado, las máscaras, la música y la danza hacían aflorar lo netamente dionisiaco en estos primeros ritos que se convirtieron en dramatizaciones. Pero ya en época de Esquilo, cuyas obras son las tragedias más antiguas que nos ha legado la

historia, la mitología alimentaba el teatro, la lírica y la épica, mientras la tragedia era una forma de educación cívica para el pueblo tras las reformas de Solón y Clístenes. A la vez, el pueblo seguía pidiendo comedias además de las tres representaciones trágicas y de un drama satírico por poeta en los festivales dionisiacos, y la modalidad de concurso los motivaba a trabajar en sus obras y con los actores, que eran sorteados. Tal como señala Jaeger, nuestra pérdida de las partituras musicales solo se enmienda en la potencia del lenguaje de los trágicos.

En Grecia, del mito surge la literatura y la enseñanza. Al no ser un pueblo sacerdotal, este podía ser interpretado y reinterpretado sin cánones fijos, para explicar los poetas, no solo los orígenes del mundo, sino también la vida contemporánea. Es esta una de las originalidades de Grecia, que permitió la emergencia de un nuevo pensamiento, así como el desarrollo de la filosofía (Adrados, 18).

b) *Lo trágico*

Al abordar el tema de la tragedia, el primer obstáculo es la falta de definición de lo trágico: “los griegos crearon la gran obra artística de la tragedia y con ello realizaron una de las más grandes aportaciones en el campo del espíritu, pero no desarrollaron ninguna teoría de lo trágico que saliéndose de su configuración en el drama se refiriese a la concepción del mundo como un todo” (Lesky, 21). El mismo autor formula el problema: “Forma parte de la compleja naturaleza de lo trágico el hecho de que al aproximarnos al objeto, disminuye la posibilidad de definirlo en forma inequívoca” (17).

En palabras de Goethe: “Todo lo trágico se basa en un contraste que no permite salida alguna. Tan pronto como la salida aparece o se hace posible, lo trágico se esfuma” (Ibíd. 24). Claramente esta definición se hace patente en lo dramático: dos fuerzas opuestas en pugna, un conflicto irresoluble. Lesky sostiene: “el trágico contraste puede residir en el mundo de los dioses, los polos opuestos de este contraste pueden ser Dios y el hombre o puede tratarse de adversarios que se levanten uno contra otro en el pecho mismo del hombre” (25). Es por eso que el autor citado plantea que lo trágico en la Grecia clásica y en los pueblos antiguos puede apreciarse aun en la epopeya: “Karl Jaspers menciona como los

primeros de los grandes fenómenos del saber trágico por él enumerados, a Homero, las eddas y sagas de los islandeses, las leyendas heroicas de todos los pueblos desde Occidente hasta la China” (18).

Este antagonismo propio del drama puede, pues, extrapolarse en otros géneros a la escisión entre el mundo de los hombres y el de los dioses, las guerras o conflictos humanos o, en términos generales, al destino de los héroes. Esto se manifiesta en el teatro como un protagonista enfrentado por la trama a un antagonista, o a circunstancias de un destino o divinidad que lo sobrepasan y determinan sus aventuras y desventuras. Este héroe, enfrentado a un destino o a otros hombres, y situado en un mundo sobrenatural, encarnaría tanto lo trágico, en la tragedia y la epopeya antiguas, como lo cómico, como en el caso de la antigua novela griega de aventuras. Sin embargo, lo trágico se manifiesta propiamente en el drama. “Cuando los antiguos críticos de Homero llamaron a éste el padre de la tragedia o consideraron como tragedia la obra de este autor, tuvieron en cuenta antes que nada los elementos miméticos de la epopeya, sobre todo el diálogo” (Lesky, 20).

Northrop Frye propone un modelo de seis modos ficcionales para dividir la producción literaria de la historia de la humanidad. Desde el modo mítico hasta el irónico, la historia de la literatura aparece polarizada, a su vez, por dos modos transversales: lo trágico y lo cómico⁹. Lo trágico se manifestaría en la exclusión del héroe de la sociedad de sus pares, desde la marginación y castigo de un dios (como Prometeo o Cristo) en el modo mítico, hasta la figura del detective alienado en las novelas policiales y la novela negra, en el modo irónico. Lo cómico se vería representado en la inclusión del héroe, desde las comedias de Aristófanes o Shakespeare, hasta el tópico de la promoción social en la época cortesana.

Esta teoría de los modos de la década de 1920 permite ampliar la concepción de lo trágico y lo cómico a lo largo de diversos modos ficcionales que incluyen también el romance y los modos miméticos. Si es correcto, según Lesky, que el diálogo de la epopeya y su carácter mimético favorecen la tragicidad de la misma, al mostrar en vez de narrar, con mayor razón podemos suponer que, en la tragedia, este carácter trágico surte mayor efecto por su cualidad dramática, siguiendo la línea de Aristóteles, por participar de lo trágico a los espectadores, a través del temor y la compasión, y el efecto catártico que aquello

⁹ Estos planteamientos y la teoría de los modos se encuentran desarrolladas en *Anatomía de la crítica*.

produce. Sin embargo, la teoría de la novela se desarrolla principalmente a partir del siglo XX, en cierta medida desde la psicología, y coincide con el surgimiento de la llamada por Steinberg “novela dramatizada”, con autores que abandonan el recurso de narradores expositores y comentaristas para mostrar la acción¹⁰. Esto prueba que es posible la catarsis aun en la lectura de una obra no dramática.

Aristóteles nos otorga, en la *Poética*, la definición más antigua de tragedia: “Es, pues, tragedia reproducción imitativa de acciones esforzadas, perfectas, grandiosas, en deleitoso lenguaje, cada peculiar deleite en su correspondiente parte; imitación de varones en acción, no simple recitado; e imitación que determine entre conmiseración y terror el término medio en que los afectos adquieren estado de pureza” (9).

Se ha señalado anteriormente que la tragedia griega no solo sienta las bases del teatro occidental, sino que, aun hoy, es continuo objeto de escenificación y reescritura. Esto pese a que Aristóteles entiende por “deleitoso lenguaje” la melodía y la métrica. Pese también a que el concepto de mimesis o imitación fue abolido por las vanguardias y el teatro posdramático. Ciertamente es que observar acciones de hombres produce un efecto de deleite y un efecto psicológico, más aún si son acciones de sufrimiento, y de manera muy particular en el teatro, pues sabemos y contamos con el alivio, pese al pacto con la escena, de que se trata de sufrimiento fingido.

Lesky se muestra escéptico con la amplia bibliografía escrita sobre la supuesta purificación a la que alude Aristóteles con la catarsis. Según él, la obra, ni purifica de las pasiones por el exceso de los personajes, ni mejora a las personas por despertar compasión o filantropía. Esta materia es, más bien, competencia del campo del psicoanálisis. Sin embargo, la investigación se ha polarizado entre las ideas de que el concepto de catarsis proviene de la medicina como un alivio y satisfacción de los afectos; o, por el contrario, que Aristóteles no atribuye efectos morales a la tragedia, a diferencia de Platón, quien, en *La República*, destierra la tragedia y a los poetas por ser peligrosos (Lesky, 22). De cualquier manera, Aristóteles no define lo trágico, aunque define a Eurípides como “el más trágico” de los autores del teatro ático. Lesky señala que “si se lee el pasaje [de la *Poética*]

¹⁰ Steinberg plantea la diferencia entre novela “antigua” y “novela nueva” o dramatizada en *La técnica del fluir de la conciencia en la novela moderna*. En este texto, lo dramático, el “mostrar” adquiere su máxima expresión en el recurso del flujo de conciencia de Joyce y Woolf, plasmando ante el lector los pensamientos de los personajes sin intermediarios.

en su contexto (...) no se refiere más que al triste desenlace de las obras de Eurípides, o sea, que emplea la palabra “trágico” en un sentido en el que se prepara el empleo posterior y simplificado de la palabra” (23).

En efecto, en el capítulo 13 de la *Poética*, el filósofo llama a Eurípides el más trágico de los poetas, pues lo correcto es que las tragedias terminen en desventuras. Esto porque “la compasión se funda en lo inmerecido de la desdicha y el temor en la semejanza” (Aristóteles, 18). Sin embargo, no podemos reducir este pasaje simplemente a que Aristóteles utiliza “trágico” como sinónimo de “calamitoso”. En la búsqueda de una definición o delimitación de lo trágico, Lesky lamenta la ausencia de esta especificación de la tragicidad en la *Poética*. Pese a ello, Aristóteles plantea lo trágico como una propiedad de la tragedia, la cual es una estructura literaria muy definida que cumple una función muy concreta: lograr la purificación mediante la compasión y temor producidos por la acción imitativa de acciones humanas de sufrimiento. Se define así como una propiedad de la tragedia. La lectura que se ha realizado de lo trágico en la epopeya e incluso en la novela moderna es muy posterior, pero igualmente válida. De acuerdo a esta idea, aun la palabra “trágico” en su uso coloquial sigue el planteamiento del filósofo, pues en el lenguaje ordinario se habla de tragedia cuando una desgracia, personal o ajena, produce conmiseración y terror. En mayor medida se habla de una “tragedia” cuando la cercanía o semejanza con los afectados acrecienta estos sentimientos de compasión y temor, a la vez que se trata de una desgracia inmerecida, tal como señala Aristóteles, que para producirse tal efecto debe existir la semejanza y la inocencia, sin que el héroe trágico sea mucho mejor ni mucho peor moralmente que nosotros mismos.

Puede haber o no escepticismo, como el de Lesky, acerca de la purificación o la idea de que esta nos vuelva “mejores personas”. Duda no cabe de que toda obra de arte produce, además de deleite, un efecto psicológico en el receptor. Esto puede darse en una fotografía, una pintura, un film, un drama, una escultura o un texto. Incluso el arte abstracto impacta nuestros sentidos; y el arte conceptual, nuestro intelecto, aunque no podamos percibir un sentido mimético en el contenido. El efecto psicológico puede estar desprovisto de deleite. Aun una fotografía o una escultura pueden ser tremendamente dramáticas, en tanto muestren dos fuerzas en oposición y pugna, creando una tensión que, a la vez, es requerida para la armonía.

En el uso coloquial y ordinario de la palabra “trágico” o “tragedia”, el mejor ejemplo son los noticiarios de televisión. Las desgracias ajenas producen conmiseración y terror, en mayor medida cuanto mayor sea la semejanza con los involucrados, mientras que una catástrofe en la economía internacional produce mera preocupación. Se puede definir así que la concepción de lo trágico ha evolucionado en el lenguaje siguiendo los objetivos que el filósofo adjudica a la tragedia, estableciendo que las más trágicas son aquellas obras con desenlaces funestos. Esta función resultó más trascendente que la estructura misma y las partes constitutivas establecidas en la *Poética*, que incluyen la métrica y el canto o melodía, lo que permite llamar tragedias a obras que van desde el teatro cortesano e isabelino a incluso el teatro posdramático. Esta concepción de lo trágico explica que a fines del siglo V a. C. se presentaran obras de mucho sufrimiento y triste desenlace, aunque esto no fuera obligado por el concurso de los festivales dionisíacos.

Igualmente, se revisarán aquí los seis elementos que Lesky propone para delimitar lo trágico. Como primer punto, la *visión radicalmente trágica del mundo*. Se refiere a la “concepción del mundo como sede de la destrucción incondicional de fuerzas y valores, sin solución y que no puede explicarse por ningún sentido trascendente” (30). Esta visión trágica de mundo es absolutamente precristiana. Incluso algunos autores cuestionan la viabilidad de lo trágico en el mundo cristiano occidental, en el cual la valoración y sobrevaloración del sufrimiento le otorgan a este un sentido trascendente y un feliz desenlace pase lo que pase, aunque la dicha sobrevenga de manera posterior y ajena al mundo material en que vivimos. La idea de Providencia tampoco existía ni tenía cabida aquí. En la religión de Esquilo y Solón, el destino o *moira* castigaba sin culpa; las culpas se heredaban de padres a hijos como una maldición. A través de la *tyché*, el arbitrio de los dioses jugaba con los mortales, aun con dioses en disputa, como en *Las Euménides*. Ya Eurípides parodiaría esta concepción en *Hipólito*, donde este personaje y Fedra sucumben a la desgracia víctimas de celos entre diosas. O en *Ifigenia en Áulide*, donde Artemis estorba una guerra emprendida para reivindicar las reglas de cortesía y el hurto de Helena. Claro es que Eurípides plantea el *moira* y los oráculos como una superchería, como es patente en *Orestes*. Este, el más trágico de los poetas, mantiene una visión de mundo donde los hombres caen víctimas de sus acciones, a la vez que, manteniendo el tema mitológico, los dioses suelen resolverlo todo de una manera artificiosa y absurda.

En segundo lugar, Lesky plantea el *conflicto trágico absoluto*. Se refiere a un suceso parcial dentro del mundo. “Tampoco aquí hay solución y en su extremo se encuentra la destrucción” (Ibíd.). Se trata del conflicto del héroe trágico enfrentado a su destino. En Shakespeare, Sartre y otros dramaturgos modernos este conflicto se daría estrictamente por causa de acciones humanas. En Esquilo y en Sófocles, muchas veces este conflicto se genera antes de nacer el héroe, como en el caso de Edipo. Detengámonos en *La Orestía*. El acto cometido por Atreo al cocinar y servir a Tiestes sus propios hijos, como ve la clarividente Casandra en *Agamenón*, genera un miasma que, en cada obra de la trilogía, enfrenta al héroe a un destino trágico. Agamenón vuelve de Troya como héroe, después de una expedición de 10 años, para morir a manos de una mujer: Clitemnestra, su esposa. Esta amenaza se percibe desde el primer momento, desde el parlamento del vigía sobre la irregularidad en palacio. Agamenón es víctima de la perfidia. Sin embargo, cometió el acto de sacrificar a su hija, mas sin culpa o con una culpa ambigua, pues realizó aquel acto forzado por la diosa. Orestes se enfrenta al destino de asesinar a su madre y a Egisto, decretado por Loxias. Comete un crimen de sangre, siendo estos los únicos crímenes castigados por el Areópago en sus últimos tiempos. Pero comete el crimen siguiendo instrucciones del dios. Finalmente, en *Las Euménides*, a la cual podemos considerar la pieza menos trágica de la trilogía (de acuerdo al criterio aristotélico) debido a su feliz resolución, Esquilo legitima a Atenas como una comunidad democrática, así como a su alianza con Argos contra Esparta, y a Palas, diosa de la razón y la persuasión, como su patrona.

El tercer punto identificado es *la situación trágica*. No se trata ya del suceso sino de una situación de fuerzas en pugna que puede tener un final feliz o desventurado. Ya se ha definido aquí que estas fuerzas en pugna caracterizan lo dramático. El conflicto lo hemos ejemplificado con un miasma o acto que genera una maldición. La situación es la que vemos en escena. Lesky advierte que algunas tragedias terminan con una solución y un final feliz, como *Las Euménides*. Lo mismo sabemos sobre el final perdido de la trilogía sobre Prometeo. Aun leal a la definición de Goethe, que plantea lo irresoluble como requisito de lo trágico, Lesky debe hacer la concesión de la cuarta propiedad de lo trágico: La situación trágica puede tener un desenlace venturoso o funesto.

El quinto elemento que caracterizaría lo trágico es la *culpa trágica*. Este elemento es clave para comprender la situación del héroe enfrentado a su desventura. Nuevamente cabe mencionar que con este concepto nos situamos ante una concepción de culpa radicalmente diferente de la cristiana. La primera gran difusión de la tragedia griega en Occidente, posterior al desarrollo de la cultura helénica, se propició mediante las reescrituras de Séneca de estas obras. Desde el estoicismo, que promueve el ejercicio de la razón y el control de las pasiones, el autor latino modificaría en su contexto el concepto de fallo aristotélico dando pie a la consecuencia de las propias acciones y la culpa. Tras el decaimiento y caída del Imperio Romano, el cristianismo leería, a través de Séneca, la desgracia del héroe trágico con un matiz culposo y culpable. El mismo Lesky señala que este enfoque moralizante del estoicismo y el cristianismo ha tenido a los críticos occidentales buscando culpas morales en estas tragedias para explicar la desventura del héroe, dificultando enormemente el avance en la comprensión de obras como *Edipo Rey* (34).

En la doctrina cristiana la culpa es inherente al ser humano en su cualidad de pecador y ser imperfecto, siendo el Pecado Original su condición, la cual solo puede ser redimida por Cristo. De acuerdo a esta doctrina, el individuo desgraciado tiene dos opciones: o busca encauzar su conducta a los designios y mandatos de Dios, o tolera el sufrimiento resignada y piadosamente como una gracia. Nada puede ser más alejado del concepto helénico de culpa trágica. En la *Poética*:

dice Aristóteles que la forma correcta y eficaz de presentar lo trágico es cuando la caída desde el prestigio y la felicidad se produce por un “fallo”. Sin embargo, tuvo la precaución de asegurarse contra una errónea interpretación de la palabra, en el sentido de que pareciera que se tratase de una culpa moral, puesto que en la misma frase dice explícitamente que en este caso la caída trágica no debe ser causada por un fallo moral. Y tan importante es para él esta declaración, que unos renglones más adelante, donde habla de la necesidad de un cambio desde la felicidad a la desgracia, repite con insistencia: este cambio no debe producirse a causa de una deficiencia moral, sino que debe ser la consecuencia de un grave “fallo” (Lesky, 35).

El planteamiento heleno y aristotélico es perfectamente coherente. Más aún si el filósofo, al definir los objetivos de la tragedia, establece que la compasión en la catarsis se da por lo inmerecido de la desdicha, y el horror por la semejanza. Esto quiere decir que el héroe debe ser inocente moralmente de su desgracia, y que no debe ser superior ni inferior moralmente a nosotros. No puede ser un criminal que merezca castigo, sino alguien similar a nosotros que pasa de la dicha al infortunio. La culpa trágica no es imputable subjetivamente, ni por los espectadores ni por hombre alguno. Sin embargo, a la vez, es imputable objetivamente. Es una mancha o abominación ante los dioses que puede infectar una nación o llevar la peste a una ciudad, como ocurre en *Edipo*, o como se formula como amenaza en *Antígona* o *Las Euménides*. Lesky lo plantea como un fallo intelectual, un fallo de la inteligencia humana para lidiar con “el embrollo en que se encuentra nuestra vida” (Ibíd).

Hemos visto que muchas veces la culpa se hereda de padres a hijos como una maldición. Esta concepción existía también en el pueblo judío, pero como un castigo de Dios a la desobediencia, el cual no podía limitarse a la sola persona o solo a una generación. En la concepción cristiana, el fallo se produce por desobediencia en la creación misma del ser humano, condenando a toda la especie al dolor y la muerte. Sin embargo, la culpa trágica no es reprochable. El planteamiento aristotélico de héroe difiere de la cosmovisión cristiana y de la estoica que condena y castiga a los malvados y ensalza a los virtuosos como hombres por sobre la media. Héroe trágicos como Edipo, Agamenón u Orestes se encuentran en el límite entre la culpabilidad y la inocencia. Agamenón saqueó y destruyó los templos de Troya, lo cual pudo provocar el enojo de Zeus. Pero el sacrificio de Ifigenia, motivo de la venganza de Clitemnestra, fue forzado por Artemis con anterioridad a la invasión. En el caso de los crímenes de Edipo, de los cuales es inocente pues fueron anunciados antes de su nacimiento y cometidos en ignorancia, llevan la peste a Tebas. Orestes enfrenta el destino de asesinar a su madre para vengar a Agamenón, pero esta mancha puede volver a las Erinias contra Atenas si el fallo del concejo no les es favorable.

Incluso en tragedias más contemporáneas, vemos que Otelo no es un desalmado, sino un glorioso vencedor sin ser particularmente virtuoso, sino semejante a nosotros. Su inseguridad por su condición de moro, y el complot de Yago, son las circunstancias que le mueven a celos enfermizos hasta perpetrar el crimen, por voluntad pero sin ser demonizado

por Shakespeare. En *Psicosis 4:48*, de Sarah Kane, nos encontramos con un discurso en caída libre que sitúa la obra completa en el momento de la caída del héroe. La paciente siquiátrica es víctima de su propia biología y podría ser cualquiera, incluso la misma autora, quien padeció depresión endógena hasta su prematuro suicidio a los 28 años de edad.

Schopenhauer también propone tres tipos de tragedia: la condicionada por el mal, la condicionada por un destino ciego, y la tragedia de las circunstancias, cuando fuerzas opuestas pero igualmente justificadas producen el conflicto (Lesky, 40). En uno u otro caso, el héroe no debe plantearse ni como villano, que merezca su caída, ni como excesivamente virtuoso, pues nos movería a verlo como mártir o a tomar distancia del pacto con la escena. En la dramaturgia moderna, y también en la narrativa, salvo en los dramas o cuentos infantiles, que cumplen una labor moralizante, un héroe demasiado estereotipado al bien o al mal resulta inverosímil, tal como plantea Aristóteles de acuerdo al concepto de mimesis y en el ítem de verosimilitud (Aristóteles, 23).

Más adelante se retomará el tema de la culpa en el mito de los Atridas, particularmente en las figuras de Agamenón, Orestes y Electra. Al abordar *Las moscas*, se tratarán los temas de la culpa y el remordimiento desde la mirada de la filosofía contemporánea. En este caso, particularmente desde el existencialismo y la propuesta estética de Sartre. El último punto mencionado por Lesky guarda relación con el sentido trascendente presente en lo trágico, aunque se trate de un trascender en el destino. Esto aunque el hombre enfrente su propia condición humana en la muerte y el sufrimiento. La filosofía existencialista nos permitirá abordar temas como la trascendencia en los propios actos, la libertad humana y la relación con los dioses, siendo Sartre filósofo y autor de tragedias. De momento, habiendo revisado ciertos aspectos vinculados al origen de la tragedia ática y las características de lo trágico, es menester retomar la tragedia como reescritura de los mitos y como representaciones educadoras en la polis, revisando a estos tres poetas del siglo V a. C.

c) *Los tres grandes trágicos.*

Tal como se ha mencionado, la tragedia griega tiene precedentes en ritos religiosos agrícolas, donde adquiere forma el Coro, que danza y entona un canto lírico, con métrica posteriormente, y el uso de máscaras rituales para separar el tiempo profano del tiempo sagrado. Resulta difícil reconstruir una época tan primitiva, pero Pérez señala que el ritual dionisiaco original, asociado a la recolección del vino, pudo haber contenido los siguientes elementos rituales: 1. Combate o *agon*, donde el dios lucha con su adversario. 2. Desastre o *pathos* que comúnmente consiste en el descuartizamiento y desmembramiento del dios en innumerables semillas que se esparcen por la tierra. 3. El Mensajero que comunica lo ocurrido. 4. Una lamentación, con cierto regocijo por la renovación de la naturaleza y del ciclo. 5. Descubrimiento o reconocimiento del dios desmembrado. 6. Su resurrección. Pérez piensa que muchas veces el adversario del dios era él mismo, representando tanto el nuevo año como la cosecha que renueva el año anterior (18-19).

Adrados señala sobre la tragedia en el Ática:

La presentación en escena de las piezas ofrece, de otra parte, elementos que saltan a la vista como de origen ritual y religioso. Así, los vestidos de los héroes en la tragedia, el coturno, la máscara, los falos de la comedia. La escena se puebla de dioses, de seres teriomorfos como los sátiros o los coros animalescos de la comedia. La música es heredada de las antiguas danzas religiosas, los coros de un solo sexo y de una sola edad, también. Todo esto pende de una larga tradición religiosa, por más que ahora se trate ya de un espectáculo: de que haya un autor, representaciones que cambian cada año, un público, unos actores profesionales. Pero la ligazón con la tradición religiosa de la ciudad es muy fuerte todavía (33-34).

Jaeger señala sobre el origen de la tragedia:

La tragedia más antigua nace, como recuerda su nombre, de las fiestas dionisiacas de los machos cabríos. Bastó para ello que un poeta viera la fecundidad artística del entusiasmo ditirámico, tal como lo hallamos en la concentración del mito de la antigua lírica coral siciliana, y fuera capaz de traducirla en una representación escénica y transportar los sentimientos del poeta al yo ajeno del actor. Así el coro, de narrador lírico, se convirtió en actor y, por tanto, en el sujeto de los sufrimientos que hasta ahora solo había

compartido y acompañado con sus propias emociones. Por tanto, era ajena a la esencia de esta forma más antigua de la tragedia, toda representación detallada y mímica de las acciones ordinarias de la vida. El coro era completamente inadecuado para ello. Sólo podía aspirar a convertirse en el instrumento más perfecto posible de la emoción lírica que incorpora a la escena y expresa mediante el canto y la danza (...) Así lo vemos en la pieza más antigua de Esquilo, *Las suplicantes*, en la cual el coro de las danaidas es todavía el único verdadero actor (233)

De esta manera, Jaeger ve el origen de la primera forma de tragedia en el acto del poeta de inspirarse en el ditirambo dionisiaco para llevar a cabo una representación escénica. Del Coro habría de distinguirse el Corifeo, y paulatinamente se incorporarían cada vez más actores durante el siglo V a. C. Este precedente religioso subyace en la tragedia (que seguía siendo representada en el contexto de fiestas dionisiacas) aun en este siglo, cuando las representaciones eran organizadas por el Estado, cumpliendo un rol educador y cívico, y en el contexto del inminente desarrollo de un pensamiento antropocéntrico. Es por eso que la temática mítica permanece en los tres poetas trágicos que conocemos, incluso en Eurípides. Aun en tragedias que versan sobre la guerra, como *Los persas* o *Las troyanas*, o en otras contextualizadas en la Guerra de Troya, como *Ifigenia en Áulide* o *Hécuba*, el héroe trágico está en relación con el *nomos* o cosmos. Está sujeto a los designios de *tyché*, y su *hybris* puede costarle la desgracia y el infortunio de acuerdo al concepto de *Até*. Los poetas adaptaban los mitos a su realidad contemporánea, tal como ocurre con el mito de los Atridas en *La Orestía*, la *Electra* de Sófocles o la *Electra*, *Orestes*, *Ifigenia en Áulide* e *Ifigenia en Táuride* de Eurípides. Esquilo, siguiendo la religión de Solón, representa en *La Orestía* el mejor ejemplo de lo que hemos denominado culpa trágica y Destino, así como la *hybris* en el personaje de Clitemnestra, y la feliz resolución de la maldición de una casta entera en la justicia de la democracia ateniense.

Eurípides, por otro lado, nutrido de la sofística y escéptico sobre la mitología, desmitifica al héroe trágico y lo vuelve responsable de sus acciones. Aun así, no abandona la temática de la reescritura de los mitos, pero presenta a los dioses en escena, a través del recurso del *deus ex machina*, como representación de la arbitrariedad, el capricho y lo absurdo de la creencia de que los dioses rigen el destino de los hombres.

Esquilo era adolescente cuando asume Clístenes y se da fin a la época de la tiranía, la cual, aunque pacífica y próspera, no resolvía los conflictos de la ciudad. Sobre las

reformas de Clístenes ya se ha hablado aquí. Otorgó a todo ciudadano igualdad ante la ley, sin perjuicio de que los nobles pudiesen aportar a la comunidad. Fue una época de prosperidad, aunque de continuas invasiones que unificaron a los griegos bajo un mismo espíritu. Esquilo fue un héroe nacional. Su epitafio, redactado por él mismo, lo recuerda como soldado de Maratón y no como poeta. En una época de continuas invasiones de espartanos, beocios y persas, surge el sentimiento religioso o espiritual de que Atenas se encontraba protegida por la mano de los dioses. Estos serían dioses benévolos que colaboraban con los hombres y regían sus destinos. Este sentimiento fue clave en Esquilo. Su genio coincidió con la época de gran prosperidad de Atenas, dando forma a la plenitud de la tragedia. Es por eso que se le recordaría con nostalgia y solemnidad aun en obras de Aristófanes, como *Las ranas*. Además de incorporar un tercer actor en *La Orestía*, recurso que se perpetuaría en Sófocles, Esquilo busca el sentido y la justificación de lo divino, indisoluble con lo humano, en conceptos como Zeus, *diké* y destino¹¹. La guerra contra los persas marcó su biografía. La victoria de Maratón era para él signo de que los dioses estaban con los atenienses y participaron en la contienda (Lesky, 75-79).

Aun perteneciendo a la aristocracia al ser proveniente de la nobleza rural, como Sófocles y Eurípides, Esquilo es hijo de la igualdad ateniense. Podemos apreciar en *Las Euménides* que pertenece a la época en que el Areópago pierde poder político y se restringen sus funciones a juzgar crímenes. El arte evolucionó en Atenas superando la cultura y la moda jonias, y en esta época de cambios y nacionalismo el poeta otorgó a la tragedia una configuración de carácter educador y cívico. En *Los persas*, promueve el sentimiento de unidad, victoria y justicia eterna. Esto aunque Tucídides viera en esta guerra la aspiración ateniense jamás lograda de lograr un control sobre aquella nación (cit. en Jaeger, 224). De esta manera, la religiosidad de Esquilo se inserta perfectamente en su época, donde el héroe, por su *hybris*, o bien inocentemente, se enfrenta a su caída por causa de *Até*, que castiga la desmesura, o del Destino, que vuelve al héroe víctima de su condición de mortal.

Volviendo al desarrollo del mito antes de la tragedia de Esquilo, la poesía poshomérica, proveniente de la epopeya, abandonó en gran medida la mitología para

¹¹ Zeus era invocado indistintamente, según el contexto, como Rey del Olimpo, divinidad impersonal, Destino, o justicia y orden en el cosmos.

volverse contingente y normativa, especialmente en la lírica. Aunque coexistía esta tendencia con aquella que educaba en base a la epopeya, se desarrolla un pensamiento filosófico donde el mito opera solo a modo de ejemplo. En la lírica se cultiva la expresión individual. Las alabanzas reservadas a los héroes míticos se ensalzan ahora a personas vivas. “La poesía poshomérica se convierte cada vez más en la vigorosa expresión de la vida espiritual presente en el orden social e individual. Y esto solo era posible mediante el abandono de la tradición heroica, que constituía originariamente, junto con los himnos a los dioses, el único objeto de la poesía” (Jaeger, 227). En efecto, lo mítico se convierte en un mero recurso lírico para embellecer el poema. Los épicos retoman las sagas de la Guerra de Troya, pero con interés en lo ocurrido antes o después. A diferencia de los primeros tiempos, se cuestionaba que los aspectos míticos de *La Ilíada* ni *La Odisea* fueran parte de su historicidad. Sin embargo, este escepticismo convivía en los siglos VII y VI a. C. con la práctica de cronistas jonios de reescribir el material mítico en prosa, y con los ya mencionados catálogos genealógicos que permitían a los nobles establecer lazos de parentesco con figuras heroicas (Ibíd.).

La epopeya y el material mítico incluso fueron transformados en la lírica jónica en poemas acompañados de música y cantos, los cuales expresaban un sentimiento particular, cuyas baladas y letras distaban mucho del relato heroico. Sin embargo, en Atenas, aun con un pensamiento no menos filosófico que el jónico, la poesía mantuvo su ideal rector de la vida, especialmente con el énfasis religioso y espiritual del gobierno de Solón, así como los cambios que sucedieron al derrumbe del antiguo orden oligárquico. Fue entonces que surge la tragedia como fruto del espíritu helénico, sustentándose en la resurrección del mito y en la necesidad de un renacer en el espíritu heroico que lo mítico aporta al contexto de Atenas. Jaeger es enfático en que el surgimiento de la tragedia no se debe meramente a que los ditirambos dionisíacos se pusieran en orden con el contenido de los antiguos cantos heroicos, sino que el espíritu reflexivo y emotivo de los jonios dio paso en Atenas al soplo de un heroísmo profundo que, a la vez, ratifica la religión y las vivencias de la polis (229).

“La poesía medieval de los países de Occidente está llena de dramatizaciones de la historia sagrada. Pero en ninguno de ellos se ha desarrollado una tragedia, hasta que lo hizo posible el conocimiento de los antiguos modelos” (Ibíd.). Ciertamente la evolución de la tragedia desde su forma más primitiva confluyó en Esquilo y en una Atenas más

participativa en cuanto a derechos de ciudadanía, así como impregnada del sentimiento de unidad nacional producto de sus victorias sobre los persas. Claro es que la tragedia no surge de manera espontánea, sino en estadios. La tragedia griega es impensable sin los conceptos de *tyché* o *moira* que la lírica jonia introduce en los antiguos ditirambos míticos para guiar las lamentaciones del Coro por el destino enviado por los dioses, aun antes de que este Coro, poseído por el frenesí del canto y la danza, desplazara la acción a un interlocutor.

Sófocles era apenas un niño cuando Esquilo luchaba contra los persas en Maratón. El horror de la guerra cedió al júbilo y la victoria. Aun siendo menos de 25 años menor que Esquilo, Sófocles vivió en una Atenas que no experimentaba la necesidad de dioses patronos o protectores. Vivió en una ciudad con grandes ideas de poder, y con un ineludible conflicto con Esparta, la otra potencia griega. Además de su obra literaria, ejerció cargos públicos y participó en el culto ateniense. Al igual que Esquilo, concebía a Zeus estrechamente ligado al Destino, pero no mediante la culpa y la expiación. Aceptaba la *tyché* como algo inaccesible al hombre. Los designios de Zeus eran para él un misterio que un simple mortal no podía comprender. La tarea del individuo es, para él, reflexionar sobre lo transitorio de la vida y someterse a Fortuna y al designio de los dioses resignadamente (Lesky, 119-124).

Sófocles, al igual que su contemporáneo Eurípides, son sucesores de Esquilo, cada uno de manera distinta. En la concepción griega, la originalidad no radica en hacer algo por primera vez, sino en la más perfecta elaboración de un arte. Así, ambos poetas siguen las normas del maestro y la temática mítica por diferentes que sean los tres. Incluso algunos críticos plantean que es Eurípides quien sigue más directamente al padre de la tragedia, pues, como critica Aristófanes, no es corruptor de la obra de Sófocles, sino de la de Esquilo. La religiosidad de Sófocles no es tan piadosa como la de Esquilo, mientras que la impiedad de Eurípides aborda de manera más directa la problemática religiosa. Jaeger plantea a Sófocles como un maestro de la técnica dramática, así como el poeta más representado actualmente de los tres. Esto lo atribuye a la dificultad técnica y rigidez del Coro de Esquilo, más aún sin música ni danza, así como a la contingencia de las obras de Eurípides, tan lejanas temporalmente a nosotros (Jaeger, 248-250).

Esquilo representa un estadio en la evolución de la tragedia, al conformarla como un Coro en diálogo con actores, mostrando la fragilidad del ser humano sometido al designio

de los dioses. Conceptos como Destino y *tyché*, *hybris* y *Até*, culpa y expiación, son claves para comprender su obra, así como su función educativa entre sus contemporáneos. Esto aunque dos de sus trilogías, ya mencionadas, tengan una feliz resolución. De acuerdo a Jaeger, Sófocles se centra más bien en lo humano, en una sociedad antropocéntrica caracterizada por el desarrollo de la sofística y por todas las expresiones artísticas que caracterizan los tiempos de Pericles, época en que surge una conciencia de hombre y un ideal humano. Sófocles representa lo trágico en el dolor humano, el cual debe ser aceptado resignadamente. Destaca su habilidad de construcción de personajes, así como la potencia y protagonismo de sus personajes femeninos, presentados con la misma fuerza y dignidad que los masculinos. Construye personajes sufrientes, mas sin recurrir a la violencia ni a la desmesura escénica. En relación al concepto piadoso de culpa:

Y aunque se hable de la *hybris*, de la falta de medida y de la falta de comprensión, estos conceptos se hallan en la periferia y no en el centro, como en la obra de Esquilo. La caída del héroe en el dolor trágico se comprende inmediatamente: en lugar de colocarlo judicialmente en la injusticia, lo que hace es revelar de modo patente, en naturalezas nobles, el carácter ineludible del destino que los dioses asignan a los hombres (Jaeger, 260).

Esta cita se ejemplifica claramente en *Edipo Rey*. Aun antes de nacer, *tyché* y el oráculo de Loxias determinaron todas las acciones nefastas que Edipo cometería en su vida y que le llevarían a la perdición. Edipo, resignadamente y sin rebelarse, se hiere los ojos y parte al destierro para alejar de Tebas a la peste, a la vez que la reina Yocasta se cuelga, acompañando al héroe en su caída de la dicha a la desgracia. No se plantea injusticia ni culpa: tan solo la voluntad divina. En *La Orestía*, vemos a Agamenón y a Orestes pagar y purgar sus crímenes, aun cometidos por mandato de un dios. En la *Electra* de Sófocles, en cambio, Orestes asesina a su madre y a Egisto sin remordimiento, y aquel es el final venturoso que restablece el orden en la casa. A diferencia de Esquilo, Sófocles no suele escribir trilogías, mientras que las trilogías del primero funcionaban como una unidad. Es notable la progresión dramática en ambas obras mencionadas. Como cuando Electra, sufriente y decidida a cometer el crimen por su mano, pasa del sufrimiento a la dicha al saber que el portador de la noticia de la muerte de su hermano es él en realidad, frente a

ella. O cuando Edipo maldice al asesino de Layo ante Tiresias, maldición que recaería sobre él mismo.

Jaeger señala que Sófocles es un clásico porque “alcanza el más alto punto en el desarrollo de la tragedia. En él, la tragedia realiza ‘su naturaleza’, como diría Aristóteles”. Pero también le denomina clásico en tanto “esta denominación designa la más alta dignidad que alcanza aquel que lleva a su perfección un género literario”. Y añade: “La evolución de la poesía griega, considerada como el proceso de progresiva objetivación de la formación humana, culmina en Sófocles” (252).

Muchos críticos ven en la obra de Sófocles la más perfecta forma de la tragedia griega. O su punto cúlmine, pues Sófocles se sitúa entre el apogeo y la decadencia de la tragedia. Tal vez se deba a la construcción en sus personajes de un ideal de hombre, lo cual vuelve su obra universal. Se aleja de la piedad de Esquilo y de su conciencia de lo justo, que enfrenta al individuo a un destino divino tan ajeno a la Providencia y a la religión cristiana occidental. Sófocles, en cambio, hace de la conciencia humana el centro de su obra. Eurípides, por otra parte, suele construir personajes que, ni nobles ni virtuosos, son realistas y caracterizados por la realidad cotidiana de todos los hombres.

Sin embargo, Eurípides es un poeta fascinante, y sobre él trata gran parte de este trabajo. Se lo ha citado más que a todos los otros trágicos juntos. Se le conoce como “el poeta ilustrado” o “el poeta de la Ilustración”. Verrall incluso titula uno de sus libros *Eurípides el racionalista*. Crítico, se le ha considerado incluso rebelde y destructor de tradiciones, al extremo que Nestlé escribiría: “toda suerte de misticismo era para él profundamente repugnante”. Goethe lo alaba como el único dramaturgo en el mundo “digno de ponerle las pantuflas”, sorprendido por el desdén y la mala recepción de “la aristocracia de los filólogos, arrastrada por el bufón de Aristófanes”. Porson, al compararlo con Sófocles, señala: “A aquél lo admiramos, a éste lo leemos” (cit. en Murray, 7-10).

Murray atribuye el éxito de Eurípides, posterior a su muerte, a que su lectura parece ser más fácil y asequible que las obras de Sófocles y Esquilo. Además, “el griego ático en sus manos había comenzado ya a adquirir la forma que conservaría durante otros mil años”, mientras que la lírica del siglo V a. C. presentaba dificultades de pronunciación para la posteridad. (10). Poco comprendido en su tiempo, Eurípides fue blanco de los cómicos, a veces de manera bastante grosera, aludiendo incluso al origen poco noble de su cuna, lo

cual es completamente falso pero aun así fue muy difundido (Lesky, 159; Murray, 21-22). Su contemporáneo Aristófanes le dedica tres comedias, además de mencionarlo en las once que poseemos actualmente. Una de ellas es *Las ranas*, en la cual Eurípides, como personaje, debe defender sus obras contra los ataques de Esquilo. Otra es *Las tesmoforias*, donde un grupo de mujeres conspira para asesinar a Eurípides porque su estudio del carácter femenino en sus personajes les ha hecho la vida difícil (Murray, 20-21). En esta línea, Adrados propone que Eurípides funda la tragedia erótica, en obras que muestran personajes femeninos intensos y apasionados como Fedra y Medea, entre otros, que actúan enamoradas y con pasión ante tópicos como el despecho, los celos y el resentimiento. Aun tratándose de una visión parcial de estas obras, la temática amorosa es más frecuente en Eurípides que en Esquilo o Sófocles, aun tratándose de amor heterosexual, a diferencia del tono homoerótico de la lírica de algunos poetas (205-229).

Sin embargo, pese a este rechazo de los cómicos, algunos filósofos de su tiempo lo admiraban, entre ellos Sócrates. Fue reivindicado después de morir, superando sus presentaciones, en número y frecuencia, las de cualquier otro trágico, con éxito aun seis siglos después. Falleció en el extranjero, en Macedonia, donde vivió convocado como artista por el Rey Arquelaos para la corte de las musas. Al momento de su fallecimiento, Sófocles se presentó en el concurso ateniense con ropas de luto, y presentando a los actores y a los coreutas sin corona. Incluso se le construyó un monumento (Lesky, 160). Este reconocimiento a su trayectoria, que dejó 90 tragedias, no lo vivió en vida. Solo en tres ocasiones obtuvo el primer lugar en el concurso. Las continuas burlas de los cómicos demuestran el desprecio que le mostraba la comunidad popular, la cual adhería y celebraba estas comedias, lo que queda demostrado en que Eurípides siguiera siendo tema recurrente.

Eurípides tenía alrededor de cuatro años cuando tuvo que huir con su familia por el ataque de los persas, viviendo desde la distancia la victoria naval de los atenienses. Tendría unos ocho años cuando comenzó la reconstrucción de los muros de la ciudad y de la Acrópolis, templo del culto a Atenea, adornado con monumentos e imágenes de las guerras contra persas y troyanos. (Murray, 29-33). Aunque existe mucha discrepancia sobre el año de nacimiento de Sófocles, y las fuentes son contradictorias, Jaeger lo presume dos decenios mayor que Eurípides. Lo cierto es que eran contemporáneos; su diferencia de edad no suponía una diferencia generacional. La diferencia radical entre ambos poetas sucesores

de Esquilo, entre el énfasis de Sófocles en el ideal de hombre como centro, y la poética profana y realista de Eurípides, solo puede explicarse en que ambos autores experimentaron e interpretaron de manera distinta la época en que vivieron.

Son dos los factores primordiales que determinan la poética de Eurípides: el desarrollo de la sofística y la decadencia moral de Atenas en el mismo siglo de su apogeo y esplendor. Fue esta una época de gran decadencia moral. La sofística realizaría la distinción entre lo que es bueno según la ley y lo que es bueno por naturaleza.

Esta escisión artificial entre lo idealista y lo naturalista y el equívoco que llevaba consigo abrazaba en su totalidad la moral privada y pública de la época, desde una política de poder, exenta de escrúpulos que invadía progresivamente las esferas del estado, hasta las mínimas manipulaciones comerciales de los individuos. Cuanto mayor era la grandeza con que se manifestaba la época (...) con mayor intensidad se sentía el inaudito crecimiento de la mentira y la hipocresía (...) Tucídides, el historiador de la tragedia del estado ateniense, considera la decadencia de su poderío únicamente como la consecuencia de la disolución interna (Jaeger, 305).

El gran historiador Tucídides atribuye a la guerra la decadencia del organismo social, las luchas de los partidos y la conformación de una sociedad corrupta, donde el espíritu de unidad y victoria da paso a que la filosofía plantee una escisión entre la ley natural y las leyes que gobernaban a los atenienses. En su análisis, compara el fenómeno con la peste que debilitó a los atenienses en los primeros años de guerra.

En la paz se presta más fácilmente oídos a la razón porque los hombres no se hallan constreñidos por necesidades apremiantes. La guerra, empero, limita extraordinariamente a la masa a acomodar sus convicciones a las necesidades del momento. En el curso de las revoluciones que lleva consigo la guerra cambian bruscamente las opiniones y se suceden las conjuras y los actos de venganza, y el recuerdo de las revoluciones pasadas y de las pasiones que llevaron consigo aumenta la gravedad de los nuevos trastornos. En este respecto habla Tucídides de la transmutación de los valores vigentes que se manifiesta en el cambio total de la significación de las palabras. Palabras que habían designado antiguamente los más altos valores pasan a significar en el uso corriente ideas y acciones vergonzosas, y otras que expresaron cosas reprobables hacen carrera y llegan a designar los predicados más nobles. La temeridad insensata se considera ahora como valor y lealtad, la reserva prudente, como cobardía disfrazada con bellas palabras. La circunspección es el pretexto de la

debilidad, la reflexión, falta de energía y de eficacia. La locura resuelta es considerada como signo de verdadera virilidad, la reflexión madura, como una hábil evasión. Cuanto más alto insulta e injuria uno, por tanto más leal se le tiene, y a quien se atreve a contradecirle pronto se le considera como sospechoso. La intriga sagaz es considerada como inteligencia política y el que es capaz de tramarla es el genio más alto. A aquel que prudentemente se esfuerza en no tener necesidad de apelar a estos medios se le achaca falta de espíritu de cuerpo y es acusado de miedo ante el enemigo. El parentesco de sangre es considerado como un vínculo más débil que la pertenencia a un partido. Así los compañeros del partido se hallan mejor dispuestos a la aventura sin freno. Semejantes asociaciones no se hallan de acuerdo para sostener las leyes existentes, sino para ir contra todo derecho y aumentar el poder y la riqueza personal. Incluso los juramentos que unen a los miembros del mismo partido valen menos por su carácter sagrado que por la conciencia del crimen común. En parte alguna se da una chispa de lealtad y de confianza entre los hombres (Ibíd., 305-306)

Tucídides diagnostica que la inseguridad e inestabilidad producida por la guerra contra los persas y el conflicto con Esparta llevó a la sociedad ateniense a la corrupción, el ansia desmesurada de poder, la lucha de los partidos políticos y a una transmutación de valores nobles como la lealtad a los amigos y a la propia palabra, por el engaño y la traición. Esta transmutación de valores, que siempre puede ser apreciada en un análisis lingüístico, afectaría tanto la esfera pública como la privada. Atenas rivalizaba con Esparta, la otra gran potencia griega. Lejos quedarían los sentimientos de unificación y victoria vividos en Maratón. La anécdota cuenta que cuando Jerjes, rey de los persas, preguntó por qué los griegos, menores en número, no huían si eran libres y podían hacerlo, un espartano le contestó que los griegos, aun libres, tenían por amo a la Ley y le temían más que a sus huestes (Murray, 32). Pero en la época de posguerra ya se habían gestado cambios en los valores atenienses.

Sin embargo, Atenas no era una sociedad individualista. Aunque cada vez menos espiritual, la descomposición moral del órgano social no afectó el apogeo y cultivo de las artes, la literatura y la dimensión cultural. Es así que Sófocles y Eurípides se insertan como maestros, aunque el segundo no fuera reconocido en vida. Sófocles participaría en el culto y ejercería cargos públicos. Eurípides se nutriría de las ideas de la sofística. Un claro ejemplo de este apogeo cultural es la ya mencionada obra *Las ranas*. En ella, Aristófanes cita docenas de pasajes de tragedias de Esquilo y de Eurípides que el vulgo reconocía

perfectamente o casi por completo. La comprensión del pueblo de sofisticadas referencias literarias se explica en su adherencia y celebración de los chistes de los cómicos, quienes realizaban parodias de un alto nivel cultural (Jaeger, 306-307).

Otro elemento clave para comprender la obra de Eurípides es la sofística. Esta disciplina constituye una “irrupción del espíritu jónico en el centro del mundo helénico” (Lesky, 161). De hecho, grandes sofistas como Protágoras o Gorgias procedían de colonias jónicas. Resulta difícil apreciar del todo la sofística, pues la conocemos principalmente por la crítica de Platón y por la caricatura que hacía la comedia de esta disciplina. Ilustradora es la frase de Protágoras: “El hombre es la medida de todas las cosas, de las que existen, para conocer que existen, de las que no existen, para conocer que no existen” (Ibíd.) Lesky señala como algo decisivo de los sofistas “la ruptura con la tradición en todos los aspectos de la vida; en ellas reside la pretensión revolucionaria de convertir en objeto de discusión racional todas las relaciones de la existencia humana, tanto la religión como el Estado y las leyes (...) En este movimiento, el hombre ha salido de la segura guarda de la tradición y se ha lanzado en medio del mundo de las antinomias” (161-162).

De hecho, un escrito de Protágoras se titula *Contradicciones*. Las cosas se presentan al observador desde muchos aspectos, muchas veces opuestos. Es por eso que se escribió de Protágoras que “fue el primero en afirmar que para cada cosa existen dos concepciones que se contradicen mutuamente” (Ibíd., 162). De ahí viene la práctica retórica de la sofística de convertir el peor argumento en el mejor, por medio del discurso. Lesky señala: “lo más esencial es que de este modo surgió una actitud del hombre ante el mundo completamente inédita (...) La tradición ya no era ahora una obligación, pero tampoco podía servir de ayuda. Toda la carga de la propia decisión y responsabilidad recaía ahora en el hombre, colocado en medio de las antinomias” (Ibíd.).

Cierta tradición biográfica propone a Eurípides como discípulo de Protágoras, Pródico y Anaxágoras, quien era amigo de Arquelaos, el rey que convocó al poeta a Macedonia. Esto se debe a que los postulados de estos sofistas pueden ser apreciados en las obras del poeta. Aunque Eurípides no proclamaba la sofística, se le considera discípulo o seguidor de esta disciplina, la cual ciertamente ejerció una gran influencia en él. También se le considera maestro de la retórica, lo cual se ve reflejado en sus diálogos, y escéptico sobre los dioses. Sobre estos últimos, Protágoras afirmaba: “Acercas de los dioses, yo nada

puedo saber, si existen o si no existen, o cómo son, porque hay muchos obstáculos que se oponen a comprobarlo, su invisibilidad y la vida tan breve del ser humano” (Ibíd. 163). Sin embargo, pese a este alejamiento de la tradición y de los dioses homéricos, existe un consenso en que Eurípides no podía abandonar la temática mítica de la tragedia:

la firme fe en los dioses de la tradición ha cedido, y la independencia del pensar y del sentir humanos hace surgir unas figuras para las cuales una nueva concepción del ser humano es más decisiva que su preformación por medio del mito. Sin embargo, aun cuando la tragedia de Eurípides se abra a una nueva mentalidad, la férrea estructura del género literario permite muy poco romper los antiguos moldes. Todavía los dioses siguen pisando la escena, por más que su significado haya cambiado en la fe del poeta, y el tema sigue procediendo de la mitología, por más que el mito, indestructible como forma, siga suministrando el recipiente para nuevos contenidos (...) La tragedia, como parte del culto del Estado, estaba demasiado estrechamente vinculada a la mitología tradicional, incluso en aquellos tiempos en los que la tradición interna comenzaba a desintegrarse” (Ibíd. 164).

Por otra parte, Jaeger señala sobre Eurípides:

su figura pertenece ya al comienzo de una nueva época en que la filosofía se convierte en la verdadera guía de la cultura y la educación. Eurípides es el último gran poeta griego en el sentido antiguo de la palabra (...) La Antigüedad lo ha denominado el filósofo de la escena. Pertenece, en realidad, a dos mundos. Lo situamos todavía en el mundo antiguo que estaba destinado a destruir, pero que resplandece una vez más en su obra con el más alto esplendor. La poesía toma todavía para sí un antiguo papel de guía. Pero abre el camino al nuevo espíritu que había de desplazarla de su lugar tradicional (...) había madurado una nueva generación apta para plantear nuevamente los problemas de los dramas de Esquilo desde un punto de vista completamente distinto. Aquellos problemas, que con Sófocles habían cedido el lugar a otras preocupaciones poéticas, reclaman de nuevo, con Eurípides, apasionadamente sus derechos. Parecía haber llegado el momento de plantear de nuevo el trágico proceso de las relaciones del hombre con la Divinidad (...) Cuando se consideró con mirada fría y escrutadora el misterio de la existencia que los antepasados habían cubierto con el velo de la piedad, el poeta se vio obligado a aplicar las nuevas medidas a los antiguos problemas y acaeció como si se viera obligado a la gigantesca tarea de reelaborar cuanto había sido escrito hasta entonces (...) Aun el afán innovador de Eurípides no pudo pensar por un momento en apartarse del camino trazado. Haber esperado otra cosa de él significaría haber desfigurado en

su esencia más profunda la antigua poesía griega, que se hallaba vinculada al mito y había de vivir o perecer con él. (311).

En estos pasajes se aprecia el vínculo entre la poesía y el mito, firmemente arraigado desde el origen de la tragedia en los ritos religiosos agrícolas. Eurípides, por ende, obtiene de la mitología y de sus predecesores el contenido para sus dramas modernos. El poeta ilustrado mantuvo la temática mítica de sus dramas, pero reelaborando los mitos y transformando radicalmente la manera de abordarlos y de abordar la divinidad. Esto principalmente desde el escepticismo de la sofística. Por una parte, desmitifica al héroe trágico, lo vuelve más humano, lleno de contradicciones y culpas. En su *Electra* y en el *Orestes* vemos a los hijos de Agamenón como personajes viles y cobardes que cometen un crimen, sucumben a la culpa y realizan acciones cuestionables para salvarse del castigo a manos de los hombres. Sobre ello se profundizará más adelante. En dramas como *Medea* e *Hipólito* las tragedias y la acción son movidas y desatadas por acciones y pasiones humanas, y no por un destino, lo cual lo distancia enormemente de Esquilo. *Tyché* cobra un mayor protagonismo como Fortuna, diosa del azar, mientras que los dioses continúan pisando la escena, pero como deidades contradictorias, personajes humanizados que manipulan nuestros destinos según su capricho. Esta concepción mueve a Eurípides a utilizar con frecuencia el ya mencionado *deus ex machina*, recurso escénico mediante el cual el dios aparece en una grúa y dictamina los destinos de los personajes, resolviendo el conflicto de manera feliz y mágica en el punto más dramático de la obra.

Eurípides también innovó en la forma. Moderniza el mito y lo adapta a sus personajes y a su generación, abordando la mitología desde una mirada y una realidad racional y racionalista. Pero también implementa música moderna en sus dramas, como nos consta por las críticas de la comedia. Además, introduce la retórica en la poesía. Una de las principales características de su poética es construir personajes realistas, alejados del ideal de hombre de su coetáneo Sófocles, y del héroe inocente pero castigado por el destino que construía Esquilo. Los personajes de Eurípides son responsables de sus actos. Es por ello, por el realismo de sus personajes, que es conocido como el filósofo de la escena. Incluso Nietzsche censura:

por Eurípides, el espectador se siente transportado a la escena. El que ha reconocido de qué sustancia, antes de Eurípides, formaban sus héroes los trágicos prometeicos y cuán lejos estaban de llevar a la escena una máscara fiel a la realidad, comprenderá claramente también la absoluta diversidad de las tendencias de Eurípides. Para él, el hombre de la vida cotidiana salió de las filas de los espectadores e invadió la escena; el espejo, que no reflejaba más que rasgos nobles y fieros, acusó desde entonces esa exactitud servil que reproduce minuciosamente las deformidades de la Naturaleza (100).

Nietzsche culpa a Eurípides y a su coetáneo Sócrates del decaimiento y muerte de la tragedia griega. Considerando lo apolíneo y lo dionisiaco como pulsiones que engendraron la tragedia, el realismo de Eurípides y su escepticismo sobre la mitología y los dioses son para el filósofo alemán las armas con que se asesinó a esta forma artística. Nietzsche se equivoca al suponer que Eurípides era ampliamente admirado por sus contemporáneos y por el pueblo. En las primeras décadas del siglo XX, y ante tan divergentes fuentes biográficas, los autores interpretaban el éxito o fracaso de Eurípides en base a sus apariciones en las comedias de Aristófanes. Hoy se sabe más sobre la vida de los trágicos y también sobre lo apolíneo y lo dionisiaco. Lo interesante es que Nietzsche basa esta suposición en las constantes apariciones de Eurípides en la comedia, como si fuera un poeta popular, admirado por el pueblo. Incluso acusa al poeta de insolencia al anteponer su voluntad y manejar a las masas a su antojo. Esto se debe a la relación de Eurípides con la comedia, pues para Nietzsche la muerte de la tragedia coincide con la aparición de la nueva comedia ática, “una imagen degenerada de la tragedia”, que habría de reemplazarla. El filósofo, en un lenguaje poético y cargado de metáforas, describe el fin de la tragedia en los siguientes términos: “La tragedia griega no terminó como todas las demás artes de la Antigüedad, murió por el suicidio, a consecuencia de un conflicto insoluble, es decir, trágicamente, mientras que las otras artes se extinguieron a una edad avanzada, con la muerte más bella y serena (...) La muerte de la tragedia, por el contrario, produjo una impresión universal y profunda de vacío monstruoso” (99).

Nietzsche culpa de esta muerte a Eurípides y a Sócrates, también escéptico, argumentando que el maestro de Platón consideraba la tragedia irracional, poco inteligente, sin causalidad e inútil, e incluso prohibía a sus discípulos asistir a espectáculos tan complacientes, lo que queda reflejado en la imagen de Platón quemando sus libros de

poesía y expulsando a los poetas de su República ideal (115-116). Sobre Eurípides dice lo siguiente:

La mediocridad burguesa, sobre la que Eurípides fundaba todas sus esperanzas políticas, tomó entonces la palabra (...) Y el Eurípides de Aristófanes se alababa de haber representado la vida común, familiar, cotidiana, accesible a la medida de cualquiera. Si en adelante el pueblo, la masa, argumenta, administra el país y los bienes y conduce sus asuntos con una habilidad hasta entonces desconocida, suyo es el mérito: es el resultado de una sabiduría que ha inculcado al pueblo. Una multitud, así informada y preparada, estaba madura para la comedia nueva, de la cual Eurípides fue, en cierto modo, el corifeo, y esta vez lo que había que educar era el coro de espectadores. Cuando éste aprendió a cantar en el tono de Eurípides, surgió esa especie de juego de ajedrez dramático, la nueva comedia (...) sí, la gente se hubiera dejado matar por aprender de él alguna cosa, si no hubiera tenido conciencia de que, tanto como la tragedia misma, habían muerto los poetas trágicos ((101-102).

Lo interesante de este planteamiento es el énfasis en el rol educador de la tragedia ática en la polis ateniense, incluso en materia cívica. Tal como Jaeger atribuye a Esquilo un papel crucial en el esplendor de Atenas, Nietzsche atribuye a Eurípides, no sólo la muerte de la tragedia y el surgimiento de la nueva comedia, sino el reemplazo del lenguaje del hasta entonces “semidiós de la tragedia y el sátiro embriagado, criatura semihumana en la comedia antigua” (101) por la voz del pueblo y de una burguesía ansiosa de mayor participación política. El filósofo alemán atribuye al poeta y a su rol educador incluso un papel relevante en los cambios políticos que se estaban gestando, aunque también puede leerse, a la inversa, que el poeta respondía a su contexto histórico al desarrollar su obra. Esto corrobora que la tragedia ática distaba mucho de ser un mero espectáculo de divertimento. Aun situando el éxito de Eurípides en el curso de su vida, y no inmediatamente después, Nietzsche es capaz de diagnosticar que, aunque el poeta ilustrado mantuvo en su obra la magnificencia de sus predecesores, llevando la tragedia al esplendor lírico y escénico, manteniendo sin embargo una formalidad métrica perfecta, le puso fin a este género al trastocar la visión mágica y mítica del mundo por la concepción racionalista, realista y escéptica de la sofística. Murray ve en Eurípides un rupturista en el contenido pero, a la vez, un tradicionalista en la forma métrica. Lo cierto es que Eurípides es el último gran trágico porque su innovación en la forma y su lectura de su contexto histórico le

llevaron a reelaborar lo que habían hecho los poetas anteriores. Esto al punto de que sus obras sean consideradas hoy en día de temática profana, y él mismo como corruptor de la tragedia del piadoso Esquilo. Lo cierto es que Eurípides es hijo de su tiempo, aun viviendo en el mismo siglo que Esquilo y Sófocles. La decadencia moral de Atenas y la creciente participación ciudadana en los asuntos públicos planteaban nuevos problemas que exigían ser abordados en la tragedia, y la religión ya había sido desplazada y comenzaba a desintegrarse. Mientras Sófocles elaboraba una obra de carácter universal, Eurípides tomaba partido por los asuntos contingentes, y más de una vez sus personajes levantaron la voz contra Esparta. Con el último gran trágico la tragedia había de perecer.

En este capítulo se ha abordado la tragedia griega estrechamente vinculada al mito, al pueblo ateniense y a la vida cívica. Se ha recorrido desde sus precedentes en ritos religiosos primitivos que conformaron un Coro con máscaras, hasta su fin con el último de los grandes trágicos. Durante el siglo V a. C. la tragedia griega alcanzó su apogeo y posteriormente se extinguió. Esto no impidió que en los siglos posteriores las obras de estos poetas siguieran representándose sin cesar, que a través de las reescrituras de Séneca fueran asimiladas por el cristianismo, y que perduren en escena hasta el día de hoy, siendo adaptadas al cine, a la ópera, y constantemente en el teatro.

En este capítulo se ha trabajado con helenistas que datan desde principios del siglo XX hasta fines de la década de 1990. Se han abordado ciertos aspectos de la tragedia griega como sus precedentes en el ditirambo, su conformación, el tratamiento del mito en los poetas trágicos y su decadencia, cuando de la mano de Sócrates y la sofística irrumpió el realismo jónico en la tragedia de Eurípides, centrada en la realidad cotidiana del hombre y poniendo a este como centro, volviéndolo responsable de cuanto le ocurre sin mediar la divinidad más que como un recurso escénico, muchas veces planteando a los dioses como superchería. También se ha incluido una reflexión sobre la tragicidad, qué es lo que hace que una obra sea trágica.

Es este un capítulo introductorio sobre algunos aspectos de la tragedia y de los tres poetas que adaptaron en tragedias el mito de Electra. Los tres serán revisados en el presente trabajo. En el siguiente capítulo se realizará un análisis de *La Orestía* de Esquilo para abordar el mito de los Atridas, en el cual se enmarca el mito de Electra. Este análisis se llevará a cabo desde los tópicos de maldición y culpa, los cuales nos encaminan a una

lectura comparada con *Las moscas*, la adaptación del mito realizada por Sartre. Luego se abordará el mito de Electra de manera comparada en los tres trágicos. En la comparación con *Las moscas*, se analizarán puntos en común entre la poética escéptica, realista, racional y desmitificadora de Eurípides y la tragedia de Jean Paul Sartre, leída también desde la filosofía existencialista.

2. MALDICIÓN Y CULPA EN EL MITO DE LOS ATRIDAS

Como se ha señalado, Electra es el único mito que la historia nos ha legado reescrito como tragedias por los tres grandes trágicos. Hija de Agamenón, Electra conspira con su hermano, Orestes, para vengar a su padre, mediante el asesinato de su propia madre y de su amante, Egisto, hijo de Tiestes. Sin embargo, el enfoque del mito es distinto en múltiples matices en las tres versiones de los poetas. Esquilo solía presentar trilogías en los concursos dionisiacos. *La Orestía* es la única trilogía que hemos recibido completa. Tal como se ha señalado, las tres obras constituyen una unidad, pero el origen de la maldición de los Atridas es previo a *Agamenón*, la primera obra de la trilogía. En la escena en que Casandra baja del carro y dialoga con el Coro, la troyana ve con su videncia los crímenes cometidos por Atreo, mientras el Coro se sorprende ante lo asertivo de las palabras de la pitonisa, que jamás había pisado Argos. Pero es Clitemnestra quien, después de cometer el asesinato de su esposo y de Casandra, y al ver que el Coro no cedía en su condena ni en sus amenazas pese a sus argumentos de haber vengado a Ifigenia, exclama: “Dices que es obra mía esta muerte y que soy / culpable, pero no / fue su mujer quien mató a Agamenón. / Mi forma el espíritu fiero tomó / que queriendo el delito de Atreo vengar, / el cruel anfitrión, en un hombre mayor / se lanzó a castigar / la muerte que a mozos se dio” (Esquilo, 177).

Clitemnestra comete una triple trasgresión de género. Por una parte, gobierna como si fuera un hombre, con actitudes masculinas y matriarcales. No en vano los personajes aluden a ella como loba erguida en dos patas, o buey que ejerce la censura y la tiranía, dando cuenta desde la primera escena del vigía de una situación irregular en el palacio. Por otra parte, convive con un amante, quien es además enemigo del rey Agamenón por ser hijo de Tiestes. Los hermanos de Egisto fueron asesinados y cocinados por Atreo. Por último, asesina a su esposo, y, por celos, a Casandra, botín de Troya. Su odio a Agamenón, acuñado durante diez años, se justifica en el asesinato de Ifigenia para calmar los vientos de Artemis en Áulide. Sin embargo, al no ser oída al invocar las Erinias contra Agamenón por ese crimen, las invoca contra Atreo, siendo el rey su hijo. Acto seguido, aparece en escena Egisto, declarando el crimen como un acto de justicia:

(...) Atreo, / rey de esta tierra y padre suyo, a Tiestes, el mío / y su hermano, en disputa por el reino lo expulsó / de su casa y ciudad. El desdichado Tiestes / al hogar regresó después en son de súplica, / pero no logró con ello nada salvo el librarse / de bañar con su propia sangre la tierra patria; / porque el impío padre

de Agamenón, Atreo, / más celo hospitalario mostrando que amistad / y fingiendo querer celebrar un alegre / banquete con sabrosos manjares, sirvió al mío / las carnes de sus hijos y escondió y dejó lejos / de todo comensal los dedos de las manos / y pies, con lo que Tiestes, al no reconocer / lo servido, comió con acción destructiva / para su stirpe y luego (...) maldijo justamente a la raza de Plístenes y pidió su exterminio. / Por eso es por lo que a éste puedes ver hoy en tierra (Ibíd. 180)

Egisto fue un sobreviviente hijo de Tiestes que esperó para vengarse del hijo del criminal, propiciado por la esposa. Sin embargo, el Coro reprocha a Egisto que no fue él quien realizó la venganza, sino una mujer, mientras Egisto se escondía tras ella cobardemente para que el plan surtiera efecto. Es clave que Esquilo demoniza la figura de Clitemnestra, pero que, aun muerta esta, su sombra y las Erinias perpetúan en Orestes la culpa y la abominación de los crímenes de sangre como prolongación de la maldición proferida por Tiestes. Esto hasta la feliz resolución en Atenas por obra de Atenea a través del Areópago, institución a la cual se le resta poder político y se restringen sus funciones a juzgar crímenes¹².

En la concepción de la naturaleza de esta maldición nos revela Esquilo nuevamente una parte de su concepto ético del mundo. Con la idea de que los dioses a menudo no castigan al culpable más que en sus hijos y los hijos de sus hijos, ya Solón había tratado de explicar la forma en que los dioses gobiernan. Esta idea era afín precisamente a la concepción helénica de la unidad del linaje a través de todas las generaciones (Lesky, 86).

Aunque esta cita se refiere a la trilogía de Esquilo de la cual solo sobrevivió *Los siete contra Tebas*, aplica también a *La Orestía*. Lloyd-Jones incluso realiza un paralelo entre ambas, según el cual Agamenón está maldito desde su nacimiento por los crímenes de Atreo, tal como Edipo nació maldito por los de su padre Layo. La piedad de Esquilo se basa en las enseñanzas de Solón, según las cuales las culpas se heredan de padres a hijos como una maldición.

Con respecto al tópico de la maldición, podemos apreciar en Sófocles que Edipo fue predestinado a sus actos, pero la abominación de su miasma lleva la peste a Tebas, y se cumple en él la maldición proferida inocentemente por él mismo contra el asesino de Layo.

¹² Cfr. Capítulo 1.

De igual manera, existe una amplia bibliografía sobre la culpabilidad o inocencia de Agamenón¹³. ¿Podía abstenerse de inmolar a su hija y sacrificar la expedición a Troya? ¿Cuál es el motivo de Artemis para obstaculizar la expedición? Si todo acata la voluntad de Zeus, como canta el Coro de *Agamenón*¹⁴ al ver el cadáver, ¿por qué Zeus lo pone en una encrucijada? Lloyd-Jones analiza parte por parte cada uno de estos elementos.

Existen diferentes versiones del mito sobre el motivo por el cual Artemis envía los vientos contra la expedición. En algunas versiones la razón es que Agamenón cazó un ciervo en sus bosques sagrados. Otras afirman que se debe a su orgullo, pues al cazar al animal Agamenón afirmó ser mejor arquero que la diosa. En la versión del mito en Eurípides, en *Ifigenia en Áulide*, la joven, al momento del sacrificio, es reemplazada por la diosa por una cierva y llevada a Tauros como sacerdotisa, presidiendo sacrificios humanos que agradaban a Artemis. De acuerdo a otra tragedia de Eurípides, *Ifigenia en Táuride*, es en Tauros donde la joven habría de encontrarse con Orestes, su hermano, y Pílates. Sin embargo, en Esquilo, y aun en la *Electra* de Eurípides, la versión es que Ifigenia en efecto fue sacrificada, pues es su inmólación y no su rapto por parte de la diosa lo que desata la ira de Clitemnestra y ratifica su odio hacia Agamenón.

Pero volvamos al motivo de los vientos. Esquilo, en el presagio de Calcas, nos otorga la clave para comprender que la diosa intentara sabotear la expedición a Troya. El presagio de Calcas, tal como canta el Coro en *Agamenón*, indica al adivino que Troya caerá a manos de los Atridas. Muchos estudiosos han asumido que, al devorar las dos águilas a la liebre preñada, Artemis se enfureció contra Agamenón y Menelao pues ambos Atridas, en la interpretación de Calcas, representaban a las águilas, compadeciéndose la diosa de la liebre. Pero Lloyd-Jones ha puesto de relieve que, si las águilas se corresponden con los Atridas en el mundo real, la liebre también ha de tener correspondencia. Y la tiene, con Príamo y Troya, víctimas de los Atridas tal como Calcas interpreta. Más aún si la liebre está preñada y, en *La Ilíada*, Agamenón dice a Menelao que va a exterminar a todos los troyanos, aun los no nacidos (cit. en Lloyd-Jones, 195). Es por eso que el acto de Artemis no es un capricho ni el castigo de un pecado, sino que, favorable a los troyanos, al igual que su hermano Apolo, la diosa obstaculiza la expedición porque ella es propicia a Troya, tal

¹³ Cfr. artículo de Lloyd-Jones, presente en la bibliografía.

¹⁴ “¿Qué acción humana no dirige Zeus? / ¿Qué hay que no ceda a sus mandatos?” (Esquilo, 176)

como se demuestra en *La Ilíada* (Lloyd-Jones, 188-190). “El golpe de Artemis contra Agamenón no es más que un movimiento en la batalla; es la tentativa de una diosa favorable a los troyanos para asestar un golpe a los invasores antes de la invasión: Artemis debe ser vista, no como un juez que castiga un pecado, sino como un poderoso enemigo acometiendo un golpe contra un enemigo” (Ibíd. 190)¹⁵.

El motivo de Artemis para intentar sabotear la expedición y así proteger a los troyanos nos lleva al asunto tan debatido de la culpabilidad o inocencia de Agamenón en el sacrificio de Ifigenia. Paris había violado las normas de hospitalidad al fugarse con Helena. La invasión y destrucción de Troya eran designio y mandato de Zeus. Agamenón era instrumento de la voluntad de Zeus, rey del Olimpo y de todos los dioses, a quien se invoca indistintamente como Destino o dios impersonal. Agamenón, pues, se ve en una encrucijada donde ambas salidas son fatales. Si se devuelve con su flota y abandona la expedición, estaría contrariando a Zeus y renegando su destino. Si, por el contrario, sacrifica a Ifigenia, comete un crimen de sangre, al igual que su padre, crimen que le depara la muerte a manos de su esposa después de su victorioso regreso diez años más tarde. Esto nos lleva al asunto ya tratado de lo trágico y la tragicidad que enfrenta el héroe: un conflicto irresoluble donde ambas opciones son fatales, tal como lo definiera Goethe. Según Lloyd-Jones, algunos autores han planteado que Agamenón tenía la posibilidad de simplemente regresar a casa sin convocar engañada a Ifigenia. Sin embargo, esta hipótesis es contrapuesta a la situación del rey pues pasa por alto el destino trágico fatal que enfrenta el héroe, no pudiendo eludir la voluntad de Zeus.

También se ha escrito sobre la culpabilidad de Agamenón al saquear Troya y también sus templos, asesinando aun a los no natos y profanando su religión. Esto pudo desatar la ira de algunos dioses. Sin embargo, ya se ha mencionado que el rey y general era instrumento de Zeus. Entonces, cabe preguntarse: Si Zeus elige a Agamenón para liderar su empresa, ¿por qué lo pone en una encrucijada en la cual, actúe como actúe, está condenado a perecer? Se plantean dos posturas sobre el sacrificio. Por una parte, Agamenón no podía actuar de otra forma. Asesinó a su hija porque no tenía opción. Por otra parte, esto sigue

¹⁵¹⁵ “Artemis’ blow against Agamemnon is one move in the struggle; it is the attempt of a pro-Trojan goddess to strike at the invaders before the invasion: Artemis must be seen not as a judge punishing a sin, but a powerful enemy striking at an enemy.”

siendo un crimen, tal como se aprecia en el canto del Coro en *Agamenón*. “¿Pueden ser ambas posturas correctas? ¿Puede Zeus haber forzado a Agamenón a elegir entre dos crímenes, en que cualquiera de los dos resultaba certeramente en su destrucción? Mi respuesta a esta pregunta es un Sí” (Lloyd-Jones, 191)¹⁶. Zeus envía Até sobre Agamenón. Tal como señala Lloyd-Jones: “Até es un usualmente un instrumento de Zeus” (192)¹⁷. Esta Até o fatalidad vuelve a Agamenón un verdadero héroe trágico, en base a lo expuesto en el capítulo anterior. Pues, en *La Ilíada*, el rey de Argos declara a Aquiles que Zeus puso la Até o fatalidad sobre él y sus acciones (cit. en Lloyd-Jones, 191-192). Sin embargo, aun así no elude la responsabilidad de su crimen, como se aprecia en la enorme recompensa que promete a Aquiles como producto de la guerra (Ibíd. 192).

Sin embargo, Aristóteles declara que la caída del héroe en desgracia debe deberse a un fallo. Lloyd-Jones nos da la respuesta:

Zeus ha enfrentado a Agamenón a una decisión imposible. Además, le ha quitado el juicio, para que tome un curso fatal; siendo su alternativa igualmente fatal. ¿Por qué ha hecho esto? ¿Por qué, al utilizar a Agamenón para castigar Troya, ha elegido un curso de los acontecimientos que desemboca inevitablemente en la ruina de Agamenón? ¿Sabemos de alguna falta o culpa previamente imputable a la persona del rey? No. ¿Pero sabemos de alguna culpa imputable a sus antepasados? Más de la mitad de la obra ha transcurrido antes de que oigamos algo sobre aquella culpa (192)¹⁸.

Lloyd-Jones se refiere a que, en la primera parte de la obra, el Coro, Clitemnestra y el heraldo nos narran la tan esperada caída de Troya. Ya se ha visto aquí que el mensajero es un elemento que se mantiene desde los ritos primitivos. Pero no se alude a ninguna falta previa de Agamenón que justifique el trance en que lo sitúan los dioses en Áulide. Lloyd-Jones señala que la narración de Clitemnestra sobre la cadena de fuegos no es irrelevante, como muchas veces se ha supuesto por el detalle geográfico de las localidades: “No tengo

¹⁶ “Can it be both right? Can Zeus have forced Agamemnon to choose between two crimes, either of which was certain to result in his destruction? My answer to this question would be, Yes.”

¹⁷ “Ate is commonly an instrument of Zeus.”

¹⁸ “Zeus has faced Agamemnon with an impossible alternative. Also, he has taken away his judgement, so that he takes a fatal course; not that the other choice would not have been equally fatal, Why has he done this? Why, in using Agamemnon to punish Troy, has he chosen a course which must lead inevitably to the ruin of Agamemnon? Do we know of any guilt previously attaching to the King himself? No. But do we know of any guilt attaching to his ancestors? More than half the play has elapsed before we hear anything of such guilt.”

duda de que en la mente de Clitemnestra el fuego proveniente de Ida arde como el fuego vengador de Zeus; ni que su discurso triunfal es altamente relevante para establecer un paralelo entre la fatalidad de la casa de Príamo y la de los Atridas¹⁹” (193). De esta manera, Clitemnestra vive la caída de Troya, no como la gloria de Agamenón, sino como su perdición en sus propias manos. La cadena de fuego sería el designio de venganza que Clitemnestra justifica en la voluntad de Zeus y de las Erinias, hasta que las hogueras alcancen Argos y a la maldita casta de los Atridas, tal como se destruyó la de Príamo.

El Coro condena la muerte de Ifigenia, pero está dichoso de rendirle honores a su rey, y, al final de la obra, con furia, está dispuesto a vengarlo. Pero es en la escena de Casandra que los crímenes de Atreo en aquel lugar no pasan desapercibidos a la vidente y finalmente se revelan al espectador. Esto aunque la maldición de Apolo nubla el entendimiento del Coro para comprender lo que ocurría al interior del palacio. Clitemnestra, para desatar la ira de los dioses, tiende a Agamenón una alfombra púrpura a la entrada del palacio. Mucho se ha discutido sobre el motivo de que Agamenón ceda a la petición de su mujer. Unos dicen que lo hace por vanidad; otros, que cansado por el viaje cede ante Clitemnestra por ser mujer. Otros argumentan que Zeus envía Até sobre Agamenón nublando su juicio con ceguera moral. Lloyd-Jones apoya esta tesis parcialmente, pues no exime al rey de Argos de ser culpable también de este crimen. De lo contrario, ¿se osaría culpar a Zeus de inducirlo a un crimen? Al igual que en Áulide, Agamenón es culpable e inocente a la vez. Es el crimen de su padre el que pesa sobre su familia. Agamenón comete un crimen que es voluntad de Zeus para asegurar su perdición. Aun sin ser inocente de este crimen, este no es imputable subjetivamente. Homero escribe que todo lo ocurrido en Troya fue voluntad de Zeus. Esto incluye que Artemis demandara sangre por sangre. Lo que ocurre es que Esquilo castiga el crimen de Atreo en los hijos y en los hijos de sus hijos tal como escribiera Solón que hacen los dioses. Agamenón, al igual que Edipo y Orestes, es un héroe verdaderamente trágico. Esto aunque Orestes logre burlar su castigo por el favor de los dioses.

Sobre Orestes, hijo de Agamenón, también pesa la fatalidad. La venganza del asesinato de su padre, muerto por traición en el momento cúlmine de su gloria, y a manos

¹⁹ “I cannot doubt that in Clytemnestra’s mind the fire from Ida stands for the avenging fire of Zeus; nor that the Beacon Speech is highly relevant to the parallel between the fates of the Priamidae and that of the Atridae”.

de su esposa, debe concretarse mediante el matricidio y la muerte del amante de esta, cómplice del crimen y usurpador del trono, Egisto, quien deshonró a Agamenón con el adulterio, siendo además enemigo de la casa de Atreo, y usurpó por la fuerza, con Clitemnestra, el gobierno de Argos, tal como se puede apreciar en la última escena de *Agamenón*. Pero esta venganza trasciende las pasiones de Orestes; también es voluntad de los dioses. Según las diferentes versiones, Apolo aconseja u ordena en Delfos, a Orestes, ambas muertes. Es voluntad divina. En la obra de Sófocles, Orestes se prepara durante todo su exilio para este fin, tras ser entregado por Electra al Pedagogo para salvar su vida. En la primera escena, el Pedagogo proclama que lo ha criado para vengar la muerte paterna: “Ves, créelo, la rica Micenas, adonde hemos llegado, y la fatídica mansión de los Pelópidas, donde, en otro tiempo, después de la muerte de tu padre, te recibí de manos de tu hermana, y, habiéndote llevado y salvado, te crié hasta esta edad para vengar la muerte paterna” (65). Orestes incluso mantiene correspondencia con su hermana y Clitemnestra desde el exilio, anunciando que volvería a vengar la infamia cometida en su casa. Electra figura incluso decepcionada por la tardanza de su hermano, con quien mantiene contacto vía mensajeros. Es esta la razón por la cual Clitemnestra y Egisto no disimulan su júbilo al enterarse de la falsa muerte de Orestes, a diferencia de lo que ocurre en *Las coéforas*. Esto se aprecia cuando el Pedagogo, fingiendo ser mensajero de sus amigos focidios, le anuncia a Clitemnestra la calamidad del trágico accidente y muerte del hijo como una próspera noticia²⁰.

En la obra de Sófocles, Orestes se prepara durante toda su vida antes de pedir consejo a Loxias y ratificar su destino. En *Las coéforas*, en cambio, Apolo comanda la voluntad del último de los Atridas y se lo ordena en los siguientes términos. Después de depositar un mechón de cabello sobre la tumba del padre, Orestes se revela a su hermana y ambos proclaman palabras pidiendo ayuda y socorro al espíritu de Agamenón y a los dioses. Enfáticas son las palabras de Orestes:

¡No me traicionaré por cierto el gran oráculo / de Loxias que afrontar me
mandaba este riesgo / urgiéndome insistente y anunciando desgracias / que

²⁰ Nuevamente vemos que la figura del mensajero se mantiene en diversas tragedias griegas de los tres poetas, siguiendo el elemento ritual originario del mensajero que comunicaba la muerte y desmembramiento del dios de la cosecha.

helaran mis entrañas si yo no perseguía / a quienes a mi padre mataron de un idéntico / modo, es decir, matándolos enfurecido al verme / carente de peculio por ellos! Y agregó / que, si no me vengaba, tendría que pagarlo / con muchos sufrimientos graves de mi propia alma / y citaba las cóleras que de la airada tierra / nacen contra los hombres y las enfermedades / que las carnes invaden con feroces quijadas, / las lepras que devoran lo que era un organismo, / el mal que hace brotar blancas cerdas. Y ataques / enumeró también de las Furias, que surgen, / cuando ha sido la sangre de los padres vertida / dejando al mortal ver, aun en la oscuridad, / el brillo de sus ojos bajo cejas siniestras (...) Y ya no tiene / acceso al cráter ese proscrito ni a la amable / libación, pero lo apartan las invisibles iras / paternas del altar; no hay nadie que lo albergue / ni se aloje con él hasta que al final muera / sin honra, sin amigos, en un fin lamentable / que deseque y consuma su cuerpo. ¿No es forzoso, / entonces, crédito prestar a tales profecías? (Esquilo, 198)

En *Las coéforas* se aprecia la continuación de la maldición de los crímenes de sangre, pues Esquilo escribe y adapta el mito de los Atridas en una trilogía que funciona como una unidad. El acto impío de Clitemnestra es un miasma o mancha que altera el orden correcto de las cosas, de la Justicia, y esta es el mandato de Zeus. Este crimen aborrecible desata la ira de los dioses tal como ocurre con el más aborrecible de los crímenes: Tiestes devorando las carnes de sus propios hijos en nefasto banquete que fingía reconciliación. Orestes nació predestinado a vengar a su padre cometiendo otro crimen impío. Febo es el dios que comunica a los mortales la voluntad divina. Si Orestes deja el crimen impune, está condenado a errar sufriendo desgracias y males por desacatar la voluntad de Zeus, tal como hubiera ocurrido con Agamenón si hubiera desistido en invadir Troya. Todos, dioses y mortales, están sometidos al mandato del rey del Olimpo. Las Erinias, diosas vengadoras de los crímenes de sangre, acosarán a Orestes si no cumple su destino y permite la impunidad. Incluso Orestes, en otro pasaje, invoca a estas Furias contra su madre. Sin embargo, son las Erinias las que igualmente persiguen a Orestes por cumplir su cometido, comandadas por la sombra de Clitemnestra.

Cabe mencionar que, después del asesinato de Egisto, Clitemnestra reconoce a Orestes, a quien creía muerto, y pide un arma para defenderse y hacer frente a su hijo: “ESCLAVO: Digo que ahora hieren los muertos a los vivos. CLITEMNESTRA: ¡Ay de mí! ¡Ya tu enigma comprendo! ¡Moriremos / a traición, como antaño matamos! ¡Denme un hacha / homicida al momento, sepamos si nos han / vencido o venceremos quizá! Porque tal

es / la triste situación a que estoy abocada” (Esquilo, 220). Clitemnestra es perfilada desde la primera obra de la trilogía como una mujer con carácter masculino, que además comete una triple trasgresión de género. Bajo su reinado, Egisto es descrito como un sujeto de alma femenina y cobarde, sometido a Clitemnestra, cumpliendo un rol pasivo e innecesario en el homicidio de Agamenón, su enemigo, pero que es necesario para Clitemnestra para gobernar Argos.

Sin embargo, al estar indefensa y a merced de Orestes, Clitemnestra descubre ante él su pecho y le ruega piedad en calidad de madre, suplicándole no atravesar con su espada el pecho que lo amamantó y sobre el cual dormía de niño. Entonces Orestes siente escrúpulos. Vacila. Y podemos suponer que no la habría matado de no ser por las apremiantes palabras de Píldes: “¿Y a dónde los oráculos desde hoy irán que en Pito da Loxias y la fe del juramento? Créeme que no hay peor enemigo que las divinidades” (Esquilo, 221). Orestes no puede eludir su destino: el matricidio, pues pesa sobre él la voluntad divina. Hunde su espada en el pecho descubierto y, después de ambas muertes, cree haber purgado y expiado el crimen paterno. En la *Electra* de Sófocles, en cambio, Orestes asesina a su madre sin mostrar piedad y se le presenta como un héroe justiciero y triunfador en su propósito. En la versión de Eurípides, Clitemnestra suplica por su vida a ambos hijos como madre. Después de su muerte, ambos sucumben a la culpa y el remordimiento.

En la última escena de *Las coéforas*, los argivos se congregan frente al palacio ante los dos cadáveres. Orestes, el nuevo rey, envía a buscar la funesta red mortal que su madre arrojó envolviendo a Agamenón para liquidarlo con el hacha, exhibiéndola para mostrar así que el crimen había sido vengado. Sin embargo, mientras se dirige a su pueblo pierde la cordura y comienza a ver ante él, “como Gorgonas”, a “las rencorosas perras de Clitemnestra” (227). Habiendo cumplido su cometido, y reivindicándose como rey de Argos, Orestes debe huir de su crimen acosado y perseguido por las Erinias, hasta encontrar asilo abrazado a la estatua de Apolo.

Esquilo presenta en *La Orestía* una maldición familiar, una sucesión de venganzas y crímenes de sangre que parece no tener fin, tal como hace en tres obras que se asume o presupone que corresponden a una trilogía: *Layo*, *Edipo* y *Los siete contra Tebas*. Sin

embargo, se ha mencionado ya que esta trilogía tiene un final feliz y poco trágico de acuerdo al criterio aristotélico

Las Erinias parecen no descansar en una cadena de venganzas y crímenes indefinida, hasta que la diosa somete el asunto a la democrática decisión del Areópago, institución encargada de juzgar los crímenes. Los jueces absuelven a Orestes en un reñido empate tras oír la defensa de Apolo, y Atenea convierte a las Erinias en Euménides al instaurarles un culto, además de establecer una alianza entre Atenas y Argos, la cual, en ese momento, era de vital importancia por causa de la rivalidad y tensión con Esparta. Es esa la razón por la cual Esquilo titula su obra *Euménides*, porque los dioses se concilian y se pone fin a la maldición. En años anteriores a la presentación de *La Orestía*, el Areópago había sido severamente cuestionado. Efiates limita sus funciones en pos de una mayor y más democrática distribución de poderes. Esquilo asume una posición política al establecer el Areópago como fundado por una diosa como Atenea para obtener justicia, pero ratificando y apoyando que su nueva función se limite a juzgar crímenes. El título de la obra, *Euménides*, lleva la connotación de la reconciliación y el cese de los crímenes de sangre, y de la feliz resolución de la trilogía en el fin de la maldición de los Atridas.

Lesky señala que aún nos ha llegado la leyenda de que Apolo absolvió a Orestes por sí mismo. Pero la sangre de sacrificios animales no era suficiente mérito para Esquilo. La obra debía resolverse por intervención de las deidades en escena, sometiendo el conflicto a la justicia de los hombres. El crimen de Orestes, impío, necesario y justo a la vez, parece irresoluble. No parece haber manera de que lave sus manos de la sangre derramada. El hombre de Esquilo, por sí mismo, no puede liberarse del destino ni absolverse de la culpa. Requiere de los dioses. Esto puede apreciarse en el reñido juicio, entre los argumentos de Apolo y de las Erinias, así como en el empate de los votos. Pero Esquilo debe resolver este conflicto en suelo ateniense. En *La Orestía*, la acción nos lleva de Argos a Delfos, y de ahí a Atenas, donde se concreta la feliz resolución por la justicia de su diosa patrona (Lesky, 106-107).

La culpa de Orestes no se funda en modo alguno en su carácter, ni la intención del poeta se dirige a este como tal. Es simplemente el hijo desventurado obligado por la venganza de la sangre. En el momento en que entra en la virilidad le espera la maldición siniestra que lo ha de llevar a la perdición antes

que haya empezado a gozar de la vida. El Dios de Delfos le impulsa con renovado empeño sin que nada pueda desviarlo de aquel fin ineluctable. Así, no es nada como portador del destino que le espera. Ninguna obra revela de un modo tan perfecto el problema que preocupa a Esquilo. Representa el conflicto entre las fuerzas divinas que tratan de mantener la justicia. El hombre viviente es solo el lugar en que chocan con fuerza exterminadora. Y aun la absolución final del asesino de su madre pierde importancia ante la general reconciliación entre los antiguos y los nuevos dioses en lucha. (Jaeger, 242)

Y el autor agrega: “La idea del destino en Esquilo es algo distinto de la institución de un ejemplo. Así se desprende de las monstruosas imágenes que la acción de *Até* despierta en su fantasía. Ningún poeta antes que él ha experimentado y expresado la esencia de lo demoniaco con tanta fuerza y vivacidad” (240). Jaeger ve en esta trilogía la potencia de Esquilo en el tratamiento de *Até* y destino, mediante una sucesión de crímenes violentos donde los héroes están sometidos a la voluntad divina. Se ha visto que Zeus es Justicia, pero tal como se ha citado al autor en otro pasaje, uno de los aspectos más difíciles de los escritos de Solón, maestro de Esquilo, es que traspasa la culpa de padres a hijos y de culpables a inocentes. Zeus puede someter al héroe a *Até* mediante un conflicto irresoluble, donde ambas opciones son fatales y criminales, tal como ocurre con Agamenón en *Áulide*, y tal como ocurre con Orestes. Algunos autores proponen que Zeus puede enviar *Até* como ceguera moral que nuble al héroe de buen juicio, pero ya hemos descartado esa opción, pues, de ser así, el crimen sería imputable al mismo Zeus.

De cualquier manera Orestes es inocente de su destino, y, en parte, es inocente del crimen pues actúa forzado por Apolo. Pero aun así es él quien comete el acto, y podemos inferir del texto que Orestes tiene motivaciones personales para hacerlo. Tal como señala Wright, los personajes del texto son ficticios, pero, aun sin ver la puesta escénica, tenemos en el texto evidencia de sus emociones, tanto en su caracterización como en sus reacciones y las experiencias que viven, y no solo en el *plot point*, sino a lo largo de toda la obra (174-176). Lesky señala:

“(…) el acto de Orestes fue dictado primero a él desde afuera por medio del mandato de Apolo. Por ello al fin debe ser redimido de tal acción. Pero para que antes se convierta para él en algo funesto, debe ser aceptada enteramente por su voluntad (...) Orestes tampoco piensa ya en la protección del dios, del que no se

acordará hasta mucho más tarde, lo que quiere es la venganza aun cuando ella le cueste la vida” (103).

En efecto, en *Las coéforas*, el Prólogo es pronunciado por Orestes al dejar libaciones que honren la tumba paterna. Ha llegado a cumplir su misión. Luego llega la piadosa Electra con libaciones impías enviadas por su madre. Ambos se reconocen y entonan una plegaria a Agamenón donde este es invocado en petición de ayuda y “en forma arcaica es concebido el muerto como demonio poderosamente activo y es conjurado con toda la magia del culto funerario” (Ibíd.). Esta extensa invocación y plegaria a Agamenón, objeto de la venganza, da cuenta más del deseo de vengarse que de seguir las instrucciones del oráculo. Loxias cumple, para los personajes, el rol de legitimar un crimen tan impío y profanatorio como el matricidio.

Pese al oráculo, Orestes no es un mero instrumento o juguete de los dioses, por más que Apolo penda sobre él la maldición y las peores calamidades si desobedece. Orestes debe ser visto como un personaje, exiliado desde niño para salvar su vida. Tiene los mismos motivos que Electra para desear la muerte de los criminales. Fue también su padre el que fue asesinado y deshonrado. Es por eso que en Eurípides, especialmente, pide a su hermana una narración detallada de los infortunios que ha vivido, con el objeto de acrecentar más su ira. En esa obra, la princesa Electra ha sido desposada con un campesino, que como señala Orestes, por virtud de gente humilde la ha mantenido casta, pero trabajando y viviendo en la miseria de una zona rural. En Esquilo y Sófocles, Electra está condenada a no desposarse ni tener hijos, porque un nieto varón sería una amenaza y motivo de terror para Clitemnestra. Esto, mientras que en Eurípides la asesina acude a bendecir a su nieto ante la falsa noticia. Por otra parte, en Sófocles Orestes se niega a oír las penurias de Electra. Su propósito es claro, y para salir victorioso debe actuar de inmediato, sin perder tiempo.

Sobre lo que mueve a Orestes, Falk señala: “Aunque es una herramienta de la justicia, él también tiene sus propias motivaciones, sus propios propósitos”²¹ (22). Aunque su misión ha sido santificada por la voluntad de los dioses –continúa el autor– bajo el comando de Apolo de cobrar “sangre por sangre”, él está atormentado; lleno de miedos y escrúpulos y temor a desobedecer.

²¹ “Though, he is a tool of justice, he also has his own motivations, his own purposes”.

Sin embargo, él venga a su padre, no por el temor a estas amenazas, sino por una profunda emoción inspirada por su lealtad a su padre y la antigua casa de los Pelópidas, lleno de indignación ante la irreverencia de Clitemnestra y Egisto ante el orden establecido entre los hombres, por odio que el rechazo hacia Electra y su exilio han nutrido, por vergüenza ante la deshonra que su madre ha acumulado en sus víctimas, y también por el deseo ardiente de recuperar el trono ancestral para sí mismo (...) El lamento de Electra, su sufrimiento, y sus recuerdos de los crímenes perpetrados acentúan en Orestes nuevamente su rabia, que es lo único que puede fortalecer su indignación para el acto de su venganza²² (Falk, 22-23)

Así, al igual que Agamenón y Edipo con sus crímenes, Orestes es, en parte, inocente del crimen de matricidio, pues es voluntad de los dioses. El mismo Loxias, oráculo de la voluntad divina, se lo ha ordenado, bajo una serie de amenazas si desobedece. Pero, a la vez, Orestes es movido por sus pasiones: desprecio por la madre por causa de la cual debió criarse en el exilio, ansia de venganza del crimen paterno, rabia por las condiciones en que vive Electra, y, en resumidas cuentas, actúa movido por la ira y el deseo de restablecer el orden en Argos, donde dos criminales han usurpado el trono que a él le corresponde por derecho. Esto podemos apreciarlo en palabras del mismo Orestes. Después de narrar a Electra las amenazas del dios, dice:

Y, aunque no las creyese [las profecías], debe el hecho cumplirse. / Son muchos los deseos que confluyen en él, / los mandatos del dios y mi dolor profundo / por mi padre y la inopia que me oprime y el no / estar bien que ahora quienes, con tal prez asolando / Troya, gloria impar en la tierra obtuvieron, / sirvan a dos mujeres; porque femenina el alma / de él es, y quien lo dude pronto lo sabrá (Esquilo, 199)

En este pasaje Orestes proclama sus motivaciones como una multiplicidad de deseos y conflictos, independientemente del designio de Loxias. Siente pesar y dolor por el crimen

²² Yet he will avenge his father not because of the fear of these threats, but out of a deep emotion inspired by his loyalty to his father and the ancient house of Pelops, out of indignation at the irreverence of Clytemnestra and Aegisthus for the order established among men, out of hatred which the rejection of Electra and his exile have nourished, out of shame of the dishonor his mother has heaped on her victims, and also out of a burning desire to have the ancestral throne restored to himself (...) Electra's lament, her suffering, and her memories of perpetrated crimes drive Orestes back into his rage which alone can fortify his indignation for the avenging deed.

que le arrebató la vida a su padre, y que permanece impune. Habla también como rey preocupado por su pueblo, señalando que los argivos, al asolar Troya, obtuvieron gloria sin par. Sin embargo, están sometidos al mandato y gobierno de dos mujeres. Como se ha mencionado, Egisto es descrito con carácter femenino: cobarde, pasivo y servil, mientras que es Clitemnestra quien gobierna realmente, como si su amorío con el enemigo de los Atridas solo sumara un deshonor y una infamia más a sus faltas. Clitemnestra actúa con la determinación del varón. Conspira y asesina con sus propias manos, e incluso, en desesperación, pide un hacha para defenderse de Orestes, perezca quien perezca. Esquilo utiliza varias alegorías de animales para referirse a este carácter e ímpetu masculino. En *Agamenón*, el vigía dice que no se atreve a hablar de las irregularidades en palacio porque “un buey pisa mi lengua”, pero no por temor a Egisto, sino a Clitemnestra. Se la llama también “loba erguida en dos patas”, aludiendo a que las lobas de la manada se someten al macho, mientras que Clitemnestra se yergue y adopta la posición de un hombre. En cuanto a las últimas palabras de Orestes en la cita, es una clara amenaza de muerte: si alguien duda de que Egisto tiene alma de mujer, muy pronto lo sabrá cuando vea su cobardía y miedo al suplicar por su vida.

“¡Zeus, envía desde abajo / castigo, aunque tardío, / a la triste, criminal mano! / ¡Lo pagaré por madre que sea!” (Esquilo, *Coéforas*, 201). En esta plegaria, Orestes invoca a Zeus, quien es Justicia y Destino, planteándose a sí mismo como instrumento de la voluntad divina y de lo que es justo, pero, a la vez, proclamando el asesinato de su madre movido por su ira. Como se ha visto, Orestes experimenta escrúpulos al descubrir su madre su pecho. Pero, tras las palabras de Pílates, nada lo detiene, y cada súplica de Clitemnestra recibe una respuesta: “CLITEMNESTRA: ¡Por lo visto, hijo, vas a matar a tu madre! / ORESTES: Eres tú, no yo, quien te quita la vida / CLITEMNESTRA: ¡Ojo con el rencor de las perras maternas! / ORESTES: ¿Cómo a las de mi padre podré escapar si cedo? (Ibíd. 222-223).

Clitemnestra argumenta y suplica en vano mientras Orestes la arrastra hacia donde yace el cadáver de Egisto, para matarla junto a su amante. En las explicaciones que da a Electra en Sófocles y Eurípides, Clitemnestra busca conciliar, especialmente en Eurípides, mientras que busca, en Sófocles, ratificarse como instrumento de la justicia, tal como señala Lilley (309-311). Pero en *Las coéforas*, descubierta ante Orestes, busca sobrevivir. Es por

eso que se victimiza y desnuda su pecho como una madre indefensa, para apelar al amor del hijo. Es por eso que busca mostrarse inocente del crimen que cometió, e incluso culpa a Mera de sus actos, pero Orestes le responde que, entonces, Mera es causa también del asesinato que va a cometer. Como último recurso, amenaza y apela a las Erinias, pero frescas eran las palabras de Pílates sobre el oráculo y la furia de las Erinias si el crimen no se castigaba. Justas son las palabras de Orestes de que Clitemnestra es la causante de su propia muerte y no él un asesino: de acuerdo a diké, debe ser asesinada tal como asesinó. En este versículo Orestes vuelve a plantearse a sí mismo como instrumento del dios. Sin embargo, al mismo tiempo, la semilla de la culpa ya había surgido al ver a su madre indefensa. Las palabras de Pílates le urgen a actuar bajo la amenaza y coerción del dios. Esto, sumado a su ira y sed de venganza, lo vuelven un fácil blanco de las Erinias, estando ya en una situación de conflicto interno que desemboca en la locura. ¿Estaba Orestes preparado para su misión? Si lo estaba, ¿qué necesidad tendría Apolo de darle órdenes y amenazarlo si desobedecía? Falk propone que el Orestes de Esquilo no es un hombre virtuoso, en contraposición a la piadosa Electra. Se encuentra más bien en una situación de indecisión y escrúpulo, siendo elegido para matar, para cometer un crimen de sangre, lleno de miedos tanto al matricidio como a la amenaza de maldición por parte del dios.

él se vuelve loco porque no puede encontrar el consuelo y la paz de los virtuosos. Él sólo puede actuar en nombre de la virtud, por el bien de la virtud, pero no vive la virtud; mientras que Electra, la calma, la compostura, la deliberada, lo hace. Por eso, desde el punto de vista de la acción, ella ya no es necesaria en *Las coéforas* una vez que Orestes superó su gran crisis de indecisión –una indecisión basada en el conflicto entre su miedo al acto y las exigencias de la justicia y la virtud (Falk, 23)²³.

En muchas reescrituras y versiones del mito de Electra las Erinias encarnan la culpa. Es la culpa que persigue sin tregua al autor de un crimen de sangre al punto de llevarlo a la locura y el desvarío. En palabras de Falk: “En aquel estado mental, él no puede evadir un

²³ “he goes insane because he cannot find the consolation and the peace of the virtuous. He can only act in the name of virtue, for the sake of virtue, but he does not live virtue; whereas Electra, the calm, the composed, the deliberate, does. That is why, from the point of view of the action, she is no longer needed in the *Choëphorae* once Orestes has come through his great crisis of indecision -an indecision based on the conflict between his fear of the deed and the demands of righteousness and virtue”.

creciente sentimiento de culpa. Esta es su predisposición a su castigo –su locura” (24)²⁴. Orestes triunfa en su cometido, pero no es el campeón victorioso de Sófocles. En *Las coéforas*, tenemos el antecedente de la amenaza del dios al muchacho para forzarlo a cometer el crimen, amenaza que surte efecto aun cuando Orestes, conmovido, vacila en asesinar a su propia madre. Este conflicto es clave en Esquilo, donde los actos de Atreopenden también sobre Orestes; donde él, como héroe trágico, está sometido a la voluntad de Zeus y del resto de los dioses y, como tal, condenado a cometer un acto abominable, al igual que su padre, sin tener opción pero sin ser inocente. En palabras de Falk:

en efecto, él se vuelve loco porque en su victoria también ve su derrota, en su justicia también ve su culpa, en la obediencia también ve su rebelión, y porque sabe que está equivocado por la misma razón por la que cree estar en lo cierto. Este Orestes no es un campeón. Apolo no sólo tuvo que ordenarle vengar el asesinato de su padre, sino amenazarlo, también, para que no falle (Ibíd. 25).²⁵

En Esquilo y en Eurípides Orestes sucumbe a las Erinias por causa de la culpa y el remordimiento. Esquilo ha demonizado la figura de Clitemnestra en *Agamenón*, planteando su comportamiento como radicalmente opuesto a la areté que se espera de una esposa. También la demoniza en *Las coéforas*, donde su culpa se manifiesta como temor por su vida, y envía a su hija con libaciones impías a la tumba de quien ella misma dio muerte y deshonoró en vida, aterrada por augurios en sueños que Orestes interpreta como alegorías de sí mismo y su venganza. Sin embargo, la muerte de Clitemnestra no es sino un eslabón más en la cadena de crímenes, venganzas y culpas en la que incluso Egisto toma parte. Ella misma volverá como sombra que no permite descansar a las Erinias en atormentar al matricida. Tal como señala Lesky, *La Orestía* tiene un final poco trágico en parámetros aristotélicos por su feliz resolución. Pero se trata de una trilogía sumamente trágica: los héroes están enfrentados a un destino que parece irresoluble, cayendo en una desgracia inmerecida en el momento cúlmine de su gloria, desgracia de la cual son inocentes por sus actos, pero pesa sobre ellos el fallo que Esquilo arroja sobre una descendencia completa.

²⁴ “With this state of mind he cannot escape a growing feeling of guilt. This is his predisposition for his punishment –his madness”

²⁵ “ (...) indeed he goes insane because in his victory he also sees his defeat, in his righteousness he also sees his guilt, in his obedience he also sees his rebellion, and because he knows that he is wrong for the very reason for which he believes himself to be right. This Orestes is not a champion. Apollo not only had to command him to avenge the murder of his father, but to threaten him, too, lest he fail”.

El antiguo concepto de la culpa era completamente objetivo. Podía caer sobre un hombre una maldición o una mancha sin que interviniera para nada su conocimiento ni su voluntad. El demonio de la maldición caía sobre él por la voluntad de Dios. Ello no le libraba de las desdichadas consecuencias de su acción. Esquilo y Sófocles se hallan todavía impregnados de esta antigua idea religiosa, pero tratan de atenuarla, otorgando al hombre sobre el cual cae la maldición una participación más activa en la elaboración de su destino, sin modificar, empero, el concepto objetivo de la Até. Sus personajes son “culpables” en el sentido de la maldición que pesa sobre ellos, pero son “inocentes” para nuestra concepción subjetiva. Su tragedia no era para ellos la tragedia del dolor inocente (Jaeger, 316).

Ilustradoras son las palabras de Jaeger para comprender estas tres obras. Eurípides rompería con este paradigma religioso del destino para, mediante el realismo y el escepticismo, construir personajes libres y responsables de sus acciones. Es por eso que Jaeger menciona solo a Esquilo y a Sófocles, pues esta idea religiosa es patente en obras como *La Orestía* o *Edipo Rey*. Estos autores mantienen la idea de destino divino o Até, pero participan al héroe de su destino. Como resultado, tal como se ha mencionado previamente, Aristóteles les imputa un fallo que es netamente objetivo. No es un fallo moral ni es imputable subjetivamente. De esta manera Esquilo atenúa la idea de Até o destino: Agamenón cumple la voluntad de Zeus al invadir Troya, pero podemos suponer que también deseaba vengar la afrenta cometida contra su hermano Menelao. El caso de Orestes es emblemático: pende sobre él la orden directa de un dios y el deseo de vengar la muerte de su propio padre.

En Zeus encuentra también su solución la antinomia entre la coacción del destino, que a veces se presenta como maldición de un linaje, y el libre albedrío del ser humano. Zeus y Destino significan lo mismo, esto lo dicen las últimas palabras de la Orestíada, pero Zeus es también quien conduce al hombre por el camino difícil hacia el conocimiento, a través de la acción y del dolor. “Porque nada sucede en la tierra que no haya decretado el dios” (Lesky, 99)

Estas últimas palabras son repetidas también por el Coro de *Agamenón*: “Él [Zeus] aportó a los hombres / el saber proclamando / que sufriendo se aprende” (131). Lloyd-Jones distingue al Agamenón de Esquilo del personaje que nos presenta Homero. En la *Ilíada*,

Agamenón figura como un héroe, pero dispuesto a exterminar a los troyanos, a mujeres embarazadas, y a destruir sus templos. Incluso afirma que prefiere a una concubina cautiva antes que a Clitemnestra (cit. en Lloyd-Jones, 195). Esta culpabilidad se manifiesta en la obra de Esquilo. Aunque el Coro de *Agamenón* no escatima en detalles sobre el sacrificio de Ifigenia, e incluso emite severos reproches a Agamenón²⁶, elogia la Guerra de Troya como una gran empresa respaldada por Zeus, propicio a las reglas de hospitalidad. De los excesos nada sabe el Coro hasta el relato del Heraldos y del castigo que los dioses dieron a su flota.

De manera análoga, Orestes en *La Orestía* debe lidiar con el acoso de las Erinias por asesinar a su madre. En *La Odisea*, en cambio, en el diálogo entre Néstor y Telémaco, se omite el matricidio y se elogia a Orestes como un héroe por vengar a su padre:

Del Átrida, vosotros mismos habréis oído contar, aunque vivís tan lejos, cómo vino [Agamenón] y cómo Egisto le aparejó una deplorable muerte. Pero de lamentable modo hubo de pagarlo. ¡Cuán bueno es para el que muere dejar un hijo! Así Orestes se ha vengado del matador de su padre, del doloso Egisto, que le había muerto a su ilustre progenitor. También tú, amigo, ya que veo que eres gallardo y de elevada estatura, sé fuerte para que los venideros te elogien. Contestóle el prudente Telémaco: TELÉMACO.— ¡Néstor Nélide, gloria insigne de los aqueos! Aquél tomó no poca venganza y los aqueos difundirán su excelsa gloria, que llegará a conocimiento de los hombres futuros (Homero, 39).

De esta manera, en la epopeya se ensalza la gloria de la venganza de Orestes, mientras que Esquilo escribe su trilogía con énfasis en las nociones de maldición y culpa propias de su visión religiosa. Ciertamente es que, a diferencia de *La Odisea*, en el mito de Electra figuran la hermana de Orestes y el matricidio de Clitemnestra, pero con distintos tratamientos en los tres poetas.

Para concluir, fue necesario incluir un capítulo sobre *La Orestíada*, y no solo porque contextualiza los temas de la culpa y la maldición familiar. Se pueden resumir los temas tratados por Esquilo en esta, la única de sus trilogías que tenemos completa, como los tópicos de crimen y castigo; culpabilidad e inocencia; culpa y absolución; maldición y voluntad divina. En la concepción de mundo y la concepción religiosa de Esquilo, estos temas confluyen en una obra maestra, que inserta el mito de Electra en el linaje de los

²⁶ “Osó de su hija ser verdugo en aras / de una mujer” (132)

Atridas y sus crímenes, a los cuales alude Electra en el Prólogo de *Orestes* y el campesino en el Prólogo de *Electra*, ambas obras de Eurípides; mientras que, en la figura del Pedagogo, Sófocles inaugura su obra con el anuncio de la misión que los ha llevado a Argos y al triunfo. Se incluye al final del presente trabajo un Apéndice en el cual se tratan los mismos temas de maldición y culpa en tres reescrituras modernas de la trilogía de Esquilo.

3. EL MITO DE ELECTRA

a) *Orestes como héroe victorioso*

¿Por qué solo en esta obra [la de Sófocles] Orestes no *vacila* antes de proceder al asesinato de su madre? ¿Por qué Sófocles *invierte el orden* de los asesinatos (siendo Egisto asesinado antes que Clitemnestra en las otras dos tragedias, pero Clitemnestra antes que Egisto en Sófocles)? Por último, y lo más sorprendente, ¿qué ha ocurrido en Sófocles con las Furias, quienes tradicionalmente perseguían y acosaban a Orestes por asesinar a su madre? Ellas son cruciales tanto en Esquilo como en Eurípides. La tragedia de Sófocles no solo las omite, sino que termina con un tono de aparente final que parece anticipar cualquier posibilidad de continuación²⁷ (Kells cit. en Konstan, 77).

En efecto, la principal particularidad de la *Electra* de Sófocles es que Orestes comete el matricidio sin remordimiento y sin el castigo de las Erinias o Furias que vengaban los crímenes de sangre, a diferencia de las tragedias de Esquilo y Eurípides. Tal como señala Falk, Orestes se ha preparado en el exilio para su misión y ha enviado mensajes a Electra y Clitemnestra anunciando su venganza. No alberga duda sobre lo correcto de vengar a su padre. No alberga duda alguna. Solo se ha retrasado para consultar con el dios. Sin embargo, aun así acude al oráculo de Apolo en busca de consejo, no de un mandato (25). Es por eso que Clitemnestra celebra el falso anuncio de su muerte ante el supuesto mensajero focio, pues mantenía relaciones amistosas con Focia y no disimula su dicha por la muerte de su hijo al creerse libre de la amenaza. Es por eso también que aparece, en vez de Pílates como compañero de infortunios, la figura del Pedagogo, quien lo crió y lo preparó para su cometido.

De esta manera, el doble homicidio es la feliz resolución de la obra. El asesinato de Clitemnestra antes que el de Egisto es un gesto de que, al morir Egisto en el trono de Agamenón, se restaura el orden en Argos; orden destruido tras la muerte de Agamenón. Es decir, como señala Konstan: “la razón por la cual Sófocles invierte el orden de los asesinatos –situando el de Egisto al final de la obra– de seguro es para desviar la atención de la contaminación asociada con el asesinato de un familiar, y para poner énfasis en la

²⁷ “Why in this play alone does Orestes not *hesitate* before proceeding to the killing of his mother? Why has Sophocles *reversed the order* of the killings (Aegisthus being killed before Clytaemnestra in both the other plays, but Clytaemnestra before Aegisthus in Sophocles)? Finally and most strikingly, what has happened in Sophocles to the Furies, who traditionally pursued and persecuted Orestes for killing his mother? These are prominent both in Aeschylus and Euripides. Sophocle’s play not merely omits them, but it ends with a note of apparent finality which seems to prelude them from any imagined sequel”.

connotación política de los homicidios”²⁸ (78). La obra tiene un desenlace que parece inconcluso a algunos, con Orestes triunfante llevando a Egisto al interior del palacio para darle muerte en el trono. En mi opinión, el desenlace de esta obra no es inconcluso: representa el cometido de la justicia que se concreta, tal como señala el Coro: “A menos que yo sea una adivina sin inteligencia y privada de la recta razón, la Justicia anunciada vendrá, teniendo en las manos la fuerza legítima, y castigará en poco tiempo” (Sófocles, 77).

Este pasaje se refiere a la venida de Orestes y legitima sus actos como comandados por la Justicia, y anuncia la restauración del orden correcto como pronta, tal como Orestes ha anunciado su retorno incluso a su madre. Este desenlace deja fuera a las Erinias y a los remordimientos que aparecen en los otros poetas. Mientras Orestes y Egisto entran a palacio, la obra concluye con el feliz parlamento del Coro: “¡Oh, raza de Atreo, qué innumerables calamidades has sufrido antes de liberarte por este último esfuerzo!” (Sófocles, 107). Este pasaje, que no puede ser más triunfante, demuestra que la obra ha concluido, pues se ha restaurado el orden y han quedado atrás finalmente los infortunios de los Atridas.

Sin embargo, aún existe una discusión entre los eruditos sobre la posibilidad de una continuación. Esto pese a que Sófocles, a diferencia de Esquilo, no escribía trilogías, sino obras acabadas. El desenlace es interpretado por algunos académicos como augurador de calamidades y de la ira de las Furias. Esta discusión se basa principalmente, no en términos estructurales de la obra, sino en términos morales: sobre la validación del matricidio por parte de Sófocles *versus* su supuesto castigo futuro. Incluso Murray, a quien se ha citado, describe la obra como “algo absurda, como una ‘combinación de matricidio y buenos espíritus’”²⁹ (Wright, 172). Es decir, muchos críticos del siglo XX leen la *Electra* de Sófocles en base a los conceptos de culpa y castigo de las tragedias de Esquilo y Eurípides. Wright divide a los críticos en dos posturas principales: una que llama “simple” y una “compleja”, que también podemos traducir como “oscura”, pues se basa en la interpretación

²⁸ “the reason why Sophocles reverses the order of the slayings –placing that of Aegisthus at the very end of the play– is surely to divert attention from the pollution associated with the killing of a kin and to highlight the political character of the murders”

²⁹ “somewhat absurdly, as a ‘combination of matricide and good spirits’”

del desenlace³⁰. De acuerdo a la postura que él llama “simple”, el matricidio no traería repercusiones, justificándose en la justicia y la moral intachable de Orestes. De acuerdo a la postura “compleja”, lejos de tratarse de un final triunfante, el desenlace se plantea como no resuelto: auguraría Erinias y calamidades propias de la maldición de los Atridas y del crimen de Orestes. Wright adhiere a esta última postura.

Aunque se ha señalado que los poetas reescribían los mitos de acuerdo a su audiencia y su contexto histórico, antes de exponer la hipótesis de Konstan, se revisará la postura de Wright y de March sobre este tan antiguo debate, que en palabras de March, lleva tanto tiempo discutiéndose (Wright, 173). March es partidaria de la postura de que el doble homicidio es la feliz resolución de la obra. Para esto se basa en que Apolo y otros dioses claramente apoyaban el matricidio, tal como ratifica el Coro. Al mismo tiempo, por el trato a Electra bajo la esclavitud de Egisto, el exilio de Orestes de la casa paterna, y el regocijo ante su falsa muerte, Clitemnestra ha perdido derecho a ser vista como una verdadera madre. Esto explicaría que Sófocles mantenga el matricidio impune, mientras que, en *Edipo Rey*, el asesinato del padre lleva la peste a Tebas aun habiendo sido cometido en la ignorancia. De esta manera, Sófocles no trivializa el matricidio, como acusa Wright a March, de descomplejizar la obra (Ibíd.), sino que el sufrimiento inmerecido de Electra, la amenaza de muerte que pende sobre ella y el exilio de Orestes son cruciales en la obra para que el doble asesinato sea un acto triunfal (Konstan, 78).

Wright se propone replicar a March, pero lo hace en términos morales. En vez de centrarse en la obra, prolonga la discusión sobre lo correcto o inmoral de que el matricidio permanezca impune (173).

Nos conmovemos ante la violencia y el asesinato, pero está claro que la venganza (una forma de reciprocidad negativa) era una norma aceptable en la ética griega. (Sin embargo, esto no significa que la venganza sea un tema sencillo o poco problemático, como March supone (...) no hay Furias propiamente tales, pero la última escena de *Electra* crea una fuerte sensación de asunto inconcluso. Como muchos han notado, hay una marcada y siniestra referencia a males presentes y futuros (...) La audiencia ve a Egisto siendo conducido al palacio (1502-7), pero la obra termina entonces, justo *antes* de que Orestes le dé muerte. En términos dramáticos, esto es brillantemente efectivo:

³⁰ Los términos utilizados son “light” y “dark”

ninguna otra tragedia sugiere de manera tan potente horrores por venir en el futuro inmediato³¹ (Ibíd).

Wright se basa en el argumento moral del deber ser: si la obra *debe* validar la venganza y su visión personal del orden correcto de las cosas, y si aquella trasgresión es admisible en Sófocles. Incluso cita a Segal: “[la obra] invierte o distorsiona las estructuras básicas por medio de las cuales se organiza el mundo civilizado”³² (Wright, 174). También señala que, de acuerdo a Seaford, “Electra pervierte el comportamiento social y ritual, argumentando que la obra se apropia, pero distorsionando horriblemente, imágenes propias del culto religioso³³” (Ibíd.). Tanto en una visión estructuralista como ritualista, Wright se basa en sus fuentes para no aceptar el desenlace de la obra propiamente tal, por lo que lo califica de ambiguo u oscuro. Es más, la referencia a supuestos males futuros y del porvenir a los que alude en la cita son en el texto una estratagema de Egisto para evitar su muerte: “ORESTES: No mandes. Ve a donde mataste a mi padre, para morir en el mismo sitio. EGISTO: ¿Estaba, pues, en el destino que esta morada viese las calamidades presentes y futuras de los Pelópidas?” (106).

La obra, pues, no está inconclusa. No es el comienzo de una trilogía sino una obra unitaria (de eso no hay duda) ni finaliza de manera ambigua augurando horrores. De acuerdo a la escenografía de la obra, otro final posible, pero menos efectivo dramáticamente, sería abrir las puertas del palacio para que el público viese el cadáver de Egisto, lo cual es innecesario, tanto por el conocimiento del público del mito como porque Orestes ya posee la vida de Egisto en sus manos. Por el contrario, teatralmente hablando disminuiría la tensión y el tono triunfal del clímax, con Orestes conduciendo a Egisto a su muerte y el Coro celebrando la restauración de la justicia.

³¹ “We shrink from violence and murder, but it is clear that revenge (a form of negative reciprocity) was an acceptable norm in Greek ethics. (Nevertheless, this does not mean that revenge is straightforward or unproblematic, as March supposes (...) there are no Furies as such, but *Electra*’s last scene creates a strong sense of unfinished business. As many have noted, there is a markedly sinister reference to present *and* future evils (...) The audience sees Aegisthus being led away into the palace (1502-7), but the play ends there, just *before* Orestes has killed him. In theatrical terms, this is brilliantly effective: no other extant tragedy so powerfully suggest further horrors to come in the immediate future”.

³² “it inverts or distorts the basic structures by which the civilized world is organized”.

³³ “Electra perverts norms of social and ritual behaviour, and arguing that the play appropriates, but horribly distorts, images from mystery-cult”.

De esta manera, habiendo establecido que se trata de una obra unitaria que, además, tiene un desenlace triunfal, cabe preguntarse por qué Sófocles omite el castigo de la culpa, la locura y las Erinias si el matricidio es un crimen impío. Hemos respondido a esta pregunta parcialmente con el planteamiento de March y con citas de la tragedia. Pero existe una división entre los críticos sobre el objetivo de Sófocles al distanciarse tanto de Esquilo y dejar el matricidio impune. Es por ello que se revisarán algunas hipótesis. Para resumir, se expondrán tres líneas de interpretación comunes entre los académicos.

Kells da cuenta de estas líneas de interpretación. La primera teoría es que Sófocles compuso “un excitante drama sobre la venganza, sin significado profundo, y simplemente eliminó aquellos elementos del mito que podrían complicar u oscurecer la historia³⁴” (cit. en Konstan, 77). La segunda teoría es que tanto el asesinato de Clitemnestra como el de Egisto eran necesarios y justos. Esto se hace patente en el mandato del mismo Apolo y en la interacción final con el Coro. A diferencia de Eurípides, Sófocles no cuestiona el oráculo del dios. La tercera teoría, postulada por Sheppard, a la cual adhiere Kells y advierte que es ignorada por la mayoría de los eruditos, consiste en que Sófocles, en efecto, plantea el matricidio como un acto odioso, pero de manera tan indirecta, que le insinúa a su audiencia que Orestes había decidido la venganza y había prejuzgado desde antes la respuesta del oráculo. Y que había tardado en su empresa por las posibles represalias a su acto, pero enfocado en su ganancia y sus deseos personales. A estos indicios agrega la representación de Clitemnestra en la obra. Kells, contrario a mi opinión, como se verá más adelante, la considera amigable al público, y, como se ha señalado, ella se adjudica haber cumplido con la voluntad de Zeus (cit. en Konstan, *Ibíd.*).³⁵

Sin embargo, parece inverosímil que Sófocles, por meramente entretener a su audiencia, no profundizara en la humanidad de sus personajes y del crimen. Más bien parece plantear los homicidios como algo correcto, sobre todo en la feliz resolución del final y los parlamentos del Coro. Además, Sófocles no cuestiona en sus obras la voluntad divina, la cual es para él un misterio inescrutable, como demuestra también en otros dramas. En lo que respecta a la teoría a la cual adhiere Kells, es cierto, como señala Falks,

³⁴ “an exciting revenge drama, with no deeper meaning, and simply eliminated those features of the myth that might complicate or darken the story”

³⁵ Para profundizar en la defensa que Clitemnestra hace de sí misma, cfr. Lilley, “Sophocles, Electra”, presente en la bibliografía.

que Orestes se muestra frío y cruel, y a la vez triunfante, cometiendo actos impíos en nombre de la Justicia, pero haciendo un mal de todas formas (27). Pero aun así, a diferencia de otros héroes de Sófocles como Edipo o Antígona, que caen en desgracia, Orestes es presentado como el héroe trágico triunfante que resulta airoso de su destino. En vez de ser una víctima de su destino, o verse enfrentado a él, como Edipo, no alberga ninguna duda sobre su cometido y lo lleva a cabo exitosamente avalado por un dios. El matricidio es parte del mandato del oráculo y de su misión de vengar a su padre. Como se ha señalado, la muerte de Clitemnestra antes que la del rey le resta relevancia al crimen de sangre.

Una cuarta teoría es la que postula el mismo Konstan, que es una hipótesis bastante original pues no había sido planteada, y que se basa en lo ya señalado de que los poetas reescribían los mitos adaptándolos a su contexto y su audiencia. Basándose en Lloyd-Jones, March y Owen, Konstan data la *Electra* de Sófocles alrededor del año 410 a. C., debido a su proximidad estilística con *Filoctetes*, cuya fecha de estreno conocemos. En aquella época, Atenas vivía el derrocamiento de la oligarquía de los Cuatrocientos y la restauración de la democracia. Konstan ve un paralelo entre la situación política de Atenas y la tragedia de Sófocles. En ambas se presenta un régimen ilegítimo y la usurpación del poder. Electra representaría la oposición de los atenienses a este régimen represivo, y Orestes las fuerzas en el exilio, como los navegantes atenienses asentados en Samos, quienes se negaban a volver y reconocer este régimen. Incluso la amistad entre Clitemnestra y los focios, elemento que incorpora Sófocles, se plantea como análoga a las buenas relaciones entre la oligarquía de los Cuatrocientos y Esparta. Es más, sabemos por Aristóteles que Sófocles fue parte de la comisión que reformó la Constitución ateniense para la fecha del desastre de Sicilia, estableciendo el régimen de los Cuatrocientos. Años después Sófocles diría, según Aristóteles: “lo que hemos hecho estuvo mal (...) pero entonces no había una mejor opción”³⁶ (Konstan, 78-80)

De esta manera, Sófocles, por su postura política y contexto del derrocamiento de los Cuatrocientos, elige el mito de Electra para escribir una obra sobre el derrocamiento triunfal de un régimen ilegítimo y brutalmente opresor, como se aprecia de manera análoga en el personaje de Electra. Este mito le otorga el argumento y la historia para escribir una obra sobre el derrocamiento de los usurpadores del poder y la restauración de un gobierno

³⁶ “what we had done was bad (...) for there was no better alternative”

legítimo y del orden correcto de las cosas. Es por eso que omite a las Erinias y resta relevancia al matricidio. El parlamento final del Coro representaría para Konstan el fin de los males de la tiranía y la restauración de la libertad.

b) *Rol de Electra en el matricidio*

El mito de Electra se enmarca en el mito de los Atridas, aunque este solo puede ser aprehendido –y parcialmente– en la trilogía de *La Orestíada* y en obras como *Ifigenia en Áulide* e *Ifigenia en Táuride*. En la escena del parlamento entre Casandra y el Coro, en *Agamenón*, la vidente percibe los crímenes cometidos antaño en aquella casa. En la *Electra* de Eurípides, aunque no es parte de una saga, hay muchas alusiones al asesinato de Agamenón y a los crímenes de Atreo desde la primera escena con el Campesino, esposo de Electra, que introduce la obra hablando de la gloria de Agamenón en Troya y su muerte a manos de su esposa al regresar a casa. En la misma obra, en las dos estrofas y antístrofas del Coro mientras Orestes se dirige a dar muerte a Egisto, se relata el mito de la disputa entre Atreo y Tiestes por el vellocino de oro, y cómo Zeus invirtió el curso del sol en favor de Atreo (104-105). También se relata este mismo mito a modo de antecedentes y el nefasto festín en que Atreo cocinó a sus sobrinos y se los sirvió a su hermano en el *Orestes*, en el Epodo de Electra cuando se ve sentenciada a muerte (222). Sin embargo, aunque Sófocles y Eurípides escriben obras acabadas y titulan sus tragedias *Electra*, el héroe trágico es Orestes. Él enfrenta su destino, comandado por un dios, y él ejecuta el doble homicidio en las tres versiones de la obra, así como el peso de la culpa recae sobre él y también el castigo por el matricidio. Electra sufre la situación de vivir en Argos ansiando vengar a su padre, pero esperando el retorno de Orestes para que él restaure el orden, cumpliendo ella el rol de cómplice, con distintos matices en los tres poetas. Tal como el personaje señala: “Y yo participé, en cuanto puede una mujer, del asesinato” (*Orestes*, 186).

En la *Electra* de Eurípides, el personaje cumple un rol muchísimo más activo en el matricidio que en Esquilo y Sófocles. Se nos presenta como un personaje rebosante de odio contra Egisto y Clitemnestra. En el próximo capítulo se analizarán en detalle sus motivaciones, pero basta mencionar que ha sido expulsada del palacio y vive en la pobreza

en una zona rural en las afueras de la ciudad. Además, Egisto la ha desposado con un campesino para no temer la venganza de sus hijos, aunque Electra, por ser princesa, se mantiene casta en el matrimonio. Es por ese mismo motivo que en la tragedia de Sófocles a Electra se le ha vedado casarse y tener hijos, para que estos no constituyan una amenaza para Egisto. Volviendo a Eurípides, Orestes es presentado como un cobarde, mientras que Electra rebosa resolución. Las odas a Aquiles por parte del Coro cumplen la función estructural de acentuar aún más la cobardía de Orestes. Esto se hace patente en el episodio en que el Anciano reconoce la presencia de Orestes en Argos por las libaciones en la tumba de Agamenón. Electra se muestra completamente escéptica sobre el retorno de su hermano. El Orestes que ella soñaba no sería tan cobarde de llegar furtivamente a esconderse en las afueras de la ciudad. Pero así fue y Orestes estaba en su casa en ese momento, y, a diferencia de las otras dos tragedias, sin plan alguno, sino que el Anciano le indica cómo proceder.

La resolución de Electra en Eurípides incluía el odio a su madre, no sólo por asesinar a su padre, sino por permitir que Egisto la exiliara a ella y a su hermano y la sometiera a aquellas condiciones de vida. Estos argumentos Electra se los expone a Clitemnestra antes de su asesinato. Lo importante es que Orestes planea el asesinato de Egisto, pero es Electra quien planea y trama la muerte de Clitemnestra (“De la muerte de nuestra madre ya me encargo yo” (102)), llevándola a su casa bajo el falso anuncio del nacimiento del nieto y la necesidad de realizar el rito correspondiente. Una vez que Egisto está muerto, Orestes es reconocido por los ciudadanos y puede reclamar el trono. Si comete el matricidio, en cambio, le espera el exilio nuevamente. Al ver acercarse el carruaje de su madre, las dudas y la vacilación hacen presa de él e incluso cuestiona el oráculo de Loxias. Sin embargo, Electra prácticamente lo fuerza a mantener el plan.

ORESTES: ¿Qué vamos a hacer entonces? ¿Vamos, pues, a asesinar a nuestra propia madre? ELECTRA: ¿Es que te ha entrado compasión, al ver la figura de nuestra madre? ORESTES: ¡Huy! ¿Pero cómo voy a matar a la que me alumbró y crió? ELECTRA: Tal cual como precisamente ella dio muerte a tu padre y al mío. ORESTES: ¡Oh Febo! Muy insensata, sí, es la profecía que revelas... ELECTRA: Pero, si Apolo es torpe, ¿quiénes son sabios? ORESTES: ...al proclamar tu oráculo que mate a quien no debo: a mi madre. ELECTRA: ¿Pero en qué te perjudica vengar a tu padre? ORESTES: Tendría que expatriarme entonces, siendo como soy inocente en este momento.

ELECTRA: Y si no prestas este servicio a tu padre has de ser un hombre impío. ORESTES: Lo sé. Pero tendré que pagar la pena por el asesinato de nuestra madre. ELECTRA: ¿Y qué pasará si renuncias a la venganza por nuestro padre?. ORESTES: ¿Y si fue un espíritu vengador el que hablaba fingiendo ser un dios? ELECTRA: ¿Sentado sobre el trípode sagrado? Yo, desde luego, no lo creo (...) No te acobardes y caigas en falta de hombría; antes bien, ve a tenderle el mismo engaño con el que destronó y mató a su marido (113-114).

En la poética realista y desmitificadora del héroe trágico de Eurípides, se nos presenta a Orestes como un cobarde y a Electra como una mujer llena de resentimiento y resolución de llevar a cabo su venganza personal. Más allá del deseo de vengar a su padre, piensa en la justicia en los términos personales de sus padecimientos. El oráculo de Apolo es solo una excusa. Acusa a su hermano de falta de hombría si desiste de asesinar a Clitemnestra, sabiendo que ese acto impío tiene consecuencias. Es más, en las tragedias de Esquilo y Sófocles, Orestes entra a palacio a ejecutar el doble homicidio mientras Electra espera afuera con el Coro aguardando buenas noticias. En Eurípides, en cambio, Electra ingresa también a su casa, donde Orestes permanece oculto, y participa del matricidio, tal como reconoce sumida en la culpa en la escena siguiente: “ORESTES: Eché un manto sobre mis ojos y, con ayuda de una espada, di comienzo al sacrificio hundiéndosela en la garganta a mi madre. ELECTRA: Y yo te animaba y empujaba la espada al mismo tiempo. He causado el más horrible de los sufrimientos” (123).

Ambos hermanos sucumben al remordimiento al llevar a cabo acto tan antinatural. El rencor y odio que manifestaba Electra momentos antes cede al desamparo. Sin embargo, pese a que Eurípides otorga a Electra el rol de autora intelectual del matricidio, y le confiere también participación en el acto; fiel al mito, solo Orestes es condenado a expatriarse, perseguido por las Erinias, hasta encontrar la absolución en el Areópago. A Electra, en cambio, Cástor le dictamina desposarse con Pílates y vivir con él en Focia.

En la otra tragedia de Eurípides, *Orestes*, es el hijo de Agamenón quien ha perpetrado el acto, pero tanto él como su hermana, cómplice, comparten la misma suerte: esperar la sentencia de muerte de parte de los argivos. Sin embargo, Tindáreo, padre de Clitemnestra y Helena, culpa más a Electra que al asesino de lo sucedido, tal como dice a Orestes:

azuzaré a la ciudad, que no se opone, a que de grado os dé muerte por lapidación, a ti y a tu hermana. Ella merece aún más que tú morir, ella, que te ha enfurecido contra la que te dio a luz, trayendo a tus oídos repetidamente historias para irritarte más, contándote sus sueños con Agamenón, y denunciando esa unión con Egisto (...) hasta que inflamó el hogar con un fuego sin llamas (207-208).

De esta manera, Eurípides, aun en una obra que transcurre de manera posterior al crimen, ratifica el rol activo de Electra en el mismo en las palabras del más afectado: el padre de Clitemnestra. Como se verá en el siguiente capítulo, en esta obra Electra también cumple un rol activo en la conspiración y ejecución de un plan para salvarse, rehusándose a aceptar la pena impuesta por los argivos.

En *Las coéforas* Electra cumple un rol pasivo en el matricidio. Se le presenta como una joven virtuosa y desamparada, mientras que Orestes es su salvador y lleva a cabo toda la acción. Tras el encuentro de los dos hermanos, realizan la plegaria a Agamenón, que figura en las tres versiones de la obra, y Orestes revela a Electra su plan: hacerse pasar por un extranjero para ingresar a palacio y asesinar a Egisto, y luego a Clitemnestra junto al cadáver de su amante. Sobre la Electra de *Las coéforas*, Falk señala:

Electra, rodeada del mal y de odio, juez y víctima de las fechorías, ha visto la maldad de la impiedad, la soberbia, la irreverencia y el pecado, el mal del engaño, la injusticia, el odio y la opresión. Ella es un símbolo de incorruptible virtud, y así se convierte en la conciencia que orienta a Orestes. Cuando ella eleva la plegaria, reza por la pureza de su alma y de sus actos, y siente temor de pecar si reza pidiendo venganza; eleva su plegaria por la misericordia divina, por que todo salga de la manera correcta. Por amor a la justicia, reza por una retribución justa; aun cuando ella siente odio, odia “de la manera más virtuosa”³⁷
(23)

Orestes es el héroe trágico que, según la concepción de Esquilo, ha heredado la culpa de verse forzado por el dios a cometer un acto abominable. Esto aunque *até* se manifieste también en sus propias motivaciones. Electra no participa de ninguno de los

³⁷ “Electra, surrounded by evil and hatred, the judge and the victim of wrongdoing, has watched the evil of godlessness, pride, irreverence and sin, the evil of guile, injustice, hatred and oppression. She is a symbol of incorruptible virtue, and thereby the guiding conscience of Orestes. When she prays, she prays for the purity of her soul and of her deeds and is afraid to sin by praying for vengeance; she prays for divine pity, for all conquering right. For the love of justice, she prays for a just retribution; for even when she hates, she hates ‘most righteously’.”

homicidios; tan solo está al tanto del plan de Orestes. A diferencia de las otras dos tragedias, su hermano le revela su identidad de inmediato, sacándola de su miseria. Desde la primera escena, con Orestes y Píldes en la tumba de Agamenón, todo transcurre sin contratiempos, cumpliéndose la voluntad de Zeus y la de Febo.

El pasaje citado alude a la plegaria que eleva Electra ante la tumba de su padre. Clitemnestra ha tenido augurios en sueños que le inspiran temor. Ha soñado que pare una víbora que mama sangre de su pecho. Esta es una clara alusión a Orestes, como muchas alegorías de animales en *La Orestía*. Es por ello que ha enviado a Electra y al Coro de esclavas troyanas a depositar libaciones en la tumba de Agamenón. Es por esto también que las libaciones son impías. Las libaciones de leche y miel y los mechones de cabello eran depositados en la tumba del difunto como un tributo por parte de sus familiares y amigos. Clitemnestra envía libaciones a la tumba de quien ella misma asesinó asustada por sus sueños, para aplacar así la ira de los dioses. Es debido a esta situación que Electra no sabe y vacila en cómo elevar la plegaria a su padre si las libaciones las envió su homicida. Consulta con el Coro e incluye a Orestes en la plegaria, por ser el único que tiene de su parte. Sin embargo, como señala Falk, no ruega a los dioses por justicia entendida esta como venganza contra los asesinos, por parecerle poco piadoso. Luego reconoce la presencia de Orestes, que estuvo en la tumba, y este sale de su escondite para presentarse a su hermana, presentarle su plan, y elevar en conjunto la plegaria a Agamenón. Como puede apreciarse, esta plegaria recién fluye sin vacilaciones ante la expectativa de vengar su muerte. Es Electra un personaje radicalmente distinto del de Eurípides: virtuoso, compasivo y pasivo en la acción al punto de ser ornamental. El único rol que se le puede adjudicar, por su virtud, es validar la venganza, pues ella consiente en ello. Aunque Eurípides toma de *Euménides* todo el vaticinio que augura Cástor en su *deus ex machina*, en su *Orestes* la venganza, el cobrar sangre por sangre, no tiene cabida en las normas de Derecho del Estado, tal como explica Tindáreo en su escena con Orestes y Menelao para justificar que Electra y su hermano sean castigados por la ley. En *Las coéforas*, en cambio, Orestes presenta los cadáveres ante los argivos para validar su acto y su autoridad, pero inmediatamente es víctima del castigo divino. En *Euménides* las Erinias son personajes, mientras que en *Orestes* se las presenta en forma de fiebre y delirio del hijo de Agamenón. Sin embargo, la diferencia más radical es que, en la obra de Esquilo, Electra cumple un

papel secundario. No participa del matricidio más que conociendo el plan. Luego entra al palacio. Incluso es solo el Coro de ancianas troyanas el que dispone, a través de la Nodriz, que Egisto vaya al palacio sin escolta. Es por ello, por su virtud y pasividad, que Electra no es castigada en *Las coéforas* ni se le dictamina un destino. Es más, después de entrar en palacio, y sin desempeñar un rol en el plan, Electra no vuelve a aparecer en la obra ni en la trilogía. Es un personaje secundario, a diferencia de la Electra de Eurípides, que mueve la acción y participa activamente en ella.

En su *Electra*, Sófocles construye a la hija de Agamenón como protagonista, e igualmente resuelta que su hermano. Electra ha entregado a Orestes, siendo niño, al Pedagogo, para salvarlo de la mano de Egisto. Durante su exilio, Orestes ha enviado mensajes a su hermana y a su madre anunciando su retorno a cumplir con la justicia y la venganza. Se prepara para volver a Argos hasta decidirse a pedir consejo a Apolo. En la obra, en su primer diálogo con el Coro, Electra reprocha a Orestes su tardanza. Mientras espera al vengador, la hija de Agamenón hace lo que puede por denunciar el asesinato de su padre e incomodar a Clitemnestra y Egisto mediante lamentos y denuncias en el exterior del palacio, por el parricidio y por las condiciones en que vive, bajo opresión y tiranía, sin poder casarse ni tener hijos y viviendo bajo el techo de una asesina y su amante, con quien tiene hijos. Es por eso que Egisto ha resuelto sepultarla viva en una caverna³⁸ y deshacerse de ella. Pero ni aun esta amenaza apaga el ímpetu de Electra, quien, al enterarse de esto por Crisótemis, responde a su hermana que esperará que Egisto vuelva cuanto antes para que se cumpla la pena. Ni Crisótemis ni el Coro logran convencer a Electra de cesar en sus lamentos y denuncias. Asimismo, al enterarse Electra por el Pedagogo de la falsa noticia de la muerte de su hermano, decide llevar a cabo el doble homicidio por sí misma, ya que Crisótemis se niega a ayudarla. “Ella misma quiere efectuar la venganza que debía ser obra de Orestes. La timidez de Crisótemis, que se niega a secundarla, nos permite reconocer también aquí la soledad en la que todos los grandes hechos deben ser planeados y ejecutados por los héroes de Sófocles” (Lesky, 143). Por otro lado, Electra, tras la escena de reconocimiento, participa del plan al llevar a Orestes al interior del palacio e introducirlo con su madre fingiendo pesar por el falso contenido de la urna. Luego sale a vigilar que Egisto no vuelva hasta que Orestes haya asesinado a la madre de ambos. Aunque fingía

³⁸ La misma pena que se aplica a Antígona en otra tragedia de Sófocles.

pesar ante Clitemnestra, la dicha de reconocer a su hermano como en una resurrección, se concreta al oír los gritos de Clitemnestra:

CLITEMNESTRA: ¡Oh, hijo, hijo! ¡Ten piedad de tu madre! ELECTRA: Pero tú no tuviste piedad de él en otro tiempo, ni del padre que le engendró (...)
CLITEMNESTRA: ¡Desdichada de mí! ¡Estoy herida! ELECTRA: Hiérela de nuevo, si puedes. CLITEMNESTRA: ¡Ay de mí! ¡Otra vez! ELECTRA: Pluguiera a los Dioses que Egisto lo fuera al mismo tiempo que tú (...)
ELECTRA: Orestes, ¿en qué va vuestra obra? ORESTES: Todo va bien en la morada, si Apolo ha profetizado bien. ELECTRA: ¿Ha muerto la miserable?
ORESTES: No tienes ya que temer en adelante verte ultrajada por las palabras injuriosas de tu madre (Sófocles, 103-104).

De esta manera, la Electra de Sófocles cumple un rol activo en el matricidio y no está presente cuando sucede solo porque debía actuar como vigía por causa de los gritos de Clitemnestra. Asimismo, hace insufrible la vida de Clitemnestra y Egisto mientras espera a Orestes, y no tranza la memoria de su padre para recibir un buen trato como hace Crisótemis. Al perder las esperanzas, incluso decide llevar a cabo la venganza por sí misma. Es más, Electra está presente a lo largo de toda la obra, desde la primera escena hasta la última. En su diálogo con su madre, le responde que la muerte de Ifigenia no justifica su adulterio con el enemigo ni el trato que dio a ella y a Orestes. Este diálogo es crucial. En el ítem anterior hemos expuesto diversas posturas e hipótesis sobre la impunidad del matricidio en esta tragedia, y hemos concluido que Orestes no es castigado ni siente remordimiento, pues realiza el acto triunfal para el cual fue criado, y que, de acuerdo a la situación política de Atenas en el año 410 a. C., es muy posible que esa situación fuera el motivo de que Sófocles presentara una obra sobre la restauración del orden político. Lesky, por otra parte, plantea que la réplica de Electra a Clitemnestra, muy similar a la que veremos en Eurípides en el capítulo próximo, justifica el matricidio.

Por consiguiente, aunque el matricidio no se encuentre en un lugar tan central como en Esquilo, el poeta no ha omitido simplemente la cuestión de su justificación. La escena de la disputa en la parte central del drama une estas escenas marginales extremas con el conjunto de la obra. Aquí, por boca de Electra, Clitemnestra la adúltera que asesinó al esposo y rechazó a sus hijos, es repudiada, su muerte es un castigo merecido, y comprendemos que para este

Orestes al final de la pieza no suban del mundo subterráneo las Erinias, sino que le quede bien expedito el camino de un futuro de paz (Lesky, 145).

Como se ha señalado, Electra está presente en cada escena de la obra desde el principio hasta el final, desde que llegan frente al palacio el Pedagogo, Orestes y Píldes, y oyen los lamentos de la doncella, que sale al exterior a prorrumpir en quejas por el asesinato y el continuo ultraje del lecho de su padre. También está presente en las escenas intermedias: los dos diálogos con Crisótemis, la recepción del Pedagogo con la falsa noticia, la réplica a los argumentos de Clitemnestra, el reconocimiento de Orestes, el matricidio, y, finalmente, cuando Orestes conduce a Egisto a su muerte.

Para Lesky la réplica a Clitemnestra es crucial. Esta escena la encontramos también en la tragedia de Eurípides. En cambio, en *Las coéforas* Electra cumple un rol demasiado pasivo como para enfrentar a su madre y solo aparece en la primera parte de la obra. En esta escena, Clitemnestra justifica el asesinato de Agamenón como venganza por el sacrificio de Ifigenia, y otorga a su hija derecho a responder. En la tragedia de Sófocles, dice haber actuado en nombre de la Justicia de Zeus. Sin embargo, sus sueños con Agamenón la mueven a enviar libaciones a su tumba a través de Crisótemis, en una situación muy similar a la descrita en *Las coéforas*. Electra le contesta con argumentos y se presenta a Clitemnestra, como señala Lesky, como una adúltera traidora y asesina que rechaza a sus propios hijos para criar a los del concubinato. En cuanto a la justicia de la que se jacta, Electra le dice que si la muerte de Agamenón fue justa por sacrificar a Ifigenia (aun forzado por la diosa y no meramente en provecho de Menelao), entonces lo justo es que Clitemnestra también muera a manos de un tercero, muy similar a la situación de cadena de venganzas que Tindáreo describe que quiere prevenir en el *Orestes* de Eurípides. De esta manera, es Electra quien justifica el matricidio, no solo con sus lamentos, sino de manera explícita en este diálogo. Clitemnestra es mostrada como una tirana que se enfurece con estos argumentos y la amenaza con el castigo que le espera cuando vuelva Egisto. Más aún, Sófocles nos presenta una Clitemnestra que se alegra con la muerte de su hijo. Incluso el Pedagogo, haciéndose pasar por un emisario focial, se introduce a sí mismo como portador de una excelente noticia. En cuanto a Electra, Clitemnestra consiente en sepultarla viva en una caverna para que ella, su hija, perezca sin ver nunca más la luz del sol, por

haberla incomodado. De esta manera, toda la tragedia apunta a justificar el matricidio y la ausencia de las Erinias, y el matricidio es el único crimen que se ve en escena.

Otro elemento que introduce Sófocles y que se encuentra ausente en los otros trágicos es el personaje de Crisótemis. Se trata de la hermana de Electra, hija también de Agamenón y Clitemnestra. Aunque siente empatía por Electra, y ansía también el retorno de Orestes –como queda demostrado en su júbilo al reconocer en la tumba de su padre que su hermano está en Argos–, no participa de la denuncia ni del repudio a la tiranía de los asesinos. Antes bien, se comporta como una hija sumisa y obediente para evitar las consecuencias que le traería la rebeldía. Es decir, guarda un cómodo silencio en su propio provecho. Incluso, en la primera escena de Crisótemis, intenta persuadir a Electra de que cese en sus lamentos y denuncias y le advierte del castigo que ha decidido Egisto y que la llevará a la muerte. Electra, en cambio, ve a su hermana como traidora a la memoria de su padre.

Diversos eruditos han notado en la obra de Sófocles el paralelo entre la relación Electra/Crisótemis y Antígona/Ismene, entre ellos Falk (28) y Lesky (143). Antígona pide ayuda a Ismene para trasgredir la ley de los hombres; en este caso, del tirano Creonte, y dar sepultura a su hermano con las libaciones correspondientes. Ismene se rehúsa por temor al castigo. De la misma manera, Electra, al creer a Orestes muerto, pide ayuda a Crisótemis para asesinar a Egisto y Clitemnestra, pero esta se niega e intenta disuadir a su hermana argumentando que una mujer solo puede encontrar la perdición en un vano ataque contra Egisto, que es varón y rey. Algunos autores ven a Crisótemis como la voz de la razón y la prudencia. Pero en el contexto de la obra es presentada como cobarde, y tal como señala Jaeger de Ismene (259), Crisótemis tampoco es un personaje trágico. "Ismene, su hermana, poco dispuesta a comprometerse, habría vivido en paz, aunque no feliz, y habría actuado como un ejemplo de razonabilidad poco convincente, al igual que Crisótemis³⁹" (Falk, 28).

El rol activo de Electra en el matricidio y a lo largo de toda la tragedia de Sófocles, así como su valor y resolución, se ven acentuados por el contraste con Crisótemis, su hermana, hija del mismo padre asesinado. Incluso Electra, al revelar su plan y recibir por respuesta una negativa, le dice: "Ve a contar todo esto a tu madre. CRISÓTEMIS: No estoy

³⁹ "Ismene, her sister, unwilling to commit herself, would have lived peacefully, if not happily, and would have acted as an example of unconvincing reasonableness, just as Chrysothemis"

inflamada de tal odio contra ti” (Sófocles, 91). Este episodio, la segunda escena con Crisótemis, acentúa aún más la soledad de Electra, que solo cuenta con el Coro para consolarla y, al creer a Orestes muerto, se siente sola en el mundo y asume la drástica decisión de cargar el acto de justicia sobre sus hombros, pese a ser solo una mujer.

aquí el Coro parece atribuir todas las virtudes a Electra y no a su hermana; tanto sabiduría como piedad filial. De cualquier manera, en los yámbicos anteriores (líneas 947-1057), pareciera como si el Coro creyera que Crisótemis muestra sabiduría y una prudente cautela al intentar disuadir a Electra de su riesgoso porvenir (...) Es verdad que el Coro insta a Electra a ser prudente: pero lo hacen porque desean salvarla de destruirse a sí misma en un vano ataque contra Egisto (...) Electra muestra sabiduría en un sentido mucho más elevado moralmente. Esta sabiduría aparece con énfasis en las líneas 1058-62. Además, en las líneas 1085-9 el Coro no dice en realidad que Electra sea sabia, sino solo que intentó ser considerada así⁴⁰ (Booth, 132).

Momentos antes de que Orestes y Píldes entren en escena y se produzca el reconocimiento, acontece este diálogo entre Electra y Crisótemis. Electra intenta convencerla de ayudarla a asesinar a Egisto por el destino que les espera a ambas si Orestes ha perecido: no tener derecho a la herencia paterna; no poder desposarse ni tener hijos, pues estos serían una amenaza para Egisto; y vivir bajo la opresión y la tiranía de dos asesinos, su madre y Egisto, ilegítimo usurpador del trono. Por otra parte, le habla de la gloria de la que gozarían en Argos, la cual trascendería incluso la muerte de ambas, por su varonil actuar al asesinar a sus enemigos y recuperar lo que les pertenece cumpliendo con la justicia. Este argumento de Electra es de crucial importancia. A diferencia del *Orestes* de Eurípides, Sófocles ilustra, tan solo en este pasaje, que Egisto y Clitemnestra son repudiados por los ciudadanos argivos. Esta es otra justificación de la impunidad del matricidio, pues presenta a Orestes, no solo como libertador de su hermana, sino como

⁴⁰ “the Chorus here seem to be attributing all the virtues to Electra and not to her sister; wisdom, as well as filial piety. However, in the preceding iambics (lines 947-1057, it looks as if the Chorus believe that Chrysohemis shows wisdom and prudent caution in trying to dissuade Electra from her bold venture (...) It is true that the Chorus urge Electra to be prudent: but they do this because they wish to save her from destroying herself in a vain attack on Aegisthus (...) Electra shows wisdom in a much higher, moral sense. Wisdom of this kind appears to be stressed in lines 1058-62. Further, in lines 1085-9, the Chorus do not actually say that Electra *is* wise, but only that she aimed to be thought so”.

libertador de su patria, pues los argivos se oponían a la tiranía del usurpador del trono: Egisto.

Crisótemis replica apelando a la prudencia, pues dos mujeres no pueden hacer frente a la fuerza de sus enemigos. Intenta disuadir a Electra de su propósito y ambas hermanas acaban enemistadas. Tal como se señala en el pasaje citado, la actitud del coro es ambigua. Después de que Electra argumenta que asesinar a Egisto junto con su hermana les traerá gloria y justicia, el Coro la respalda, pero después de la réplica de Crisótemis, el Coro insta a Electra a obedecerla en pos de mostrar prudencia y sabiduría. Esas son las dos intervenciones del Coro en la disputa. Pero después de que Crisótemis ingresa a palacio, el Coro entona dos estrofas y una antistrofa alabando la decisión de Electra.

sin tener ningún cuidado por su vida, está pronta a morir con tal que triunfe de esas dos Erinias. ¿Hay una hija tan bien nacida? Nadie, siendo bien nacido, se resignará a deshonorar su sangre, ni a dejar que la gloria de su nombre perezca. Y por eso, hija, ¡oh hija!, has querido mejor el destino común a todos, para merecer la doble alabanza de ser discreta y de ser una hija irreprochable. ¡Plegue a los Dioses que vivas tan superior a tus enemigos por el poder y las riquezas como estás ahora agobiada por ellos! Porque te veo menos abrumada por el destino que excelsa por el respeto que tienes a las leyes sacratísimas que florecen entre los hombres y por la piedad hacia Zeus (Sófocles, 92-93).

Tal como señala Booth, el Coro insta a Electra a seguir los consejos de Crisótemis únicamente para salvar a Electra de una muerte que consideran segura, especialmente si actúa sola. Pero tras oír la querrela, ven la sabiduría moral de Electra, que incluso está dispuesta al sacrificio, pues morirá si falla, con tal de asegurarse de que se cumpla la justicia de Zeus y se vengue a su padre. Es por eso que el Coro, resignado y con mayor comprensión, entona las estrofas y la antistrofa donde elogia a Electra como hija que no traiciona la memoria paterna y también como piadosa, al estar dispuesta a dar su vida con tal que se cumpla la ley de los dioses. Pues el Coro no confía en que la empresa tenga éxito. Esta resolución al acto, y en soledad, sin apoyo, también permite establecer un paralelo con Antígona, solo que esta heroína llega a realizar el acto en conformidad con la ley divina y por ello perece bajo las órdenes del tirano Creonte. Electra, en cambio, se decide a asesinar a Egisto con sus propios medios y en la escena siguiente reconoce a su hermano que ha

venido triunfal a cometer el doble homicidio con el final feliz del restablecimiento de la justicia y la liberación de Argos.

La figura de Crisótemis en la obra de Sófocles frecuentemente ha sido comparada con Ismene, como contraparte de la resolución de su hermana a cometer un acto justo pero riesgoso. Se la presenta como cobarde. Sin embargo, a lo largo de la historia, el personaje de Crisótemis ha sido leído de diversas maneras, incluso como un símbolo de conciliación y prudencia, tal como en la *Electra* el Coro no censura sus palabras, sino que las considera sensatas. En el documental *La Electra de Galdós*, la catedrática de la UNED Oñate se refiere a Crisótemis como un símbolo de reconciliación y de cese de la cadena de venganzas al intentar persuadir a su hermana de no cometer los homicidios.

Aquí no aparece, por lo tanto, el salto cualitativo, la ruptura que supone siempre el límite de la verdad y que solo puede establecer, en el caso de la *Electra* de Sófocles, el perdón, el perdón (sic), el olvido que propone Crisótemis, el de una memoria a favor del porvenir, no tanto llevada por la justicia justiciera, sino por el espíritu de la ley a favor del porvenir, a favor de la inocencia, de la llegada de una futuridad, sino interrumpida, sino impedida constantemente por ese cierre de la venganza repetitiva [que] deja a la sociedad y las culturas históricas sin futuro. Ese es el mensaje ya de la *Electra* de Sófocles. Todo el mundo que vuelva a leer a Sófocles y que lea la *Electra* de Galdós entiende que ha percibido hermenéuticamente el espíritu del mensaje (minuto 11 y sgtes.)

Aquí tenemos un ejemplo de transculturación y relectura de la tragedia de Sófocles desde un contexto determinado. Aunque la *Electra* de Galdós no es una reescritura del mito, sino que, con un fuerte anticlericanismo, se basa en un episodio contemporáneo a la obra en 1901⁴¹, muchos críticos españoles han establecido un paralelo entre esta obra y la *Electra* de Sófocles, buscando similitudes entre ambas huérfanas. Lo importante es que, aunque no es una reescritura del mito, da pie en España para establecer como precedente la tragedia de Sófocles, abordándola como la historia de sucesivas venganzas en una cadena que parece no tener fin. Aunque en la *Electra* de Sófocles se pone fin a esta sucesión de crímenes, y no transmite un mensaje de reconciliación, como plantea Oñate, sino que valida

⁴¹ Este episodio provocó mucho revuelo en España y antipatía hacia la Iglesia, particularmente los jesuitas. Una joven de familia rica y de clase alta estaba comprometida, pero su confesor la convenció de ingresar al noviciado, pasando su herencia de la fortuna familiar a la congregación religiosa. Esto generó gran molestia en la familia y en el novio, y figuró en los periódicos de la época con mucha polémica.

la venganza, la académica se centra en el personaje de Crisótemis para hacer una lectura desde la situación política y de violencia de España. Para el estreno de la *Electra* de Galdós existía un fuerte sentimiento contra la Iglesia Católica y contra el sector más conservador de España. Ya en el siglo XIX se había vivido la Guerra de la Independencia Española, con conflictos con países europeos limítrofes. La situación política del cambio de siglo les llevaría décadas después a la Guerra Civil Española y la dictadura de Franco. Es por eso que Oñate, y tal vez otros críticos, realizan una lectura parcial de la obra, viendo como personaje central a Crisótemis por negarse a participar de la continuación de la serie de crímenes. La convierten así, por la violencia vivida en España, en un símbolo de reconciliación y cese de la violencia. Es muy similar a lo que hace el español Unamuno con la *Fedra* de Séneca, la cual tradujo del latín. Tras traducirla al español, escribe una nueva *Fedra* pero con un final feliz. En vez de suicidarse Fedra para gatillar el odio de Teseo contra su hijo con mentiras, el español convierte el suicidio en un sacrificio cristiano para propiciar la reconciliación entre padre e hijo. Estos son ejemplos de transculturación en España, un país cansado de la guerra, tanto en la reescritura de *Fedra* como en la lectura de Crisótemis, aunque desvirtúe el sentido de la tragedia de Sófocles, en la cual el cometido de Orestes y Electra representan la Justicia.

Se ha señalado la similitud de roles de Ismene y Crisótemis. Tal como Sófocles reivindica a Ismene al pedir ella compartir el castigo de su hermana, Strauss, en su ópera *Elektra*, agrega una última escena de Crisótemis, donde esta sale del palacio y entona un canto triunfal sobre los actos de Orestes, cargado de un profundo amor hacia su hermano, y sin escatimar en referirse a los ensangrentados cadáveres de Clitemnestra y Egisto como motivo de celebración. A continuación, tanto Crisótemis como Electra, que no están enemistadas, entonan un himno al amor y la bondad de los dioses. De esta manera, Strauss también realiza una lectura de Crisótemis en su ópera donde la reivindica y la presenta como, si bien prudente y cauta, cómplice de Electra al albergar las mismas intenciones y celebrar con ella.

c) *Reconocimiento de Orestes*

La escena de reconocimiento entre los dos hermanos está presente en las tres versiones clásicas del mito de Electra. En la tragedia de Eurípides, Orestes se presenta a su hermana bajo una falsa identidad, aun quedándose en su casa como huésped junto a Pílates. Es el Anciano quien lo reconoce, aun sin verlo desde niño, y convence a Electra de que se encuentra ante su hermano por medio de una cicatriz en la cara. En *Las coéforas*, en cambio, en la primera escena, ante la tumba de Agamenón, apenas Orestes reconoce a su hermana sale de su escondite y se presenta ante ella. Él la convence de quién es él y de su retorno. En la tragedia de Sófocles, en cambio, la escena de reconocimiento es tardía y posterior a que Electra esté convencida de que su hermano ha muerto.

Para comprender la Electra de Sófocles, tomaremos como punto de partida el fenómeno de que tanto en Esquilo como en Sófocles se describen las lamentaciones y la tristeza de Electra y su júbilo al encontrar de nuevo a su hermano. Pero en Esquilo las dos escenas se suceden inmediatamente la una a la otra en la primera parte del drama, mientras que en Sófocles se encuentran situadas al principio y al final de la obra, respectivamente (Lesky, 143).

En efecto, el genio de Sófocles, maestro de la progresión dramática, lleva a Electra de una situación de penurias, aunque albergando esperanza, a una situación de desgracia y desamparo, en la cual su única esperanza es destruida ante la falsa noticia de la muerte de Orestes. En la primera parte de la obra, tras la llegada del Pedagogo con Orestes y Pílates, se suceden las lamentaciones de Electra, en diálogo con el Coro y posteriormente con Crisótemis, quien intenta disuadirla de ser más dócil y resignada. Luego se suceden las acusaciones a Clitemnestra, como respuesta a su defensa, y a continuación entra en escena el Pedagogo con la falsa noticia. Este episodio es clave para acentuar el rol activo de Electra en la venganza y en la obra, pues, al no contar con Orestes, decide concretar la justicia y el asesinato del rey con sus propias manos, aun siendo mujer. Después de la segunda escena con Crisótemis y del canto del Coro, Orestes y Pílates entran a escena con la urna que contendría las cenizas del hijo de Agamenón. Conmovido por la actitud de Electra al pedirle la urna y proferir palabras de amor, Orestes se decide a revelar su identidad. Ambos hermanos se abrazan con amor filial y alegría, emocionada Electra hasta

las lágrimas, al punto que el Pedagogo sale del palacio a pedir silencio para proceder con el plan. A diferencia de las otras dos tragedias, Orestes no dispone de tiempo, como señala, para oír los maltratos a los que ha sido sometida Electra, hasta después de asesinar a los homicidas. Lo que se pretende recalcar aquí es que Sófocles, al situar la escena de reconocimiento después del anuncio del Pedagogo, lleva a Electra de la esperanza a la desgracia máxima, y de esta a una alegría, consuelo y júbilo indescriptibles. Esquilo, en cambio, participa a Electra desde el principio de que se presentará bajo una falsa identidad para pedir alojamiento, y ella no participa de la ejecución del plan.

Por último, la escena de reconocimiento de Orestes en la *Electra* de Eurípides es la más compleja. El poeta se distancia de la religión propia de la mitología y del carácter heroico de sus personajes. Halporn plantea que esto generó disconformidad en la audiencia y en el lector de Eurípides (101), pese a su popularidad indiscutible desde su muerte hasta hoy. Eurípides cambia la escenografía de la obra en relación a los otros poetas. La tumba de Agamenón no está presente en el escenario. Halporn señala: “Eurípides ha tomado toda oportunidad para dejar fuera a Agamenón de esta obra como una fuerza⁴²” (111). La obra, en vez de transcurrir en las puertas del palacio, transcurre en una zona rural y pobre, e introduce personajes nuevos, como el Campesino, esposo de Electra, y el Anciano. Es la única de las tres tragedias en que Orestes no se presenta a Electra, sino que transcurren 50 versículos desde que el hijo de Agamenón reconoce a su hermana y el Anciano convence a Electra de que el huésped que está en su casa es su hermano. Incluso Orestes, como forastero, había preguntado a Electra: “¿Qué pensaría, entonces, Orestes en relación a todo esto, si a Argos regresara? (...) Y si es que llegase a venir, ¿cómo daría muerte a los asesinos de vuestro padre? (Eurípides, 89). Sin embargo, oculta su identidad a su hermana. Tal como señala Halporn, Electra era muy pequeña cuando Orestes fue exiliado y solo el Anciano, quien lo crió, sería capaz de reconocerlo (103).

Al mismo tiempo, cuando el Anciano reconoce la presencia de Orestes en Argos por las libaciones en la tumba de Agamenón, Electra se muestra escéptica: su hermano no sería tan cobarde de llegar escondido y de manera furtiva a cumplir su propósito, tal como, en efecto, actuó. El Anciano le explica que reconoció los rizos de cabello y las pisadas, pero Electra se burla diciendo que muchas cabelleras se asemejan y que muchas personas usan el

⁴² “Euripides has taken every opportunity to remove Agamemnon as a force from this play”

mismo calzado. Como puede apreciarse, estas son las señales que en *Las coéforas* indican a Electra la presencia de su hermano. Este pasaje ha dado pie a que algunos críticos cuestionen si Eurípides se propuso criticar a Esquilo o ridiculizarlo de manera humorística mediante una parodia. Como la hipótesis de la parodia es inviable, han surgido propuestas de que se trata de una interpolación posterior, lo cual ha suscitado extensas discusiones entre los académicos.

Al mostrarse escéptica sobre las señales, el Anciano reconoce a Orestes, después de dar vueltas en torno a él observándolo, y le dice a Electra que se encuentra ante su hermano. Y, ante su escepticismo, le aporta la prueba irrefutable de la cicatriz junto a la ceja por un accidente cuando niño. Entonces se produce el reconocimiento. Halporn señala que la señal de la cicatriz no es tan espectacular dramáticamente como las pruebas que están presentes también en *Las coéforas*. Indica que la cicatriz podría simbolizar un vínculo entre los hermanos, jugando cuando niños al momento del accidente, pero que al relatarlo un tercero se establece una mayor distancia entre los hermanos y la ausencia de vínculo entre ambos (108). El punto es que Eurípides construye una Electra tan escéptica y racional como él mismo. “Y en la escena de reconocimiento de su *Electra* (508 ff) parece haber establecido tan fuertemente su polémica contra Esquilo que los críticos a menudo han tenido la sensación de que la ilusión dramática se ha roto y Eurípides está hablando por sí mismo” (Halporn, 102). Pero Eurípides no solo toma referencias intertextuales de Esquilo, sino también de *La Odisea*, y ambas tradiciones convergen en la escena de reconocimiento, pues en la epopeya de Homero la nodriza reconoce a Ulises en su retorno por una cicatriz (Ibíd. 107).

Si la intención de Eurípides era ridiculizar o parodiar la escena de Esquilo en la cual Electra es conducida, a partir de un examen del mechón de cabello, hacia las huellas y la presencia de la prenda de Orestes, quien aparece antes que ella, entonces habría sido necesario para él utilizar la escenografía de Esquilo para esta acción. La naturaleza de la parodia o burla teatral, ambas antiguas y modernas, requieren que el autor de la parodia haga explícito a su audiencia o lector que está realizando una parodia o ridiculización. Nada en esta escena ni en las que preceden preparan al público para esta noción. Sin la alusión visual como un punto de referencia para la ridiculización, en este caso no puede hablarse de

parodia. El público debe ser consciente por el texto dramático de que la parodia o escena de ridículo se aproxima⁴³ (Halporn, 112)

Coincidimos con Halporn en que la escena de Eurípides no es una parodia. La parodia es un género con características propias y establecidas, y tal como señala el pasaje citado, debe remedar la escena que se quiere ridiculizar, y para ello debe reproducirla. Tampoco hay cabida para una alusión humorística en una obra tan trágica como la *Electra* de Eurípides. Lo que hace el poeta es tomar elementos intertextuales de Esquilo para construir una *Electra* tan escéptica y racionalista como él mismo. Si se puede interpretar como una crítica, debemos analizar *Las coéforas*. Si dos hermanos son separados en la infancia, resulta inverosímil que tantos años después se le reconozca a uno por algo tan poco característico y tan común a todas las personas como lo es un mechón de cabello o las huellas de unas sandalias. Más aún, la *Electra* de Esquilo reconoce a su hermano por estas señas pero no lo reconoce cuando lo ve en persona. Orestes debe relacionar su cabellera y las señas reconocidas de su presencia con él mismo para que *Electra* se percate de que es su hermano quien le habla. Esto se debe a que Esquilo, a diferencia de Eurípides, es ajeno al realismo que aún no irrumpía en Atenas, y plantea la escena de reconocimiento como una escena introductoria a que Orestes, el héroe, desarrolle su plan. No le da ni la relevancia ni la fuerza dramática que encontramos en Sófocles y Eurípides. Es por eso que Eurípides se vale de este elemento intertextual para otorgar mayor realismo a su obra, valiéndose de la cicatriz como prueba irrefutable porque esta seña, tan característica de alguien, permitió reconocer a Ulises después de tan larga ausencia.

La alusión a las señales de reconocimiento de Esquilo en la escena de Eurípides ha sido muy polémica. Muchos críticos, incluso contemporáneos, al no entender la alusión sino como una parodia o un elemento humorístico, sostienen la tesis de que se trata de una interpolación de un copista posterior. Aunque hay consenso de qué versículos de las

⁴³ "If Euripides intended to ridicule or parody the Aeschylus scene in which Electra is led from a consideration of the lack of hair to the footprint to the presentation of the garment by Orestes who appears before her, then it would have been necessary for him to use Aeschylus' setting for these actions. The nature of dramatic parody or burlesque, both ancient and modern, demands that the author of the parody make it clear to his audience or reader that he is offering parody or ridicule. Nothing in this scene or what precedes it would prepare the audience for this notion. Without the visual allusion as a point of reference for the ridicule in this case there could be no parody. The audience must be aware by the playwright that the parody or ridicule is on its way".

Electras son interpolaciones, el escepticismo que muestra Eurípides en su tragedia sobre las señales que identifican a Orestes en *Las coéforas* ha suscitado una antigua discusión no resuelta. Se plantea aquí que no puede ser una interpolación por los siguientes motivos: 1. Introducir una interpolación adulteraría y modificaría toda la escena de reconocimiento, la cual está presente en los tres poetas y en Eurípides da pie al desarrollo del plan de los homicidios. 2. El Anciano cumple un rol clave que es reconocer a Orestes y orientarlo sobre cómo asesinar a Egisto. Electra manifiesta también su escepticismo porque esperaba la llegada de un Orestes triunfante. Tampoco da crédito al Anciano hasta presentar la prueba de la cicatriz. Por ende, el pasaje es coherente con la actitud escéptica y racional de Electra. 3. Si el Anciano pone como prueba la cicatriz de Orestes, esto solo se justifica si Electra se mostró escéptica sobre la prueba de las señales en la tumba de Agamenón. 4. Aun si Electra se mostró escéptica sobre la prueba de las libaciones por causa de su imagen de Orestes, que no llegó de manera triunfante a Argos, las pruebas que le da el Anciano, tomadas de Esquilo, son coherentes con lo anterior para acentuar el escepticismo de Electra. Además, Eurípides ha sido tildado como el “corruptor de Esquilo”, y Aristófanes los ha hecho debatir en *Las ranas*. No es de extrañar que, al abordar el mismo mito, Eurípides tome un elemento de la obra anterior para darle un giro, tal como hace con todo el mito.

Sobre esta discusión, Lloyd-Jones ha hecho ver que la tesis de la interpolación data recién desde los siglos XVIII y XIX, cuando el realismo y las características de cierto tipo de teatro y los parámetros dramáticos de aquella época hicieron a los críticos leer las tragedias griegas desde los estilos del teatro moderno. Por ejemplo, Lloyd-Jones señala que la afirmación de Mau de que este pasaje es irrelevante para el conflicto, solo tiene sentido en la teoría teatral de su época (cit. en Halporn, 117), pues al mostrar Electra escepticismo sobre la presencia de Orestes, se acentúa la falta de reconocimiento y de vínculo entre ambos. Además, al poner como prueba la cicatriz, Eurípides toma de la tradición para esta escena tanto elementos de Esquilo como de *La Odisea*. Para cerrar, transcribo una cita de Halporn sobre la postura de Donzelli, que aclara que el pasaje en cuestión tiene coherencia en sí mismo y no necesariamente va a ser visto como una mofa:

no hay razones objetivas de orden textual que sean realmente decisivas para forzarnos a excluir la autoría de Eurípides de las líneas en discusión. El

espectador, ella agrega, que no es especialmente erudito culturalmente, puede apreciar el significado del pasaje, aun sin comprender la alusión a la situación paralela en Esquilo. Pero el espectador puede, además, conocer la situación presentada por Esquilo presupuesta en el texto de Eurípides aun sin haber visto recientemente una nueva puesta en escena de *La Orestía*, posibilidad que existe y que no puede ser negada⁴⁴ (118).

Tanto en el primer caso, si el espectador no comprende la alusión a Esquilo, como en el caso de que la comprenda, este puede apreciar que el pasaje es coherente con el escepticismo de Electra a lo largo de toda la escena de reconocimiento. Asimismo, es coherente con el hecho de que el Anciano reconoce a Orestes desde el principio: reconoce su presencia aun sin verlo, por las señas de Esquilo. Además, el escepticismo de Electra es coherente con su personalidad, que en Eurípides es construida de manera distinta a los otros dos poetas.

Una vez introducido el mito de los Atridas en el capítulo anterior, en este capítulo abordo tres tópicos del mito de Electra, que es el tema central del presente trabajo. El aspecto de la *Electra* de Sófocles en el tratamiento de Orestes como héroe triunfador es crucial en la tesis de este trabajo, que profundiza en la culpa, pues Sófocles es el único de los tres poetas que omite la culpa en su tragedia. No solo omite la culpa y el remordimiento, sino cualquier clase de castigo al crimen. Omite la presencia de las Erinias que figuran en Esquilo y en Eurípides. La feliz resolución de la obra en el doble asesinato, y la impunidad del matricidio, han suscitado una amplia polémica entre los académicos. En el presente trabajo, después de enfatizar que la obra no es parte de una serie, adhiero a la hipótesis de Konstan. Además, en el ítem sobre el rol de Electra en el matricidio explico que, en la *Electra* de Sófocles, la hija de Agamenón justifica el matricidio en el diálogo con su madre, en el cual el poeta presenta a Clitemnestra como una villana, al igual que en otros pasajes de la obra en los cuales también es denunciada por su hija. De esta manera, además de

⁴⁴ "there are no objective reasons of a textual order that are truly decisive which force us to exclude Euripidean authorship of the disputed lines. The spectator, she continues, who is not especially culturally aware could appreciate the significance of the passage, even without grasping the allusion to the parallel situation in Aeschylus. But the spectator could also know of the Aeschylean situation presupposed by the Euripidean text even without having seen a recent revival of the *Oresteia*, thought such a possibility existed and cannot be denied".

participar de la discusión bibliográfica, me baso en la tragedia para justificar la impunidad del matricidio y adherir a la hipótesis de Konstan.

Se aborda también la figura de Crisótemis y cómo ha sido leída en la historia, pues ella opera en la tragedia de Sófocles como contraste con la resolución y determinación de Electra. De esta manera, en la obra de Sófocles se omite la culpa y el castigo al matricidio, pero sin dejar de lado una visión religiosa en la cual este Orestes victorioso actúa respaldado por un dios y ejecutando la Justicia. Este enfoque es necesario como contraste en relación al capítulo siguiente, pues Eurípides cuestiona el oráculo de Apolo, aun en boca de sus personajes, y aborda a los dioses desde una mirada escéptica. Por otro lado, Eurípides hace en su *Electra* que sus personajes sucumban a la culpa y el remordimiento por la responsabilidad de sus propios actos, cometidos libremente y con escrúpulos por parte Orestes. El *deus ex machina* de los Dióscuros los consuela y, en parte, los exime de sus actos de manera paródica a la religión que seguía Esquilo.

Lo más evidente del ítem sobre el papel de Electra en el matricidio es que Orestes es el héroe trágico de estas obras, pero en las tragedias de Sófocles y Eurípides Electra cumple un rol muchísimo más activo como cómplice que en *Las coéforas*, aunque ambas obras son sumamente diferentes y también la personalidad y el papel que ejecuta Electra en el plan.

Incluyo también un ítem sobre la escena de reconocimiento de Orestes por parte de su hermana, pues esta escena está presente de maneras muy distintas en las tres tragedias y ha suscitado una gran polémica en la *Electra* de Eurípides, poeta que veremos en el capítulo siguiente, al sugerirse la presencia de una interpolación. Esta escena es importantísima en esta obra pues el reconocimiento de Orestes mediante la presencia del Anciano, y los consejos de este, estructuran la obra al permitir que se desarrolle el plan para asesinar a Egisto. Electra propone el plan para el asesinato de su madre, y desde ese momento hasta la consumación del matricidio puede apreciarse su papel activo en este crimen. Por este motivo, y porque en la tesis del presente texto trabajo con Eurípides, decidí insertarme en la discusión bibliográfica sobre los versículos cuestionados, además de abordar de manera comparada en los tres grandes trágicos esta importante escena del mito.

4. LAS MOSCAS

a) Introducción

La tesis de este capítulo es que es posible realizar una lectura del mito de Electra desde la reescritura del mito *Las moscas* (*Le Mouches*, 1943), la cual es la primera pieza teatral de Jean Paul Sartre. Considerando que el filósofo francés plasma en sus obras literarias los postulados de la filosofía existencialista⁴⁵, se abordará *Las moscas* desde esta filosofía, en una lectura comparada con el mito en Eurípides, particularmente en su *Electra* y el *Orestes*. Esta comparación abordará temas filosóficos compartidos por Sartre en *Las moscas* y por las obras del poeta griego, específicamente la libertad humana, la culpa o remordimiento, y el tratamiento de los dioses.

Aunque no se puede establecer un hipotexto claro de esta obra, pues tanto Esquilo como Sófocles y Eurípides adaptaron este mito, esta lectura comparada nos permite abordar estos temas filosóficos arriba mencionados, presentes a lo largo de la historia del hombre, la literatura y la filosofía, bajo el supuesto de que Eurípides, también llamado “el poeta de la Ilustración”, posee mayores puntos de encuentro con Sartre en estos tres tópicos, debido a la influencia de la sofística en su obra, su realismo, su poética desmitificadora del héroe trágico, y su escepticismo sobre la divinidad y el destino.

Aunque Santos presupone una relación hipertextual entre *Las moscas* y *La Orestía*, de Esquilo (183-184), basándose en la suposición de que la tragedia de Sartre incluye *Las Euménides* y no solo *Las coéforas*, esta suposición se basa únicamente en la escena en que Orestes y Electra buscan asilo en el templo de Apolo, abrazados a la estatua del dios mientras las Erinias los rodean. Sin embargo, se ha señalado que las tragedias griegas son puestas en escena de mitos por todos conocidos en el auditorio, y que se remontan a la epopeya homérica. Por tanto, no parece posible definir un hipotexto en Esquilo basándose en solo una escena. Mientras la reescritura no sea una trilogía análoga a *La Orestíada*, es reescritura del mito y no hipertexto de Esquilo. Más aún si consideramos la gran distancia ideológica que separa a Sartre de Esquilo en temas como el destino, la divinidad, la culpa o inocencia, la libertad humana y la responsabilidad por los propios actos.

⁴⁵ Como se señalará más adelante, esto se hace patente en la lectura que se realizó de *La náusea*, (1937) su primera novela, la cual fue leída como una obra introductoria al tratado filosófico *El ser y la nada* (1943), pues en la novela ya esbozaba sus planteamientos. Cuando los universitarios no comprendían *El ser y la nada*, como muchos académicos de la época, se volcaban a su producción novelesca para comprenderla mejor.

Para comenzar, se contextualizará *Las moscas* en la filosofía sartriana mediante una revisión del rol de Sartre en la filosofía de la existencia.

b) Sartre y el existencialismo

El existencialismo es un movimiento filosófico que proviene de la filosofía de la existencia, y tuvo su apogeo en Francia, principalmente durante la década de 1940, cuando llegó a ser muy popular: publicaciones en revistas, reuniones en cafés, conferencias, ediciones de la obra de Sartre, como *El ser y la nada*, la cual fue leída y estudiada por universitarios y jóvenes europeos, causando controversia o ganando adeptos. En Europa se hablaba mucho del existencialismo en esta época, y de Sartre, su principal promotor. Fue también controversial. Sartre ganó detractores entre católicos y filósofos marxistas, y participó en muchos debates públicos. Jolivet señala: “de los cafés del boulevard Saint-Germain, donde las ideas, mal recibidas en las universidades, habían encontrado un refugio y foco de propaganda, el existencialismo no tardó en expandirse entre el gran público y se volvió de pronto una brusca y violenta marea” (13). *El existencialismo es un humanismo* es, precisamente, una defensa de este movimiento y una respuesta a sus detractores, cuando el término “existencialista”, al pasar de boca en boca, siendo de uso común, necesitaba una definición y una propuesta ética que aclarara que esta filosofía –contra lo que se decía– sí otorgaba sentido a la existencia del sujeto, planteando éticamente la responsabilidad por los propios actos, y que el individuo ocupa un lugar en el mundo, logrando la trascendencia a través de los otros, y siendo el individuo un proyecto que deja huellas en el porvenir.

No se trata de una filosofía que agrupe pensadores de manera homogénea. Sartre encabeza en Francia un existencialismo ateo. Niega a Dios a priori: “La negación sistemática y absoluta de Dios no ha tomado pues cuerpo y forma en el proceso sino para justificar una elección inicial y a priori” (Jolivet, 30). Rechaza el argumento ontológico – que pretende probar la existencia de Dios a partir de proposiciones lingüísticas– y plantea que Dios no tiene fundamento pues no puede fundarse en otro. Dios es, para Sartre, la contradicción donde se pretende unificar el para-sí (ser consciente) con el en-sí (las cosas sin conciencia, que son de manera objetiva), pese a que el para-sí niega su ser-en-sí al ser un proyecto.

Pero también hay filósofos existencialistas cristianos. Sartre señala:

hay dos especies de existencialistas: los primeros, que son cristianos, entre los cuales yo colocaría a Jaspers y a Gabriel Marcel, de confesión católica; y, por otra parte, los existencialistas ateos, entre los cuales hay que colocar a Heidegger, y también a los existencialistas franceses y a mí mismo” (*El existencialismo*, 16).

El mismo Sartre define el postulado principal del existencialismo: *la existencia precede a la esencia*. Esta premisa fue señalada ya por Kant (Wahl, 16), quien planteaba que la existencia no puede deducirse de la esencia. Acorde con esta proposición, se ensalza la libertad humana, al punto de plantear Sartre que el hombre está condenado a ser libre. De acuerdo a esta filosofía somos proyecto arrojado a múltiples posibles según nuestras decisiones; nos realizamos en nuestros actos, negando la esencia del individuo; elegimos siempre, aun cuando no actuamos; somos libres, aun insertos en circunstancias; la trascendencia se logra en el porvenir y en la relación con los otros. Sartre otorga especial importancia a la libertad en todo momento y pese a las circunstancias, y a la importancia del individuo y de sus actos, tanto para las otras personas como para el mundo. Sartre plasma sus postulados filosóficos en su obra literaria. Tanto así, que su novela *La náusea* ha sido leída como una “introducción a los desarrollos de *El ser y la nada*” (Jolivet, 18). Jolivet señala que muchas personas, al no comprender *El ser y la nada*, se abocaban a la lectura de los ensayos y la literatura de Sartre (13). Es por ello que resulta crucial comprender algunos postulados existencialistas para abordar *Las moscas*, publicada en 1943, al igual que el tratado filosófico *El ser y la nada*. Principalmente: 1. El tema de la libertad como inherente al para-sí o ser consciente. 2. La culpa o remordimiento. 3. La relación del hombre con los dioses.

La filosofía de la existencia se caracterizó por oponerse a concepciones clásicas de la filosofía, en palabras de Wahl:

tal como las hallamos en Platón, en Spinoza o en Hegel. La filosofía, en Platón, es la búsqueda de la esencia, porque la esencia es inmutable. Spinoza quiere ascender a una vida eterna que es beatitud. El filósofo, en general, quiere hallar una verdad universal, válida para todos los tiempos, quiere elevarse por sobre lo venir, y opera generalmente, o piensa operar, sólo con la razón (9).

A menudo se confunde la filosofía de la existencia con el existencialismo, que surge de esta filosofía. Incluso algunas fuentes incluyen novelistas como Dostoievski, más allá del mismo Sartre y Camus, quien también desarrolló una producción novelística y teatral enmarcada en la filosofía del absurdo. Sin embargo, filósofos de la existencia como Heidegger y Jaspers rechazaron el existencialismo. Kierkegaard, quien definió “existencia” en el sentido filosófico que tiene hoy, se negaba a adherir a movimientos o doctrinas filosóficas, incluso a que se le considerara filósofo. Sin embargo, son autores cruciales para que surja el existencialismo. Sartre se basa en muchos postulados de Heidegger sobre metafísica. El autor alemán desarrolla una metafísica laica y contingente al problema de Europa. Kierkegaard es el primero en plantear que “la verdad reside en la subjetividad”, contra la idea platónica de esencia inmutable; contra la búsqueda de Hegel de la objetividad y la totalidad. Kierkegaard otorga crucial importancia a las ideas de opción y de decisión; a la idea de los posibles; a la subjetividad y la importancia del sentimiento individual, rebelándose contra el pensamiento de Hegel y su concepto de Idea eterna (Wahl, 10-14). Kierkegaard sentaría las bases de la filosofía de la existencia. Aun siendo cristiano e incluyendo a Dios en su filosofía, lo veía como ajeno a nosotros, quienes estamos separados completamente de él por nuestra individualidad. Jaspers seguiría la filosofía de Kierkegaard, pero, pese a ser católico, la desarrolla de manera laica.

Heidegger, precursor de Sartre, plantea la que es para él la pregunta fundamental y la primera de todas las preguntas:

¿Por qué es el ente y no más bien la nada? Esta es la pregunta (...) es, al parecer, la primera de todas las preguntas. (...) una vez, quizás hasta de vez en cuando todos nos sentimos rozados por el oculto poder de esta pregunta sin comprender del todo lo que nos ocurre. Surge, por ejemplo, en momentos de gran desesperación, cuando parece desvanecerse todo el peso de las cosas y el sentido se oscurece por completo (...) La pregunta está igualmente presente en los súbitos júbilos del corazón, porque en esos momentos todas las cosas se transforman y nos rodean como si eso sucediera por primera vez, y como si pudiésemos comprender antes su inexistencia que su existencia y el que sean tal como son. También en el tedio está presente esta pregunta, cuando nos hallamos a igual distancia de la desesperación y del júbilo. Pero cuando nos rodea la tenaz trivialidad como un terreno yermo en el que nos parece indiferente si el ente es o no es, entonces, de una forma muy peculiar, vuelve a insinuarse la pregunta: ¿por qué es el ente y no más bien la nada? (...) Todo lo que no sea la nada está incluido en la pregunta y, finalmente, incluso la nada misma; no porque la nada

sea algo, un ente –puesto que hablamos de ella– , sino porque "es" la nada. (*Introducción*, 11-12)

Heidegger plantea que la nada es la negación de lo ente. La nada no es; se nihiliza. Surge de la respuesta negativa ante cualquier pregunta sobre el ente. Es lo que Heidegger y Sartre llaman negatidades. Heidegger plantea que en el estado emocional del tedio se aprehende la totalidad de lo ente. Así también, afirma que en el estado de angustia o desazón se puede aprehender o vislumbrar la Nada:

¿Qué es la nada? Ya la primera acometida nos muestra algo insólito. De antemano, suponemos en este interrogante a la *nada* como algo que "es" de éste u otro modo, es decir, como un ente. El preguntar por la nada –qué y cómo sea la nada– *trueca lo preguntado en su contrario*. La pregunta se despoja a sí misma de su propio objeto" (*Qué es*, 42).

¿Hay en la existencia del hombre un temple de ánimo tal que lo coloque inmediatamente ante la nada misma? Se trata de un acontecimiento posible y, si bien raramente real, por algunos momentos, en ese temple de ánimo radical que es la *angustia* (...) [la angustia] hállase penetrada por una especial tranquilidad (...) Podemos decir que en la angustia "uno está desazonado" (...) No podemos decir de qué le viene a uno esta desazón. Nos encontramos así y nada más. Todas las cosas como nosotros mismos se sumergen en una indiferenciación (Ibíd. 46).

Sartre retoma los postulados de Heidegger en *El ser y la nada*. Este tratado de filosofía fue leído por los primeros críticos como “una enorme broma, destinada a escandalizar a los profesionales” (Jolivet, 18). Sin embargo, Jolivet señala que las ideas existencialistas sartrianas, aun siendo controversiales en las universidades, donde los estudiantes leían el libro y se esmeraban en refutarlo, hallaron buena acogida en los cafés y en las tertulias de intelectuales, expandiéndose el existencialismo por Francia y Europa.

Volviendo a *El ser y la nada*, Sartre dedica varios capítulos al problema de la Nada, oponiéndose él también a Hegel y reconociendo los postulados de Heidegger.

No lleva mucho tiempo advertir el progreso que su teoría de la Nada [de Heidegger] representa con respecto a la de Hegel. En primer lugar, el ser y el no-ser no son ya abstracciones vacías. Heidegger, en su obra principal, ha mostrado la legitimidad de la interrogación sobre el ser (...) De la misma manera, las aporías que es costumbre plantear desde que un filósofo toca el problema de la Nada, se revelan carentes de todo alcance: no tienen valor sino en cuanto que limitan el uso del entendimiento y muestran simplemente que ese problema no pertenece *al orden* del entendimiento. Existen, al contrario,

numerosas actitudes de la 'realidad humana' que implican una 'comprensión' de la nada: el odio, la prohibición, el pesar, etcétera. Hasta hay para el *Dasein* una posibilidad permanente de encontrarse 'frente a' la nada y descubrirla como fenómeno: es la angustia. Empero, Heidegger, aun estableciendo las posibilidades de una captación concreta de la Nada, no cae en el error de Hegel y no conserva al No-ser un ser, así fuera abstracto: la Nada no es: se *nihiliza*. (*El ser*, 57)

Sartre critica los postulados de Hegel ya que éste, al plantear la negatividad, atribuye a la nada propiedades y características del ser, de lo que es. Hegel dice que tanto la Nada como el Ser son vacíos. Sartre replica que el vacío es vacío de algo, para así distinguirlo de la nada. Como se puede apreciar en la cita, el filósofo francés sigue la teoría de Heidegger en cuanto a metafísica. Para Sartre, no hay ser en la nada, ni siquiera como una concepción abstracta. La nada no existe, existe la palabra nada, una concepción lingüística que surge de las negatidades o respuestas negativas al ser, a lo ente. Sin embargo, Sartre propondría que la Nada viene al Ser a través de la experiencia humana.⁴⁶

si la negación no existiera, no podría formularse pregunta alguna, ni, en particular, la del ser. Pero esa negación misma, vista más de cerca, nos ha remitido a la Nada como a su origen y fundamento: para que haya negación en el mundo y, por consiguiente, para que podamos interrogarnos sobre el Ser, es preciso que la Nada se dé de alguna manera (...) Es menester que la Nada se dé en el meollo mismo del Ser para que podamos captar ese tipo particular de realidades que hemos llamado Negatidades (...) si la Nada no puede concebirse ni fuera del Ser ni a partir del Ser (...) *la Nada ¿de dónde viene?* (...) *la Nada no es*. Podemos hablar de ella sólo porque tiene una apariencia de ser, un ser prestado, como hemos advertido anteriormente. La Nada no es; la Nada '*es sida*'; la Nada no se nihiliza, la Nada '*es nihilizada*'. Resulta, pues, que debe existir un Ser –que no podría ser el Ser-en-sí–, el cual tenga por propiedad nihilizar la Nada, soportarla con su propio ser (...): *un ser por el cual la Nada advenga a las cosas*" (Ibíd. 63-64).

Para comprender la filosofía sartriana y su concepción del hombre, es fundamental abordar la escisión o distinción que realiza en el Ser entre ser-en-sí y ser-para-sí. Heidegger utilizaba el término *Dasein*, que puede traducirse como Ser, existencia, ser-en-el-mundo o ser-aquí. Sartre entiende por en-sí o ser-en-sí a los entes que son meramente cosas, no conscientes, inmutables, sobre los cuales se pueden formular predicados pero carecen de moral, mente, conciencia, libertad y simplemente existen de manera objetiva. El para-sí o ser-para-sí es el hombre, un ser consciente que siempre está eligiendo y tomando

⁴⁶ En este pasaje me cito a mí mismo de un trabajo anterior, aún inédito y sin título definitivo, que versa sobre la Nada y la angustia en la obra de Sartre *Muertos sin sepultura*.

decisiones, enfrentado a una multiplicidad de posibles. En la filosofía de la existencia se había planteado que el hombre es un *eyecto*, un existente sin esencia arrojado al mundo. Pero Sartre plantea que el ser humano, el para-sí, es un *proyecto*. La existencia humana carece de esencia porque estamos en constante formulación; nuestros actos nos definen; elegimos y tomamos decisiones hasta el momento de la muerte, aun eligiendo no actuar. Pero nuestras elecciones tienen repercusiones.

Entonces, adviene la nada en el para-sí. ¿Por qué el hombre es la Nada? El en-sí es lo ente, lo fijo. No es el caso de la conciencia.

Es la conciencia lo que define propiamente la *existencia* y la realidad humana, pues sólo el hombre existe, o, mejor, se hace existir. Las cosas son, pero no existen. La conciencia nace de un relajamiento del ser o del en-sí, es decir: de esta falla de la nada (...) Pero ¿cómo explicar este surgimiento de la nada en el seno del ser y por consecuencia la conciencia que se identifica con esta nada? No hay explicación, dice Sartre. Hasta la conciencia es un hecho, pero tan inexplicable e injustificable como todo el resto, igualmente absurdo” (Jolivet, 23)

Siguiendo con Jolivet: “la nada no existe y no hace nada. Pero, en realidad, todo *existe* por ella. Sin ella, no hay más que el en-sí, el cual, si *es* perdida y cobardemente, sin poder impedirse ser, no *existe*” (29). A través de la nada sobreviene la existencia, y a través de la existencia humana adviene la nada. Este es el planteamiento de Sartre. Las cosas, el en-sí, simplemente son. No existen. Es el hombre quien formula la pregunta sobre lo ente, pregunta que tiene como una de sus posibles respuestas la negación, a través de la cual adviene la nada aniquilante como negación de lo ente, aunque esta no tenga forma pues *no es*, pero, como negación, permite la formulación de las negatidades.

Más aun, la nada es una falla en el en-sí que permite la conciencia del para sí. La nada es negación del en-sí, al igual que el para-sí, que nunca acaba de formularse, nunca está completo ni concluido, ni aun en la muerte y cese de la existencia. Por medio de la conciencia sobreviene la nada, y por medio de la nada existe la conciencia. Para Sartre, el concepto de Dios es una contradicción pues consiste en la pretensión de la existencia del en-sí-para-sí, siendo que ambos términos son excluyentes. El para-sí simplemente acontece y se fundamenta a sí mismo. Pero Dios se plantea no como una conciencia más, sino como, a la vez, un en-sí eterno e inmutable. De esta manera, Dios no podría fundamentarse a sí

mismo. Mucho menos ser un ente acabado y completo y, a la vez, para-sí en formulación y al mismo tiempo nada. Es esta la contradicción que Sartre formula en relación a la existencia de Dios.

Pero, volviendo al tema de la nada y el para-sí, cabe ilustrarlo con un ejemplo de Jolivet:

la conciencia es lo que no es ella: *es* este árbol que veo, pero lo es a la manera de no serlo, pues siendo, *como conciencia*, este árbol, lo es precisamente como no siéndolo, o bien: no es lo que es ella, no siendo este árbol del que es conciencia. En todos los casos, la conciencia es pues *negación* (...) la nada no puede proceder sino del ser, a saber: por aniquilación. Se introduce en el ser: está ahí “como un gusano” (...) toda conciencia es negación, yo no soy la cosa de la que tengo conciencia, soy lo que no soy, es decir: lo soy a la manera de no serlo (24-25).

Como se ha señalado, el en-sí es pero no existe realmente. Desde la conciencia del para-sí, no puede ser aprehendido pero puede formularse un predicado sobre él. Este predicado revela la escisión que niega al en-sí o cosa desde la formulación consciente, pues la cosa no es porque la percibamos, ni es en la percepción de la misma forma en que es de manera objetiva. El en-sí es ajeno al para-sí y percibirlo o formularlo desde la conciencia es, por ende, negar lo que es. Así, la conciencia se origina en, y produce, la nada. La conciencia del hombre es afán de alcanzarse, pero en vano, porque es incompletitud. Hay que aclarar que esta nada no es una cosa, sino que acontece a las cosas. Es por ello que el hombre carece de esencia. “El hombre es quien, haciéndose existir, engendra su esencia” (Jolivet, 25). Para ponerlo en palabras de Sartre:

Si el en-sí y el para-sí son dos modalidades del *ser*, ¿no hay un hiato en el seno mismo de la idea de ser, y su comprensión no se escinde en dos partes comunicables, por el hecho de que su extensión está constituida por dos clases radicalmente heterogéneas? ¿Qué hay de común, en efecto, entre el ser que es lo que es y el ser que es lo que no es y no es lo que es? (...) el en-sí y el para-sí no se yuxtaponen. Al contrario, el para-sí sin el en-sí es algo así como un abstracto: no podría existir (...) una conciencia que no fuera conciencia *de* nada sería un nada absoluto (...) Sin duda, el para-sí es nihilización; pero, a título de nihilización, *es*; y es en unidad *a priori* con el en-sí (...). Por cierto, hemos podido llamar al para-sí un nada y declarar que no hay “fuera del en-sí *nada*,

sino un reflejo de este nada, que es polarizado y definido por el en-sí en tanto que es precisamente la nada de *este en-sí*" (*El ser*, 753).

Sartre resuelve este problema al considerar al en-sí y al para-sí como unidades indisolubles de una estructura. Sin el para-sí, "sin la conciencia, el *fenómeno* del en-sí es ciertamente un abstracto, pero su *ser* no lo es" (Ibíd. 754). Por otro lado, sin el en-sí, el para-sí no tendría objeto del cual ser conciencia, sería conciencia de nada, y nada sería en absoluto. Así, el para-sí es. El existente, por medio de esta escisión que Sartre llama hiato, es un en-sí que es lo que es, y a la vez un para-sí que es lo que no es. Pero ambos entes se dan a priori y de manera indisoluble. El mundo del en-sí es pero solo cobra existencia en la mirada consciente del para-sí.

Habiendo abordado los principales postulados y formulaciones de Sartre que complementan la metafísica de Heidegger, que también es atea, y delegando el problema de la libertad humana para más adelante, cabe preguntarse: ¿Qué trascendencia le ofrece al hombre esta filosofía, que niega la existencia de Dios y plantea la existencia humana en el absurdo, sin justificación? ¿Cuál es la propuesta moral del existencialismo sartriano, ateo, al plantear que la conciencia surge de un hiato producido por la nada y que carecemos de esencia, de alma, y que nunca estaremos completos?

Sartre plantea el problema del otro o del *prójimo*. En términos filosóficos, los otros aparecen ante uno como entes ajenos, sin lograr uno captar sus subjetividades ni sus realidades humanas en el mundo. Tampoco ellos logran aprehenderlo a uno como conciencia. Operan en forma análoga al en-sí, salvo que son otros para-sí, diferentes a uno, pero uno, ajeno, no puede sino interpretar esas existencias a través de sus gestos y conductas. Lo mismo ocurre a la inversa. Es por eso que se plantea un problema: los otros seres humanos son inalcanzables a la propia conciencia, a la vez que sabemos y deducimos que ellos también son conciencias independientes. Es por eso que al mirar al otro lo convierto en cosa u objeto, tan ajeno, inalcanzable y determinado por mí como si se tratara del en-sí. A la vez, al relacionarnos con los otros, el otro, bajo su mirada consciente, me convierte en un objeto más en el mundo, como si fuera yo para él un en-sí, siendo mi conciencia inaprensible por él. Este problema es formulado en la tercera parte de *El ser y la nada*: "El para-otro". En palabras de Jolivet:

Yo estoy en el mundo. Pero en este mundo hay otras realidades humanas, es decir: otros para-sí, otras conciencias y otras libertades, que se imponen a mí. De ahí nacen las *relaciones con el otro*. Estas relaciones, dice Sartre, toman fatalmente la forma del *conflicto*. En efecto, por mi mirada, que fracasa necesariamente en alcanzar la subjetividad del otro, como tal, transformo al otro en cosa o en elemento del mundo. Por eso mismo, le arranco su libertad, haciendo de él un *objeto* del mundo. Simultáneamente, lo suprimo *como otro*, e inversamente, su mirada sobre mí me petrifica y me hace cosa u objeto en el seno del mundo (26).

Sartre lo especifica. La idea del mundo, por ejemplo, escapa a nuestra experiencia subjetiva, pero al menos refiere y cobra sentido a través de la realidad humana. Pero no ocurre lo mismo con la idea de esta otredad que es el prójimo. “El prójimo, al contrario, se presenta, en cierto sentido, como la negación radical de mi experiencia, ya que es aquel para quien soy no sujeto sino objeto. Me esfuerzo, pues, como sujeto de conocimiento, por determinar como objeto al sujeto que niega mi carácter de sujeto y me determina él mismo como objeto” (*El ser*, 300). Sartre plantea que entre el otro y yo existe una nada, la cual no se origina en el uno o el otro, ni en la relación recíproca entre ambos, sino que es “el fundamento de toda relación entre el otro y yo, como ausencia primera de relación”. Esta nada, como toda nada, se origina en la negación: “el prójimo, en efecto, es *el otro*, es decir, el yo que *no soy yo*; captamos aquí, pues, una negación como estructura constitutiva del ser-otro” (302).

Sin embargo, en este conflicto de volverse objeto ante la mirada del otro, Sartre plantea también que la propia existencia se da en la mirada del otro. Siguiendo a su predecesor, el autor señala: “Parece que Heidegger, en *Sein und Zeit*, haya aprovechado las meditaciones de sus precursores [Hegel y Husserl] y se haya compenetrado profundamente de esta doble necesidad: 1° la relación de las ‘realidades humanas’ ha de ser una relación de ser; 2° esta relación debe hacer depender las ‘realidades humanas’ las unas de las otras, en su ser esencial” (Ibíd. 318).

Ya Wahl señala sobre Heidegger la clave de la trascendencia en esta filosofía atea, mediante “movimientos de trascendencia, no hacia Dios, porque Dios no existe –y ésa es la enseñanza que Heidegger conserva de Nietzsche– sino hacia el mundo, hacia el porvenir y hacia los otros hombres” (25). Wahl señala que, para Heidegger, es esencial en su teoría del ser la conciencia de que existimos en el mundo, en relación inmediata con él y con otros

existentes. Nuestro tiempo esencial comienza en el porvenir y en nuestra multiplicidad de posibilidades o posibles. “Y aquí esta teoría, que al principio se presentaba como un individualismo, se convierte en una afirmación de nuestra relación natural, y aun metafísica, con los otros individuos” (26-27). Sartre señala con respecto a la muerte: “morir no es perder la propia objetividad en medio del mundo: todos los muertos están ahí, en el mundo, en torno nuestro; sino que es perder toda posibilidad de revelarse como sujeto a un prójimo” (*El ser*, 379).

Sartre plantea en su defensa del existencialismo que esta doctrina filosófica pone énfasis en el valor de la naturaleza humana y, sobre todo, los actos. Al afiliarme a tal o cual partido, mi acto compromete a la humanidad entera. Al casarme para tener hijos, encamino a la humanidad entera a la monogamia.

El existencialista suele declarar que el hombre es angustia. Esto significa que el hombre que se compromete y que se da cuenta de que es no sólo el que elige ser, sino también un legislador, que elige al mismo tiempo que a sí mismo a la humanidad entera, no puede escapar al sentimiento de su total y profunda responsabilidad (...) estoy obligado a cada instante a hacer actos ejemplares. Todo ocurre como si, para todo hombre, toda la humanidad tuviera los ojos fijos en lo que hace y se ajustara a lo que hace (*El existencialismo*, 25-28).

En este texto de defensa, Sartre desarrolla una propuesta moral, ética y de trascendencia de la filosofía existencialista. Como señala Sartre: “Estamos solos, sin excusas. Es lo que expresaré diciendo que el hombre está condenado a ser libre. Condenado, porque no se ha creado a sí mismo, y sin embargo, por otro lado, libre, porque una vez arrojado al mundo es responsable de todo lo que hace” (Ibíd. 33-34). No se trata de una filosofía individualista o contemplativa. Esta libertad como condena presupone una obligación moral ante los otros y ante toda la humanidad. Aun solos y sin Dios, todos nuestros actos y decisiones trascienden y tienen implicancias para el prójimo y para el mundo. Heidegger y Sartre formulan la trascendencia en esta vida, desde el ateísmo y el laicismo. No ya delegar la propia existencia y destino en un creador, o delegar la trascendencia en una vida futura e inmaterial, sino asumir la responsabilidad de nuestra libertad en el ser-aquí-ahora. En el próximo ítem se abordará la libertad en relación a su

primera pieza dramática, *Las moscas*, y las versiones de Eurípides del mito de Electra. Libertad que es, a la vez, trascendencia y responsabilidad.

c) *Libertad humana*

La consecuencia esencial de nuestras observaciones anteriores es que el hombre, al estar condenado a ser libre, lleva sobre sus hombros el peso íntegro del mundo; es responsable del mundo y de sí mismo en tanto que manera de ser (...) Es, pues, insensato pensar en quejarse, pues nada ajeno o extraño ha decidido lo que sentimos, vivimos o somos. Esa responsabilidad absoluta no es, por lo demás, aceptación; es simple reivindicación lógica de las consecuencias de nuestra libertad. Lo que me ocurre, me ocurre por mí, y no podría ni dejarme afectar por ello, ni rebelarme, ni resignarme. Por otra parte, todo lo que me ocurre es *mío*; con ello ha de entenderse, en primer lugar, que siempre estoy a la altura de lo que me ocurre, en tanto que hombre, pues lo que ocurre a un hombre por otros hombres o por él mismo no puede ser sino humano (...). La situación es *mía*, además, porque es la imagen de mi libre elección de mí mismo, y todo cuanto ella me presenta es *mío* porque me representa y simboliza (...) si soy movilizado en una guerra, esta guerra es *mía*, está hecha a mi imagen y la merezco. La merezco, en primer lugar, porque siempre podía haberme sustraído a ella, por la desertión o el suicidio; estos posibles últimos son los que siempre hemos de tener presentes cuando se trata de encarar una situación. Al no haberme sustraído, la he *elegido* (...) Así, pues, si he preferido la guerra a la muerte o al deshonor, todo ocurre como si llevara enteramente sobre mis hombros la responsabilidad de esa guerra (...) yo he decidido que exista. No ha habido coerción alguna, pues la coerción no puede ejercer dominio alguno sobre una libertad; no tengo excusa, pues, como lo hemos dicho y repetido en este libro, lo propio de la realidad humana es ser sin excusa (...). En este sentido, a la fórmula recién citada: “no hay víctimas inocentes [en la guerra]”, es menester, para definir más netamente la responsabilidad del para-sí, esta otra: “Cada cual tiene la guerra que merece”. Así, totalmente libre, indiscernible del período cuyo sentido he elegido ser, tan profundamente responsable de la guerra como si yo mismo la hubiera declarado, puesto que no puedo vivir nada sin integrarlo a *mi* situación, comprometerme con ello íntegramente y marcarlo con mi sello, debo ser sin remordimiento ni pesar así como soy sin excusa, pues, desde el instante de mi surgimiento al ser, llevo exclusivamente sobre mí el peso del mundo, sin que nada ni nadie pueda aligerármelo (Sartre, *El ser*, 675-677).

Esta cita pone de manifiesto la idea de la libertad como “condena”, por la responsabilidad que ella implica en el individuo. El individuo es libre al punto de no poder victimarse por otros o por las circunstancias, pues es tal su absoluta libertad que su

situación es suya y parte de él; le pertenece; *él la ha elegido*. Al mismo tiempo, el individuo carga sobre sus hombros, como hemos visto en el ítem anterior, el peso del mundo. La importancia de sus actos es trascendente porque afectan a otros hombres, y, más aún, tienen injerencia en la humanidad entera. El planteamiento de Sartre puede resumirse en los siguientes puntos: 1. El para-sí es por definición libre pues es conciencia y ser en constante formulación, al punto de no ser un ser acabado ni aun en la muerte. 2. Al ser libre, el hombre lleva sobre sí la responsabilidad de sí mismo y del mundo entero, y nadie puede aligerársela. 3. El hombre debe aceptar su situación como parte de sus elecciones, pues siempre, por acción u omisión, está eligiendo. Inútil es quejarse pues el para-sí es un ser sin excusas: aun las peores circunstancias, que también son humanas, le pertenecen y son elegidas por él. Es por eso que el hombre siempre está a la altura de lo que le ocurre. 4. La aceptación de la propia situación es clave para comprender la libertad. La situación es suya; le pertenece y negarla implica negar la elección por uno mismo. 5. Ejemplo de la guerra. El suicidio se formula como un constante posible para no elegir una situación dada, pero implica negar la importancia del individuo y de sus actos trascendentes para la humanidad. Tanto el suicidio como la deserción son elecciones posibles. De elegir ser movilizado en la guerra, se asume la guerra como propia con la misma responsabilidad que si el individuo la hubiera declarado. 6. La coerción, por ende, no ejerce dominio alguno sobre la libertad. Cada individuo es responsable de sus actos. 7. Asumir la propia libertad implica negar el remordimiento, el pesar, las quejas y las excusas.

Sartre pone especial énfasis en la guerra como ejemplo porque en 1943, cuando fueron publicados *El ser y la nada* y *Las moscas*, Francia se encontraba bajo la ocupación nazi tras la derrota de los franceses. El horror de la guerra y la libertad humana son puestos en escena en su obra *Muertos sin sepultura*, obra en la cual un puñado de jóvenes rebeldes de la resistencia es torturado antes de ser asesinados. Aun en estas circunstancias, ellos eligen no delatar a Jean, el líder del grupo, y esta causa los une en soportar la tortura y la violación sexual de Lucy sin entregar información para “ganarles” a los torturadores aun muriendo. Incluso asesinan al más joven, de solo 15 años, para que no develara la identidad de Jean, y lo hacen en complicidad con su hermana mayor. Aun los milicianos descritos en la obra eran gente corriente antes de la guerra, pero ellos, de acuerdo al planteamiento

sartreano, eligieron la guerra y el rol de torturadores. Esto nos demuestra que, aun en circunstancias extremas, la libertad no tiene excusas pues siempre tenemos opciones.

En *Las moscas*, Orestes es definido como un personaje libre. Esto se hace patente en la conversación entre Júpiter y Egisto. Júpiter previene a Egisto, el rey, de que Orestes va a asesinarlo. Sin embargo, Egisto, cansado de expiar su crimen, desea la muerte y muere sin oponer resistencia. Mas, Júpiter necesita a Egisto para mantener al pueblo de Argos en la esclavitud, y es por eso que, en el templo de Apolo, ofrece a Orestes ocupar el lugar del rey asesinado. Argos es una ciudad podrida. La gente es esclava de remordimientos propios y ajenos al punto que ha sido puesta en cuarentena y está plagada de moscas. El crimen que ha sembrado el luto durante 15 años, y que es alimentado por la superstición, es el asesinato de Agamenón, del cual toda la ciudad fue cómplice, o cree serlo, por omisión, por sed de sangre. Los insectos son moscas de la carne, moscas carroñeras de mayor tamaño que un abejorro, que infectan todo y a todos, enviadas por los dioses, simbolizando el remordimiento. De acuerdo a Sartre, un hombre libre está exento de remordimientos. Es por eso que Orestes no siente culpa alguna por asesinar a Egisto y a su propia madre. Y es por eso que Júpiter no tiene poder sobre él.

Júpiter: (...) ¿Sabes qué habría sido de Agamenón si no lo hubieras matado? Hubiera muerto de apoplejía tres meses más tarde sobre el seno de una hermosa esclava. Pero tu crimen me servía. **Egisto:** ¿Os servía? ¡Lo expió hace quince años y os servía! ¡Maldición! **Júpiter:** Bueno, ¿y qué? Me sirve porque lo expías; me gustan los crímenes que se pagan (...) consideraste tu acto con horror y no quisiste reconocerlo. ¡Sin embargo, qué provecho saqué de él! Por un hombre muerto, veinte mil sumidos en el arrepentimiento; ése es el balance. No hice un mal negocio. **Egisto:** Ya veo lo que esconden todos esos discursos; Orestes no tendrá remordimientos. **Júpiter:** Ni la sombra de uno (...) ¿De qué me sirve un asesinato sin remordimientos (...)? ¡Lo impediré! (...) Llama a los guardias. **Egisto:** Os he dicho que no. El crimen que se prepara os desagrada demasiado para no gustarme (...) **Júpiter:** Me odias, pero somos parientes, te hice a mi imagen; un rey es un dios sobre la tierra, noble y siniestro como un dios (...). Te he dicho que fuiste creado a mi imagen. Los dos hacemos reinar el orden, tú en Argos, yo en el mundo; y el mismo secreto pesa gravemente en nuestros corazones. **Egisto:** No tengo secreto. **Júpiter:** Sí. El mismo que yo. El secreto doloroso de los dioses y de los reyes; que los hombres son libres. Son libres, Egisto. Tú lo sabes y ellos no. **Egisto:** Diablos, si lo supieran pegarían fuego a las cuatro esquinas de mi palacio. Hace quince años que represento una comedia para ocultarles su poder (...) ¿Son tan peligrosos? **Júpiter:** Orestes

sabe que es libre. **Egisto** (*vivamente*): Sabe que es libre. Entonces no basta cargarlo de cadenas. Un hombre libre en una ciudad es como una oveja sarnosa en un rebaño. Contaminará todo mi reino y arruinará mi obra. Dios todopoderoso, ¿qué esperas para fulminarlo? **Júpiter** (*lentamente*): ¿Para fulminarlo? (*Una pausa. Con cansancio, agobiado.*) Egisto, los dioses tienen otro secreto (...) Una vez que ha estallado la libertad en el alma de un hombre, los dioses no pueden nada más contra ese hombre (96-100)

Júpiter es presentado en esta obra como dios de las moscas y de la muerte. Incluso una estatua lo representa en una plaza del pueblo con los ojos en blanco y el rostro recubierto de sangre. Otra estatua, “terrible y ensangrentada” (84), lo representa en la sala del trono, en la cual, según prescribe la superstición del pueblo, el espíritu de Agamenón pasa la noche en la fiesta de los muertos. Orestes, por otra parte, es libre, y, por ende, no tiene remordimientos. Es por eso que los dioses no tienen poder sobre él. Es por eso que, como extranjero, la fiesta de los muertos es vista por él y por el Pedagogo, un filósofo, como una superchería, un montaje, una comedia, como la define Egisto, para mantener a los ciudadanos de Argos bajo control mediante sus remordimientos. Pues todos los ciudadanos son libres. Todos los hombres son libres, solo que no todos lo saben. Esta es la premisa de Sartre en esta obra. Orestes sabe que es libre y opta libremente y por voluntad propia por cargar sobre sus hombros los remordimientos y culpas de la gente de Argos. Como exiliado desde pequeño, Orestes ha vagado de ciudad en ciudad estudiando filosofía y racionalismo, pero aun habiendo ciudades tan bellas como Corinto, él desea, libremente, volver a pertenecer al suelo donde nació.

Los dioses han enviado una plaga de moscas de la carne para simbolizar los remordimientos de personas que no se saben libres. La gente no sale de sus casas, ni abre sus ventanas ni puertas, ni habla con extraños. Esto por su complicidad en la muerte de Agamenón. Pues aun sabiendo, o intuyendo, que lo iban a asesinar, por causa del adulterio, guardaron silencio: el instinto primitivo humano de la sed de sangre y la complacencia ante el crimen pudo más. Es cosa de leer el siguiente parlamento de una vieja: “Ah, me arrepiento, señor, si supiérais cómo me arrepiento, y mi hija también se arrepiente, y mi yerno sacrifica una vaca todos los años, y a mi nieto, que anda por los siete años, lo hemos educado en el arrepentimiento; es juicioso como una imagen, todo rubio y penetrado por el sentimiento de su pecado original” (21).

Y la mejor manera de mantener y renovar los remordimientos de los ciudadanos es la fiesta anual de los muertos, pantomima en la cual un sacerdote, estando presente la familia real y todo el pueblo de Argos, mueve una roca y deja al descubierto una caverna, liberando a todos los muertos para que pasen un día completo con sus deudores: el usurero responsable de sus muertes y deudas, la mujer adúltera; en fin, aun los niños participan, y el terror y los desmayos de expectación y miedo anteceden a la ceremonia. Durante ese día, la gente de Argos sirve un puesto en la mesa para sus muertos, separa un lugar en la cama, y en su autotortura, voluntaria y elegida por ellos al elegir creer, están convencidos y sugestionados con la idea de los espíritus a quienes deben culpas, al punto que los sienten junto a ellos. Y creen, igualmente, que el asesino Egisto pasa un día con Agamenón, su víctima.

Sin embargo, en el diálogo entre Egisto y Júpiter vemos que Egisto es consciente de montar esta comedia, pues los remordimientos le permiten mantener a su pueblo bajo control, sin que sean conscientes de su libertad. Ese es el motivo de que Júpiter intente evitar la muerte de Egisto, y, una vez muerto, intente comprar la libertad de Orestes. A partir de este pasaje podemos extrapolar cuatro conclusiones manifestadas por Sartre: 1. Todos los hombres son libres, aunque no lo sepan. La esclavitud es también una elección. 2. La coerción no tiene injerencia alguna en la libertad de quien se sabe libre. Esto se ve en la escena en el templo de Apolo, en el diálogo entre Orestes y Júpiter. 3. La libertad está libre de remordimientos y culpas, así como de excusas. Esto se puede apreciar en el hecho de que Orestes comete el doble homicidio (y matricidio) sin remordimientos, y por lo mismo no sucumbe a las Erinias, que son personificadas como moscas, sino que busca en el templo asilo de la turba iracunda. 4. Siguiendo la línea de Nietzsche, Sartre asocia, como se verá más adelante, la culpa, el remordimiento y la mala conciencia como sentimientos reforzados por la superstición y el culto religioso.

Como se ha señalado más arriba, el anhelo de Orestes es la pertenencia. Exiliado, expatriado, errando de ciudad en ciudad, experimenta un lazo con Argos que lo lleva allí en su travesía. Argos es una ciudad que los extranjeros evitan con un rodeo, pero Orestes se crió en su primera infancia en aquel palacio que ya no le pertenece ni en sus recuerdos. La gente le es extraña: son esclavos, y no tiene nada en común con ellos. Él se ha criado en bellas ciudades. Ha sido educado en la filosofía y el pensamiento crítico. Se siente como un

forastero. Había decidido irse cuando entra a escena Electra. Al reconocer a su hermana, y ver que es la única ciudadana libre, decide quedarse y acaba por planear con ella, como en los sueños de ella, el asesinato de Egisto y Clitemnestra.

Electra se niega a irse con él a la bella ciudad de Corinto y renunciar a su condición de sierva. Se considera una Atrida, por lo cual posee pertenencia a Argos aun en sus condiciones de vida, aun dando a Orestes por muerto en su reconocimiento, pues, tras la escena de reconocimiento, presente también en los poetas trágicos, ese pacífico mancebo bien cuidado no se parecía en nada a su imagen del hijo de Agamenón. En esto la escena de reconocimiento se asemeja a la de Eurípides, en la cual Electra esperaba un guerrero confrontacional y no un cobarde que se ocultara furtivamente. Entonces ocurre, en *Las moscas*, durante la conversación, la transformación de Filebo en Orestes, después de la cual, tras dictar las sentencias de muerte, Electra por primera vez le habla por su nombre real. Hay, pues, en esta obra, una doble escena de reconocimiento.

Orestes: Escucha: supón que asumo todos los crímenes de todas esas gentes que tiemblan en cuartos oscuros, rodeados por sus queridos difuntos. Supón que quiero merecer el nombre de “ladrón de remordimientos” y que instalo en mí toda su contrición: la de la mujer que engañó a su marido, la del comerciante que dejó a su madre, la del usurero que esquilmo hasta la muerte a sus deudores. Dime, ese día, cuando esté atormentado por remordimientos más numerosos que las moscas de Argos, por todos los remordimientos de la ciudad, ¿no habré adquirido derecho de ciudadanía entre vosotros? ¿No estaré en mi casa, entre vuestras murallas ensangrentadas (...)? **Electra:** ¿Quieres expiar por nosotros? **Orestes:** ¿Expiar? He dicho que instalaré en mí vuestros arrepentimientos, pero no he dicho lo que haré con esos pajarracos vocingleros; quizás les tuerza el pescuezo (...) No pedís otra cosa que deshaceros de ellos [los remordimientos]. Sólo el rey y la reina los mantienen a la fuerza en vuestros corazones (...) Los dioses son testigos de que yo no quería derramar sangre (...) **Electra:** ¡Orestes!

Orestes es un hombre verdaderamente libre, pues se sabe libre. Él elige pertenecer a la ciudad de Argos y ser parte de su gente. Como la ciudad estaba unida por un crimen común, el cual expiaban mediante remordimientos, Orestes decide cometer un crimen mayor aún, que le devuelva la pertenencia a esa comunidad, y, mediante el asesinato del rey y de su propia madre, liberar a su pueblo, como soberano y heredero al trono, cargando con todos los crímenes y remordimientos de los ciudadanos de Argos para regalarles la libertad

y la paz. Como Orestes es libre, tal como estipula Sartre, se encuentra libre de remordimientos y de excusas, y fuera del alcance de Júpiter. Como hombre libre, no está sujeto a la coerción ni a las amenazas del dios, las Erinias o la turba iracunda. Él elige su crimen sin excusas ni culpas, aun al verse acorralado. Se dirige a su pueblo como rey, como hijo de Agamenón, como uno de los suyos en el crimen, y los libera. Los libera de la plaga de moscas, de sus difuntos y de sus culpas. Y él, cargando con todos los remordimientos de Argos pero sin sentir culpa, como redentor, como rey sin corona, huye de Argos, al exilio, perseguido por las Erinias, pero llevándoselas de Argos mientras remeda a un flautista, sin sentimientos de arrepentirse o excusarse del acto que realizó por amor.

Electra también era libre. Era la única ciudadana libre de Argos. Ya que entre sus funciones domésticas debía deshacerse de la basura, la arrojaba a los pies de la estatua de Júpiter en la plaza. En la fiesta de los muertos, mientras todos sufrían expectantes por la culpa, se presenta con vestiduras blancas, en vez de las oficiales ropas de luto, y baila, baila con alegría. Se dirige a la multitud y, casi con éxito, intenta convencerlos de que no deben nada a sus difuntos, ni culpas ni remordimientos.

Sin embargo, sus motivaciones para asesinar a Clitemnestra y Egisto son diferentes a las de Orestes. Electra esperaba a su hermano como un aguerrido justiciero debido a su resentimiento y sed de venganza. En la escena en que relata a Orestes sus padecimientos: haber sido relegada a la función de sirvienta, aun siendo princesa; los continuos maltratos de Egisto; los trabajos forzados; el asco de besar a su madre, se ve el odio y desprecio que siente hacia el rey y la reina, mientras ella, libre, elige la rebeldía para oponerse al orden que reinaba en Argos, mientras esperaba la vuelta de su hermano. Esta escena del relato de padecimientos a su hermano, quien está de incógnito, la encontramos también en Eurípides, al igual que el odio y el resentimiento. Pero el odio es una emoción, y las emociones son inestables. Tras asesinar a Egisto, la Electra de Sartre exclama sobre el matricidio: “Orestes... **Orestes:** ¿Qué?... **Electra:** Ella ya no puede perjudicarnos... **Orestes:** ¿Y qué?... No te reconozco. No hablabas así hace un momento. **Electra:** Orestes..., yo tampoco te reconozco—. **Orestes:** Está bien, iré solo.” (102-103). Entonces Electra queda a solas con el cadáver de Egisto y se siembra en ella la semilla de la culpa.

¿Gritará? (...) ¡Ah! ¡Yo lo quise! Lo quiero, es preciso que siga queriéndolo.
(*Mira a Egisto*) Ha muerto. Esto es, entonces, lo que yo quería. No me daba

cuenta (...) Está muerto, y mi odio ha muerto con él. Y estoy aquí; y espero, y la otra sigue viva aún, en el fondo de su aposento, y dentro de un instante gritará. Gritará como un animal. ¡Ah! Ya no puedo soportar esta mirada. (*Se arrodilla y echa una capa sobre el rostro de Egisto.*) ¿Pero qué es lo que yo quería? (*Silencio. Luego gritos de Clitemnestra.*) La ha herido. Era nuestra madre, y la ha herido. (*Se levanta.*) Mis enemigos han muerto. Durante años enteros he gozado anticipadamente de esta muerte y ahora tengo el corazón apretado. ¿Acaso me he mentido durante quince años? ¡No es cierto! ¡No es cierto! No puede ser cierto: ¡no soy cobarde! Quise este minuto y lo quiero aún (104).

En este monólogo, Electra, a solas, se refuerza a sí misma sus motivaciones, sus razones, deseos y los anhelos de venganza acumulados durante 15 años desde el asesinato de su padre Agamenón. Sin embargo, el mero fantasear o desear dista mucho de la concreción de los asesinatos, especialmente el matricidio. La culpa anida en Electra y, bajo la premisa de Sartre, pierde parte de su libertad, pues no asume la responsabilidad de sus actos. Una vez que están en el templo de Apolo, buscando asilo de la muchedumbre que los quiere asesinar por lapidación, las Erinias refuerzan la culpa y el remordimiento de Electra por el matricidio hasta hacer presa de ella. Entonces Júpiter compra la libertad de Electra a cambio de remordimientos y expiaciones. Electra rechaza a su hermano para rechazar el crimen que los une y los distancia, y abandona el templo prometiendo a Júpiter ser su esclava y expiar.

Júpiter intenta comprarlos a ambos. Les ofrece el trono de Argos, como rey y reina, a cambio de que mantengan el régimen de remordimientos en la ciudadanía, como si fueran una viva imagen de Egisto y Clitemnestra. Pero Orestes es un hombre libre y ha tomado una decisión: restaurar el orden en Argos, aun contrariando a Júpiter. Para ello era necesario el crimen, y no se arrepiente de él. La distancia que surge entre Orestes y Electra puede apreciarse en el siguiente parlamento, inmediatamente después del asesinato de Clitemnestra.

Orestes: Somos libres, Electra. Me parece que te he hecho nacer y que acabo de nacer contigo; te quiero y me perteneces. Todavía ayer estaba solo y hoy me perteneces. La sangre nos une doblemente, pues somos de la misma sangre y hemos derramado sangre (...). Soy libre, Electra; la libertad ha caído sobre mí como el rayo. **Electra:** ¿Libre? Yo no me siento libre. ¿Puedes hacer que todo esto no haya sido? Ha sucedido algo que ya no somos libres de deshacer. ¿Puedes impedir que seamos para siempre los asesinos de nuestra madre?

Orestes: ¿Crees que querría impedirlo? He realizado *mi* acto, Electra, y este acto era bueno (...). Y cuanto más pesado sea de llevar, más me regocijaré, pues él es mi libertad (106-107).

En este pasaje, mientras Electra veía moscas enormes agruparse en remolinos, Orestes estaba dichoso pues había descubierto su libertad en un acto trascendente que le pertenecía. Había descubierto la trascendencia en su acto.

Santos ve en el acto de Orestes una similitud con el símbolo o mito del macho cabrío y el rito del chivo expiatorio, descrito en Levítico 16. La autora señala dos elementos en este rito: 1. El macho cabrío expiatorio que es sacrificado para que su sangre purifique el templo. 2. El macho cabrío o chivo emisario, que es expulsado de la aldea para que cargue con los pecados de todo el pueblo. Esta idea se repite en la Biblia bajo la concepción de cordero redentor, la cual culmina en Cristo (206-207). El símbolo del chivo expiatorio ha pasado al folclor judeocristiano bajo la figura del demonio Baphomet, llamado también Chivo de Mil Crías o Chivo de Judas.

Abordo brevemente esta lectura de la obra para ejemplificar la multiplicidad de interpretaciones que puede tener una pieza dramática. Es muy poco probable que Sartre, que negaba la existencia de Dios diciendo que *sabía* que Dios no existe (Jolivet, 7) se basara en una concepción bíblica para escribir su obra. En primer lugar, Orestes sacrifica a su madre en un acto voluntario y trascendente para aliviar al pueblo de Argos. Aun teniendo el mundo entero por delante, elige voluntariamente el acto libre y trascendente. No es el pueblo quien lo fuerza ni lo carga con sus remordimientos. En segundo lugar, y más importante aún, el pueblo judío realizaba el rito del macho cabrío y el chivo expiatorio para expiar, solo que mediante un animal, mientras que Orestes está libre de culpas y remordimientos. Por último, aun la muerte de Cristo crucificado es una forma de expiación mediante el sacrificio. Cristo, quien, según la tradición cristiana se sacrificó para salvarnos y cargar con nuestros pecados, siendo Dios, pudo perdonarnos sin necesidad de padecer, salvo que la concepción de sacrificio prima en la tradición judeocristiana. En vez de encarnarse para ser torturado y crucificado, Cristo, quien es Dios, pudo simplemente absolvemos de la condena que él mismo, como Dios, nos impuso.

En un análisis estructural de *Las moscas* como reescritura, encontramos dos elementos de Esquilo: 1. La escena de las Erinias rodeando la estatua de Apolo. 2. La

escena de Orestes huyendo de Argos perseguido por las Erinias. Encontramos también dos elementos de Sófocles: 1. La ausencia de la figura de Pílates, reemplazada por el Pedagogo. 2. La imagen de Orestes como héroe triunfador que restaura el orden en Argos. Encontramos también elementos de Eurípides, tales como: 1. La escena en que Electra relata sus padecimientos a Orestes sin saber que se trata de su hermano. 2. La escena de reconocimiento, en que Orestes no cumple con las expectativas de Electra. 3. La culpa y remordimiento de Electra después del matricidio.

Sin embargo, en términos filosóficos, Sartre se propone ante todo escribir una obra sobre la libertad humana. Esto lo distancia mucho de Esquilo, para quien Zeus es sinónimo de Destino y rige la voluntad de los hombres. También lo distancia de Sófocles y su concepción del destino decretado por los dioses y la predestinación. En lo referente a la culpa o remordimiento, este elemento se encuentra ausente en la *Electra* de Sófocles. En Esquilo, por otra parte, la culpa podía ser un miasma que se heredaba de padres a hijos y se traspasaba de culpables a inocentes como una maldición, siendo el desgraciado inocente y, a la vez, culpable de su desgracia. En lo referente al tratamiento de los dioses, solo el escepticismo de Eurípides permite una lectura comparada en este ámbito, habiendo tratado ya en capítulos anteriores la concepción religiosa de Esquilo, fundamentada en que Zeus rige la voluntad de los hombres, y la visión religiosa de Sófocles, en cuya *Electra* Orestes triunfa por ir avalado por un dios incuestionable.

Cabe preguntarse por qué Sartre eligió el mito de Electra para montar su primera obra dramática el mismo año en que publicó *El ser y la nada*. Para responder esta pregunta, es necesario citar al mismo Sartre en sus escritos sobre tragedia griega y situación teatral:

La gran tragedia, la de Esquilo y Sófocles, la de Corneille, tiene como motivo principal la libertad humana. Edipo es libre, libres son Antígona y Prometeo. La fatalidad que parece evidenciarse en los dramas antiguos no es más que la contraparte de la libertad. Inclusive las pasiones son libertades que han caído en su propia trampa (...) si es verdad que el hombre es libre en una situación dada y que se elige en y por esa situación, en el teatro es preciso mostrar situaciones simples y humanas, y las opciones libres que se hacen en esas situaciones. El personaje surge después, cuando ha caído el telón. Es la consolidación de la elección (...) cada vez hay que presentar situaciones-límite, es decir, aquellas que presentan alternativas, una de las cuales es la muerte. De este modo, la libertad se revela en su más alto grado puesto que acepta perderse para poder afirmarse (*Teatro*, 15-16).

Se puede apreciar aquí que, para Sartre, la tragedia muestra la libertad en su más alto grado, mediante situaciones límite que enfrentan al personaje a una decisión que no es fácil, pero es necesaria y voluntaria. Así, vemos que en la escena trágica los personajes eligen constantemente y sus elecciones rigen y desencadenan la acción. Incluso dice Sartre que el personaje no existe hasta caer el telón, pues el para-sí existe en permanente formulación. No es menester aquí profundizar en si Antígona, enfrentada a una elección límite en una situación política, es tan libre como Edipo, predestinado desde antes de nacer a cada acto que cometió en vida. Lo importante para Sartre es que Antígona y Edipo, al igual que Prometeo, sometidos a la voluntad de Zeus, realizan actos trascendentes en sus circunstancias particulares. Es por eso que ve en la tragedia griega el germen que lo lleva a la reflexión de que la libertad es clave al escribir una obra teatral, al punto que se propone escribir una obra que trate sobre la libertad.

La tragedia es el reflejo de la fatalidad. No me ha parecido imposible escribir una tragedia de la libertad, puesto que el *factum* antiguo no es más que la libertad dada vuelta. Orestes es libre para el crimen y mucho más allá del crimen. Lo he mostrado víctima de su libertad como Edipo es víctima de su destino. Se debate bajo este puño de hierro, pero será necesario que mate para concluir y que con esa muerte sobre sus hombros continúe su camino (...). He querido tratar la tragedia de la libertad en oposición a la tragedia de la fatalidad. En otras palabras, el tema de mi pieza podría resumirse así: “¿Cómo se comporta un hombre ante un acto que ha cometido, del cual asume todas sus consecuencias y responsabilidades, aun cuando ese acto le inspire horror?” (...). Yo he querido tomar el caso de un hombre libre en cuanto a los hechos, que no se contenta con imaginarse libre, sino que se gana la libertad al precio de un acto excepcional, por monstruoso que sea, puesto que solamente ese acto puede aportarle esa definitiva liberación en la confrontación consigo mismo (...) Pero su acto sería estéril si no fuera total y definitivo, si por ejemplo, diera lugar a la aceptación del remordimiento, sentimiento que implica un retroceso, puesto que equivale a un encadenamiento con el pasado. Libre en conciencia, el hombre que se ha elevado a tal punto por encima de sí mismo, no llegará a ser libre en los hechos si no restablece la libertad para los demás, y si su acto no trae, en consecuencia, la desaparición de un estado de cosas existente y el restablecimiento de aquello que debería ser (Ibíd. 170-171).

Las palabras de Sartre describen a la perfección el argumento de su propia obra. Su tragedia no es la historia del matricidio de Clitemnestra ni de la maldición de los Atridas. Sartre se propone escribir una obra sobre la libertad reescribiendo el mito de Electra. Su obra es la historia de un hombre libre que elige comprar su libertad absoluta mediante un acto tan abominable como trascendente, con el fin de que su acto tenga injerencia y repercusiones en un pueblo completo, restaurando así la libertad de esos hombres y reemplazando el orden existente hasta entonces por uno mejor.

En Eurípides encontramos un claro ejemplo de personajes libres y realistas que nos permiten enlazar las dos tragedias tratadas con la versión de Sartre. Se trata de personajes despojados de la concepción de destino y de la voluntad divina salvo que esta se presente en escena de manera absurda y paródica. Esto se hace patente en el *Orestes*. En esta obra se presenta una sucesión de situaciones límite donde los personajes toman elecciones drásticas, que tienen injerencia en otros y en sí mismos, decisiones por las cuales se ven obligados a hacerse responsables de sus acciones pese a las circunstancias. Orestes y Electra son presentados como personajes ruines, dispuestos a todo con tal de sobrevivir, aun a cometer acciones viles y deshonorosas. Han asesinado a su propia madre, crimen abominable castigado por deidades infernales: las Erinias, y se han ganado la condena del pueblo de Argos, que los ha puesto bajo custodia mientras deciden la pena. Es así que, tras oír a Orestes en la asamblea, se realiza la votación y deciden no darles muerte por lapidación, sino sentenciarlos a que ellos mismos se quiten la vida. El acto del suicidio para cumplir con una pena impuesta por la justicia era, en la concepción griega, una muerte honrosa. Pero Orestes y Electra no enfrentan su desgracia con la resignación y entereza de Edipo, ni concretan el suicidio con nobleza y aceptación, como Sócrates al beber la cicuta. En vez de ello, siguen el plan de Pílates, descrito repetidamente como el mejor y más leal de los amigos, pues se suma a la suerte, los infortunios y aun a la condena de Orestes. De acuerdo a este plan, trasgrediendo la ley para salvarse, en vez de morir solos, van a asesinar a Helena como venganza contra Menelao, por no liberarlos del yugo de la justicia. Además, incluso creen que este acto les ganará el favor y el perdón de los argivos, pues Helena causó, movida por pasiones sexuales, la Guerra de Troya, que duró diez años e implicó infinidad de muertes, tanto de argivos como de troyanos. Así, Orestes y Pílates, con las espadas ocultas en sus mantos, ingresan al palacio y se postran ante Helena en falsa actitud

de súplica. Píldes hiere y encierra a todos sus servidores frigios, descritos con énfasis como cobardes en extremo⁴⁷, y Orestes intenta asesinar a Helena, pero esta desaparece arrebatada por los dioses. Claves son las palabras de venganza de ambos: “¡Muere, muere, te da muerte tu vil esposo, que ha traicionado al linaje de su hermano para que perezca en Argos” (vv. 1460-65). Mientras tanto, Electra, que ha conspirado con su hermano y ha participado en la elaboración del plan, espera a Hermíone, hija de Menelao y Helena, mientras el Coro de sus amigas vigila que nadie se aproxime. La joven Hermíone simpatiza y empatiza con Electra y Orestes, y compadece su suerte al enterarse del castigo, pese a que fue criada por Clitemnestra. Es por eso que Electra la seduce fácilmente con palabras de ruego para que suplique por ellos ante su madre en el palacio. Acto seguido, la entrega a Orestes y Píldes como rehén, para que la degüellen si Menelao no los salva: “ELECTRA: Debes callar. Porque has venido como salvación para nosotros, no para ti. ¡Cogedla, cogedla! Ponedle la cuchilla en la garganta y conservad la calma, para que Menelao sepa que ha encontrado hombres y no cobardes frigios, por lo que sufre lo que han de sufrir los villanos” (vv. 1348-52).

De esta manera, cuando Menelao vuelve al palacio, habiendo cometido la sola afrenta de no socorrer a sus sobrinos contra la ley de Argos, encuentra a su esposa desaparecida en un intento de homicidio, y a su hija como rehén de Orestes, quien sostiene su espada en su cuello mientras amenaza con matarla y, junto a Píldes y Electra, con prenderle fuego al palacio.

Orestes y Electra acusan a Menelao de deslealtad para con los suyos, sus familiares, y de traición a su hermano Agamenón, quien lideró una guerra para recuperar a Helena. Asimismo, Orestes acusa sus intenciones de obtener el trono de Argos si Orestes muere, además de reinar en Esparta (vv. 1058-60). Sin embargo, el odio y afán de venganza contra Menelao por no socorrerlos se justifica en un elemento muy repetido en la obra: que los buenos amigos auxilian a sus amigos en las dificultades. Esta es la premisa de la lealtad, representada con énfasis en Píldes, compañero de Orestes en su exilio, quien lo asiste como a un hermano y comparte su suerte al ser desheredado y desterrado de Focia, así

⁴⁷ Sobre todo en el diálogo entre Orestes y el frigio que cumple el rol escénico de mensajero. En este parlamento, el frigio adula y hasta finge compartir la causa de Orestes con tal de no ser asesinado, pues teme a la espada. Esto tras describirle a Electra a Píldes, quien los enfrentó, como un guerrero noble y temible, que pudo solo contra todo el séquito de Helena. Este énfasis en la cobardía del enemigo, botín de Troya, es uno de los afanes políticos de Eurípides; en este caso, para validar el valor de los griegos.

como decide morir con él en vez de sobrevivirlo. Sin embargo, es inconcebible en la obra que una intervención de Menelao sea por la fuerza, o aun por influencia, como esperan los hermanos. Esta defensa solo puede basarse en su autoridad y limitarse al argumento de que su hermano fue vengado. Pero como se aprecia en el último parlamento entre Orestes y Menelao (243), Menelao considera a Orestes impío e impuro ante los dioses.

Sin embargo, lo que es importante recalcar es que la obra presenta personajes libres que toman decisiones y cometen actos que no necesariamente son virtuosos para el público. Alejándose del ideal de hombre de Sófocles, y de la concepción de Esquilo del héroe como instrumento de la voluntad de Dios, Eurípides presenta una poética desmitificadora del héroe trágico. El realismo irrumpe con fuerza en esta poética, presentando personajes realistas, no mitificados ni necesariamente virtuosos, que actúan y eligen según sus circunstancias, muchas veces movidos por las pasiones, que, en palabras de Sartre, son también libertades. En el caso de *Orestes*, Electra y su hermano actúan movidos por el deseo de sobrevivir a toda costa.

Otro elemento de esta poética realista de Eurípides se puede apreciar en la situación trágica. Cuando la obra comienza, Orestes yace postrado desde hace diez días, desde el día en que se incineró el cadáver de Clitemnestra. Sin poder comer, yace sumido en la locura mientras las Erinias lo atormentan en sus delirios y provocan sus padecimientos. Por otro lado, nadie en el pueblo de Argos dirige la palabra a Orestes o a Electra, para no contaminarse con su miasma. Prisioneros en Argos, los han puesto bajo sitio, vigilados por guardias, para que no huyan, pues ese día se vota si han de morir por lapidación. Tindáreo, padre de Helena y Clitemnestra, y los amigos de Egisto, son sus peores enemigos, pero el pueblo entero de los argivos ve en el matricidio un acto abominable que debe ser castigado con la muerte o, en su defecto, el exilio.

Es crucial en esta obra de Eurípides apreciar que las Erinias se presentan como enfermedad y no como personajes, y que el matricidio no se resuelve mediante la voluntad de los dioses, como en Esquilo. Aunque la obra, en efecto, termina con un *deus ex machina* donde Apolo dictamina los destinos de todos, el matricidio deriva en una *situación trágica límite* donde se resuelve mediante la ley de los hombres. A nadie en Argos le importan las órdenes de Loxias, y Apolo es mencionado en la obra repetidamente con escepticismo, como si se tratara de una superstición. E incluso como mal consejero y culpable de la

situación trágica. En Esquilo, Atenea hace participar a los hombres del Areópago, pero representando en los dioses el mito fundacional del orden democrático de Atenas. En Eurípides, en cambio, los hombres lidian con los hombres y el *deus ex machina* puede entenderse como una representación absurda del capricho de los dioses. Para resaltar la ley humana, en vez de los mandatos del Oráculo de Delfos, Tindáreo reconoce las faltas de sus dos hijas, pero argumenta que Orestes debió recurrir a la justicia para enjuiciar a Clitemnestra por la muerte de Agamenón, en vez de tomar la justicia en sus propias manos. Pues de lo contrario, dice, la cadena de crímenes de venganza no tendría fin, y volverían a un estado de barbarie donde siempre habría alguien quien fue el último en derramar sangre por venganza. Menciona que por eso los ancestros han establecido procedimientos y leyes (204-205). Eurípides se inserta así en una realidad contrapuesta a la realidad mítica, donde imperan la razón, la libertad y el realismo.

Para Eurípides, en cambio, [en contraposición a Esquilo y Sófocles] este problema [la culpa y la responsabilidad] tiene una gravedad decisiva, y la apasionada conciencia subjetiva de la inocencia de sus héroes se manifiesta en amargas quejas contra la escandalosa injusticia del destino. Como sabemos, la subjetivación del problema de la responsabilidad jurídica en el derecho penal y en la defensa ante los tribunales en tiempo de Pericles, amenazaba con hacer desaparecer los límites entre la culpabilidad y la inocencia. Así, por ejemplo, las acciones realizadas bajo el influjo de la pasión no eran para muchos acciones libres. Esto penetra profundamente en la esfera de la poesía trágica. Así, la Helena de Eurípides analiza su adulterio considerándolo como realizado bajo la compulsión de la pasión erótica. Esto pertenece también al capítulo de la invasión del arte por la retórica (Jaeger, 316).

Tras revisar el tema tan comentado en capítulos anteriores, sobre la inocencia o culpabilidad del héroe según la *até* divina, Jaeger plantea que Eurípides construye héroes libres e inocentes de sus circunstancias. La idea de destino se presenta como injusta y arbitraria. El problema de la culpabilidad e inocencia es, en Eurípides, subjetivo. Es imputable por otros hombres como responsabilidad por sobre los propios actos. Se distancia de ideas como *até*, *destino*, *maldición*, *fallo* o *culpa objetiva* pero no imputable subjetivamente. Tiene influencia de la retórica de la sofística y del derecho penal, donde la inocencia o culpabilidad del acusado es subjetiva, y el influjo de las pasiones se plantea como un atenuante tal como ocurre hoy en día, cuando la defensa alega, ante un crimen

pasional o cometido en circunstancias de estrés extremo, que el acusado actuó sumido en un estado de demencia temporal.

Pero las declamaciones de los héroes no heroicos de Eurípides traspasan involuntariamente, para nosotros, los límites de lo cómico y son para los cómicos de su tiempo una fuente inagotable de risa. Comparado con la figura originaria del mito, este aburguesamiento, con su inteligencia vulgar, calculadora y disputadora, su afán pragmático de explicar, dudar y moralizar y su sentimiento desenfrenado, aparece como algo sorprendente. La introducción de la retórica en la poesía es un fenómeno de consecuencias no menos graves. Este camino debía conducir a la completa disolución de la poesía en la oratoria. En las teorías retóricas de los últimos tiempos de la Antigüedad la poesía aparece como una subdivisión, una aplicación especial de la retórica. La poesía griega engendra, ya desde muy temprano, los elementos de la retórica. Pero sólo el tiempo de Eurípides halló la teoría de su aplicación a la nueva prosa artística. Así como en un comienzo la prosa tomó sus procedimientos de la poesía, más tarde la prosa reaccionó sobre la poesía. La aproximación del lenguaje poético de la tragedia al lenguaje de la vida ordinaria se halla en la misma línea que la transformación burguesa de los mitos. Los diálogos y los discursos de la tragedia nos muestran, al mismo tiempo que la formación en la elocuencia jurídica, la nueva aptitud en la aguda argumentación lógica. En ello se revela Eurípides como discípulo de la retórica mucho mejor que en el simple arte de las palabras y las figuras. En todas partes hallamos la competencia de la tragedia con los torneos oratorios de los tribunales que tanto entusiasmaban a los atenienses. El torneo retórico se convertía, cada vez más, en uno de los atractivos capitales del teatro (Ibíd. 315).

El objeto de abordar la retórica en este capítulo radica en que es un elemento clave para comprender la obra de Eurípides, tanto en la construcción de sus personajes como en la de sus diálogos. El motivo de incluirlo en un ítem sobre la libertad se justifica en que la reflexión, el razonamiento, la capacidad racional y la argumentación lógica son claves para planificar un acto, tomar una decisión, elegir, o aun abstenerse, salvo que se actúe movido por pasiones e impulsos. De acuerdo a la cita, y siguiendo el planteamiento de Nietzsche, el aburguesamiento de los mitos, la modernización del mismo, y el carácter poco heroico de los héroes de Eurípides, establecen una relación, según el filósofo alemán, entre la obra del poeta y el surgimiento de la que llama “nueva comedia”, y que habría de reemplazar a la tragedia en su decadencia. Jaeger propone que la falta de heroísmo, y podemos agregar, el *deus ex machina*, provocó que Eurípides otorgara un sinnúmero de material a los cómicos. Pero

esta decadencia, como ya se ha visto, no radica solo en el escepticismo y realismo y modernización de los temas, sino también en la modernización de las formas. Eurípides implementa música moderna en sus dramas. Adapta el lenguaje poético al lenguaje cotidiano y a la prosa, e incluye la retórica. Eurípides escribe para una sociedad más racional y participativa en los asuntos de la polis, en la cual la oligarquía conservadora se había debilitado. En el *Orestes*, cuando el hijo de Agamenón decide intervenir y participar en la votación sobre su vida y su castigo, dice: “Y mi causa es justa”. Pílates replica: “Ruega sólo que lo parezca” (214). Esto remite, como se ha señalado, a la práctica retórica de los sofistas de convertir el peor argumento en el mejor⁴⁸. Lo importante no es quien tiene la razón, sino quien se defiende de la manera más convincente.

En la Atenas de fines del siglo V a. C. se realizaban torneos de oratoria. Más aún, los sofistas debatían temas filosóficos y referentes a los asuntos humanos en las calles y plazas públicas. Los argumentos, y cómo estos eran planteados, eran las herramientas para ganar un debate o torneo. Existían muchos modelos para estructurar determinado tipo de discurso. Por ese motivo se escribieron muchos manuales de retórica posteriormente, y se cultivó la disciplina durante muchos siglos.

La retórica se basa en la razón y la lógica y desecha los actos o dichos irreflexivos. Por ese motivo será abordada al analizar la libertad de los personajes de Eurípides, pues estos se justifican a sí mismos mediante discursos. En Esquilo, en cambio, en *La Orestía*, Agamenón y Orestes son enfrentados a situaciones límite, pero sus elecciones han sido determinadas de antemano. No pueden actuar de otra forma, no son libres, y muy pocos académicos defienden que hubieran podido actuar de otra manera. En Sófocles, por otra parte, están presentes la idea de destino y predestinación que Eurípides abole en su obra, tal como la vemos en su *Electra*, donde Orestes cumple una misión decretada por un dios intachable.

En la *Electra*, la última de los Atridas descarga su rabia sobre el cadáver de Egisto. Mas, no lo hace de manera alborotada, sino que, aun en este caso, planifica el orden y disposición que seguirán sus argumentos: “Bien. ¿Con qué maldades sobre ti podría empezar mis palabras, cuáles dejo para el final, cómo dispongo la parte central de mi discurso? (111). Los argumentos de Electra pueden resumirse de la siguiente forma: 1.

⁴⁸ Como se ha citado en el Capítulo 1: Lesky, 162.

Egisto ha destruido su vida. 2. Los ha dejado a ella y a Orestes huérfanos de padre. 3. Asesinó a quien comandó a los griegos en la Guerra de Troya sin siquiera ir a pelear a Frigia. 4. Mancilló el lecho de Agamenón con el adulterio. 5. Lo acusa de ingenuidad al creer que una adúltera guardará fidelidad hacia él. 6. Contrajo nupcias impías, donde la mujer va “por delante de la casa y no el marido”. Le dice: “En todo Argos oías que decían “el marido de la mujer”, y no “la mujer del marido”. 7. Lo acusa de utilizar sus riquezas para contraer matrimonio con una mujer de linaje más noble, donde el nombre de ella pesa más que el suyo. 8. Lo acusa de ser femenino y mujeril en vez de varonil, tal como lo describe Esquilo (111-112).

Así, vemos que Electra ordena su discurso transitando desde el crimen a su carácter poco noble, tanto en lo social como en su amaneramiento, pero sin omitir ninguna falta. Clitemnestra, en cambio, ordena su discurso a Electra siguiendo el orden que estipula la retórica en el discurso forense, diseñado para argumentar una defensa. Exordio: Clitemnestra se muestra conciliadora con su hija y habla sobre sus razones con el objeto de apaciguar su odio. Relato: Clitemnestra relata con detalles el sacrificio de Ifigenia y su ida a Áulide engañada. Prueba (argumentación): 1. El sacrificio de Ifigenia no se justifica en un bien mayor, sino solo en enmendar la conducta desvergonzada de Helena y la negligencia de Menelao para castigarla. 2. Aun sin tramar aún asesinar a Agamenón, pese a la muerte de su hija, este volvió con una concubina troyana con quien cometía adulterio en su misma casa⁴⁹. 3. La mujer imita al marido y por eso cometió adulterio con Egisto, pese a que sobre las mujeres recae ser mal vistas por esto y los hombres no lo son en absoluto. 4. Agamenón debía morir por asesinar a su hija en favor de otra familia. Por eso Clitemnestra se alió con su principal enemigo, Egisto. Peroración: Otorga a Electra libertad de réplica para debatir racionalmente si fue justa o no la muerte de Agamenón (115-117).

Electra responde a esta defensa siguiendo el uso de la retórica: 1. Clitemnestra y Helena poseen presuntuosa hermosura pero son indignas hermanas de los Dióscuros. Helena, por consentir en ser raptada y de buen grado; Clitemnestra, por asesinar al “hombre más excelente de Grecia”. El sacrificio de Ifigenia es excusa que sirve ante todos menos ante Electra. 2. Antes de decidirse el sacrificio, Clitemnestra peinaba sus rizos y cuidaba su belleza, lo cual no se condice con una mujer decente en ausencia del marido. 3.

⁴⁹ Nótese la diferencia de esta versión y la de Esquilo en *Agamenón* con respecto a la figura de Casandra.

Clitemnestra no deseaba que su esposo volviera. Era la única en Grecia que se alegraba con el éxito de los frigios y ensombrecía su rostro ante las noticias de su derrota. 4. Tal como Agamenón asesinó a Ifigenia, ¿qué excusa tiene ella para desterrar a Orestes y permitir que Egisto asesine en vida a Electra, “dos veces más que a su hermana”, en vez de entregarles la casa real que les pertenece, sino que la otorgó a Egisto, “comerciendo con tus bodas aun a este precio”? 5. “Y si a un asesinato le sigue otro asesinato para que se haga justicia, mi hermano Orestes y yo hemos de matarte en venganza por nuestro padre, pues, si justas fueron aquellas muertes, conforme a la justicia ha de ser también ésta”. (117-118).

Estas últimas palabras las pronuncia momentos antes de que Clitemnestra entre a la casa y sea asesinada por ambos hermanos. Mas, Clitemnestra no sabía del retorno de Orestes y creía haber sido convocada por el nacimiento de su nieto y la inexperiencia de Electra en los ritos correspondientes. Tanto Clitemnestra como Helena son caracterizadas como mujeres de extrema belleza y vanidad. Clitemnestra llega en un carro rodeada de sus servidoras troyanas, quienes le tienden la mano para que se baje, contrastando con la miseria de Electra. Tal como en el *Orestes*, Helena cuenta con un séquito de servidores frigios para que la abaniquen y la atiendan. Electra reprocha a su madre cuidar su belleza en ausencia del marido, lo cual es un signo de coqueteo e indecencia. En el *Orestes*, cuando Helena pide a Electra llevar libaciones y mechones de su cabello a la tumba de su hermana, para no exponerse al odio de los griegos, aunque la tarea recae en Hermíone, Electra reprocha a sus amigas del Coro que Helena, en vez de cortar mechones para honrar la tumba, recortó la punta de sus rizos para no perder hermosura. Esta caracterización de ambas hermanas se debe a que Helena representa para los griegos la fatalidad de la pasión erótica que produce la guerra narrada en la poesía homérica. Según el mito, la causa de la Guerra de Troya fue la disputa entre diosas sobre cuál era la más hermosa, y se menciona a Helena como la más bella de las mortales. Clitemnestra, por otra parte, representa la fatalidad de la pasión erótica en el adulterio y asesinato de su cónyuge.

En el *Orestes*, el desdichado, acosado por las Erinias, también recurre al discurso forense para defender su causa ante Tindáreo. Lo estructura de la siguiente manera: Exordio: Tal como corresponde a esta parte introductoria, enaltece al interlocutor al punto de no ser digno de hablarle pero hacerlo de igual manera. En este caso, por respeto a la vejez de Tindáreo. Relato: Se considera impío a sí mismo por su acto, mas no por vengar a

su padre. Alude a la teoría de la época sobre la concepción, según la cual el padre es el productor del hijo y la madre es solo un recipiente de la semilla paterna. Prueba (argumentación): 1. Clitemnestra frecuentaba el lecho de otro hombre. 2. Orestes vengó a su padre. 3. Favoreció a toda Grecia, previniendo que las mujeres no cometieran adulterio en ausencia del marido y menos el asesinato del mismo. 4. Las Erinias penarían sobre él de no vengar la muerte injusta del padre. 5. Clitemnestra es responsable de todo, y también Tindáreo, por engendrarla. 6. Actuó según el mandato de Apolo (205-207).

Tras oír estas palabras, Tindáreo dice que acrecienta más su odio y que será propicio en la asamblea para que él y Electra sean lapidados. Culpa sobre todo a Electra, más que a Orestes, por predisponerlo contra Clitemnestra. Esto nos muestra una vez más el rol de Electra en el matricidio.

En su defensa, Orestes no asume la responsabilidad de su acto. En toda la obra, no asume las consecuencias de sus acciones. Las Erinias que dice que lo atormentarían si no vengaba a Agamenón, son las mismas que lo mantienen postrado y enfermo por haber cometido matricidio. Su argumento de vengar a Agamenón, y de vengar su honra manchada por el adulterio, sigue siendo un argumento de venganza, al margen de la ley y los procedimientos legales. Deja para el final el argumento de que cumplió el mandato de Apolo, pues a nadie en Argos parece importarles Loxias ni el Oráculo de Delfos. La justicia prevalece asumiendo que los hombres son libres, y no instrumentos de una divinidad. Sin embargo, el argumento que expone en la asamblea, cuando asiste a la votación apoyado en los brazos de Pílates, es aquel en que hizo un bien a la comunidad al sentar un precedente de castigo que modere el comportamiento de las mujeres. Es decir, justifica su crimen como un ejemplo o ilustración de crímenes futuros, al margen de los procedimientos legales. El no asumir, ni él ni Electra, las consecuencias de sus actos, ni el castigo que impone la ley, los llevan a cometer acciones viles y desesperadas para salvarse.

En la *Electra* de Eurípides, el héroe también ha sido desmitificado y se caracteriza por sus actos poco heroicos, siendo presentado el matricidio como una abominación, una trasgresión de la ley natural, y no como un acto de justicia. Orestes, quien viaja acompañado por Pílates, es presentado como cobarde. En vez de dirigirse a Argos a asesinar a Egisto y reclamar su trono, se esconde en las afueras de la ciudad, en las zonas rurales y campesinas donde vive Electra. Esto es parte de su estrategia: recibir noticias de la

ciudad mientras planea su próximo paso. Sin embargo, en la escena del reconocimiento, Orestes contrasta tanto con las expectativas que su hermana tenía de su vuelta, que Electra manifiesta escepticismo cuando el Anciano le anuncia su retorno, basándose en las libaciones sobre la tumba de Agamenón: “ELECTRA: Querido anciano, no estás diciendo palabras dignas de un hombre sensato si crees que, a escondidas por miedo a Egisto, mi valiente hermano ha venido a esta tierra” (97). “Eso es precisamente lo que ha sucedido: su valiente hermano ha venido a escondidas. Este es uno de los aspectos de la degradación heroica de Orestes. Su hermana da por imposible una circunstancia que, de hecho, ya ha acontecido”⁵⁰. Electra ha esperado una vida por la vuelta de Orestes para ser liberada de su infortunio. Al igual que en *Las moscas*, Orestes no cumple con las expectativas de Electra.

Una vez que Orestes ve acercarse a Clitemnestra en su carro, titubea. Se niega a ejecutar el matricidio. Cuestiona el Oráculo de Apolo y se niega a cumplir con su mandato y misión. Electra es quien, portadora de rabia y resentimiento, lo convence y prácticamente lo fuerza a entrar en la casa y esperar a su madre con la espada.

ELECTRA: Justamente se está encaminando del modo que nos conviene al centro de la trampa. ¡Y bien que se rodea de brillo con sus carruajes y sus vestiduras de gala! ORESTES: ¿Qué vamos a hacer entonces? ¿Vamos, pues, a asesinar a nuestra propia madre? ELECTRA: ¿Es que te ha entrado compasión, al ver la figura de nuestra madre? ORESTES: ¡Huy! ¿Pero cómo voy a matar a la que me alumbró y crió? ELECTRA: Tal cual como precisamente ella dio muerte a tu padre y al mío. ORESTES: ¡Oh Febo! Muy insensata, sí, es la profecía que revelas... ELECTRA: Pero, si Apolo es torpe, ¿quiénes son sabios? ORESTES: ...al proclamar tu oráculo que mate a quien no debo: a mi madre. ELECTRA: ¿Pero en qué te perjudica vengar a tu padre? ORESTES: Tendría que expatriarme entonces, siendo como soy inocente en este momento ELECTRA: Y si no prestas este servicio a tu padre has de ser un hombre impío. ORESTES: Lo sé. Pero tendré que pagar la pena por el asesinato de nuestra madre. ELECTRA: ¿Y qué pasará si renuncias a la venganza por nuestro padre? ORESTES: ¿Y si fue un espíritu vengador el que hablaba, fingiendo ser un dios? ELECTRA: ¿Sentado sobre el trípode sagrado? Yo, desde luego, no lo creo (113-114).

Orestes conoce las consecuencias de su acto. Es consciente de las repercusiones de sus acciones, al punto de cuestionar la voluntad de Apolo y negarse a cumplir las órdenes

⁵⁰ *Ibíd.* Nota del Traductor N° 25

del dios. Sin embargo, como hombre libre toma una decisión drástica, no exclusivamente por las razones de odio y resentimiento de Electra, sino por ceder a cumplir su cometido a cabalidad. Al asesinar a Egisto, Orestes es reconocido por sus ciudadanos como rey, y es coronado por Electra de acuerdo a los medios que tenía disponibles. Sin embargo, el matricidio es un acto completamente innecesario para restaurar el orden, y se fundamenta únicamente en la venganza personal de Electra y en el oráculo. Más aún, al asesinar a Clitemnestra, Orestes, que actualmente es un triunfador y un rey, debe exiliarse y expatriarse nuevamente, esta vez por expiación. Esto es sabido por él antes de cometer el matricidio.

Thury propone que Electra configura su visión de mundo en términos materialistas. Cuando Egisto la obliga a casarse con un campesino, para que tenga hijos débiles, que no sean una amenaza para él (*Electra*, 88), la condena a una situación de pobreza. Sin embargo, no es la intención del poeta que la falta de recursos materiales constituya motivación suficiente para la enormidad del matricidio, sino que: “Para Electra, sus condiciones materiales son casi una metáfora de su deshonor y su condición de proscrita⁵¹” (Thury, 8). Thury ve en varios episodios de la obra que la visión de Electra de riqueza y nobleza son claves para acentuar su resentimiento: cuando se avergüenza de sus escasos recursos y la imposibilidad de recibir adecuadamente a sus huéspedes; cuando, aun en la victoria, lamenta no tener recursos para coronar a su hermano adecuadamente; cuando ve a Clitemnestra en su carro, rodeada de lujos y sirvientas, y acto seguido alienta a Orestes a matarla (9-10). Clave es la escena en que Electra, pobremente vestida, se lamenta por cargar el jarro de agua, pese a las objeciones de su esposo, en parte para aliviarle la faena, pero principalmente porque es su única venganza posible contra Egisto (8) pues actúa, impotente, tal como ella misma señala, para mostrarle sus dolores y mal pasar a Zeus. O cuando pregunta preocupada si Orestes es pobre y si tiene recursos para vivir (*Electra*, 87).

El parecer de Electra no es que la riqueza produzca nobleza, sino que debería ser un *signo* de nobleza. Ella da a entender esta visión en sus reproches a Egisto y Clitemnestra. Ella acusa a Egisto por creer que con la riqueza de Clitemnestra ha comprado nobleza para él mismo. Los sentimientos expresados por ella en este pasaje niegan la conexión entre nobleza y riqueza, pero sus declaraciones, vistas

⁵¹ “For Electra materialistic terms are almost a mataphor for her dishonored and outcast state”

a la luz de sus otras expresiones, indican su énfasis en que la riqueza es un elemento importante de la verdadera nobleza⁵² (10)⁵³.

De acuerdo a Thury, Electra ve a los pobres como innobles y poco generosos. Esto se apreciaría en la declaración de que nadie la auxilió en el parto ni con el rito del recién nacido, que debe ser asistido por la matrona. Esta mentira encajaría con su personalidad y el resto de sus declaraciones y quejas, aunque confía en la generosidad del Coro de amigas al no desmentir este prejuicio para favorecer el plan de matricidio (11-12). Esta visión de su situación en términos materialistas determinaría su personalidad y su odio hacia Egisto y hacia su madre por desterrarla del palacio y, siendo ella princesa de Argos, sumirla en un estado innoble y deshonoroso pese a su cuna. A continuación Thury señala:

Más aún, Electra debe creer que los pobres son innobles, porque ella ni siquiera trata a su muy virtuoso marido como su igual. Pese a que lo considera noble, puede desconocer su nobleza de nacimiento, la cual él revela cuando ella no se encuentra en escena. Él considera, bajo su propio juicio, que, aunque es noble por cuna, sus circunstancias materiales difíciles lo vuelven indigno de consumir el matrimonio⁵⁴ (12).

Es difícil suponer que Electra desconozca la ascendencia de su esposo, pero su pobreza justifica que ella, como princesa, persista en la castidad para no aceptar ni resignarse a sus condiciones de vida, viéndolo como alguien inferior a ella en cuanto indigno, y viendo su matrimonio como parte de la afrenta de Egisto. Esto se ratifica cuando los Dióscuros ordenan a Electra desposarse con Pílates, disolviendo el matrimonio con el campesino y recompensando la virtud de este con riquezas. Sin embargo, Orestes reconoce

⁵² "Electra's view is not that wealth produces nobility, but that it ought to be a *sign* of nobility. She indicates this view in her dealings with Aegisthus and Clytemnestra. She berates Aegisthus for believing that with Clytemnestra's wealth he has bought himself nobility (938-944). Her expressed sentiment here denies the connection between nobility and wealth, but her statements, seen in the light of her other expressions, indicate her emphasis on wealth as a significant element of true nobility"

⁵³ En el presente trabajo, los versículos mencionados en textos en inglés no son reproducidos en las traducciones, por corresponder a ediciones inglesas. Sin embargo, están disponibles en los textos originales a pie de página.

⁵⁴ "Yet Electra must believe that the poor are ignoble, because she is not moved to treat even her very virtuous husband as her equal. Although she finds him noble (253), she may be unaware of his noble birth, which he discloses while she is off the stage (37). By his own judgment, though he is noble, his straitened circumstances make him unfit to touch her".

y alaba la nobleza del campesino, quien, aun en la pobreza, mantiene casta a su hermana pese a estar casados. Incluso declara:

Bien cierto es que en los seres humanos anda todo revuelto. Pues sí, yo he visto hombres de excelente padre que nada eran y, por contra, hijos excelentes de hombres miserables: hambre en la mente del rico y una gran inteligencia en el cuerpo del pobre. ¿Cómo va uno a estudiar, analizar y emitir un juicio sobre esta cuestión? ¿Basándose en el dinero? Mala cosa es eso de servirse de semejante criterio (*Electra*, 92).

Orestes, así, tendría una visión de la pobreza radicalmente distinta de la de su hermana. Aunque él también sufre el exilio, es ella quien planea el matricidio. Volvamos a los motivos de Electra para cometer este acto. En la obra, Clitemnestra se muestra conciliadora. Intenta ser comprendida por su hija. Electra, por otra parte, al igual que en *Orestes*, es presentada como un personaje ruin y resentido con su madre, a la cual le tiende una emboscada para matarla.

Clitemnestra es (...) en algunos aspectos similar a Electra, pero el horrible crimen de la madre está en el pasado, más allá de los límites de esta obra, mientras que el crimen de la hija es relatado en detalle ante nosotros. Por medio de esta distancia que la separa de sus perversos actos, y por sus muy humanas preocupaciones y motivaciones, Clitemnestra es percibida con mayor simpatía que su hija: ella irradia grandeza, una virtud que es totalmente desapercibida como tal por Electra. Las concesiones de Clitemnestra no significan nada para Electra, pues no cederá a la concesión que esta exige – el retorno de Orestes⁵⁵ (Thury, 18).

La autora señala que los motivos del odio a Clitemnestra también se dan en términos materialistas, lo cual se manifiesta en el discurso a su madre:

Clitemnestra no solo se compró un esposo, sino que se compró un esposo estúpido (...) Electra ya ha insultado a Egisto con la compra de su autoridad con

⁵⁵ “Clitemnestra is (...) in some respects similar to Electra, but the mother’s horrible crime is in the past, beyond the direct bounds of the play, while the daughter’s crime is recounted in detail before our eyes. By this distance from her evil deeds, and by her very human concerns and motivations, Clytemnestra is perceived as more sympathetic than her daughter: she displays a greatness, a virtue, which is totally imperceptible to Electra. Clytemnestra’s concessions are meaningless to Electra, and she will not make the one concession Electra demands – the recall of Orestes”.

dinero, y ahora está diciendo a Clitemnestra que ella se compró un marido, y uno de mala calidad. Los pensamientos que subyacen en Electra son a) él era innoble y tú tuviste que hacerlo rico, b) yo ni siquiera puedo hacer rico al virtuoso campesino argivo y, por lo tanto, noble, c) tú eres responsable de mi impotencia. Electra finaliza su argumentación aseverando que su madre fue libertina en términos materialistas, tanto con su dinero como con su cuerpo⁵⁶ (11).

En conclusión, en la *Electra* de Eurípides el acto de matricidio también es cometido por Orestes, pero es planificado, promovido y casi forzado por Electra. Al igual que en *Orestes*, estos personajes son desmitificados, presentando a Electra como vil y resentida, ansiosa del retorno de su hermano para satisfacer una venganza personal. Orestes, por otra parte, es presentado como cobarde, al punto que las palabras de su hermana, de carácter imponente, pesan más en su juicio que las palabras de un dios, las cuales son cuestionadas y desechadas como falsas. El acto de matricidio es presentado como vil y cobarde por parte de ambos. Mientras Orestes espera escondido en la casa, Clitemnestra se muestra conciliadora con su hija y defiende su crimen en su amor de madre y dignidad de mujer, en despecho por el asesinato injusto de su hija y el adulterio que acusa en Agamenón. Electra, en cambio, es presentada como un personaje cargado de odio que conduce a su madre a su muerte a traición. Sin embargo, al salir de casa, en las tres Estrofas y Antístrofas (122-123), Orestes y Electra se lamentan con el Coro y abominan el acto que acaban de perpetrar. No son capaces de asumir su acto y caen en la culpa, que para Sartre es un retroceso y una manera de no asumir la propia libertad y responsabilidad de nuestras acciones, de manera que los Dióscuros deben presentarse y orientarlos.

Hacia el final de la *Electra* de Eurípides, los protagonistas logran alcanzar su objetivo: vengar el asesinato de Agamenón. Aunque después del homicidio de Clitemnestra, el Coro, Orestes y Electra se ven horrorizados ante su acto. Los hermanos relatan vívidamente los detalles del matricidio y reconocen que su acto ha alterado su lugar en el Universo. Orestes culpa a Apolo mientras Electra, quien ha estado ferozmente resuelta, se culpa a sí misma. El Coro, que anteriormente condenaba a Clitemnestra y ponía su esperanza en verla castigada,

⁵⁶ "Clytemnestra not only bought herself a husband, she bought herself a stupid husband (...). Electra has already reviled Aegisthus with selling his authority for money (938 ff.) and now she is telling Clytemnestra that she has bought a husband, and a bad one. Electra's underlying thoughts are a) he was ignoble and you had to make him rich, b) I can't even make the virtuous Argive farmer rich and, therefore noble, c) you are responsible for this powerlessness of mine. Electra ends her argument by affirming that her mother was wanton in materialistic terms, with her money as well as her body".

la sangre emanando efusivamente de su cuello, ahora compadece a la reina muerta y, por primera y única vez, se dirige a Electra y condena su acto. Los personajes están sufriendo por participar en un acto sangriento y antinatural⁵⁷ (Thury, 5-6).

d) *Tratamiento de los dioses*

Como se ha señalado, la filosofía de la existencia cuenta con autores ateos y también creyentes cristianos. Sin embargo, se presenta en esta filosofía una evolución hacia el laicismo y el ateísmo. El resultado de esta evolución es el existencialismo, cuyo principal promotor es Sartre, ateo, al igual que sus seguidores franceses. Sartre, como ya se ha señalado aquí, no solo no creía en Dios, sino que afirmaba que *sabía* que Dios no existía. Esto provocó bromas entre sus detractores, quienes decían que el mismo Dios le reveló su no existencia. Sin embargo, Sartre incluso plantea la contradicción del concepto de Dios en la imposibilidad del en-sí-para-sí, intentando probar su no existencia o el absurdo de su concepción. Estos planteamientos se pueden apreciar en su obra literaria. En *Las moscas*, el tratamiento de la figura de Júpiter nos recuerda el tratamiento que Eurípides hacía de los dioses, cuando ya el realismo y el racionalismo habían irrumpido en Atenas y este tratamiento era posible, aunque, como hemos visto, no popular, pues, además de desmitificar al héroe trágico, desmitifica sus tragedias al distanciarse de conceptos como *até*, *destino* y *predestinación*. Seguidor de la sofística, y del sofista Protágoras, quien, como se ha señalado, afirmó que nada se podía saber de los dioses, ni siquiera corroborar su existencia, Eurípides, al romper con la concepción religiosa de Esquilo y de su contemporáneo Sófocles, provoca que tome relevancia en su obra el concepto denominado posteriormente *tyche*. Este concepto no representa a Fortuna como una diosa, sino como el azar, como factores externos y fortuitos que mezclan los destinos de los personajes y con

⁵⁷ "Toward the end of Euripides' *Electra*, the main characters reach what they have taken to be their goal: revenge for the murder of Agamemnon. Yet after the murder of Clytemnestra, the chorus, Orestes, and Electra seem horrified at their deed (1168-1237). The brother and sister vividly recall the details of matricide (1206-1225) and recognize that their deed has altered their place in the universe (1194-1200). Orestes faults Apollo while Electra, who has been fiercely resolute throughout, blames herself. The chorus, which has earlier condemned Clytemnestra and hoped to see her punished, blood gushing from her neck (484-6), now pities the dead queen and, for the first and only time, turns on Electra and condemns her deed (1226). The characters are suffering from participation in a bloody and unnatural act."

los cuales estos deben lidiar desde sus libertades. Posteriormente, en la Edad Media, la poesía de los poetas goliardos también ensalzaría la figura de Fortuna como un elemento profano, opuesto a la voluntad de Dios y a la Providencia.

Sin embargo, Eurípides, fiel a la temática mítica, no omite a los dioses en su obra, sino que, leal a su propuesta realista, los inserta en escena, al igual que el Júpiter de Sartre, como personajes, sin poder pero revestidos de autoridad y credibilidad ante los mortales. Muchas de sus obras se resuelven por intervención divina. En *Medea*, la protagonista lleva a cabo su venganza con éxito y huye de sus captores y del castigo en un carro tirado por dragones que aparece en escena enviado por su padre, Helio, el dios Sol. En *Ifigenia en Áulide*, la virtuosa joven acepta la necesidad de su muerte, pero, al momento del sacrificio, es salvada por Artemis y reemplazada por una cierva, de manera que el sacrificio no es cometido⁵⁸. En *Hipólito*, la acción es desencadenada por celos y caprichos de una diosa: Afrodita. Hipólito, devoto de Artemis, se dedicaba a la caza, cultivaba la virtud y se mantenía casto. Afrodita, por despecho hacia su castidad, infunde un amor enfermizo por él en Fedra, su madrastra, y este amor desencadena el trágico final de los personajes. Cuando Teseo ha perdido a su mujer por suicidio y ha arreglado la muerte de Hipólito a través de un favor de Poseidón, Artemis se le presenta para revelarle la virtud de su hijo y la injusticia que ha cometido hacia él, así como lo ocurrido realmente. Acto seguido, se presenta el mensajero y narra la muerte de Hipólito a manos de Poseidón. Entonces Teseo cae en desgracia.

En *Hipólito* se muestra a las diosas como personajes situados al margen de la acción. Las intervenciones divinas de *Medea* e *Ifigenia en Áulide* son presentadas como fruto de un capricho o decisión de la deidad, y como una intervención que podemos denominar, no divina en el concepto religioso de la palabra, sino *sobrenatural* o mágica, alterando el curso normal de la acción desarrollada por personajes libres que toman decisiones en situaciones límite, como Agamenón, Ifigenia, Hipólito, Fedra y Teseo. Más aún en obras como *Medea* e *Hipólito*, donde la acción y el conflicto se desarrollan en torno

⁵⁸ Este episodio es muy similar al mito relatado en el *Génesis*, en el cual Isaac va a ser sacrificado por su padre por orden de Dios y, al momento del sacrificio, el mismo Dios presenta un cordero para reemplazar al muchacho. Como se ha señalado, estos mitos surgen en los pueblos primitivos tras reemplazar los sacrificios humanos a los dioses por sacrificios animales, otorgando menor barbarie al culto.

al hombre y a pasiones humanas, en este caso, eróticas, como el amor no correspondido, los celos, el despecho y la venganza.

Un recurso escénico utilizado por Eurípides es el ya explicado *deus ex machina*, presentando en escena a la divinidad en una grúa para que arbitrariamente resuelva el conflicto y dictamine o anuncie el proceder y el futuro de los mortales. Algunos ejemplos de *deus ex machina* son *Ifigenia en Táuride*, *Electra* y *Orestes*. En *Ifigenia en Táuride*, Artemis se presenta al final de la obra para salvar a Ifigenia, Orestes y Pílates cuando iban a ser capturados. Esta resolución feliz de la tragedia parece absurda en una obra que se ha desarrollado desde lo humano, y expone el absurdo de que los dioses controlen nuestro destino a su capricho.

Al finalizar *Electra*, los Dióscuros Polideuces y Cástor, hijos de Zeus y hermanos de Clitemnestra y Helena, se presentan para anunciar y dictaminar el futuro de los protagonistas: Orestes debe dirigirse a Atenas, acosado por las Erinias, en busca de la protección de Atenea. El Areópago, que es descrito en detalle, tras la defensa de Apolo, autor del oráculo, lo absolverá por igualdad de votos y se sentará ese precedente en caso de empate. Electra debe casarse con Pílates e ir a vivir a Focia. El campesino que la desposó será colmado de riquezas.

Como puede apreciarse, Cástor relata el futuro de Orestes con un final detallado prestado de Esquilo. Aunque el dios dice al Coro que no pudieron evitar el matricidio y muerte de su hermana, pese a ser dioses, por respetar la acción del destino y la orden de Febo (126), también afirma en su proclamación que se enteraron de la muerte de Clitemnestra después de cometerse el homicidio (123). Además del absurdo de esta contradicción en boca de dioses, proclama también Electra, personaje bien construido y definido cuyas motivaciones hemos desarrollado y analizado, que actuó movida por la voluntad de Apolo (126), como si fuera víctima y juguete de los dioses.

El *deus ex machina* es un recurso realista para tratar lo divino. Aborda a los dioses en escena y en su dimensión más antropomorfa: como personajes, en igual calidad que los personajes mortales, solo que con poderes mágicos o sobrenaturales, como muestra Apolo al abducir a Helena en *Orestes*; o en *Electra*, al proclamar Cástor que él y su hermano vuelan sobre el mar rescatando navíos. Esta desmitificación de los dioses rompe con el concepto de *até* y de Zeus como sinónimo de Destino que rige la voluntad de los hombres.

Es un recurso escénico que muestra el absurdo de que los dioses comanden nuestro destino a su capricho y arbitrio, mediante la resolución absurda y mágica de un conflicto humano que los espectadores ven desarrollarse desde el principio.

En *Orestes*, vemos que el argumento de la obra es el castigo judicial de un crimen y cómo los protagonistas intentan salvarse con los medios que tienen disponibles. Aunque Apolo, antes del desenlace, no interviene en favor de Orestes ante los argivos, ni siquiera cuando está condenado, secuestra a Helena para salvarla de la muerte y convertirla en diosa, pues, por ser hija de Zeus, no ha de morir a manos de mortales. Esto, sin antecedentes mágicos en la obra hasta ese episodio. Más absurdo es que, en *Electra*, Cástor revele que Helena jamás fue a Troya, sino que Zeus envió un fantasma de ella “para sembrar muerte y discordia entre los mortales” (125). En solo dos versículos Eurípides da un giro inesperado a toda la epopeya homérica y su mito para presentar a Zeus como un dios caprichoso, arbitrario, nefasto y perverso que hace magia para provocar una guerra, parodiando así la idea griega que hemos visto en *La Orestía* de que la invasión a Ilión y la Guerra de Troya eran voluntad de Zeus.

En el *deus ex machina* de *Orestes*, Febo se presenta también en el momento de mayor tensión dramática: cuando Orestes ha tomado a Hermíone como rehén ante Menelao y amenaza con degollarla e incendiar el palacio para forzar su absolución. Entonces se presenta Apolo y todos acatan su voluntad: Electra debe desposarse con Pílates. Orestes debe desposarse con Hermíone, y Menelao debe entregársela como esposa. El prometido de Hermíone, hijo de Aquiles, morirá por obra de Loxias. Orestes debe expiar su crimen en el destierro durante un año en un país que adquirirá el nombre de Orestio. Luego debe dirigirse a Atenas para ser juzgado ante las Euménides. Le anuncia que la votación lo absolverá. Entonces podrá reinar en Argos. Menelao debe volver a reinar en Esparta y conseguir una nueva esposa, pues Helena ha sido asunta a la condición de diosa y habita el éter. Apolo absolverá a Orestes y a Electra del crimen ante los argivos.

Vemos así que la obra avanza en progresión dramática desde su situación inicial y, en el momento de mayor tensión, el conflicto se resuelve felizmente por la intervención sobrenatural de la voluntad arbitraria de un dios, que revela el futuro y dice a cada quien lo que debe hacer, y su voluntad es acatada. En este *deus ex machina*, Eurípides también aborda la Guerra de Troya poniendo énfasis en lo absurdo del mito de la voluntad divina.

Apolo proclama: “los dioses por la belleza de ésta [Helena] llevaron a enfrentarse a griegos y frigios, y motivaron muertes para aligerar la tierra de un exceso de hombres, de una cargazón descontrolada” (1639-1643). Eurípides toma esta justificación poshomérica de la guerra y la expone en su obra, sin duda para recalcar lo arbitrario de la voluntad de los dioses al jugar con las vidas de los hombres. Desde su escepticismo, esta justificación de la Guerra de Troya en el deseo de provocar un sinnúmero de muertes para remediar la sobrepoblación, que aparece en poemas poshoméricos (*Orestes*, N. del T. N° 26), es exhibida casi como una parodia de las creencias religiosas de Solón. Esquilo, siguiendo esta concepción religiosa, plantea en *La Orestía* que Zeus, sinónimo de Justicia, apoyaba la empresa por ser justa, por causa de la falta de Paris a las normas de hospitalidad, tal como su voluntad regía en la tierra el orden correcto de las cosas. El énfasis de Eurípides, en cambio, se encuentra en el absurdo de lo arbitrario de la voluntad divina.

El recurso del *deus ex machina*, sin embargo, no resta realismo a la obra. Por el contrario, muestra una visión antropomorfa de los dioses tanto en su fisonomía como en su caracterización psicológica, de manera que operen como personajes al igual que los mortales, acentuando el realismo de obras de temática mítica. Tampoco resta verosimilitud a la acción, debido precisamente al realismo de los personajes, dioses incluidos, y al contexto de la temática mitológica de los concursos.

Más aún, tal como en la *Electra* Orestes cuestiona al oráculo de Loxias, en el *Orestes* el mandato del dios es presentado como una superchería y superstición. No solo decide castigarse el crimen encomendado por el dios según la ley de los argivos, sino que constantemente los personajes se refieren a Febo como insensato y lo culpan de sus desgracias atribuyéndole toda responsabilidad sobre el crimen.

CORO: Atormentado a causa de los odiosos impulsos de la divinidad, ¡desdichado! ELECTRA: ¡Ay, qué penas! Injusto, órdenes injustas entonces voceó y voceó, cuando sobre el trípode de Temis sentenció Loxias la muerte criminal de mi madre (...) Febo nos ha sacrificado al encomendarnos el asesinato lastimoso, criminal, de una madre parricida (192-193). ORESTES: Tú me aconsejaste en eso, pero el asesinato de nuestra madre lo he cometido yo. Pero se lo reprocho a Loxias, quien, después de incitarme a una acción muy impía, con palabras me confortó, y no con hechos (196). CORO: ¡Ay, desgraciado, qué angustias te empujan a errar sin sentido, por haber aceptado la profecía que desde el trípode Febo emitió, emitió sobre el suelo donde están,

según dicen, las hendiduras del ombligo de la tierra (197). ORESTES: Febo, que me ordenó cumplir el asesinato de mi madre. MENELAO: ¿Es que era a tal punto ignorante del bien y la justicia? ORESTES: Somos esclavos de los dioses, sean lo que sean los dioses (200).

Este cuestionamiento de la voluntad divina presenta a los dioses en el ámbito de la superstición y la superchería, al punto de tildar a Apolo de insensato, criminal e ignorante del bien y de la justicia. Incluso Orestes señala a su hermana que su padre, Agamenón, le habría suplicado que no blandiera la espada contra aquella que le dio a luz, pues aquel crimen impío no le devolvería la vida (196). Ya en *Electra*, también los mismos Dióscuros, dioses, condenan el oráculo: “Ella ciertamente ya tiene lo que le correspondía, pero tú no has obrado bien. Y Febo, Febo... bueno, como es mi soberano, guardaré silencio, pero, aunque él sí es sensato, no lo fue el oráculo que te reveló” (123). Este cuestionamiento del oráculo de Apolo ataca la creencia en el Oráculo de Delfos, que los griegos presumían en el centro del mundo, donde una pitonisa, sacerdotisa de Loxias, revelaba la voluntad divina.

Sartre, en *Las moscas*, realiza un tratamiento similar con la figura de Júpiter. Le presenta como el dios de la muerte y de las moscas, que es adorado en Argos, pero en escena lo presenta como un personaje más cuya motivación es mantener en la ciudad a toda costa la tiranía del remordimiento. Lejos de tener poder como dios supremo que es en la mitología, equivalente latino de Zeus, se limita a realizar trucos de magia e ilusionismo. Reconoce ante Egisto que no tiene poder sobre los hombres que se saben libres, sino que su control se sustenta en mantener vigente la superstición religiosa. Viaja cerca de Orestes en su travesía haciéndose pasar por un mortal. Controla a las moscas diciendo palabras mágicas, y también tiene autoridad sobre las Erinias. Cuando Electra intenta hacer entrar en razón a la gente de Argos durante la fiesta de los muertos, Júpiter sabotea su empresa haciendo rodar la roca de la cueva mediante palabras mágicas. En la escena siguiente, Orestes pide una señal, y Júpiter ilumina la roca con un aura mediante palabras mágicas. Es presentado este dios como un personaje ilusionista, pero sus trucos no convencen ni a Orestes ni a Electra, pues acto seguido se produce la doble escena de reconocimiento: Electra reconoce en Filebo a su hermano, pero ajeno a ella y sin pertenencia a su pueblo. Y luego, en la segunda escena de reconocimiento, Orestes decide cometer el crimen y Electra reconoce en él al hermano con el que soñaba, y le habla por su nombre.

Entonces Júpiter le revela su identidad a Egisto para advertirle del crimen, pero este tampoco desea acatar la voluntad del dios, pues está cansado de vivir, y Júpiter, personaje desprovisto de poderes, se limita a convencerlo con argumentos. Se trata de un dios en escena que opera y actúa como cualquier personaje, maquinando, obstaculizando y conspirando. Incluso cuando da cuenta de su majestad ante Orestes, es inútil.

Júpiter: ¡Orestes! Te he creado y he creado toda cosa: mira. (*Los muros del templo se abren. Aparece el cielo, constelado de estrellas que giran. Júpiter está en el fondo de la escena. Su voz se ha hecho enorme –micrófono– pero apenas se lo distingue.*) Mira esos planetas que ruedan en orden, sin chocar nunca; soy yo quien ha reglado su curso, según la justicia. Escucha la armonía de las esferas, ese enorme canto mineral de gracia que repercute en los cuatro rincones del cielo. (*Melodrama.*) Por mí las especies se perpetúan, he ordenado que un hombre engendre siempre un hombre, y que el cachorro de un perro sea un perro; por mí la dulce lengua de las mareas viene a lamer la arena y se retira a hora fija, hago crecer las plantas, y mi aliento guía alrededor de la tierra a las nubes amarillas del polen. No estás en tu casa, intruso; estás en el mundo como la astilla en la carne, como el cazador furtivo en el bosque señorial, pues el mundo es bueno; lo he creado según mi voluntad, y yo soy el Bien (...) Reconcéntrate, Orestes; el universo te prueba que estás equivocado, y eres un gusanito en el universo. Vuelve a la naturaleza, hijo desnaturalizado; mira tu falta, aborrécela, arráncala como un diente cariado y maloliente. O teme que el mar se retire delante de ti, que las fuentes se sequen en tu camino, que las piedras y las rocas rueden fuera de tu senda y que la tierra se desmorone bajo tus pasos. **Orestes:** ¡Que se desmorone! Que las rocas me condenen y las plantas se marchiten a mi paso; todo tu universo no bastará para probarme que estoy equivocado. Eres el rey de los dioses, Júpiter, el rey de las piedras y de las estrellas, el rey de las olas del mar. Pero no eres el rey de los hombres (126-127).

Es interesante apreciar cómo Sartre equipara al Rey del Olimpo con el dios monoteísta cristiano, creador del Universo y de los seres humanos. La respuesta de Júpiter a Orestes, mostrándose en su majestad mediante recursos escénicos, es en extremo similar a la réplica de Yahvé a Job en *El Antiguo Testamento*, en Job: 38-41. Job se sobrecoge ante la majestad de su dios y se arrepiente, como ínfima criatura, de cuestionar su voluntad. Orestes, en cambio, se sabe libre y dueño de su acto y, a diferencia de Electra, el montaje de Júpiter es inútil con él. En el diálogo siguiente, Orestes se reconoce creado por el dios, pero creado libre, sin que su libertad sea una excusa ni una atadura, sino al contrario:

“**Orestes:** No soy ni el amo ni el esclavo, Júpiter. ¡Soy mi libertad! Apenas me creaste, dejé de pertenecerte” (128). Orestes, como el mismo Sartre, ve la libertad como posibilidad de elegir en toda circunstancia, aun en los esclavos encadenados, como proclama, y aun en su situación, sitiado por los argivos y por las Erinias, abrazado a la estatua de Apolo. La libertad es planteada como inherente al ser humano en su facultad de elegir, aunque las palabras de Júpiter suenan idénticas a las del concepto cristiano de dios: “**Júpiter:** Te he dado la libertad para que me sirvas” (Ibíd.). Mediante esta confrontación entre los personajes, Sartre, ateo, contrapone la falsa libertad del libre albedrío cristiano, consistente en libertad forzada a optar por Dios para evadir un castigo, con la libertad que predica el existencialismo: libertad absoluta de elegir en toda circunstancia; libertad que implica una responsabilidad que recae sobre el hombre, sin dioses que lo consuelen, alivien su carga, absuelvan o carguen con el peso de decisiones humanas.

Volviendo a Eurípides, en el *Orestes*, en el Epodo de Electra después de que el mensajero anunciara el resultado de la votación, y que ella y su hermano debían darse muerte, la hija de Agamenón se lamenta por la maldición de su familia:

A partir de entonces, cayó sobre mi casa la muy llorada maldición: cuando en un parto en los rebaños, que el hijo de Maya propició, surgió el vellocino de oro de un carnero, prodigio funesto para Atreo, criador de caballos. Desde entonces la Discordia desvió el alado carro de Helios, encomendando el camino hacia poniente por el cielo a la Aurora de único corcel, y Zeus modificó los cursos de la Pléyade de siete estrellas hacia varios rumbos. Y da réplica a los asesinatos de éstos con otros asesinatos, con el banquete a que da nombre Tiestes, y el adulterio de la pérfida cretense Aérope tras sus pérfidos desposorios. Y sus últimas derivaciones llegaron a mí y a mi hermano por el pesaroso destino de la familia (222).

En este pasaje Eurípides incluye el relato mítico de cómo Atreo y su hermano Tiestes se enemistaron por causa del hurto del vellocino de oro y por el adulterio de Aérope, quien se acostó con Tiestes y abandonó a Atreo. Tiestes reclamó el trono por tener el cordero de oro que Aérope robó para él, pero Zeus habría desviado el curso del sol y de las estrellas de manera que la aurora despuntara por Occidente, como un prodigio para que Atreo siguiera gobernando. Atreo, en un acto de fingida reconciliación, ofreció impío banquete a Tiestes en el cual cocinó a sus hijos. Por causa de este acto abominable surge la

maldición de los Atridas. Fiel a la temática mítica de la tragedia y al mito de los Atridas, es este el único pasaje del *Orestes* donde se da cuenta de la maldición familiar que Esquilo aborda en su trilogía. Sin embargo, se aborda en otro contexto. Al pronunciar este Epodo, Electra acaba de enterarse por el mensajero de la pena que pesa sobre ella y su hermano. Es por eso que relata el mito de antecedentes familiares funestos, aún, como hemos señalado, sin asumir responsabilidad de su acto, por lo que recurre a la idea de maldición familiar como una victimización ante el fallo de los argivos. Esto es contradictorio pues en la escena siguiente, en vez de resignarse, se rehúsa a aceptar su suerte y conspira para evitar su muerte. Además, como se ha señalado aquí, en muchos pasajes Electra se victimiza culpando a Apolo y a su oráculo de sus desgracias y del crimen de matricidio, evadiendo su propia responsabilidad y omitiendo sus verdaderas motivaciones, como vengar a su padre castigando a la madre parricida a quien tanto odiaba. Esto a diferencia de Orestes, que defiende sus motivos ante Tindáreo y ante la asamblea sin ampararse casi en el oráculo.

Más interesante aún es el relato del mismo mito en boca del Coro en *Electra*, momentos antes del asesinato de Egisto.

(...) los cantos alzábanse deliciosos por el cordero de oro. Luego se sucedieron los dolos de Tiestes, pues, tras atraer para su causa a la querida esposa de Atreo, se acuesta secretamente con ella, lleva el portento a sus mansiones y, tras regresar a la asamblea, a gritos proclama que en casa tiene la cornuda res del vellocino de oro. [Estrofa 2] Entonces, sí, sí, entonces fue cuando Zeus trastocó el resplandeciente curso de los astros, el fulgor del sol, y el albo rostro de la Aurora. El sol se dirigió al occidente con su cálida llama, inflamada por los dioses, y las nubes enchidas de agua en dirección a la Osa (...) [Antístrofa 2] Cuéntase esto, mas escaso crédito, al menos para mí, tiene: que el cálido sol se dio la vuelta, trastocando el curso de su áureo rostro para desgracia de los hombres, por el delito de un hombre. Estas leyendas, que miedo inspiran entre los mortales, únicamente a los dioses benefician. No recordaste nada de esto y a tu esposo diste muerte, mujer emparentada de nacimiento con ilustres hermanos (104-105).

En este pasaje se relata el mismo mito, pero en un momento de optimismo expectante sobre la muerte de Egisto. En la segunda Antístrofa, Eurípides, que muchas veces habla a través de sus personajes, aun sobre asuntos contingentes o políticos, manifiesta su escepticismo sobre el mito y el hecho de que el sol haya desviado su curso

por voluntad de Zeus. El Coro de jóvenes campesinas plantea este prodigio como poco creíble, una superstición, una superchería para promover en los hombres el temor de los dioses. Incluso finaliza la Antístrofa señalando que esta leyenda urbana no provocó en Clitemnestra temor de Zeus al asesinar a Agamenón, motivo por el cual el castigo recae en manos de sus hijos.

En “Eurípides’ *Electra*: An analysis through character development”, Thury intenta otorgar sentido al *deus ex machina* de los Dióscuros. Plantea que el escepticismo del Coro ante el prodigio del sol saliendo por el oeste se disipa al encontrarse cara a cara con los dioses. Este planteamiento es errado pues ya en la segunda Antístrofa citada el Coro acepta la existencia de los Dióscuros como “ilustres hermanos” de Clitemnestra. Más aún, en el *deus ex machina* ningún personaje manifiesta sorpresa. Por el contrario, el Coro interroga a Cástor sobre su ineptitud como dios al no presentarse antes y evitar el matricidio que está condenando. Esta lógica dentro de la obra responde a lo ya expuesto: el *deus ex machina* no opera como prueba para los personajes de que los dioses existan. Los personajes ya interactúan en el contexto mítico de la ficción. El *deus ex machina* funciona para parodiar ante los espectadores la idea de que los hombres y sus destinos sean juguetes de los dioses.

Sin embargo Thury insiste en que los Dióscuros reestructuran la obra al ofrecer consuelo, expiación y castigo a Orestes y Electra, que se hallaban indefensos ante su propia culpa. Incluso afirma que al absolver a Helena de haberse fugado con Paris, justifica el crimen cometido por Clitemnestra y acentúa la culpa de Orestes (6; 20). Sin embargo, el rol de ofrecer consuelo, castigo o expiación puede ser ejecutado por cualquier personaje mortal, aun sin ser sacerdote. En cuanto al absurdo de que la empresa de la Guerra de Troya buscara, en un engaño, recuperar al fantasma de la inocente Helena, esta premisa efectivamente aliviaría la culpa de la propia Clitemnestra, quien perdió a su hija, pero Clitemnestra ha sido condenada por Apolo, a quien los mismos Dióscuros reconocen como su soberano.

Pese a lo erróneo de la tesis de Thury sobre el *deus ex machina*, la autora acierta en un análisis estructural que estructuraría la obra al ir a buscar al Anciano, personaje que aparece solo en la *Electra* de Eurípides, para que lleve un cordero y vino para los huéspedes. El anciano reconoce a Orestes, a quien crió, y permite la escena de reconocimiento aportando pruebas a Electra, quien se mostraba escéptica. Acto seguido, el

Anciano informa a Orestes de la fiesta que convoca a Egisto y lo ayuda a elaborar un plan para asesinarlo, mientras que Electra confabula para asesinar a su madre. Vuelve a aparecer la figura del cordero que el Anciano transporta, al igual que el vellocino de oro, antes de un crimen impío. La extensa oda a Aquiles (*Electra*, 94) cumpliría la función estructural de acentuar, por oposición, la cobardía y ruindad de Orestes en contraposición al héroe hijo de Tetis. Por último, en la situación inicial el Coro invita a Electra al festival de Hera (85), pero Electra se niega a ir por estar mal vestida y se niega a usar joyas y vestidos prestados. Esta situación inicial sirve de escenario a la obra, pues el de Hera es un festival en honor a la familia, y Electra es incapaz de ir en su condición de exiliada del palacio y huérfana de padre por un crimen impune (Thury, 15).

Así, para concluir, Sartre se propone en *Las moscas* escribir una obra sobre la libertad donde los dioses no tienen cabida, pues la religión sería una esclavitud donde la libertad es forzada a optar por Dios y su moral bajo el concepto de libre albedrío. La premisa de Sartre y del existencialismo es que el hombre es libre pues es arrojado al mundo sin ser creado. Es por eso que sobre cada individuo recae la absoluta responsabilidad de sus actos. Ya que la misión que se propone Orestes es liberar a Argos de la culpa y el remordimiento, Júpiter se plantea como su antagonista, y no así Egisto ni Clitemnestra. Aun en calidad de dios creador, Júpiter no es una fuerza ni tiene poder sobre los hombres salvo que se mantengan bajo un régimen de superstición. Sus intervenciones mágicas en la obra son absurdas y tampoco surten efecto. Son las de un ilusionista. De manera análoga, Eurípides escribe desde la premisa de que sus personajes son libres y no han heredado culpa alguna. Ellos han creado su propio miasma al cometer un crimen abominable ante los hombres. En la *Electra*, Orestes y su hermana se ven enfrentados a su propia culpa y remordimiento ante su acto. En el *Orestes*, se ven enfrentados a la justicia de los hombres: los argivos son el enemigo, y muy especialmente Menelao, por traicionar la tan valorada amistad y lealtad a los suyos. La sofística plantea que los dioses no existen o, al menos, no se pueden conocer. Ya lo afirmó Protágoras. No hay lugar para dioses en el pensamiento crítico, y el mito homérico había sido cuestionado por filósofos aun antes de que viviera Sócrates. En el contexto mítico de la tragedia, Eurípides parodia a los dioses en la ficción de la escena, manifestando reiteradamente su escepticismo y, como Sartre, oponiendo la religión al realismo de sus obras.

e) *Culpa o remordimiento*

Se ha abordado ya en este capítulo el tema de la culpa y el remordimiento. Para Sartre, el remordimiento es un sentimiento que implica “un retroceso”, “un encadenamiento con el pasado” (Teatro, 171). La aceptación del remordimiento implica la negación y no aceptación de actos que cometimos libremente y sin ninguna coerción, pues para Sartre no existe coerción ante la libertad. El remordimiento implica no aceptar la libertad de enmendar nuestras acciones e insistir en obrar de manera correcta pensando en el prójimo. Para abordar el origen de la culpa y analizar las obras, debemos remontarnos a Nietzsche, quien fue estudiado y seguido por Heidegger, precursor de Sartre. En *La genealogía de la moral*, en el Tratado segundo, el filósofo alemán realiza un análisis histórico y filológico del origen de la culpa y de lo que llama *mala conciencia*. De manera opuesta al remordimiento, Nietzsche plantea que el hombre tiende por naturaleza a su capacidad de olvido, donde existe la felicidad del presente, pero que es domesticado en abolir este olvido para que le sea lícito hacer promesas.

—éste es el beneficio de la activa, como hemos dicho, capacidad de olvido, una guardiana de la puerta, por así decirlo, una mantenedora del orden anímico, de la tranquilidad, de la etiqueta: con la cual resulta visible en seguida que sin capacidad de olvido no puede haber ninguna felicidad, ninguna jovialidad, ninguna esperanza, ningún orgullo, *ningún presente* (...) este animal olvidadizo por necesidad, en el que el olvidar representa una fuerza, una forma de la salud *vigorosa*, ha criado en sí una facultad opuesta a aquélla, una memoria con cuya ayuda la capacidad de olvido queda en suspenso en algunos casos —a saber, en los casos en que hay que hacer promesas (66).

Es interesante apreciar cómo Nietzsche asocia la capacidad de olvido a la felicidad, la jovialidad, la estabilidad y la salud, mientras que, como veremos, la culpa y el remordimiento son una forma de autotortura. Al sentir culpa y rumiar el remordimiento, el individuo se tortura a sí mismo mental y emocionalmente. Este remordimiento surge de la capacidad de memoria y se potencia, como se verá más adelante, en la adhesión a religiones como el cristianismo, con énfasis en la bajeza humana y la idea de pecado, especialmente la idea de Pecado Original, inherente a la humanidad: el pecado o falta de haber nacido

humanos. Antes de que se estableciera la capacidad de memoria, el olvido fue domesticado mediante el sistema penal. Nietzsche habla de un tipo de hombre al que denomina *individuo soberano*, que se encuentra por sobre la ética, autónomo, “pues “autónomo” y “ético” se excluyen” (67). A este individuo le es lícito hacer promesas, por su “duradera voluntad propia” (Ibíd.). Pero este individuo soberano, situado por sobre la ética de la costumbre, es un fruto tardío. Antes de que surja una clase de hombre al que le es lícito responder de sí mismo y decir sí también a sí mismo, “un fruto *maduro*, pero también un fruto tardío” (69), parecía difícil “hacerle una memoria al animal-hombre”, “imprimir algo en este entendimiento del instante” para que permanezca presente. La dureza de las leyes penales es el mejor ejemplo de cómo se ha grabado algo en la memoria de manera dolorosa (Ibíd.)

Puede imaginarse que este antiquísimo problema no fue resuelto precisamente con respuestas y medios delicados; tal vez no haya, en la entera prehistoria del hombre, nada más terrible y siniestro que su *mnemotécnica*. “Para que algo permanezca en la memoria se lo graba a fuego: sólo lo que no cesa de *doler* permanece en la memoria” –éste es un axioma de la sicología más antigua (por desgracia, también la más prolongada) que ha existido sobre la tierra (...) piénsese en las antiguas penas alemanas, por ejemplo, la lapidación (–ya la leyenda hace caer la piedra de molino sobre la cabeza del culpable), la rueda (¡la más característica invención y especialidad del genio alemán en el reino de la pena!), el empalamiento, el hacer que los caballos desgarrasen o pisoteasen al reo (el “descuartizamiento”), el hervir al criminal en aceite o vino (todavía en uso en los siglos XIV y XV), el muy apreciado desollar (“sacar tiras del pellejo”), el arrancar la carne del pecho, y también el recubrir al malhechor de miel y entregarlo, bajo un sol ardiente, a las moscas (69-71).

Nietzsche plantea que toda la ascética también pertenece al ámbito de grabar ideas en la memoria, ideas que “deben volverse imborrables, omnipresentes, inolvidables, “fijas”, con la finalidad de que todo el sistema nervioso e intelectual quede hipnotizado por tales “ideas fijas” –y los procedimientos ascéticos y las formas de vida ascéticas son medios para impedir que aquellas ideas entren en concurrencia con todas las demás, para volverlas “inolvidables” (70)”. De acuerdo a Nietzsche, durante la etapa más larga de la historia de la humanidad las penas no se impusieron al infractor para hacerlo responsable de su crimen, pues la fórmula “el reo merece su pena porque habría podido actuar de otro modo” es muy tardía. En la sicología de la humanidad más antigua, las penas y mecanismos de tortura se

llevaban a cabo por la cólera del perjuicio sufrido. Esta antiquísima equivalencia entre perjuicio y dolor tendría su origen en una relación tan antigua como la idea de “sujeto de derechos”: la relación contractual entre un acreedor y un deudor (72). Así, la culpa tendría su origen en el concepto de deuda; deuda hacia una persona o hacia los dioses, a quienes debemos la existencia. El concepto de culpa se relaciona con el de deuda en el vocablo alemán *Schuld*, que representa ambas ideas, significando *Schuld* “culpa”, concepto que procede de *Schulden*, “tener deudas”. Ambos conceptos tendrían un origen común forjado en base a sangre.

El deudor, para infundir confianza en su promesa de restitución, para dar una garantía de la seriedad y la santidad de su promesa, para imponer dentro de sí a su conciencia la restitución como un deber, como una obligación, empeña al acreedor, en virtud de un contrato, y para el caso de que no pague, otra cosa que todavía “posee”, otra cosa sobre la que todavía tiene poder, por ejemplo, su cuerpo, o su mujer, o su libertad, o también su vida (o, bajo determinados presupuestos religiosos, incluso su bienaventuranza, la salvación de su alma, y, en última instancia, hasta la paz en el sepulcro (...)). Pero muy principalmente el acreedor podía irrogar al cuerpo del deudor todo tipo de afrentas y de torturas, por ejemplo cortar de él tanto como pareciese adecuado a la magnitud de la deuda: –y basándose en este punto de vista, muy pronto y en todas partes hubo tasaciones precisas, que en parte se extendían horriblemente hasta los detalles más nimios, tasaciones, *legalmente* establecidas, de cada uno de los miembros y partes del cuerpo (...) Por medio de la “pena” infligida al deudor, el acreedor participa de un *derecho de señores*: por fin llega también él una vez a experimentar el exaltador sentimiento de serle lícito despreciar y maltratar a un ser como a un “inferior” (...). La compensación consiste, pues, en una remisión y en un derecho a la crueldad (73-74).

De esta manera, “el sentimiento de culpa (*Schuld*), de la obligación personal” tiene su origen en la relación de deuda con un acreedor; en las relaciones comerciales entre compradores y vendedores (80). La justicia primitiva se basaba en la venganza y en la crueldad humana. “Ver-sufrir produce bienestar: hacer-sufrir, más bienestar todavía” (76). El acreedor obtenía por el no pago de la deuda el bienestar de hacer sufrir a otro, bajo la premisa de que “toda cosa tiene su precio: *todo* puede ser pagado” (81). Nietzsche plantea que el hombre activo, agresivo y noble está más cerca de la justicia y de la imparcialidad. Se encuentra por sobre las ofensas. Por ende, la mala conciencia es un invento del hombre

reactivo u hombre del resentimiento, aquel que Nietzsche define como bajo y servil, en contraposición a los nobles y poderosos.

Nietzsche propone un esquema de motivos para que la sociedad castigue a alguien. Si aplicamos este esquema al caso de Orestes y Electra ante el pueblo de Argos, en la tragedia de Eurípides *Orestes*, no se buscaba reparar un mal. Tampoco compensar a Tindáreo, ni los hermanos eran considerados peligrosos. Se trata de una “pena como aislamiento de una perturbación del equilibrio, para prevenir la propagación de la perturbación” (91) y de una “pena como segregación de un elemento que se halla en trance de degenerar” (92). En efecto, Orestes y Electra, mediante el matricidio, crean su propio miasma (y sin haberlo heredado). Ese es el motivo de que los argivos no les dirigieran la palabra: para no contaminarse. Esto se hace patente en el único parlamento entre Electra y Helena, en el cual Helena argumenta que, por ser hija de Zeus, no quedará contaminada por hablar con la matricida. También se manifiesta en el reproche que hace Tindáreo a Menelao por hablar con Orestes. La discusión sobre el castigo, debatiendo si exiliarlos o lapidarlos, se daba en términos de erradicar un acto antinatural y abominable ante los dioses y ante los hombres.

En *Las moscas*, en cambio, el castigo del asesinato de los reyes no se da en términos judiciales, sino que Orestes y Electra deben refugiarse en el templo de Apolo para estar a salvo de la cólera de una turba iracunda que vio alterado el orden en Argos y que ya tenía precedentes de tener instintos asesinos, en su complicidad en el homicidio de Agamenón. El hecho de que Orestes parta al exilio cargando con los remordimientos de Argos, y además seguido por las Erinias, es el mejor ejemplo de su ausencia de culpa y su capacidad de cargar con su acto, además de los de su pueblo, sin renegar de él, aun con el tormento de las perras de Júpiter siguiéndolo a donde vaya.

Nietzsche plantea que las guerras, como la Guerra de Troya, entre otras atrocidades trágicas, servían como festivales de divertimento para los dioses. Y siendo considerado el poeta como constituido más divinamente que el resto de los hombres, también como festivales para los poetas (79). Sin embargo, el hecho de que los dioses manipularan y jugaran con los destinos de los hombres como si montaran un espectáculo, provocó que la religión griega no fuera en ninguna medida culposa, a diferencia del monoteísmo cristiano. Nietzsche, de hecho, proclama un elogio al hombre griego, planteando que la ficción de los

dioses puede darse de maneras que no sean nocivas, a diferencia del Dios Santo venerado en Europa y su autocrucifixión.

toda mirada dirigida a los *dioses griegos*, a esos reflejos de hombres más nobles y más dueños de sí, en los que el *animal* se sentía divinizado en el hombre y *no* se devoraba a sí mismo, *no* se enfurecía contra sí mismo! Durante un tiempo larguísimo esos griegos se sirvieron de sus dioses cabalmente para mantener alejada de sí la “mala conciencia”, para seguir estando contentos de su libertad de alma: es decir, en un sentido inverso al uso que el cristianismo ha hecho de su Dios (...) como fundamento de muchas cosas malas y funestas: –locura, ¡*no* pecado! ¿Lo comprendéis?... Pero incluso esa perturbación de la cabeza era un problema –“sí, ¿cómo ella es posible siquiera?, ¿de dónde puede haber venido, propiamente, a cabezas como las de *nosotros*, hombres de la procedencia aristocrática, de la fortuna, de la buena constitución, de la mejor sociedad, de la nobleza, de la virtud?” –así se preguntó durante siglos el griego noble a la vista del horror y del crimen, incomprensibles para él, con los que se había manchado uno de sus iguales. “Un *dios*, sin duda, tiene que haberlo trastornado”, decía finalmente, moviendo la cabeza... Esta salida es *típica* de los griegos... Y así los dioses servían entonces para justificar hasta cierto punto al hombre incluso en el mal, servían como causas del mal –entonces los dioses no asumían la pena, sino, como es *más* noble, la culpa... (107-108)

Este pasaje, siendo Nietzsche filólogo clásico, nos muestra la concepción griega de *até* y de la inocencia de quienes son culpables de un acto que los lleva de la dicha a la desgracia. Esto se hace patente en hipótesis contemporáneas que han sido revisadas aquí, de que Agamenón incurre en ciertas faltas bajo el influjo de Zeus en su mente y raciocinio, para que se cumpla la voluntad del dios. Este pasaje demuestra también que, aunque el concepto de culpa tiene su origen en el de deuda y en la relación comercial entre compradores y vendedores, esta culpa es potenciada la mayoría de las veces por el culto religioso. Surge la deuda ante dioses que nos han creado a nosotros y a nuestro mundo. Muchas veces en las sociedades primitivas se les retribuye con sacrificios humanos y, más tardíamente, hecatombes animales. Y la versión actual de esto es la idea tan valorada por el cristianismo de sacrificio, el cual consiste en un acto o privación que genere alguna medida de sufrimiento para obtener un favor de Dios o de un santo. Se valora especialmente a las mujeres abnegadas y resignadas que cargan con dificultades, de acuerdo a los roles de género impuestos históricamente, pero en general se valora el mal pasar o las enfermedades y duelos como regalos de Dios; el sufrimiento, como forma de santificación y fruto de la

voluntad divina, la cual se plantea como un “misterio”, y este sufrimiento es valorado como oportunidad de ser piadosos y resignados y “cargar con la propia cruz”. Nietzsche plantea que la mayor deuda que puede concebir el ser humano es el monoteísmo. Esto guarda relación directa con un incremento del sentimiento de culpa. Más aún bajo la idea de pecado y conceptos como Pecado Original, o pecado de ser humano, pecado con el cual se nace. Esto además de la demonización del impulso sexual, parte de la naturaleza básica de todo individuo. Incluso el catolicismo cuenta con ritos obligatorios para confesar las propias faltas a un ministro y purgar con penitencia esas faltas que no lo son ante la ley secular pero que refuerzan el remordimiento. Y esta confesión de ser pecador y el consecuente acto de arrepentimiento es parte del rito de la misa y de las liturgias.

La relación de derecho privado entre el deudor y su acreedor, de la que ya hemos hablado largamente, ha sido introducida una vez más, y ello de una manera que históricamente resulta muy extraña y problemática, en la interpretación de una relación en la cual acaso sea donde más incomprensible nos resulta a nosotros los hombres modernos; a saber, en la relación de los *hombres actuales* con sus *antepasados*. Dentro de la originaria comunidad de estirpe –hablo de los tiempos primitivos– la generación viviente reconoce siempre con respecto a la generación anterior y, en especial, con respecto a la más antigua, a la fundadora de la estirpe, una obligación jurídica (y no, en modo alguno, una simple vinculación afectiva: hay incluso razón para negar que esta última existiese en absoluto durante el más largo período de la especie humana). Reina aquí el convencimiento de que la estirpe *subsiste* gracias tan sólo a los sacrificios y a las obras de los antepasados, –y que esto hay que *pagárselo* con sacrificios y con obras: se reconoce así una *deuda* (*Schuld*), la cual crece constantemente por el hecho de que esos antepasados, que sobreviven como espíritus poderosos, no dejan de conceder a la estirpe nuevas ventajas y nuevos préstamos salidos de su fuerza (...). Imaginemos que esta tosca especie de lógica ha llegado hasta su final: entonces los antepasados de las estirpes más *poderosas* tienen que acabar asumiendo necesariamente, gracias a la fantasía propia del creciente temor, proporciones gigantescas y replegarse hasta la oscuridad de una temerosidad e irrepresentabilidad divinas –el antepasado acaba necesariamente por ser transfigurado en un *dios*. ¡Tal vez esté aquí incluso el origen de los dioses, es decir, un origen por *temor!*... (...). La historia nos enseña que la consciencia de tener deudas con la divinidad no se extinguió ni siquiera tras el ocaso de la forma organizativa de la “comunidad” basada en el parentesco de sangre (...). El sentimiento de tener una deuda con la divinidad no ha dejado de crecer durante muchos milenios, haciéndolo en la misma proporción en que en la tierra crecían y se elevaban a las alturas el concepto de Dios y el sentimiento de Dios (...). El advenimiento del Dios cristiano, que es el Dios máximo a que hasta ahora se ha

llegado, ha hecho, por esto, manifestarse también en la tierra el *maximum* del sentimiento de culpa. Suponiendo que entre tanto hayamos iniciado el movimiento *inverso*, sería lícito deducir, con no pequeña probabilidad, de la incontenible decadencia de la fe en el Dios cristiano, que ya ahora se da una considerable decadencia de la consciencia humana de culpa (*Schuld*): más aún, no hay que rechazar la perspectiva de que la completa y definitiva victoria del ateísmo pudiera liberar a la humanidad de todo ese sentimiento de hallarse en deuda con su comienzo, con su *causa prima*. El ateísmo y una especie de *segunda inocencia* (*Unschuld*) se hallan ligados entre sí (101-104)

Como hemos visto, en la perspectiva de Nietzsche el sentimiento de remordimiento proviene de las deudas y empeños comerciales, y esta relación entre acreedor y deudor se ha transmitido al culto, donde la misma crueldad que ejercía el hombre del resentimiento como acreedor ha tomado la idea religiosa de Infierno e imposibilidad de salvación del alma inmortal por toda la eternidad. Esta pena la administran las autoridades del culto cristiano a todos los que no profesan su fe, y también a los fieles que incurren en faltas que no deberían ser sancionadas pues no lo son por la ley civil, sino que corresponden a lo que en Derecho se denominan “normas autónomas”, mientras que, en el ámbito de las normas “heterónomas” o de convivencia, las virtudes cristianas no coinciden con los valores seculares. Por el contrario, muchas veces los violentan. El hecho de que hoy se pueda hablar de valores seculares valida el optimismo de Nietzsche, ya en esa época, expresado al final del pasaje citado, de que el ateísmo permitiría un retroceso en el sentimiento de culpa. De hecho, la separación entre la Iglesia Católica y la mayoría de los Estados occidentales ha hecho posible la formulación de la Declaración Universal de Derechos Humanos. El ateísmo es un movimiento muy fuerte en los Estados Unidos, se ha propagado a organizaciones de toda Latinoamérica, y es una postura natural y a veces mayoritaria en países de Europa. Gracias al incremento del laicismo, las nuevas generaciones gozan de libertad sexual y ha surgido un sinnúmero de categorías de género además de “hombre” y “mujer”, las cuales están marcadas por roles sexistas forjados a lo largo de la historia. Esto incluso en Chile, donde también se han ampliado tanto las categorías de orientación sexual, más allá de heterosexual, homosexual y bisexual, que actualmente los autores de género hablan de práctica sexual preferente.

Volviendo a Nietzsche, esta crueldad de nuestra especie, que con métodos de salvajismo ha grabado a fuego en la memoria el remordimiento, se remonta al origen de la

sociedad. Nietzsche rechaza lo que denomina “fantasía” de un contrato social, como lo plantean varios filósofos del Iluminismo. De acuerdo a él, el Estado surge conformado por “una horda cualquiera de rubios animales de presa, una raza de conquistadores y de señores, que organizados para la guerra, y dotados de la fuerza de organizar, coloca sin escrúpulo alguno sus terribles zarpas sobre una población tal vez tremendamente superior en número, pero todavía informe, todavía errabunda” (98). Surgiría así la sociedad como una organización del animal hombre donde los más fuertes someten a los más débiles tal como ha ocurrido en la historia. “Quien puede mandar, quien por naturaleza es ‘señor’, quien aparece despótico en obras y gestos –¡qué tiene él que ver con contratos!” (Ibíd.)

Estos señores soberanos están libres de culpa por naturaleza. Pero Nietzsche propone la tesis de que el remordimiento, que él llama “mala conciencia”, surge también de la conformación de la sociedad, en la cual el hombre, un animal libre por naturaleza, es domesticado a la fuerza para formar sociedad. Entonces todos sus instintos agresivos, reprimidos al vivir en comunidad, se vuelcan hacia sí mismo. “Ese instinto de la libertad, vuelto *latente* a la fuerza –ya lo hemos comprendido– ese *instinto de la libertad* reprimido, retirado, encarcelado en lo interior y que acaba por descargarse y desahogarse tan sólo contra sí mismo: eso, sólo eso es, en su inicio, la *mala conciencia*” (99). De esta manera, hemos visto que la religiosidad acentúa el remordimiento, tal como señalan estudios científicos recientes⁵⁹, pero su origen es mucho más antiguo. Los hombres soberanos no experimentarían el remordimiento por estar por sobre la moral, pero la mala conciencia sobreviene por causa de ellos. La culpa *no* es inherente a la naturaleza humana, pero el hombre, un animal, ha formado una civilización, una civilización que reprime sus instintos para permitir la convivencia. Así, el hombre, animal libre, e independientemente de la teoría sobre el origen del Estado⁶⁰, sacrifica su libertad para vivir en sociedad. Esta libertad reprimida en lo hondo del subconsciente se manifestaría en la mala conciencia o rabia y castigo hacia sí mismo. Y, al mismo tiempo, ha sido reforzada por la crueldad del sistema

⁵⁹ Un reciente artículo publicado en la revista *Time* expone que un exceso de religiosidad, por su énfasis en la culpa, puede producir un retroceso en el tratamiento de niños con un cuadro de Trastorno Obsesivo Compulsivo.

<http://healthland.time.com/2013/03/28/can-your-child-be-too-religious/>

⁶⁰ Rousseau, Locke y Hobbes también plantean que el individuo cede parte de su libertad al aceptar el contrato social.

penal de la mayor parte de la historia de la humanidad, bajo la premisa de tener una deuda, con un acreedor o con la sociedad misma por causa de un crimen.

Los planteamientos de Nietzsche nos permiten realizar un análisis de *Las moscas* desde el tópico del remordimiento. El filósofo alemán sin duda alguna ha sido leído por Sartre, al igual que por los otros filósofos de la existencia. Los instintos salvajes, asesinos y agresivos del ser humano están presentes en el pueblo de Argos de Sartre con la misma fuerza que su posterior remordimiento. En Argos todos vieron a la reina y a Egisto atisbar el horizonte ante la llegada de Agamenón, el rey. Todos sabían lo que iba a ocurrir, pues no hay lugar para tres en el lecho conyugal, y Egisto ya gobernaba como un usurpador. Sin embargo, todos guardaron un cómplice silencio movidos por el instinto más primitivo: la sed de sangre, y de que un derramamiento de sangre animara la rutinaria cotidianidad de los argivos pueblerinos. Estos instintos también afloran tras el asesinato de los reyes. Una turba iracunda es la máxima expresión de lo opuesto a la civilización y el Estado de Derecho. Orestes y Electra habrían acabado muertos de no ser por la superstición que impedía a los argivos invadir el santuario.

Asimismo, tal como plantea Nietzsche, los argivos se autotorturaban masoquistamente con el remordimiento, y esta práctica era sostenida por un culto religioso. Los argivos adoraban a Júpiter, dios de la muerte que envió las moscas para que la gente no olvidara el crimen, sumando a este un sinfín de faltas de cada uno que eran públicas pues las confesaban para purgar o expiar. En la fiesta de los muertos, que se celebraba anualmente, se manifiesta un culto religioso de carácter animista. Este rito era presidido por un sacerdote. Como castigo, y para perpetuar y potenciar aún más el remordimiento, creían que los espíritus eran liberados y que cada ciudadano pasaba un día y una noche con los difuntos a quienes debían algo. Es decir, con sus acreedores. Esto era un montaje de Egisto para gobernar sobre esclavos.

Sartre no solo es ateo porque niega la existencia de dios. Al plantear el existencialismo que el hombre se realiza en sus actos, que la existencia precede a la esencia y que, por ende, el para-sí nunca está completo, niega toda esencia, alma o ánima dentro del sujeto que nos determine o nos defina de antemano. Se opone de esta manera a la concepción animista, que por ser mágica se resistiría varias décadas después a que aspectos

de la conducta o el comportamiento fueran biológicos o genéticos. Para Sartre, somos absolutamente libres de elegir. La biología es solo parte de las circunstancias.

Orestes se presenta como un redentor que restablece el orden, como en Sófocles, salvo que no reclama el trono, sino que lo rehúsa ante Júpiter. Él ha decidido devolver la libertad a su pueblo. Se toma de Sófocles la figura del Pedagogo en vez de Pílates para establecer que Orestes ha sido educado en el racionalismo crítico por un filósofo, y que posee visión de mundo, todo ello en contraposición a sus compatriotas. Cuando Orestes se hace cargo de su acto, no solo manifiesta su libertad, sino que manifiesta que, en su libertad, sus actos son trascendentes y tienen injerencia en la humanidad entera, tal como plantea el existencialismo de Sartre. Esto al asumir la carga de cada uno de los argivos. Más aún, Orestes había decidido marcharse de la ciudad hasta que establece un vínculo emocional con Argos al reconocer a su hermana. Los trucos de circo de Júpiter son estériles aunque Orestes haya pedido una señal. En la transformación simbólica de Filebo en Orestes, queda manifiesto que él no estaba destinado a salvar a Argos, sino que lo decidió. Esto es coherente con el realismo de los personajes de Eurípides. En el *deus ex machina* se manifiesta principalmente que el hombre se encuentra despojado de destino. En el escepticismo de todos los personajes de Eurípides sobre el Oráculo de Delfos se hace patente que cada quien toma sus decisiones libremente y se hace responsable de ellas.

La figura de Electra en *Las moscas* aparece libre y fuera del régimen de remordimientos y esclavitud. Aun en condición de sirvienta, Electra elige odiar y esperar a su hermano para consumir la justicia. En la fiesta de los muertos se presenta vestida de blanco y baila, e intenta hacer entrar en razón a los argivos. Incluso la escuchan, pero un truco de Júpiter basta para impresionar a esa gente simple y atemorizarla, y ya entonces se esboza una turba iracunda que quiere abalanzarse sobre la joven. Sin embargo, Electra, como en Eurípides, sucumbe a la culpa del tan soñado y anhelado matricidio, y no así por la muerte de Egisto, sino, como en Eurípides, por el asesinato de la madre.

En la *Electra* de Eurípides se hace patente también el tema de la culpa. Durante todo el desarrollo de la tragedia se conspira y se planea el tan anhelado asesinato de Egisto y Clitemnestra. La muerte de Egisto es celebrada como un triunfo. De hecho, Orestes asume su nueva condición de poder reclamar el trono de Argos. Sin embargo, el asesinato de la madre de ambos hermanos, ejecutado de acuerdo al plan, produce un hondo sentimiento de

culpa, remordimiento y compasión ante el cadáver inmediatamente después de perpetrado el acto. Tanto Orestes como Electra se lamentan y se arrepienten de matar a quien los dio a luz y cubren el cadáver. Incluso el Coro condena el acto, pese a que deseaban el castigo de Clitemnestra momentos antes de que entrara a la casa y cayera en la trampa. En las *Euménides* de Esquilo, el castigo del matricidio es delegado en deidades. En la tragedia de Eurípides, en cambio, Orestes y Electra lidian con la propia toma de conciencia de lo que acaban de hacer.

La película griega *Ilektra*, de Cacoyannis (1962), está basada en la *Electra* de Eurípides. Es un film completamente fiel a la obra del poeta, salvo por la ausencia del *deus ex machina*, que resulta inverosímil como recurso cinematográfico. El film es introducido con el asesinato de Agamenón y el exilio de Electra, y transcurre en la misma zona rural, con los mismos personajes; Electra que ha cortado sus cabellos e irradia pobreza, y los acontecimientos se suceden en el mismo orden. Incluso es fiel a la tragedia en cada uno de sus parlamentos y detalles, aun con detalles extra que aportan mayor tensión al formato audiovisual. Al finalizar la obra, tras asesinar a su madre, la diferencia es que Electra y Orestes se lamentan y repiten las líneas de Eurípides dentro de la casa, acompañados solo por Pílates. Es notable la escena del matricidio. Al gritar Clitemnestra, el Coro se sacude, se agita y revolotea desesperado, como en un trance de dolor, pues la reina ha muerto a manos de sus hijos. Aves de rapiña surcan el cielo graznando y los caballos del carruaje de Clitemnestra se largan a correr desbocados. Solo las esclavas troyanas permanecen impasibles, como estatuas esculpidas aguardando por órdenes. Los campesinos comienzan a llegar de todas partes y se detienen ante la casa. Todo el efecto cinematográfico señala que se ha cometido una abominación. Cuando Pílates, Orestes y Electra salen de la casa, ya no vuelven a pronunciar una palabra. Orestes y Electra, horrorizados ante su crimen, parten al exilio por el desierto, cada uno por su cuenta y por caminos separados. Pílates va con Orestes, pero este rechaza su compañía y Pílates parte siguiendo a Electra. El último parlamento de la película lo pronuncia una campesina del Coro, a modo de Corifeo: “Nunca ha habido ni nunca habrá una familia tan maldita e infeliz” (1:52 hrs.).

CONCLUSIONES

El objetivo que me propuse con este trabajo es abordar diversos tópicos del mito de Electra que se encaminaran a una lectura comparada del mito en Sartre y en Eurípides. En la Introducción doy cuenta brevemente de algunos conceptos básicos de la literatura comparada. Aunque algunos autores se refieren a *Las moscas* como hipertexto de tal o cual obra, la verdad es que no hay un hipotexto claro como se afirma en ciertos textos, sino que se trata de una reescritura del mito, que Sartre escribe desde su contexto tal como hicieron Esquilo, Sófocles y Eurípides.

Ya que en este trabajo, para introducir la lectura comparada, me referí a aspectos del mito de Electra y del mito de los Atridas en la tragedia clásica, se trabaja principalmente con cuatro autores: Esquilo, Sófocles, Eurípides y Sartre. Esto además de incluir un Apéndice donde se tratan tres reescrituras de *La Orestía* de autores modernos: Eugene O'Neill, T. S. Eliot y Eduardo Pávez.

La mitología griega fue conformada por la confluencia de diversos pueblos y cultos. De esta manera, se formó una rica mitología pero sin que existiera una doctrina religiosa propiamente tal. Esto otorgó gran libertad a los poetas para reescribir los mitos, adaptándolos a sus contextos políticos y a sus visiones de mundo, de manera que la tragedia poseía una temática mítica, aun en Eurípides, pero no se imponía necesariamente una visión religiosa en el tratamiento del mito. Esto puede apreciarse en la diferencia entre las obras y las poéticas de Sófocles y Eurípides, pese a que fueron contemporáneos.

Incluí también en este capítulo introductorio una reflexión sobre la tragicidad, sobre qué es lo que hace que una obra sea trágica. El concepto de lo trágico ha sido definido a lo largo de la historia por académicos y dramaturgos. Yo me basé en la investigación realizada por Lesky. Este autor propone seis características para definir o delimitar la tragedia, pero ve como un obstáculo que el concepto de lo trágico no haya sido definido en la *Poética*. Aristóteles tan solo afirma en este tratado que Eurípides es el más trágico de los poetas debido a lo funesto de los desenlaces de sus tragedias. Es decir, utiliza el término *trágico* en el mismo sentido del uso coloquial que se le da actualmente. Para Lesky este hecho oscurece las posibilidades de definir lo trágico. Es por eso que propone estas seis características que sean comunes a todas las tragedias que conocemos.

Yo propuse que es precisamente en su uso coloquial, al menos en la perspectiva en que realizo la comparación entre Eurípides y Sartre, y respaldado por la afirmación de

Aristóteles sobre Eurípides, que se encuentra la clave de lo trágico. Mientras más funesto sea el desenlace de una obra, o mientras más catastrófico sea un acontecimiento real, si se da la *semejanza*, condición establecida por el filósofo, en mayor medida se produce el terror y la conmiseración que permiten la catarsis, instancia fundamental en la definición de tragedia en Aristóteles.

Para abordar el mito de Electra dedico un capítulo previo al mito de los Atridas desde los conceptos de maldición y culpa. Este mito es fundamental en este trabajo pues el mito de Electra es parte de él. El mito de los Atridas abarca la maldición de una familia y la cadena de crímenes y venganzas a lo largo de tres generaciones. El origen de la historia es la disputa entre Atreo y Tiestes por el vellocino de oro; la traición de Aérope; el prodigio realizado por Zeus al invertir el curso del sol, y el impío banquete en el cual Atreo cocina a sus sobrinos y los sirve a su hermano, escapando de la muerte Egisto. Estos relatos son mencionados y aludidos en las obras tratadas aquí de Esquilo y Eurípides.

Para abordar el mito de los Atridas, realizo un análisis de *La Orestía*, que comienza con el retorno de Agamenón desde Troya y su asesinato. Es en este análisis que surge el Apéndice de las tres reescrituras modernas de la trilogía, también tratadas desde los conceptos de maldición y culpa. Estos conceptos encaminan el trabajo a la lectura comparada con la reescritura de Sartre, en la cual es fundamental el concepto de culpa, remordimiento, o, como lo denomina Nietzsche, *mala conciencia*. El concepto de maldición también es fundamental pues opera como contraste entre la visión o cosmovisión religiosa de Esquilo y la de la libertad, compartida por Sartre y Eurípides. Da cuenta también de una evolución en la Atenas del siglo V a. C., desde la obra del seguidor de las enseñanzas de Solón hasta aquel que nutre su pensamiento de la sofística, desarrollando una poética racionalista y una puesta en escena con personajes realistas. No en vano, como se ha mencionado, se considera a Eurípides como el corruptor de la tragedia, especialmente la de Esquilo, tal como puede apreciarse en *Las ranas*.

Con respecto a la tesis de este trabajo, tal como se ha mencionado, Sartre reescribe el mito de Electra tomando elementos intertextuales de las tres tragedias. De Sófocles toma la figura del Pedagogo en vez de Pílates, así como la imagen de Orestes como héroe resuelto que no siente culpa por el matricidio. De Eurípides toma el remordimiento de

Electra tras asesinar a su madre. De Esquilo toma la escena con las Erinias en el templo de Apolo, que corresponde a *Las Euménides*.

En términos de fábula, Eurípides escribe una obra muy distinta a la de Sófocles y Esquilo. Traslada el escenario del palacio de Argos a una zona rural. La tumba de Agamenón tampoco aparece en escena. Introduce personajes nuevos, como el Campesino, esposo de Electra, y el Anciano que reconoce a Orestes. Además, Egisto no aparece en escena, y sobre Electra no pende una amenaza, sino que también ha sido exiliada del hogar y desposada con un hombre pobre.

Pero para efectos de la lectura comparada propuesta, se ha demostrado que Eurípides presenta mayores similitudes con Sartre en los tres temas filosóficos que se han tratado: la libertad humana, el tratamiento de los dioses, y la culpa o remordimiento. Eurípides fue blanco de las burlas de los comediógrafos debido a su tratamiento del mito, especialmente en relación a Esquilo. Él hereda de la sofística el racionalismo y el escepticismo sobre los dioses homéricos. Pero la similitud de su obra con la poética de Sartre no se fundamenta meramente en que este último sea ateo profeso. En la obra de Eurípides irrumpe el realismo en la construcción de sus personajes, y quizás sea este el motivo de que sea el más leído de los poetas trágicos cuya obra conocemos, ya desde los siglos posteriores a su muerte, lo cual podría explicar que se haya conservado más del doble de obras suyas en relación a Esquilo y Sófocles. El realismo de Eurípides en el tratamiento de sus personajes, tanto dioses como mortales, lo vuelve más accesible a un lector y un dramaturgo moderno. Sófocles es muy representado, especialmente su *Edipo Rey*, clásico ejemplo de cómo el héroe pasa de la fortuna a la desgracia. Pero el ideal de hombre de Sófocles no está vigente actualmente. En cuanto a Esquilo, existen muchísimas reescrituras de *La Orestía*, pero cada vez se alejan más del trasfondo original del poeta en el sentido religioso, sobreviviendo solo el argumento y la historia.

Sartre desarrolla en *El ser y la nada* los principales postulados de su filosofía. La principal premisa del existencialismo es la libertad humana y la responsabilidad que esta conlleva. Sartre plasma en su obra literaria las premisas de su filosofía, y, al escribir *Las moscas*, como él mismo señala, se propone escribir una obra sobre la libertad. De manera análoga, Eurípides es el primero de los tres poetas trágicos en construir personajes libres y responsables de sus actos. Esto se hace patente en personajes como Electra, Orestes y

Clitemnestra, además de personajes movidos por pasiones netamente humanas, como Medea y Fedra. La poética realista de Eurípides es una poética desmitificadora del héroe trágico, y no solo de la mitología. En la concepción de Esquilo, Zeus hacía prevalecer su voluntad y utiliza para ello a Agamenón, y lo sacrifica por el crimen de su padre, Atreo, el cual también puede ser leído como una traición después de que el dios alterara el curso del sol realizando el prodigio en su favor. Más allá de la discusión sobre la culpabilidad o inocencia de Agamenón, el héroe, en esta concepción, caía en desgracia por cometer un acto que corresponde al *fallo* aristotélico, no imputable como culpa subjetiva. Esto contrasta con la propuesta de Eurípides. En Sófocles también encontramos la idea de destino y predestinación regidos por la voluntad de los dioses, lo cual otorga a sus obras un sentido de religiosidad donde no prima la libertad humana.

En lo que respecta a la culpa y remordimiento, tema central en *Las moscas*, la *Electra* de Eurípides es la única que aborda este tema, al punto que la única función de los Dióscuros como dioses es confortar a los hermanos y otorgarles contención en su angustia. En la *Electra* de Sófocles el elemento de la culpa se encuentra ausente. En *La Orestía*, son las Erinias, deidades infernales, las encargadas de castigar el crimen de matricidio, mientras que, en la tragedia de Eurípides, Orestes y Electra deben lidiar con sus propios escrúpulos y tormento ante el acto que acaban de cometer. El exilio de Orestes y su partida a Atenas, y la partida de Electra a Focia, tienen un feliz desenlace, ya anunciado por Cástor. Pero ellos no se hallan en paz porque no dimensionaron la magnitud del acto que habían planeado hasta que ya estuvo consumado. Como puede apreciarse, el remordimiento solo puede sobrevenir cuando los propios actos son realizados con plena libertad.

Es por eso que, al realizar una comparación entre la obra de Eurípides y la reescritura de Sartre, se encuentran puntos de convergencia entre ambos dramaturgos en los tres temas filosóficos que aborda el análisis. Y pese a la distancia temporal de 25 siglos que los separan, el análisis comparado es posible y Eurípides es el poeta más adecuado para tratar estos tres temas que en *Las moscas* se abordan desde el existencialismo.

APÉNDICE

En lo que respecta a reescrituras de *La Orestía*, una gran obra es la trilogía *Electra*⁶¹, de Eugene O'Neill, que transcurre en la mansión de los Mannon, una familia rica y aristocrática de Nueva Inglaterra, a partir del año 1865. En *El regreso al hogar*, Cristina asesina envenenando a su esposo Ezra, quien ejerció como juez y actualmente es general del ejército. Cristina participa de su plan a su amante, el capitán Brant, pero ejecuta el homicidio por su propia cuenta. Mientras Ezra busca reconciliarse con su esposa, Cristina le revela con desprecio su adulterio y la identidad de su amante. Ante la noticia, cargada de odio, y la fragilidad cardíaca de Ezra, Cristina da a su esposo el veneno en vez del medicamento para el corazón, y este muere sabiendo que fue asesinado.

Brant, al igual que Egisto, es sobrino de Ezra Mannon y enemigo de su familia. Es el hijo bastardo de su hermano con una sirvienta, motivo por el cual el padre del capitán es desheredado y expulsado del hogar, para evitar el escándalo. En un principio seduce a Cristina, y también a Lavinia, su hija, como parte de su cobarde plan de venganza. En *Los acosados*, Orin, hijo del matrimonio, vuelve a casa traumatado por los horrores de la guerra, tal como había ocurrido a su padre. Es descrito como un muchacho mimado y en estrecho vínculo y simbiosis con su madre, al punto de celarla. De hecho, Orin es la única felicidad de Cristina en su matrimonio. Lavinia, su hermana, le revela la verdad en una estrecha rivalidad con su madre por quien cuenta con Orin a su favor. Pero Lavinia le aporta evidencias al seguir y espiar juntos a Cristina con Brant.

Orin asesina al capitán Brant siguiendo fielmente las instrucciones y el plan de Lavinia, quien le acompaña. Luego se van de viaje unos días para que Cristina permanezca sola, atormentada y al borde de los nervios por que resulte el plan de fugarse con Brant, quien es el amor de su vida. Entonces llegan Orin y Lavinia, y Orin, con desprecio y aire burlón, revela a su madre que asesinó a su amante impunemente. Incluso le pasa un periódico para que lea la noticia. El matricidio habría sido un castigo inverosímil en la obra, en una familia noble tan propensa a evitar escándalos sociales, hasta el punto que Lavinia recurre a su hermano y no a la policía para hacer justicia. Habría sido inverosímil también por la relación entre Orin y su madre. Pero el castigo fue consumado. Cristina ha perdido todo: el amor de su vida, sus esperanzas, su expectativa de una vida nueva, y a sus hijos,

⁶¹ Esta trilogía se titula en el original *Mourning becomes Electra*, y ha sido traducida como *El luto le sienta bien a Electra* o *A Electra le sienta bien el luto*. En la presente edición, el título ha sido traducido simplemente como *Electra*.

quienes arruinaron su vida. Se suicida inmediatamente pegándose un tiro en el despacho de Ezra Mannon. Aquí se siembra la semilla de la culpa y desesperación que carcomerá a Orin hasta llevarlo a la locura. Este germen puede apreciarse en la frase “¡Yo la maté!” (547), inmediatamente después del suicidio. Lavinia, en cambio, permanece impassible ante el suicidio de su madre y exclama para sí: “¡Es la justicia! ¡Es tu justicia, papá!” (Ibíd.).

En *Los poseídos*, la mansión de los Mannon permanece deshabitada durante un año mientras Lavinia y Orin viajan por el mundo. Los sirvientes aseguran que la casa está embrujada, que los espíritus de Ezra, Cristina y de todos los antepasados Mannon, acusadores en sus retratos, deambulan como fantasmas. Orin y Lavinia vuelven. Ella ha cambiado drásticamente. Ha abandonado su actitud hosca, su postura rígida y tiesa, su negativa al matrimonio, y sus vestiduras negras, y ha adoptado un aire alegre y cariñoso, vistiendo colores vistosos, e incluso acepta casarse con Peter. Se sugiere de manera implícita que está poseída por el espíritu de Cristina, con quien siempre rivalizó y de quien siempre rechazó el parecido entre ambas. Orin, en cambio, es una sombra del muchacho que fue. Su comportamiento es extraño y descortés; sufre todo el tiempo, presa de remordimientos; la culpa lo ha carcomido hasta llevarlo a la locura y el desvarío. Lavinia lo contiene. Lleva un año convenciéndolo de que se hizo justicia y no debe sentirse culpable, pero con escasos logros. Quiere que se case con Hazel, pero no se atreve a dejarlos solos por si Orin, en su desvarío, confiesa el crimen. La culpa los une y es el obstáculo para que Lavinia comience una nueva vida y renuncie a ser una Mannon. Orin escribe un detallado diario con la historia de los crímenes de la familia. Se lo comunica a su hermana para atormentarla, y da el libro a Hazel para que Peter lo lea, pues pretende hacerlo público.

El desenlace es fatal. Lavinia presiona a Orin para que se mate, cuando ya su locura lo aprestaba a violarla, y Orin Mannon se suicida con su pistola en el mismo despacho donde se suicidó su madre. Lavinia es ahora la última de los Mannon. Sin familia ni amigos, solo tiene que casarse con Peter, como él desea, fielmente enamorado, y al adoptar su apellido terminar con los Mannon para siempre. Pero pesa sobre ella la culpa y “el secreto” que mató a Orin y separó a Peter de su hermana Hazel. Días antes de la boda, Lavinia rompe con Peter y, para ser despreciada, utiliza la mentira de que tuvo relaciones sexuales con un nativo de las islas que visitó en su viaje. Entonces queda sola con los fantasmas de los Mannon.

Electra es una obra que, ambientada en el siglo XIX, refleja muy bien la problemática de Esquilo. Además de los crímenes, la ausencia de Ezra por causa de la guerra, de la cual vuelve victorioso, y la similitud entre Egisto y el marinero, se hace patente el tema de la culpa. Esa culpa que destruye la vida de ambos hermanos, que destruye a Orin y lo lleva a perder la cordura, sumada a los acusadores fantasmas de los Mannon, representan, en una versión moderna, a las Erinias y la maldición de una familia de la aristocracia.

LAVINIA.– (El ceño fruncido.) No temas. No seguiré el camino de mamá y de Orin. Eso sería eludir el castigo. Y nadie queda ya... nadie que pueda castigarme. Soy el último de los Mannon. ¡Debo castigarme a mí misma! ¡El vivir aquí, a solas con los muertos, es un acto de justicia peor que la muerte o la cárcel! ¡Jamás saldré ni veré a nadie! ¡Cerraré herméticamente las persianas, para que no pueda entrar la luz del sol! ¡Viviré sola con los muertos y custodiaré sus secretos y dejaré que me obsesionen, hasta que se cumpla la maldición y muera el último de los Mannon! (...) Ya sé que ellos cuidarán de que yo viva largo tiempo! ¡Los Mannon son los únicos capaces de castigarse por haber nacido! (...) Ahora, cierra las persianas y clávalas bien (...) Y dile a Hannah que tire todas las flores (616-617)

Muchas veces se han reescrito estas obras, aun por dramaturgos latinoamericanos. Solo *Agamenón* ha sido adaptado en dos obras por el mismo autor, Rodrigo García: *Agamenón. Volví del supermercado y le di una paliza a mi hijo*, y *Martillo*.

The greek show, del chileno Eduardo Pávez, es una reescritura de *La Orestíada* en *Agamenón*, *Coéforas* y *Euménides*. Es esta una reescritura de la trilogía adaptada al formato sitcom⁶². Este texto, facilitado por el autor, permanece inédito, aunque *Agamenón* fue representada el año 2008 por la Compañía Profeta Paranoia, en la Universidad Diego Portales, a través de American Corner. La obra, tanto en el texto y sus didascalias, como en su puesta en escena, da cuenta de todos los elementos del formato sitcom: risas, aplausos y ovaciones pregrabadas; situaciones cotidianas absurdas; risas ante situaciones que no son graciosas para el público latinoamericano, y, siguiendo la misma línea, la escenografía es el

⁶² El sitcom es un formato televisivo de muchas series cómicas estadounidenses que se ha conformado como un verdadero género desde la década de 1980, y que aun hoy está de moda en la producción hollywoodense. Se caracteriza por situaciones cotidianas sin mayor profundidad, risas y aplausos pregrabados, y porque la acción suele transcurrir siempre en el mismo lugar, habitualmente el living de una casa o un café.

living de una familia de clase media. En la representación de *Agamenón*, incluso los diálogos fueron pregrabados, imitando a los doblajistas de la década de 1980, antes de que estas series fueran subtituladas.

La historia es la misma. Christen asesina a su esposo, Walter, en complicidad con Newman, el amante que vive con ella. Esto cuando Walter vuelve de un viaje la noche de Navidad. En la puesta en escena, se trata de la cena del 4 de julio. También asesina a Cindy, una muchacha inglesa que ha venido con él. Barry encarna al típico personaje de la televisión estadounidense como arquetipo del muchacho torpe y lento para entender que no estudia, no trabaja, no genera ingresos y vive con su tía, Christen, donde lo único que hace es ver televisión y pornografía. Barry representa al Coro, que en esta reescritura e interpretación del autor está conformado por personajes que actúan de “relleno”, pero que no participan en la acción. Para ilustrar, cito la escena del diálogo de Barry con Cindy, quien representa a Casandra, y sabe lo que va a ocurrir, pero nadie entiende sus palabras.

BARRY: ¿Y tú, Cindy? CINDY: ¿Yo qué? BARRY: ¿Estás bien? CINDY: La verdad es que no (*Risas*). BARRY: No entiendo a qué te refieres. CINDY: Eso, que no estoy bien. BARRY: ¿Pero cómo? ¡Es navidad! ¡Estamos en familia! CINDY: Esta no es mi familia, Barry. BARRY: Pero ahora sí. Somos tu familia. CINDY: Si tú lo dices... BARRY: ¿Qué pasa? CINDY: Voy a morir. BARRY: ¿Cómo? CINDY: Me van a cortar como a un pescado. BARRY: Hey, a mí me gusta el pescado. (*Risas*). CINDY: ¿De verdad no entiendes lo que digo? BARRY: Claro, lo del pescado. ¿Quieres salir esta noche conmigo? Digo, yo soy un hombre bueno. Te voy a respetar. (*Risas*) CINDY: Barry... no, no importa. ¿Sabes? Creo que ya debería estar acostumbrada a toda esta situación. BARRY: ¿Acostumbrada a qué? CINDY: A que nadie me entienda. Me pasa desde niña, ¿sabes? BARRY: ¿Desde niña? ¿Siempre has comido pescado? (*Risas*). CINDY: No entiendes ni una palabra de lo que estoy diciendo, ¿verdad? BARRY: Claro. Que siempre te ha gustado comer sano, pero nadie entiende esa afición tuya por la comida del mar. A un amigo le pasaba. Era fanático de las ostras. Y es raro, ¿sabes? Porque las ostras, objetivamente no son un gran alimento.

Después de esta escena, adaptada del diálogo de Esquilo entre Casandra y el Coro, Cindy se va a dormir y es asesinada por Christen, al igual que Walter en la bañera. Se trata de parlamentos breves y una rápida acción, propia del formato televisivo. En *Coéforas* vuelve James, el hijo, después de muchísimos años de estudio en el extranjero, y, tras la

escena de reconocimiento con su hermana, Denisse, esta le relata lo ocurrido: “JAMES: Bien, estaré en mi habitación. A todo esto, ¿dónde está papá? DENISSE: Oh, es cierto. (Pausa). Debo contarte algo. JAMES: ¿Qué? DENISSE: Papá está muerto. JAMES: ¿Qué? (Esta pregunta, curiosamente, hace que el público ría.) DENISSE: Mamá lo mató. JAMES: ¡¿Qué?! (Otra vez.) DENISSE: Mira, hay mucho que debo contarte”

Entonces son interrumpidos como suele ocurrir en las comedias. James es descrito como el personaje gracioso de las series sitcom, como “un rey del *stand up comedy*”, que revoluciona al público con sus chistes. Sin embargo, pende sobre él la tragedia. Esta tragedia es presentada como comedia sin alterar el contenido ni la trama de las obras, sino mediante la performance de una puesta en escena graciosa, tal como se realiza actualmente con algunas tragedias de Shakespeare. El sitcom es un formato de comedias, y en esta trilogía se resalta el efecto de absurdo que se produce al verlas un latinoamericano –y además dobladas, lo que altera los parlamentos– siendo que están dirigidas a un público estadounidense, que comparte un sentido del humor, una idiosincrasia y un estilo de vida diferente. Este es el motivo por el que, después del año 2000, algunas series sitcom fueran adaptadas y producidas de nuevo en el contexto de la realidad chilena y nuestro sentido del humor.

En *Coéforas*, la acción transcurre rápido (cada una de las tres obras dura 20 minutos, aproximadamente). Denisse mantiene la identidad de James en secreto y lo convence de asesinar a su madre y a Newman, y lo acusa de marica si no lo hace. Él los asesina a balazos y esto convoca en la casa, en *Euménides*, a dos policías novatos y torpes como los que solemos ver en las películas de Hollywood. Barry sigue representando al joven torpe e inútil que, como el Coro, no participa en la acción, sino que la complementa:

BARRY: Si vienes por Denisse, no está. Se fue a un hotel. JAMES: ¿Se fue?
BARRY: Sí, dijo que no quería dormir en esta casa. Asesinaron a alguien y–
Hey, ¿por qué estás cubierto de sangre? JAMES: Yo– BARRY: ¿Asesinaron a alguien en tu casa también? (Emoción del público.) JAMES: Sí, Barry, asesinaron a alguien en mi casa. BARRY: Qué espanto. ¿Qué clase de gente vive en estos barrios?

En *Euménides*, el living de clase media donde ha transcurrido toda la trilogía es ahora la escena de un crimen, con el dibujo de ambos cuerpos en el piso. Irrumpe la vecina,

Mrs. Jackson, acompañada de su familia. Ella fue testigo del crimen y sabe quién es el culpable. Sus hijos son asignados en el texto como parte del Coro, personajes sitcom que no aportan nada a la historia, sino que son mero acompañamiento. La hija adolescente habla de ir a una fiesta; el hijo menor, de asistir él también. Mr. Jackson es asignado en el texto como análogo a Apolo, pues defiende a James de los ataques y acusaciones de su mujer. Mrs. Jackson es asignada como representación de Atenea, pues busca una solución y conciliación. En efecto, al saber que el joven es James y no un extraño, empatiza con él. Lo justifica y lo consuela en su regazo. Pero esto no impide que los oficiales vuelvan y lo acribillen a balazos, sin saber que el arma de James no tiene balas. Para terminar, los policías mueven el cadáver de James y ven televisión con Barry.

Para reescribir una tragedia como comedia, el tratamiento del absurdo y de los estereotipos son recursos idóneos para lograr un efecto cómico pese a lo que vemos en escena. En una reescritura en el formato televisivo sitcom, no hay contexto para tratar un tópico tan profundo como la culpa, el remordimiento, y la responsabilidad por los propios actos. Simplemente vemos a James llorando y luego lo matan. El castigo recae en manos del poder policiaco, como en la mayor parte de la producción de Hollywood. En una interpretación propia, los oficiales Wilson y Brooks son las Erinias, quienes ejecutan el castigo del crimen.

Distinto es el caso de *Reunión de familia*, de T. S. Eliot. El protagonista vuelve a su casa de un viaje en el cual se sugiere que asesinó a su mujer empujándola de un barco. Esta presunción es corroborada por la presencia de las Furias que ve o percibe en todo momento, acechándolo. Todos piensan que murió por accidente. Nadie sospecha de él. Pero él, atormentado, ve a las Erinias como alucinaciones que representan la culpa. Su comportamiento en la obra es extraño y sus palabras incoherentes, como si la culpa lo condujera a la locura. Al igual que Lavinia y Orin en la *Electra* de O'Neill, esconde algo, un secreto que no puede revelar pero que lo carcome por dentro. Aunque *Reunión de familia* no es una reescritura de las *Electras* o *La Orestía*, vemos una clara conexión con *Las Euménides*, donde las Erinias encarnan un aspecto de la naturaleza humana, inevitablemente culposa ante el crimen cometido por uno mismo cuando este atenta contra el orden al cual pertenecemos.

Harry: No, no es allí. ¡Miradlas! ¿No las veis? No, *vosotros* no las veis, pero yo sí las veo / Y ellas me ven. Por la primera vez las veo ahora / En el estrecho javanés como en el mar de Zonda, / En la malsana y dulce noche tropical / Sabía que allí estaban. / En Italia, entre el bosque de los ruiseñores, / Ojos había en mi clavados, que enturbiaban el canto. / Por entre las palmeras del Grand Hotel, estaban. / Siempre estaban allí. Pero no las *veía*. / ¿Por qué esperaron que volviese a Wishwood? / Había mil lugares donde podía haberlas encontrado, / ¿Por qué aquí? ¿Por qué aquí? (55).

Es precisamente en la reunión familiar, de vuelta en la casa materna, donde Harry puede sentirse completamente a salvo y seguro. Sin embargo, es en este lugar donde ve por vez primera claramente a las Furias acosándolo, sin que nadie más comparta esas visiones. En una interpretación personal, el secreto del crimen, conocido solo por él mismo, lo ha convertido en otra persona. Aquel secreto ha abierto un abismo insondable entre él y sus parientes. No está a salvo de la culpa, representada por las Erinias, en la casa materna, sino todo lo contrario. Es por eso que, resignado y cansado de huir de sí mismo, decide partir, de manera análoga a Orestes, en busca de su propio camino de expiación. El desvarío de Harry de partir y errar sin saber a dónde se dirige es interpretado por su madre como que pretende volverse misionero. Harry es ahora incomprensible para su aristocrática familia.

Harry: Este año último, no he hecho más que huir, / Pero siempre ignorando a mis perseguidores escondidos. / Ahora sé ya que toda mi vida no ha sido más que huir, / Y mientras iba huyendo, me devoraban los fantasmas. Ahora sé / Que en lo que nos parece refugio, el refugio seguro, / Allí es donde las encontramos. Así son los espectros... Amy: ¡Pero no hay nadie aquí! / ¡Nadie fuera de tu familia! Harry: Y ahora sé / que no es huir mi empresa, sino perseguir; / Que no es evitar ser encontrado, sino buscar (...) Ahora ellas tienen que conducirme. Con ellas ahora estaré a salvo. / No estoy a salvo aquí (...) Amy: ¿Adónde vas? Harry: Ya lo sabré después. Aún no está decidido / No se me ha dado aún la dirección precisa. / ¿A dónde se va desde un mundo de locura? / A Alguna parte que se encuentre más allá de la desesperación (128-130).

Reunión de familia ha sido calificada por algunos críticos, entre los dramas de Eliot, como una obra maestra pero de muy difícil representación o puesta en escena. Esto puede deberse a que está escrita en verso pese a ser un drama moderno, y funciona muy bien también como un texto lírico, especialmente en el texto original. La *Electra* de O'Neill es una trilogía que puede apreciarse como muy difícil de ser adaptada a escena. Las

didascalias son verdaderas narraciones, minuciosamente descriptivas, y distan mucho de ser meras acotaciones escénicas. Es más, el texto puede ser leído como una novela. No solo apunta minuciosas descripciones físicas de sus personajes y cada uno de sus rasgos, sino la semejanza entre familiares, entre sus semblantes y expresiones, entre los personajes y los retratos que adornan las paredes. Aun sorteando el director estos aspectos mediante una adaptación, la escenografía es un obstáculo para ponerla en escena hoy en día. Carga cada escenario de muchísimos y costosos elementos, y cambia de escenografía dentro del mismo acto, alternando entre la fachada de la casa de los Mannon, que simula el pórtico de un templo griego, e incluye un árbol, un sendero, un jardín de flores, y bancos; el despacho de Ezra Mannon, que incluye varios muebles lujosos y un retrato pintado del mismo Ezra, que aparece en escena, pero el retrato lo representa más joven; la sala de estar, con sus propios muebles y retratos de los antepasados Mannon; y un barco, que incluye muelle y cubierta, y que se abre para mostrar la acción en una habitación interior. Sin embargo, esta *Electra* puede ser montada mediante una reescritura de la misma que genere un nuevo texto y nuevos espacios y soluciones.

Por último, *The greek show* fue escrita para ser montada, aunque solo se pusiera en escena, hasta ahora, el *Agamenón*. Fue dirigida por el mismo autor, Eduardo Pávez, aunque este destaca más en su trayectoria como dramaturgo que como director. La escenografía del *Agamenón* no fue solo el típico living donde ocurre toda la acción en este género, sino que la escenografía era un set de televisión, donde los actores entraban y salían dentro o fuera del alcance de la cámara. Los diálogos, como se ha mencionado, fueron pregrabados para imitar el doblaje de estas series en la década de 1980. Este escenario permitió que la obra incluso fuera grabada, como si fuera el episodio de una serie que continúa con *Coéforas*.

El motivo de incluir este Apéndice es incorporar reescrituras modernas de *La Orestía*, la trilogía de Esquilo que fue analizada con anterioridad y a la cual se dedica un capítulo. Al abordar las reescrituras de Eugene O'Neill, Thomas Stern Eliot y Eduardo Pávez, se continúa la propuesta de abordar las obras desde los mismos tópicos de maldición y culpa (o la ausencia de ellas en la versión de Pávez, más contemporánea). Estos tópicos de la culpa o remordimiento que carcome al individuo hasta destruirlo y llevarlo a la locura, así como el tópico de la maldición, que conlleva una visión religiosa, nos encaminaron a la comparación del mito en la versión de Sartre: *Las moscas*. Sin embargo, precisamente por

trabajar principalmente con una reescritura moderna, quise incluir este Apéndice para mostrar otras reescrituras del mito de Electra y del mito de los Atridas que datan de los siglos XX y XXI.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Bibliografía literaria

Eliot, T. S. *Reunión de familia*. Buenos Aires: Emecé, 1953.

Esquilo. *Tragedias completas*. Buenos Aires: Gradifco, 2007.

Eurípides. *Tragedias II*. Madrid: Cátedra, 2005.

Homero. *La Odisea*. Barcelona: Brontes, 2009.

O'Neill, E. *Nueve dramas. Vol. II*. Barcelona: Sudamericana, 2004.

Pávez, E. *The greek show*. Texto inédito.⁶³

Sartre, J. P. *Las moscas*. Buenos Aires: Losada, 2005.

Sófocles. *Obras selectas*. Madrid: Edimat, 2012.

Bibliografía audiovisual

Cacoyannis, M. *Ilektra* (película). 1962.

Strauss, R. *Elektra* (ópera). 1909.

Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED). *La Electra de Galdós* (documental). 2010.

Bibliografía crítica

Adrados, F. *Del teatro griego al teatro de hoy*. Madrid: Alianza, 1999.

Aristóteles. *Poética*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.

⁶³ El *Agamenón* de este texto fue puesto en escena el año 2008 por la compañía Profeta Paranoia, en el auditorio de la Universidad Diego Portales, a través de American Corner.

Booth, N. "Sophocles Electra". *Rheinisches Museum für Philologie*, Neue Folge, 119. Bd., H. 2 (1976), pp. 127-133.

Falk, E. "Electra". *The Carleton Drama Review*, Vol. 1, No. 1, Greek Tragedy (1955 - 1956), pp. 22-30.

Genette, G. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Alfaguara, 1989.

Halporn, J. "The skeptical Electra". *Harvard Studies in Classical Philology*, Vol. 87 (1983), pp. 101-118.

Jaeger, W. *Paideia: los ideales de la cultura griega*. México: Fondo de Cultura Económica, 2006.

Jolivet, R. *Sartre*. Buenos Aires: Columba, 1889.

Konstan, D. "Sophocles' *Electra* as Political Allegory: A Suggestion". *Classical Philology*, Vol. 103, No. 1 (January 2008), pp. 77-80.

Kristeva, J. "Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela" *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. Comp. Navarro, D. La Habana: Casa de las Américas-UNEAC-Embajada de Francia, 1997.

Lesky, A. *La tragedia griega*. Barcelona: Labor, 1970.

Lilley, D. J. "Sophocles, Electra". *The Classical Quarterly*, New Series, Vol. 25, No. 2 (Dec., 1975), pp. 309-311.

Lloyd-Jones, H. "The guilt of Agamemnon". *The Classical Quarterly*, New Series, Vol. 12, No. 2 (Nov., 1962), pp. 187-199.

Moog-Grünwald, M. "Investigación de las influencias y de la recepción". *Teoría y praxis de la literatura comparada*. Comp. Schmeling, M. Barcelona: Alfa, 1984.

Murray, G. *Eurípides y su época*. Pánuco: Fondo de Cultura Económica, 1951.

Navarro, D. "Intertextualité: treinta años después". *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. Comp. Navarro, D. La Habana: Casa de las Américas-UNEAC-Embajada de Francia, 1997.

Nietzsche, F. *El origen de la tragedia*. Madrid: Espasa Calpe, 2007.

Nietzsche, F. *La genealogía de la moral*. Madrid: Alianza, 1987.

Pérez, R. *El desarrollo del teatro griego*. Concepción: Universidad de Concepción, 1971.

Santos, A. L. *Mito e tragédia moderna: Orestes e Electra revisitados por Jean Giraudoux e Jean-Paul Sartre*. Tesis doctoral. João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 2012.

Sartre, J. P. *El existencialismo es un humanismo*. Buenos Aires: Sur, 1947.

Sartre, J. P. *El ser y la nada*. Buenos Aires: Losada, 1966.

Sartre, J. P. *Un teatro de situaciones*. Buenos Aires: Losada, 1979.

Thury, E. "Euripides' 'Electra': An analysis through character development". *Rheinisches Museum für Philologie*, Neue Folge, 128. Bd., H. 1 (1985), pp. 5-22.

Wahl, J. *Historia del existencialismo*. Buenos Aires: La Pléyade, 1971.

Wright, M. "The Joy of Sophocles' Electra". *Greece & Rome*, Second Series, Vol. 52, No. 2 (Oct., 2005), pp. 172-194.