



LA IMPORTANCIA (SIMBÓLICA) DE LAS IMÁGENES EN *EUMÉNIDES* DE ESQUILO: LA CONVERSIÓN/TRANSFORMACIÓN DE LAS ERINIAS

MARÍA LUZ MATTIOLI

Universidad Nacional de La Plata

Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales

(Argentina)

RESUMEN

En el presente trabajo nos proponemos estudiar cómo aparecen representadas visual y escénicamente las Erinias en *Euménides* de Esquilo.

Nuestro presente trabajo supone el análisis de dos pasajes en particular.

En primer lugar, nos interesa abordar el análisis de los versos 850 y siguientes, en los cuales Atenea les ofrece un *noble asiento en la casa de Erecteo*. Luego, en un segundo discurso, Atenea afirma: ὥς μή τιν' οἶκον εὐθηνεῖν ἄνευ σέθεν (v. 891) [“ninguna casa prospera sin tí”].

Nos proponemos pensar cómo aparece la figura de las Euménides en el espacio teatral y a los ojos de un espectador que asiste no sólo a la transformación y al surgimiento de un concepto de justicia en el que se transparentan sus propias instituciones, sino que además, éstas aparecen a su vez reflejadas en una figura colectiva que surge y que interpela a quien asiste a esa *alianza para siempre* entre los ciudadanos y Palas.

ABSTRACT



In this work, we intend to study how the Erinyes are represented visually and scenically in *Eumenides* by Aeschylus.

This work involves in particular the analysis of two passages. Firstly, we want to address the analysis of verse 850 and the followings, where Athena offers them *a worthy seat in the house of Erechtheus*. Afterwards, Athena, in a second speech, claims: ὥς μή τιν' οἶκον εὐθενεῖν ἄνευ σέθεν (v. 891) ["without you no one of the houses prospers"].

We want to figure out how the image of the Eumenides looks like in the theatrical space and before the eyes of a spectator who attends the theater to behold the transformation and the emergence of a concept of justice where his own institutions become transparent, besides, they are in turn reflected in a collective image which arises and questions whoever attends at that *alliance which is meant to last forever* between the citizens and Pallas.

PALABRAS CLAVE:

Eumenides-Espacio teatral-Alianza-Importancia simbólica.

KEYWORDS:

Eumenides-Theatrical space-Alliance-Symbolic importance.

1. Introducción

Una de las características más importantes de *Orestía* de Esquilo es la construcción de las imágenes a expensas de un lenguaje que necesita ser "develado" y de un espectador que asiste a la puesta en escena del conflicto que se suscita primero en el palacio de Atreo y luego en Atenas. Sin embargo, cada pieza de la trilogía esquilea está sostenida por una serie de imágenes que nos permiten comprender el entramado simbólico que ha buscado el dramaturgo y



que nos proponen pensar cómo aparecen (re)presentadas en escena dichas complejidades.

Sabemos que en *Orestía* convergen dos modelos de justicia: una justicia de retaliación, que supone la venganza personal y que aparece representada por las Erinias, vengadoras de sangre, y un nuevo modelo de justicia que surge con la creación del Areópago y que propone nuevas leyes y necesita para esto nuevos actores que se transformen e incorporen a este nuevo sistema.

Euménides es una de las obras que más interés suscita cuando se trata de pensar la puesta en escena ya que, desde el comienzo, la acción se va a desarrollar en diversos espacios: por un lado, Delfos-Templo de Apolo; por otro lado, el Areópago (cuya principal representante es Atenea). A su vez, propone más actores en escena y supone además, la transformación de uno de ellos a medida que avanza la obra. Es el caso de las Erinias, objeto de nuestro presente trabajo en el que nos proponemos analizar algunos pasajes que nos permitan pensar y observar cómo aparece la transformación de las Erinias en Euménides y qué supone ese cambio (a nivel argumental y a nivel espacial). En primer lugar, haremos referencia al prólogo para ver cómo aparece “delimitado” desde el lenguaje el espacio teatral.

Luego, nos detendremos en dos pasajes para vislumbrar la presencia de las Erinias en este nuevo sistema de justicia: por un lado, en el verso 851 donde Atenea les ofrece un “noble asiento en la casa de Erecteo” y, en segundo lugar, en el verso 890 donde las Euménides ya son parte de esta nuevo sistema ya que, tal como pronuncia Atenea: “ninguna casa prospera [sin ellas]”.

Por último, haremos una especial mención al final de la obra para observar cómo a partir de la descripción de las Euménides y su vestimenta color púrpura hay una relación directa con la primera pieza de la trilogía, *Agamenón*.



De acuerdo con lo que afirma Taplin, debemos hacer lo mejor para *ver y oír* la tragedia griega, teniendo en cuenta que el propio dramaturgo la pensó para *ser vista y escuchada*. Es por eso que este trabajo se centra especialmente en la figura de las Erinias en el espacio teatral y a los ojos de un espectador que asiste no sólo a la transformación y al surgimiento de un concepto de justicia en el que se transparentan sus propias instituciones sino que, además, éstas aparecen a su vez reflejadas en una figura colectiva que surge y que interpela a quien asiste a esa *alianza para siempre* entre los ciudadanos y Palas.

2. Primera parte: “veamos si algo de este proemio es una insensatez”¹

En esta primera parte, resulta de fundamental importancia recuperar el prólogo ya que desde allí comienzan a delinearse algunas imágenes que se dejan *ver* desde el lenguaje y que nos permitirán luego pensar en el ingreso de las Erinias en escena. Entendemos que este tema ha sido largamente discutido por la crítica y en este trabajo nos interesa particularmente pensar qué impacto provocan las Erinias y su posterior conversión.

Siguiendo a Goldhill, la primera palabra con que comienza el prólogo es $\pi\rho\omega\tau\omicron\nu$, es decir “en primer lugar”. Allí la Pitia hará referencia al traspaso pacífico de la sede mántica de Delfos desde Gea hasta Apolo: aquí aparece lo que denominaremos una *primera secuencia espacio-temporal* (vv.1-29). En el verso 30, aparece la *segunda secuencia* encabezada por $\epsilon\pi\epsilon\iota\tau\alpha$ [“entonces”, “luego”], momento en el que la Pitia ingresa al templo de Apolo.

Distinguiamos entre ambos momentos ya que suponen un *traspaso* al espacio del presente. Es decir, en la primera secuencia se ubica al espectador en el momento mítico y en la segunda comienza la *acción teatral* propiamente dicha con el ingreso de la Pitia al templo de Apolo.

¹ $\text{id}\acute{\omega}\mu\epsilon\theta' \epsilon\acute{\iota} \tau\iota \tau\omicron\upsilon\delta\epsilon \phi\rho\omicron\iota\mu\acute{\iota}\omicron\nu \mu\alpha\tau\tilde{\alpha}$ (V. 143) En todos los casos, las traducciones nos pertenecen.



En la primera secuencia, en el verso 21 cuando la Pitia pronuncia su súplica dice τούτους ἐν εὐχαις φροϊμιάζομαι δεούς [“a estos dioses me dirijo **en mis súplicas**”], haciendo referencia en primer lugar a “la primera profeta de los dioses”, Γαῖαν (*Eum.* v. 2). En el verso 22 prosigue: Παλλάς προναία δ’ ἐν λόγοις πρεσβεύεται [“Palas Pronaia permanece en las palabras”]. Encontramos una distinción entre los poseedores del lugar que delimitan un pasado y un presente. Un pasado que alude a Delfos (Apolo) y un presente que hace referencia directa a Atenas (Atenea).

A continuación, la Pitia ingresa al santuario de Apolo. Consideramos éste como uno de los momentos más dramáticos de la obra ya que es la Pitia la que genera suspenso previo a la entrada de las Erinias y es también el *ente dramático* en el que convergen Orestes y las Erinias. La primera descripción que recibe el espectador es la de un “grupo asombroso de mujeres” (*Eum.* v.47), pero en seguida la Pitia se rectifica: “ciertamente no digo mujeres, sino Gorgonas, pero ni a Gorgonas puedo compararlas por sus aspectos” (*Eum.* vv.49-50) ya que son “insoportables de ver” (*Eum.* v.52). Resulta interesante observar que estas descripciones que efectúa la Pitia están construidas a partir de *semejanzas visuales* que pueden ser rastreadas tanto en *Agamenón* como en *Coéforas*. Así, observamos que hacia el final de *Coéforas*, Orestes pronuncia: ἄναξ Ἄπολλον, αἶδε πληθύουσι δὴ, καὶ ὀμμάτων στάζουσιν αἶμα δυσφιλές. (*Coéf.* vv. 1057-1058) [“Soberano Apolo, ellas están por todas partes y de sus ojos derraman una sangre hostil”].

Y la Pitia, siguiendo la descripción anterior en el verso 55, dice: ἐκ δ’ ὀμμάτων λείβουσι δυσφιλῆ λίβρα [“De sus ojos segrega un líquido desagradable”].

Cuando culmina este primer discurso, cambia el espacio teatral y aparece Apolo (*Eum.* v.64) que no le responde a la Pitia sino que le habla directamente a



Orestes y se refiere a las Erinias como μάργους [“furiosas”], αἱ κατάπτυστοι κόραι [“las doncellas abominables”], utiliza un oxímoron γραῖαι παλαιαὶ παῖδες [“viejas niñas antiguas”]. Paralela a esta escena, aparece en sueños la Sombra de Clitemnestra que se dirige a las Erinias. Se detalla allí una primera imagen que puede asimilarse a estas escenas simultáneas: el cazador y la fiera. La sombra de Clitemnestra les dice a las Erinias: ὄναρ διώκεις θῆρα, κλαγγαίνεις δ' ἄπερ κύων μέριμναν οὐποτ' ἐκλείπων πόνου (*Eum.* vv.132-133) [“En sueños vas detrás de una fiera y ladras como un perro sin abandonar tu preocupación por la sangre vertida”].

Aparecen finalmente las Erinias en escena y recuperan esta imagen: ἐξ ἀρκύων πέπτωκεν οἴχεται θ' ὁ θῆρ. ὕπνω κρατηθεῖσ' ἄγραν ὤλεσα (*Eum.* vv. 148-149) [“La fiera ha caído de las redes y se va. Dominada por el sueño, perdí la presa”]. Estas imágenes construidas a partir de metáforas de animales nos permiten pensar cómo las Erinias se colocan en un plano que no es humano. Luego, será Apolo quien rectifique esta postura.

A partir de aquí se va a desarrollar la tensión (argumental y escénica) entre Apolo como defensor de Orestes y Las Erinias como defensoras de Clitemnestra. Los argumentos van a recuperar continuamente las imágenes de la caza y el conflicto generacional que suponen -creemos- para el espectador una relación directa con las dos piezas anteriores.

A medida que avanza la obra vemos que “Zeus consideró indigna de su pórtico a esta raza odiosa que gotea sangre” (vv. 359-360). El coro aparece en escena representando cosas abruptas y violentas.

En el Tercer Episodio (*Eum.* vv. 397-489) ingresa en escena Atenea, respondiendo al llamado de Orestes y vestida de soldado con su égida y armadura. En el verso 410 cuando Atenea ve a las Erinias dice: “Hablo en común a todos, no sólo a éste forastero (...) sino también a ustedes, semejante a



ninguna estirpe de los seres que andan dispersos por el mundo, ni vistas por los dioses, ni por cierto parecidas a figuras humanas”.

En el Segundo Estásimo (*Eum.* vv. 490-566) las Erinias argumentan a favor de su justicia de venganza y explican sus argumentos en contra de la libertad de Orestes. A lo largo de este discurso la intención de las Erinias es mostrar su rol como agentes de la justicia universal y no sólo como agentes del castigo de crímenes de sangre.²

En esta primera parte nos interesa observar cómo se construye la figura de las Erinias a partir de las representaciones que ofrecen la Pitia, Apolo, Orestes y las propias Erinias. Incluso, nos parece importante pensar o al menos plantear el interrogante de cuál sería la representación que haría el espectador al verlas en escena.

En relación con la segunda parte de nuestro análisis, observamos que el prólogo contiene germinalmente algo que se hará explícito recién en el verso 800 y que tiene relación directa con el sentimiento de identidad nacional promulgado por Atenea.

3. La transformación de las Erinias: “Soberana Atenea, ¿Afirmas que yo tendré alguna morada?”³

La segunda parte de nuestro análisis tiene como objetivo hacer hincapié en la transformación de las Erinias. En primer lugar, es necesario recordar que en el verso 752 Atenea absuelve a Orestes de toda culpa: ἀνὴρ ὄδ’ ἐκπέφευγεν αἵματος δίκην, [“este hombre ha sido absuelto de delito de sangre”].

Frente a este descargo, las Erinias aparecen en el v.778: “¡Oh, dioses nuevos! Atropellaste como caballos las antiguas leyes y me las robaste de mis manos”.⁴

² De Santis, G. (2003:69)

³ ἄνασσ’ Ἀθάνα, τίνα με φῆς ἔχειν ἔδραν; (*Eum.* v.888)

⁴ ἰὼ θεοὶ νεώτεροι, παλαιούς νόμους καθιπάσασθε κακὰ χερῶν εἴλεσθέ μου. (*Eum.* v.778)



En estos pares de versos, las Erinias proclaman su venganza: “desatar una peste destructora de hombres” (*Eum.* v.787). Dos versos más abajo (*Eum.* v.789) el coro dice: γελῶμαι πολίταις [“soy burlada por los ciudadanos”]. Veremos entonces, cómo a partir del diálogo entre el coro y Atenea comienza el proceso de transformación de las Erinias.

En el verso 803 Atenea a modo de respuesta, “les promete con toda justicia que tendrán un trono y una gruta en esta justa tierra (...) siendo honradas por estos ciudadanos”.⁵

Más adelante, en el verso 834 continuando con la tarea de integración de las Erinias, Atenea les dice: ἔχουσ' ἐς αἰεὶ τόνδ' ἐπαινέσεις λόγον, [“alabarán para siempre mi palabra”].

En relación con estos aspectos, hay que destacar dos versos que resultan de fundamental importancia al momento de pensar la conversión de las Erinias en Euménides y su posterior alianza con los “ciudadanos de Palas” (*Eum.* v.1037). El primer interrogante que surge al respecto es cómo *leen/observan* los espectadores esta transformación y qué relación tiene con la fundación del Areópago.

A partir de nuestro análisis, creemos conveniente afirmar que la conversión de las Erinias no es consecuencia directa de la creación del Areópago ya que desde el prólogo podemos advertir dicho cambio. Proponemos como posible respuesta a este interrogante la lectura en espejo de dos pasajes que se caracterizan por hacer referencia a la ideología de la autoctonía ateniense en el siglo V, en el sentido de “nacimiento de la tierra” de los ciudadanos:

I. En primer lugar, en el verso 13 (correspondiente al prólogo) la Pitia hace referencia a los “hijos de Hefesto” que acompañan en procesión a Apolo. El análisis de este primer pasaje arroja las siguientes preguntas: ¿Por qué el primer

⁵ ἐγὼ γάρ ὑμῖν πανδίκως ὑπισχομαι ἔδρας τε καὶ κευθμῶνας ἐνδίκου χθονός. (*Eum.* v. 803)



escenario que aparece es Delfos cuando en casi toda la obra se sostiene una utilización ateniense del mito? ¿En qué lugar quedarán las Erinias dentro de esta nueva integración democrática?

II. En segundo lugar, en los versos 851-854, Atenea dirigiéndose al coro dice: καί σὺ τιμίαν ἔδραν ἔχουσα πρὸς δόμοις Ἐρεχθέως. [“Y tú, cuando tengas un noble asiento en la casa de Erecteo, alcanzarás de parte de las multitudes de hombres y mujeres lo que nunca tendrías de parte de otros mortales”].

De este modo, el espectador puede *ver* ese primer signo de integración de las Erinias en el nuevo sistema de justicia. Que las Erinias tengan un noble asiento en la casa de Erecteo les asegura un *nuevo lugar* dentro de esta justicia que surge. Tal es así, que ya en el verso 868 el coro hace referencia a “[mi] antigua razón que habita bajo la tierra”⁶ que viene a oponerse a la nueva justicia ateniense. Luego, en el verso 870 las Erinias utilizan el verbo πνέω, es decir, “respirar” y que en esta parte de la obra hace referencia a la respiración humana. Πνέω se opone al verbo ῥέγκουσι que utiliza la Pitia en el prólogo (v. 54) para aludir a la respiración de las Erinias. Sin embargo, cabe mencionar que ῥέγκουσι alude a la respiración de los animales. Observamos que, a partir de la conversión de las Erinias el verbo que utilizarán es πνέω.

En esta segunda parte, advertimos la oposición entre Apolo y Atenea. Apolo, como no las considera dentro del plano humano, afirma que deben habitar en la “gruta de un león” (v.192). Sin embargo, Atenea no las expulsa sino que las integra. Una vez incorporadas, las Euménides en el verso 890⁷ se preguntan qué *timé* les espera y Atenea les re-confirma su lugar: “Debes saber que ninguna casa prospera sin ti”.⁸

⁶ ἔμὲ παλαιόφρονα κατὰ τε γᾶς οἰκεῖν. (*Eum.* v. 868)

⁷ Καὶ δὴ δέδεγμαί: τίς δέ μοι τιμή μένει; (*Eum.* v. 890)

⁸ ὡς μὴ τιν’ οἶκον εὐθενεῖν ἄνευ σέθεν. (*Eum.* v. 895)



En este espectáculo, el espectador asiste no sólo al juicio de Orestes, sino a un pacto mayor: Las Erinias aceptan la convivencia con Palas (*Eum.* v. 912).⁹ Su función ahora no es vengar los crímenes de sangre sino “cuidar todo lo concerniente a los hombres”.¹⁰

En el verso 943, casi al final de la obra, Atenea hace referencia a los πόλεως φρουρίον, los “guardianes de la ciudad”. Es interesante abrir la lectura y pensar que allí también se encuentra el espectador. Es decir, Atenea integra al espectador y le presenta a las Euménides. Unos versos más adelante, comienza la procesión de las Euménides que se dirigen al pueblo y tal como Apolo es acompañado por los hijos de Hefesto, ellas son cortejadas por los ciudadanos. Ahora su principal objetivo es “enviar lo provechoso para la victoria de la ciudad”.¹¹

Observamos cómo sobre el final de la obra se representan algunas imágenes que nos devuelven a la primera pieza de la trilogía: *Agamenón*. Sin embargo, estas imágenes son portadoras de otros sentidos. De este modo, aparece la antorcha portadora de luz (*Eum.* v. 1016), las Euménides están vestidas con peplos púrpuras. Podemos decir que se re-significan las imágenes que el dramaturgo ha delineado a lo largo de la trilogía y se enmarcan dentro de este nuevo sistema democrático del que las Euménides forman parte activa.

4. Conclusión

En el presente trabajo hemos podido observar cómo la transformación de las Euménides no es sólo consecuencia del juicio de Orestes y la presencia de Atenea y Apolo sino que esta conversión puede leerse desde el comienzo del

⁹ Δέξομαι Παλλάδος ξυνοικίαν (*Eum.* v. 912)

¹⁰ Πάντα γάρ αὐται τὰ κατ' ἀνθρώπους ἔλαχον διέπειν (*Eum.* v. 930-931)

¹¹ Τὸ δέ κερδαλέον πέμπειν πόλεως ἐπὶ νίκη. (*Eum.* v.1008-1009)



discurso de la Pitia (en el prólogo) ya que desde allí comienzan a construirse y a desarrollarse las imágenes (simbólicas) que representan este cambio.

La Pitia carece de palabras para definir a las Erinias cuando ingresa al santuario. Todas las definiciones que nos brinda son a partir de opuestos, es decir, de lo que no son. Hasta que en el verso 50 admite que hay una sola posibilidad de conceptualizarlas y nombrarlas: “son insoportables de ver”.

Al comienzo de nuestro trabajo, proponíamos como uno de los ejes principales la construcción de las imágenes que se van desarrollando a lo largo de la(s) obra(s) y cómo a partir de ellas se construye todo un *imaginario* simbólico-teatral. Hemos observado que una de las características fundamentales de la obra es que se re-significan las imágenes. Aquello que en un primer momento no podía definirse ahora encuentra una definición certera en el marco de un nuevo sistema de justicia democrático-religiosa.

La sucesión de las acciones que hemos ido marcando y analizando, nos confirma que, detrás del *drama* de las palabras, está el *drama* de la acción que deviene posteriormente en la conversión de las Euménides.

En *Euménides* se habla del fuego. El fuego que en *Agamenón* y *Coéforas* representa la muerte es la antorcha que ahora acompaña y simboliza el surgimiento y el devenir de estas divinidades. Las Euménides ya no habitan “la gruta del león” sino “la gruta venerable de la tierra.” (*Eum.* v.1029)

BIBLIOGRAFÍA

CAIRNS, D.; LIAPIS, V. (Eds.) (2006) *Dionysalexandros. Essays on Aeschylus and his fellows tragedians in honour of Alexander F. Garvie*, Swansea.



CONACHER, D. J. (1987) *Aeschylus's Oresteia. A literary commentary*, Toronto, London.

DE SANTIS, G. (2003) *Cosmos y Justicia en la obra de Esquilo. Imágenes literarias y argumentación*, Córdoba.

GOLDHILL, S. (1984) *Language, sexuality, narrative: the Oresteia*, Cambridge, London.

LLOYD, M. (2007) *Aeschylus*, Oxford, New York.

TAPLIN, O. (1978) *Greek Tragedy in action*, London, Methuen.