

ATENAS Y DELFOS: ADIVINACIÓN, LEY Y LENGUAJE EN LA *ORESTÍADA**

ANGUS BOWIE
OXFORD UNIVERSITY

Resumen

Después de las guerras Pérsicas Delfos dejó de ser el lugar al que los estados acudían para resolver sus problemas políticos, dado que preferían utilizar su propia pericia. Este artículo analiza la manera en que la *Orestíada* representa la sustitución de Delfos por Atenas como lugar para la solución de problemas. Ilustra no sólo la manera en que Atenas es preferida a Delfos, sino también cómo los procedimientos atenienses son favorecidos respecto de los délficos, y la ley, tal como es representada en Atenas, respecto de la profecía délfica. Esta preferencia se ve no sólo en la trama, sino también en el énfasis que se pone sobre las dificultades de la interpretación de los signos oraculares, y especialmente en la imaginería y puesta en escena de la obra.

Abstract

After the Persian Wars, Delphi ceased to be a place where states went to solve their political problems, as they preferred to use their own expertise. This article considers the way in which the Oresteia represents the replacement of Delphi by Athens as a place for the solution of problems. It illustrates the ways in which not only is Athens preferred to Delphi, but also Athenian procedures are preferred to Delphic ones, and law, as embodied in Athens, to Delphic prophecy. This preference is seen not just in the plot, but also in the emphasis on the problems of interpreting oracular signs, and especially in the imagery and staging of the play.

* El autor y la editora agradecen a la Profesora M. F. Nelli la traducción al español del texto original en inglés.

Los años que llevaron a la producción de la *Orestíada* parecen haber visto un cambio en el rol de Delfos en la política griega. Como Robert Parker ha afirmado, en los siglos cuarto y quinto Delfos comenzó a ser consultado cada vez menos por los estados en cuestiones no relacionadas con el culto: «es difícil probar que los atenienses hayan consultado el oráculo en cualquier cuestión de importancia política pública después de las guerras pérsicas». Parecería como si la retórica se hubiera convertido en un «modo secular de adivinación, testeando el pasado y el futuro a la luz de la ‘probabilidad’, a través de ‘signos’ que ya no eran mágicos... La política y el mando se estaban convirtiendo en profesiones y habilidades... En distintos contextos tradicionales para la adivinación, los nuevos profesionales habrían desvalorizado su práctica si hubieran aceptado que no había una opción claramente preferible en términos humanos... Consultar el oráculo en vistas a hacer lo que el dios ‘ordenara’ podría tal vez haber sido visto como el sometimiento del derecho a la auto-determinación».

Históricamente, la evidencia de las relaciones entre Atenas y Delfos en torno a estas fechas es escasa. Si Atenas no consultaba el oráculo, al menos tomó interés en él y, teniendo el control sobre Beocia, Focea y Locris oriental, intentó restituir el control de los focios sobre Delfos. Poco después de que los espartanos enviaran una fuerza para defender a Doris de los focios y de haber ganado la batalla de Tanagra en 457 AC, los atenienses impusieron su autoridad sobre Grecia central, gracias a su éxito en Oenophyta, y permitieron el acceso de los focios a Delfos. Por una década Atenas mantuvo el control, hasta que Coronea, en 446 AC, dio a los espartanos la oportunidad de restaurar la autonomía de Delfos. Por ende, en 458 la cuestión de Delfos estaba en el aire en Atenas.

En este artículo quisiera mostrar cómo la *Orestíada* también representa este privilegio de Atenas sobre Delfos, y de los procedimientos Atenienses sobre los délficos. Este privilegio puede verse claramente en la manera en que Delfos es incapaz de resolver el problema del matricidio de Orestes, y el tema tiene que ser referido a Atenas. Sin embargo, esta idea de la naturaleza problemática e incluso deficiente de la consulta oracular y de su interpretación para la solución de problemas legales y políticos se ve también entretejida en la imagería de la obra.

Un tópico importante en este contexto es el de la interpretación de signos, que se presenta con fuerza especialmente en el *Agamenón*, como Goldhill ha señalado largamente en el capítulo inicial de su libro sobre la *Orestíada*. De hecho el tema es anunciado ya en la primera escena, en la que la antorcha es interpretada en dos sentidos por el vigía, y se repite a través de la obra y con regularidad a lo

largo de la trilogía. La antorcha le trae ἀπαλλαγὴ πόνων ('liberación de problemas', 1, 20), pero es igualmente claro que hay un oscuro problema por venir: al final de la primera parte de su discurso él lamenta οἴκου τοῦδε συμφορὰν στένων οὐχ ὡς τὰ πρόσθ' ἄριστα διαπονουμένου ('la desgracia de esta casa que ya no está tan bien cuidada como antes', 18 s.), y al final de su discurso apunta de manera oscura al problema que se avecina. No debe decir nada: βοῦς ἐπὶ γλώσση μέγας ('un buey enorme pisa mi lengua', 36). «Si la casa tuviera voz, hablaría muy claramente», pero no tiene. El vigía concluye ambiguamente μαθοῦσιν αὐδῶ κού μαθοῦσι λήθομαι ('Por mi parte elijo hablar a aquéllos que saben y entienden, y a aquéllos que no olvidan', 39).

Además, para nuestros propósitos es importante notar que el lenguaje usado para referir a la antorcha tiene un tinte oracular. Él se refiere a λαμπάδος τὸ σύμβολον, (8): σύμβολον es un término técnico en la interpretación de signos y augurios dificultosos, como en las palabras de Prometeo en *Prometeo Encadenado* 487-9:

κακρίνα πρῶτος ἐξ ὄνειράτων ἃ χρὴ
ὑπαρ γενέσθαι, κληδόνας τε δυσκρίτους
ἐγνώρισ' αὐτοῖς ἐνοδίους τε συμβόλους.

«Debía yo primero interpretar sueños que devienen durante horas de vigilia, y les explicaba que son difíciles de entender y encuentros simbólicos en viajes.»¹

En los versos 9-10, el vigía habla de αὐγὴν ... φέρουσαν ἐκ Τροίας φάτιν ἀλώσιμόν τε βάξιν, donde tanto φάτιν como βάξιν se refieren al discurso oracular.²

El significado de la antorcha es entonces ambiguo y difícil de interpretar, es como una especie de profecía. En un sentido es claro lo que significa: Troya ha sido tomada, Agamenón regresará. Por otro lado, es claro que esto no se producirá sin problemas; se esconden inexplicables problemas. La φάος, «luz» no necesariamente es una φάος en el sentido de «salvación».

La obra comienza entonces con un tinte de lenguaje oracular, dado que presenta la cuestión de la interpretación de los signos y de la manera en que esos

¹ Cfr. *Aves* 721 σύμβολον ὄρνιν, de un augurio.

² Cfr. *Ag.* 1132 ἀπὸ δὲ θεσφάτων τίς ἀγαθὰ φάτις βροτοῖς τέλλεται; *S. Tr.* 87 θεσφάτων ἐγὼ βάξιν.

signos pueden tener significados ambiguos: la interpretación es oscura, y los signos plantean tantas preguntas cuantas responden.

El tema de la interpretación de los signos se repite en el relato del Coro acerca del augurio de las dos águilas que destrozan a una liebre preñada, que acompañó la expedición a Troya. La totalidad del pasaje con la interpretación de Calcas, como Fraenkel demuestra, destaca la dualidad del portento de las águilas. La palabra que ya hemos discutido, σύμβολον, se repite en un pasaje similarmente ambivalente en 144: τούτων αἰτεῖ ξύμβολα κρᾶναι, δεξιὰ μὲν κατὰμομφα δὲ φάσματα ('ella [Artemisa] consiente en cumplir aquello que el encuentro presagia por esta promesa, los signos que aparecen favorables a pesar de que prefiguran desaprobación'). De nuevo un augurio presenta un problema para la interpretación y, cuando es interpretado, presenta un problema aún mayor. Hay una homología entre este pasaje y el relacionado con la antorcha. Cada «signo», la antorcha y el augurio, está envuelto en ambigüedad, y comienza con actos de venganza: la antorcha mira hacia la venganza de Clitemnestra sobre Agamenón por haber matado a Ifigenia. El augurio de la liebre acompaña una expedición que se organiza en venganza por el rapto de Helena, y que resultará en la venganza de Artemisa sobre el águila/rey a través del sacrificio de Ifigenia, que a su vez origina la venganza de Clitemnestra. En cada caso, una persona con poder es capaz de ordenar lo que va a ocurrir: Clitemnestra con la antorcha y Artemisa con el augurio. No hay posibilidad de eludir la venganza, y cada acto conduce a otro a la manera de la clásica *vendetta*. Los augurios no son sólo difíciles de entender sino que, a pesar de que ofrecen respuestas a través de su interpretación a problemas particulares, no conducen a un cierre ni ofrecen soluciones a secuencias de actos de violencia.

Por lo tanto, en esta conferencia quiero prestar atención a algunos de los ejemplos más importantes de este fenómeno de la naturaleza problemática y deficiente del discurso oracular y de su interpretación, antes de contrastarlo con los nuevos procesos instituidos en Atenas por Atenea. Estaré especialmente interesado en las evocaciones de Delfos en estas escenas.

La escena con Casandra más adelante en *Agamenón* contiene muchos elementos que evocan no sólo el discurso profético en general, lo cual convendría a una escena con una profetisa, sino más bien los procedimientos de la adivinación específicamente asociados con Delfos, así como características de ese santuario.

La noción de profecía es evocada fuertemente por las partes corales que separan las entradas de Agamenón y Clitemnestra en la casa y el retorno de ésta para ocuparse de Casandra (975-83):

τίπτε μοι τόδ' ἐμπέδως
δεῖμα προστατήριον
καρδίας τερασκόπου
πωτᾶται,
μαντιπολεῖ δ' ἀκέλευστος ἄμισθος ἀοιδά,
οὐδ' ἀποπτύσαι δίκαν
δυσκρίτων ὄνειράτων
θάρσος εὐπειθέξ ἴ-
ζει φρενὸς φίλον θρόνον;

«¿Por qué es que constantemente este terror, como un guardián delante de mi augurante corazón, se agita de un lado a otro, que un canto espontáneo y sin paga juega al profeta, y yo no puedo desdeñarlo, como sueños sin un significado claro, y que la confianza protectora se sienta en el trono de mi mente?»

τερασκόπου y el *hapax* μαντιπολεῖ aluden a la adivinación. Incluso la palabra θρόνος puede ser significativa, dado que es una palabra usada en *Eum.* para aludir al asiento de la Pitonisa en el *lebes* encima de su trípode. El terror y la manera en que las palabras surgen «espontáneamente, sin paga» hacen pensar en las descripciones de posesión divina, en las que el vidente no está en control de sus palabras o de su cuerpo. Todo el proceso está aparentemente lleno de dificultades y de una alusión a cosas difíciles de entender: el miedo no puede descartarse «como sueños sin un significado claro».

Esta idea de la inadecuación de la profecía a la situación se repite en la siguiente estrofa, de manera similar (990-7):

τὸν δ' ἄνευ λύρας ὅμως
ὑμνωδεῖ θρηῆνον Ἐρινύος αὐτοδίδακτος ἔσωθεν
θυμός, οὐ τὸ πᾶν ἔχων
ἐλπίδος φίλον θράσος.
σπλάγχνα δ' οὔτοι ματά-
ζει, πρὸς ἐνδίκους φρεσὶν
τελεσφόροις δίναις κυκλούμενον κέαρ.

«Pero igualmente mi alma en el interior canta, autodidacta, el treno sin lira de la Erinia, sin sentir para nada la querida confianza de la esperanza. Las partes

ANGUS BOWIE

internas del hombre no presagian en vano el corazón, en remolinos que traen cumplimiento, dando vueltas contra la mente que es consciente del justo castigo.»

Y de nuevo al final, no fueron impedidos (1028-33)

προφθάσασα καρδία
γλῶσσαν ἂν τάδ' ἐξέχει.
νῦν δ' ὑπὸ σκότῳ βρέμει
θυμαλγῆς τε καὶ οὐδὲν ἐπελπομέ-
να ποτὲ καίριον ἐκτολυπεύσειν
ζωπυρουμένας φρενός.

«Mi corazón, dejando atrás a mi lengua, podría revelar esto; pero así como está, murmura en la oscuridad, afligido hasta la médula y sin esperanza de alguna vez cumplir algún propósito oportuno, mientras mi mente está en llamas.»

Aquí tenemos la idea de que los dioses pueden silenciar a un vidente para evitar que demasiado conocimiento sea revelado. Todo lo que el Coro puede hacer es murmurar oscuramente; su capacidad profética no tiene poder para ayudar.

En la escena siguiente tenemos una completa escena de adivinación. Palabras referidas a profecías y adivinación se repiten regularmente. Casandra es poseída por el dios y ve su estatua cerca de la puerta. El Coro específicamente anuncia esto como una sesión profética (1083-4):

χρήσειν ἔοικεν ἀμφὶ τῶν αὐτῆς κακῶν.
μένει τὸ θεῖον δουλίᾳ περ ἐν φρενί.

«Va a profetizar, parece, acerca de sus propios sufrimientos. El don divino habita en la mente, a pesar de que está esclavizada.»

El Coro reconoce su fama: cuando Casandra no puede detenerse en sus aparentes delirios el Coro, de cierta manera muy remilgadamente, dice (1098-9):

ἧ μὴν κλέος σοῦ μαντικὸν πεπυσμένοι
ἦμεν· προφήτας δ' οὔτινας ματεύομεν.

«Hemos escuchado acerca de tu renombre como vidente, pero no necesitamos ningún profeta, gracias.»

Cassandra, como se nos dice más adelante, está vestida no simplemente como una cautiva, sino como una sacerdotisa profética: en el verso 1265 ella lleva σκῆπτρα καὶ μαντεῖα περὶ δέρη στέφη ('cetro y guirnaldas proféticas alrededor de mi cuello', 1265), los cuales arroja al suelo, junto con su χρηστηρίαν ἐσθῆτε ('vestidura profética', 1270). No hay, supongo, ninguna razón por la cual una profetisa debería viajar por mar en sus vestiduras de profetisa, pero la presencia de estas ropas ayuda a hacer esta escena más formalmente profética que si Casandra estuviera vestida menos simbólicamente. Hay sólo dos representaciones en arte de la muerte de Casandra, pero en ninguna de ellas Casandra está vestida como una profetisa. En una pieza de bronce del siglo 7mo, está vestida de la misma manera que Clitemnestra, y en un *kylix* de figuras rojas del siglo 5to, está vestida sólo con una túnica, con nada debajo. Lo que es más, en representaciones de su violación por parte de Ajax, está siempre parcial o totalmente desnuda, excepcionalmente entre la representación de víctimas de violación en el arte griego, según Prag.

Esto es bastante obvio. Quiero sin embargo considerar también la manera en que Esquilo ha entretendido un pequeño número de aspectos específicamente délficos en esta escena. El más obvio es el diálogo de los versos 1252-5:

{Κα.}	ἢ κάρτα χρησμῶν παρεκόπης ἐμῶν ἄρα.
{Χο.}	τοῦ γὰρ τελοῦντος οὐ ξυνῆκα μηχανήν.
{Κα.}	καὶ μὴν ἄγαν γ' Ἑλλήν' ἐπίσταμαι φάτιν.
{Χο.}	καὶ γὰρ τὰ πυθόκραντα· δυσμαθῆ δ' ὅμως.

«Ca. Claramente, en verdad, has perdido el hilo de mis oráculos.

Co. Sí, pues no entiendo quiénes son los que llevarán a cabo el designio.

Ca. Y aún así yo conozco la palabra de la Hélade demasiado bien.

Co. Sí, y también las ordenanzas píticas, pero igualmente son difíciles de entender.»

Esto explícitamente asocia las palabras de Casandra con las de la Pitonisa. Un punto menos sorprendente es el hecho de que Casandra es una joven virgen. Según Diodoro, 16.26, la pitonisa original había sido una mujer joven, hasta que

ANGUS BOWIE

uno de los hombres que iba a consultar el oráculo, demasiado «afectuoso», se la llevó del templo y la violó, después de lo cual, a pesar de que la pitonisa era una mujer madura, igualmente se vestía con las ropas propias de una mujer joven.

El eco délfico más llamativo en este pasaje, sin embargo, ocurre cuando Clitemnestra dice que no tiene tiempo de intercambiar palabras con la muda Casandra, porque (1056-7):

τὰ μὲν γὰρ ἐστίας μεσομφάλου
ἔστηκεν ἤδη μῆλα πρὸς σφαγὰς πάρος.

«Pues ellas, las ovejas, ya están de pie ante el hogar, en el onfalo, para el sacrificio.»

Hay problemas con el texto: «todo es oscuridad aquí», tal como Denniston y Page dicen, pero la frase ἐστίας μεσομφάλου al menos es clara. Acerca de μεσομφάλου, Fraenkel escribe que «los no infrecuentes ejemplos de la palabra en los tres grandes trágicos (Ion y Agathon juegan con esta palabra pomposa) claramente apoyan la teoría de que el epíteto refería originalmente al *Ómphalos* en Delfos... Tiene su origen presumiblemente en la poesía sagrada de Delfos». La frase aparece en la descripción que el Coro hace de Delfos en *Ion* 461-4:

Φοιβήιος ἔνθα γᾶς
μεσσόμφαλος ἐστία
παρὰ χορευομένῳ τρίποδι
μαντεύματα κραίνει

«Donde el hogar de Febo, en el *ómphalos* de la tierra, da profecías junto al trípode celebrado en la danza.»

Fraenkel afirma luego que «Esquilo intencionalmente usó aquí la palabra en un sentido arbitrariamente generalizado». Podría pensarse más felizmente que Esquilo la usó intencionalmente con algún objetivo en mente. Verrall ha sugerido que Clitemnestra se burla aquí de la sacerdotisa de Apolo con una palabra del vocabulario del culto a Apolo, a lo cual Fraenkel irónicamente responde que «desafortunadamente Esquilo no llega a ser nunca demasiado ingenioso para Verrall», sin embargo prefiero seguir la idea de Verrall: la frase es inusual para

referirse al hogar del palacio, pero en el contexto de una figura profética como Casandra, naturalmente evoca a Delfos. Así, el asesinato central de la obra ocurre en un lugar representado de manera altamente significativa.

Tenemos aquí entonces una escena de profecía, pero lo que es notable es la manera en que la profecía fracasa. El Coro es incapaz de entender lo que Casandra está tratando de decirles. Es solamente en el verso 1187, cuando Casandra abandona su lenguaje lírico y oscuro, que el Coro comienza a comprender.

καὶ μὴν ὁ χρησμὸς οὐκέτ' ἐκ καλυμμάτων
ἔσται δεδορκῶς νεογάμου νύμφης δίκην·
λαμπρὸς δ' ἔοικεν ἡλίου πρὸς ἀντολὰς
πνέων ἐσάξειν

«He aquí que ahora mi oráculo no será más uno que mira desde un velo, como una novia recién casada, pero radiante como un viento fresco se precipitará dentro y soplará hacia levante.»

Porqué el viento sopla hacia levante no es claro, pero podría ser importante notar que la pitonisa comienza su labor al alba, como Ion nos dice cuando por primera vez entra en escena (91 ss). Posiblemente un cortinado ocultaba a la pitonisa, pero no es seguro. El Coro responde expresando su admiración por la exactitud de Casandra, ahora que saben de que está hablando (1199-1201):

θαυμάζω δέ σου,
πόντου πέραν τραφεῖσαν ἀλλόθρουν πόλιν
κυρεῖν λέγουσαν, ὥσπερ εἰ παρεστάτες

«Me maravillo de que tú, criada más allá del mar, hablando una lengua extraña, des en el blanco con lo que dices, como si hubieras estado aquí presente.»

Este cambio desde la incomprensión del discurso profético a la comprensión de enunciados más claros es repetido cuando en 1214 Casandra, a pesar de hablar aún en yambos, vuelve una vez más a un lenguaje más salvaje. Habla sobre el banquete de los hijos de Tiestes y oscuramente predice lo que Clitemnestra está a punto de hacer. El Coro responde que comprende el discurso acerca de los hijos de Tiestes, τὰ δ' ἄλλ' ἀκούσας ἐκ δρόμου πεσῶν τρέχω ('pero de todo el

resto de lo que he escuchado he perdido el hilo, y estoy corriendo fuera de la pista’, 1245). Casandra trata de explicarse muy claramente, pero es entonces cuando el Coro compara sus palabras con las del oráculo Pitio. Esta incomprensión del lenguaje profético por parte del Coro retoma así los problemas que hemos visto hasta ahora respecto del lenguaje profético y del profetizar. La profecía, gracias a su falta de claridad, no parece proveer soluciones, sino que parece complicar, introducir más asesinatos por sobre los que ya se habían perpetrado. Tenemos una escena de profecía malograda o al menos problemática. Esto recuerda a un episodio descrito por Plutarco, cuando las cosas estuvieron terriblemente mal en Delfos luego de un sacrificio inicial no auspicioso (*Mor.* 438B):

‘La Pitonisa descendió al santuario de mala gana, dicen, y con poco entusiasmo; y ante su primera respuesta fue claro, por la severidad de su voz, que no estaba respondiendo correctamente y que era como un barco a la deriva, como si estuviera poseída por un espíritu poderoso y siniestro. Finalmente se puso histérica y con un chillido espantoso se precipitó hacia la salida y se arrojó al vacío, con el resultado de que no sólo los miembros de la delegación sino también el ‘profeta’ Nicandro y los oficiales de culto que estaban presentes huyeron’.

Los sacrificios en *Agamenón* son también anómalos, y la Pitonisa de Plutarco tampoco tenía mucho tiempo de vida.

Pero aquí quisiera regresar al *ómphalos* y explorar una manera más simbólica en la que es presentada la inadecuación de Delfos como solución a los problemas. Aquí nos ocuparemos de los aspectos visuales en escena. Hay un aspecto del *ómphalos* en Delfos que necesitamos considerar: su verdadera apariencia. Según Ion, en la obra de Eurípides, estaba *στέμμασί γ’ ἔνδυτόν, ἀμφὶ δὲ Γοργόνες* (‘revestido con ífulas, rodeado por Gorgonas’, 224). Estrabón dice algo muy similar: *δείκνυται δὲ καὶ ὀμφαλὸς τις ἐν τῷ ναῶ τεταινιωμένος καὶ ἐπ’ αὐτῷ αἱ δύο εἰκόνες τοῦ μύθου* (‘también se ve una especie de ombligo en el templo, que está recubierto con cintas, y sobre él están las imágenes de los pájaros del mito’, 9.3.6). (Por qué Estrabón llama Gorgonas a las águilas no es claro, pero las Gorgonas serán significativas más adelante, como veremos). Si echamos un vistazo a las representaciones del onfalo, encontramos que estas descripciones se corroboran. La estructura de tipo red de la cubierta del *ómphalos* puede ser vista claramente, por ejemplo, en el *ómphalos* del siglo cuarto en el museo de Delfos, y en muchas otras representaciones, tales como un vaso del sur de Italia de cerca del 370 AC, donde se lo ve como una piedra cónica cubierta con lo que parece ser

una malla gruesa a la cual Orestes está abrazado, mientras Apolo ahuyenta a las Furias y la Pitonisa huye aterrorizada.

El hecho de que el *ómphalos* estuviera cubierto por una red nos lleva a ponderar la manera en que el objeto con el que *Agamemnon* es asesinado es repetidamente descrito como tal. Casandra ya lo ha llamado δίκτυόν τί γ' "Αιδου y ἄρκυς en sus arranques proféticos (1115-6). Para Clitemnestra es πημονῆς ἀρκύστατ'... ὕψος κρεῖσσον ἐκπηδήματος ('una red de perjuicio demasiado alta como para saltarle por encima', 1375s.), ἄπειρον ἀμφίβληστρον, ὥσπερ ἰχθύων ('una red interminable, como para peces', 1382). Para Egisto, Agamenón es atrapado τῆς δίκης ἐν ἔρκεσιν (1611). Orestes usará un lenguaje similar al final de *Coéforas*.

No puedo dejar de pensar que en el cuadro final del *Agamenón* hay una evocación del onfalo, con su cubierta de red. Acuerdo con Taplin en que Agamenón yace en su baño cubierto por un objeto que fluctúa entre una túnica y una red en el lenguaje de los personajes. Cerca yace la sacerdotisa profética, Casandra, descrita por Clitemnestra como τερασκόπος... θεσφατηλόγος ('adivina y profetisa', 1440-1). La escena es una especie de parodia del *ómphalos* y de la sacerdotisa de Delfos.

El fracaso del Coro en entender a Casandra, aunque obviamente causado por los dioses, como ella misma dice, y por ende en hacer algo para detener los asesinatos, sumado a la impotencia de la propia Casandra no obstante su conocimiento, refuerzan la idea de la naturaleza potencialmente problemática de los procedimientos oraculares para tratar con las crisis.

Hasta ahora hemos atendido a los problemas del discurso oracular. Cuando nos movemos a la segunda obra de la trilogía el discurso profético está particularmente asociado con la venganza que caracteriza la trilogía hasta el juicio en Atenas. Al comienzo de *Coef.* El Coro narra como 'Febo, el penetrante (τορός) intérprete de sueños para la casa, quien pone los pelos de punta, respirando ira desde el sueño, al final de la noche emitió un grito de terror desde la habitación interior...y los intérpretes de sueños...declararon bajo juramento divino, que aquéllos debajo de la tierra estaban llenos de ira contra los asesinos' (32-41). En el relato de Orestes acerca de lo que el oráculo de Loxias le dijo, hay un asombroso catálogo de enfermedades y horrores que sufrirá si no mata a los asesinos (269ss). La persuasión implicada en esta lista es de alguna manera cruda cuando la comparamos con la más mesurada lista de razones del propio Orestes (299ss): las

órdenes del dios, la aflicción por su padre, la falta de recursos y el deseo de que los conquistadores de Troya no sean gobernados por mujeres. Es también un sueño el que estimula a Orestes a matar a su madre (523ss). Clitemnestra sueña que amamanta a una serpiente, que chupa un coágulo de sangre de su pezón. Orestes provee una lectura más bien formal del sueño, que ve como perfectamente claro: κρίνω δέ τοί νιν ὥστε συγκόλλως ἔχειν, ‘Lo considero apropiado en cada punto’ (542), y como ἐμοὶ τελεσφόρον ‘que se realiza en mí’. El Coro lo llama τερασκόπον ‘intérprete de prodigios’, y él justifica el inminente asesinato de su madre como lo que Λοξίας ἐφήμισεν, ἄναξ Ἀπόλλων, μάντις ἀψευδῆς τὸ πρὶν, ‘Loxias profetizó, señor Apolo, un profeta que antes no ha mentado’. Apolo es invocado frecuentemente en conexión con el asesinato (583), y es notable que él y Pílates imiten el dialecto del Parnaso (563), hogar de Apolo, con el objetivo de llevar adelante su engaño. Cuando se acerca el asesinato de Clitemnestra, es Apolo a quien Pílates recurre para fortalecer la resolución de Orestes (900-2):

ποῦ δὴ τὸ λοιπὸν Λοξίου μαντεύματα
τὰ πυθόχρηστα,

«¿Dónde deja esto los oráculos de Apolo, dados en Delfos?»

El Coro atribuye el asesinato a las órdenes de Apolo (952ss), y Orestes, cuando se vuelve loco, dice (1029-32) que τὸν πυθόμαντιν Λοξίαν fue el principal instigador.

Antes de la muerte de Clitemnestra hay una referencia a la interpretación de profecías. Las últimas palabras de Orestes hacia su madre, o de ésta hacia su hijo (dependiendo de a quién se le adscriban) cuando reconoce en él a la serpiente de su sueño, son: ἢ κάρτα μάντις οὐξ ὄνειράτων φόβος (‘el profeta ciertamente era el terror del sueño’, 929). No hay problema respecto de la interpretación de este sueño, es en verdad τορός, y se ajusta a Orestes, tal como él dice, pero el problema es que es sólo τελεσφόρος, en el sentido de que Orestes lo llevará al cumplimiento esperado. No proveerá un *telos* en el sentido de un fin para el asesino, un punto que es inintencionadamente aludido por la mención de Orestes de la Erinia (577-8) esperando jubilosamente por su ‘tercera libación de sangre sin mezcla’. Él no ve que su interpretación podría llevar a una cuarta ‘libación de sangre’ para la Furia: él será el próximo en ser perseguido. La profecía

una vez más no ofrece una solución, sino simplemente la continuación de una reacción vengativa como respuesta a una reacción vengativa previa.

Esta alusión a las limitaciones de la actividad y el discurso profético es planteada incluso de manera humorística, en la escena con la nodriza Cilissa. Hablando de todos los problemas que tuvo con el pequeño Orestes, que ahora cree haber malgastado, dice (755-9):

οὐ γάρ τι φωνεῖ παῖς ἔτ' ὦν ἐν σπαργάνοις,
εἰ λιμός, ἢ δίψη τις, ἢ λιπουρία
ἔχει· νέα δὲ νηδύς αὐτάρκης τέκνων.
τούτων πρόμαντις οὔσα, πολλὰ δ', οἴομαι,
ψευσθεῖσα, παιδὸς σπαργάνων φαιδρύντρια-

«Un niño aún en pañales no dice si tiene hambre, sed o necesita orinar, ese es el problema. Los intestinos del niño son independientes. Tengo que ser una profetisa de todo esto, y a menudo, lo sé, me equivoco y tengo que lavar las ropas del niño...»

De nuevo tenemos una situación en la que no hay un discurso que guíe y los signos deben ser interpretados, pero esto es difícil y lleva (aquí por lo menos) a desastres menores. La profecía es un negocio no confiable. El punto es reforzado poco después, cuando en respuesta al desolado comentario de Cilissa de que la «esperanza de la casa se ha ido», el Coro le responde οὔπω κακός γε μάντις ἂν γνοίη τάδε ('todavía no, sería un mal profeta el que se formara tal opinión'). Una vez más Cilissa se muestra incompetente en materia de profecías, y se nos recuerda que palabras y signos no son necesariamente guías hacia la verdad y la realidad.

El oráculo para Orestes, entonces, lleva al matricidio, y es asociado con éste en momentos clave. Pero por toda su confianza Apolo no va a proveer una solución tan fácil, sólo porque él hizo la profecía: Orestes debe responder a otros poderes también. Apolo le dijo que no fuera a «otro santuario» (1038-9), pero, como veremos, de hecho tendrá que hacerlo.

La escena final de esta obra, como ha sido señalado con frecuencia, es una réplica de la escena final del *Agamenón*. Ahora son Clitemnestra y Egisto los que yacen sin vida, y de nuevo la túnica-red juega un papel prominente, tanto sobre el

escenario como en los discursos de Orestes. Orestes se refiere a ella no sólo como τὸ μηχανήμα, δεσμὸν ἀθλίῳ πατρί, πέδας τε χειροῖν καὶ ποδοῖν ξυνωρίδα ('una artimaña que enlazó a mi pobre padre, cadenas que ataron sus manos y pies', 981f.), sino también como ἄγρευμα θηρός... δίκτυον μὲν οὖν, ἄρκυν τ' ... καὶ ποδιστῆρας πέπλους, donde hay al menos tres palabras usadas para referirse a la «red» (998-1000).

El elemento delfico en esta escena ocurre no tanto por su aparición en el escenario, a pesar de que el paralelismo con el Ag. refuerza la idea, sino por lo que Orestes dice cuando la locura hace presa de él. Sus palabras hacen eco de las de la escena de Casandra: en 1029 él menciona a τὸν πυθόμεντιν Λοξίαν como responsable por lo que ha hecho. Aún más, dice de sí mismo que παρεσκευασμένος ξὺν τῷδε θαλλῷ καὶ στέφει προσίξομαι μεσόμφαλόν θ' ἴδρυμα ('equipado con esta rama de suplicante y este adorno de lana, iré hacia el santuario donde se encuentra la piedra umbilical en el centro de la tierra', 1035-6). Los ornamentos recuerdan a los de Casandra, y la última frase, μεσόμφαλόν θ' ἴδρυμα, retoma las palabras de Clitemnestra: ἐστίας μεσομφάλου. Casandra habló de un «coro» que no abandonó nunca la casa, es decir, las Furias (1048ss), y las Furias se congregan aquí para perseguir a Orestes. Es de lo más llamativo que su frase ἐγὼ δ' ἀλήτης τῆσδε γῆς ἀπόξενος (1042) sea casi una cita del enunciado profético de Casandra de que él arribaría: φυγὰς δ' ἀλήτης τῆσδε γῆς ἀπόξενος ('un exiliado y un hombre errante, un extraño para esta tierra', 1282). Como antes en Ag. tenemos cuerpos y evocaciones de Delfos, en la vestimenta de uno de los caracteres y en referencias a o evocaciones del onfalo. Orestes pone su fe en el «profético Apolo», pero su fe será sólo parcialmente justificada.

Al inicio de la obra siguiente, finalmente llegamos a ver Delfos. Las características delficas de las escenas anteriores se nos presentan ahora mucho más de cerca. Una vez más tenemos a una sacerdotisa con vestimentas «oraculares» preparándose, como Casandra, para profetizar. Casandra describió κῶμος ... συγγόνων Ἐρινύων (1189-90) y la sacerdotisa θαυμαστὸς λόχος... γυναικῶν a quienes llama Gorgonas, a pesar de que esto no las describe adecuadamente. Ambas expresan horror ante lo que ven. El interior del santuario no se nos muestra en principio, pero cuando sale apresurada, la Pitonisa describe lo que ha visto (39-44):

ἐγὼ μὲν ἔρπω πρὸς πολυστεφῆ μυχόν·
ὀρῶ δ' ἐπ' ὀμφαλῶ μὲν ἄνδρα θεομυσῆ
ἔδραν ἔχοντα προστρόπαιον, αἵματι
στάζοντα χεῖρας καὶ νεοσπαδῆς ξίφος
ἔχοντ' ἐλαίας θ' ὑψιγέννητον κλάδον,
λήνει μεγίστῳ σωφρόνως ἐστεμμένον,
ἀργῆτι μαλλῶ·

«Fui dentro del santuario con sus muchas guirnaldas, y vi en el *ómphalos* a un hombre impuro en postura de suplicante, sus manos goteando sangre, sosteniendo una espada usada recientemente y una larga rama de olivo apropiadamente adornada con una larga madeja de lana, un vellón resplandeciente.»

Tanto los ornamentos como el *ómphalos* son mencionados. Las Furias completarán esta imagen más adelante, después de que Orestes haya abandonado el santuario (164ss.):

φονολιβῆ θρόνον,
περὶ πόδα, περὶ κάρα-
πάρεστι γὰς ὀμφαλὸν προσδρακεῖν αἱμάτων
βλοσυρὸν ἀρόμενον ἄγος ἔχειν.

«Puedo ver que el trono está goteando sangre derramada de pies a cabeza, y que el ombligo de la tierra se ha ganada una horrible impureza de sangre.»

En consecuencia, como en los dos cuadros anteriores, la imaginaria délfica es asociada con polución y sangre. En el verso 64, cuando la Pitonisa se retira, el interior del templo se nos revela finalmente, con Apolo de pie junto a Orestes (παρεστῶς, 65) en el *omphalos*. Una vez más tenemos un cuadro como los del final de *Ag.* y *Coef.* con dos figuras y un objeto de tipo red, rodeados por el Coro y en un contexto délfico. Si el Ion de Eurípides tiene razón acerca de las gorgonas cercanas al *omphalos*, la comparación que la Pitonisa intenta hacer entre el Coro y las Gorgonas tomaría mayor importancia.

El hecho de que esta obra comience, en lugar de que termine, con dicho cuadro ofrece la posibilidad de un escape de la secuencia de escenas sangrientas.

Donde Apolo había dejado antes a la descreída Casandra librada a su suerte, ahora promete quedarse junto a Orestes. Sin embargo, es claro que Apolo no está en la posición de proteger a Orestes en Delfos. A pesar del hecho de que Orestes dice que ha sido purificado en Delfos (282 ποταίνιον γὰρ ὄν πρὸς ἑστία θεοῦ Φοίβου καθαρμοῖς ἤλαθη χοιροκτόνοις, ‘pues cuando estaba aún fresco, se lo limpió en el hogar de Febo con purificaciones realizadas mediante el sacrificio de cerdos’; cf. 237, 445-52) esto no impresiona a las Furias. Es claro que Delfos ha hecho lo que ha podido, pero esto no ha resuelto el problema, y Apolo tiene que enviar a Orestes hacia Atenas, donde será finalmente purificado de la polución generada por haber asesinado a su madre.

A pesar del hecho de que Apolo había dicho a Orestes con confianza que no fuera a otro hogar, ahora le dice que vaya a Atenas y se abraze a la παλαιὸν βρέτας (‘antigua estatua’, 80). Allí habrá δικαστὰς... καὶ θελκτηρίους μύθους (‘jueces y palabras persuasivas’, 81f.). Apolo parece estar tomando el control, pero las «palabras reconfortantes» serán de Atenas y no suyas. Su defensa de Orestes, ha sido notado frecuentemente, es de una calidad irregular. En su primer encuentro, las Furias destruyen sus argumentos, a pesar de que al final él consigue silenciarlas. Como Sommerstein dice, «la audiencia probablemente veía el argumento de Apolo como un ejemplo de alegato forense, inteligente y plausible pero falaz, y así también lo ve al menos la mitad del jurado masculino» (p. 208). El sabio profeta no pisa tanto sobre terreno firme cuando se enfrenta con un debate abierto frente a una audiencia. Dichos privilegiados y oscuros tienen poco lugar aquí. Orestes y Apolo ganan la batalla por una diferencia muy estrecha en la votación, sin embargo no es suficiente. Las Furias no ven razón para estar atadas por esta votación y amenazan con una destrucción terrible, y es de nuevo la diosa Atenea quien triunfa en persuadir las para que no sigan ese curso de acción. Atenas no sólo provee la solución que Delfos no pudo proveer, sino que es su divinidad quien presenta los argumentos cruciales, lo cual implica la incorporación de las Furias más que su desdeñosa y violenta expulsión de Delfos por parte de Apolo. El argumento retórico y no la invectiva délfica demuestra ser el arma más eficaz. El debate y la votación parecen entonces ser privilegiados por sobre los oráculos. Es verdad que Apolo predijo lo que pasaría, pero es Atenea la que lo hace posible, junto con los votantes mortales.

El pasaje que se puede comparar con la escena de la votación en *Eum.* es el del confuso debate del Coro en *Ag.*, donde una vez más los coreutas hablan

individualmente por turnos. Los coreutas son forzados a echar mano de intentos proféticos para interpretar los gritos de Agamenón, como uno de ellos dice (1366-7):

ἦ γὰρ τεκμηρίοισιν ἔξ οἰμωγμάτων
μαντευσόμεσθα τάνδρὸς ὡς ὀλωλότης;

«¿Debemos en verdad adivinar por los signos que provienen de sus gritos que el hombre está muerto?»

El vínculo con la escena de la votación es realizado también por el coreuta que dice, sin ser de demasiada ayuda, ψηφίζομαί τι δρᾶν, ‘Yo voto por que hagamos algo’ (1353). Pero ahí por supuesto no hay una votación, sólo confusión, inacción y muerte conduciendo a más muerte.

Es tentador también el seguir esta idea de la piedra de voto que resuelve los problemas de la trilogía. El ψηφός tiene por supuesto su contraparte en el acto de la profecía en Delfos. Hay una serie de referencias a μαντικά ψῆφοι en escolios y léxicos. Filocoro (*FGH* 328 F 195) escribe que Θριαί, ἀφ’ ὧν αἱ τε μαντικά ψῆφοι y que fueron descubiertos por las ninfas *Trías*, conectadas con el Parnaso, y el *H.Herm.* 552ss. elípticamente se refiere a su actividad: Apolo concede este arte adivinatorio menor a Hermes. La *Suda* (s.v. Πυθῶ) registra que en el templo de Apolo χαλκοῦς τρίπους ἵδρυτο καὶ ὑπερθεν φιάλη, ἣ τὰς μαντικὰς εἶχε ψήφους. Estas informaciones sugiriendo cleromancia fueron desestimadas hasta que una inscripción de inicios del siglo cuarto fue descubierta en Skiathos, en la cual se decía que αἱ κ’ ἐπὶ φρυκτῶ παρήη, τὸ μὲν δαμόσιον στατήρα Αἰγινᾶϊον, τὸ δὲ ἴδιον... (‘si alguien se presenta por los dos porotos, el cargo para el estado es de un estater egineta, para un individuo...’ (*BCH* 63 (1939) 184ss, 68-9 (1944-5) 411ss). φρυκτός aparece en los gramáticos como un poroto de lotería.

Es muy posible entonces que este método de usar porotos o ψηφοί fuera el método normal para la gran masa de inquisidores, siendo las grandes sesiones de adivinación reservadas sólo para ciertos períodos del año. El sistema podría también haber sido que las preguntas debían ser formuladas de manera de permitir una respuesta sí/no, y que las dos piedras representaran estas respuestas. Hay una serie de paralelos para esto. Es muy probable también que las respuestas fueran dadas públicamente, como en el caso de Cerefon, cuando preguntó acerca de

Sócrates: πολλῶν παρόντων ἀνεῖλεν ὁ Ἀπόλλων (Xen. *Apol.* 14). Este verbo ἀναίρέω, «levantar», presumiblemente levantar τήν ψῆφον, se convierte en el verbo que regularmente se usa cuando el dios da una respuesta oracular. Esto nos daría un contraste atractivo entre la forma más familiar de adivinación en Delfos, donde se usaban dos porotos o piedras, y este voto cívico en Atenas, donde había una piedra pero dos urnas. El contraste entre Atenas y Delfos no podría haber sido más fuerte.

Si Atenas es privilegiada, como he argumentado aquí, sobre Delfos, esto no quiere decir que Delfos fuera obsoleto, como no lo eran las Furias y su forma de justicia. Apolo hace su parte y tanto él como Atenea atribuyen todo a Zeus. Apolo dice que él nunca ha profetizado nada ὃ μὴ κελεύσαι Ζεὺς Ὀλυμπίων πατῆρ (‘que Zeus, padre de los olímpicos, no haya ordenado’, 616-8), y Atenea, luego de agradecer a Persuasión por ayudarla a suavizar a las Furias, dice ἀλλ’ ἐκράτησε Ζεὺς ἀγοραῖος (‘pero Zeus del Ágora ha triunfado’, 973). Para que esto tenga sentido debemos, junto con Sommerstein y otros, asumir que ha habido un cambio y desarrollo en Zeus y los dioses. Ellos estaban a cargo de la antigua forma de justicia, pero de alguna manera llegan a ver la nueva forma de justicia de Atenea como una mejora.

Podemos contrastar la escena de la votación con la descripción que Agamenón hace de la decisión de los dioses respecto de Troya (Ag. 813-7):

δίκας γὰρ οὐκ ἀπὸ γλῶσσης θεοὶ
κλυόντες ἀνδροθνήτας Ἰλιοφθόρους
εἰς αἵματηρὸν τεῦχος οὐ διχορρόπως
θήφους ἔθεντο· τῶ δ’ ἐναντίῳ κύτει
ἐλπίς προσήει χεῖρὸς οὐ πληρουμένῳ.

«Pues los dioses, sin haber escuchado de ninguna boca los casos de las partes, sin veredicto vacilante ponen en la urna de sangre sus votos por la muerte de los hombres, la destrucción de Ilión, mientras que a la urna opuesta llega la (mera) esperanza de la mano, sin satisfacerse.»

La ausencia de un alegato adecuado y de una consideración equilibrada es problemática: ¿no había nada para decir en defensa de Troya? Goldhill considera que aquí los dioses tienen acceso a una especie de *hors-texte* derridiano: «ellos

tienen acceso a lo significado sin recurso a un intermediario de la comunicación, merced a la eliminación de la función del intercambio de significantes...ellos pueden esquivar la significación en el lenguaje» (p. 66-7). Yo soy menos optimista. El método de la votación es exactamente el de Atenas –dos urnas con un voto único para poner en una de ellas-, lo que hace aún mayor el contraste con la mesurada y meditada manera en que los jueces votan διχορρόπως en Atenas.

La justicia de Atenas modifica así la justicia no sólo sobre la tierra, a través de la incorporación de los hombres comunes de la ciudad, cuyas quejas acerca de la guerra y de sus costos habían sido largamente ignorados en el *Ag*, sino que también transforma la justicia en los cielos. La interpretación de los signos tendrá que ver ahora con decidir sobre los hechos del caso: la adivinación aún será necesaria, y todavía se cometerán errores, pero la socialización de la justicia creará un procedimiento mucho más civilizado en el que todos estarán simbólicamente involucrados.

Tal vez no queremos ir tan lejos como el Coro del *Ag*., que pregunta (1132-3):

ἀπὸ δὲ θεσφάτων τίς ἀγαθὰ φάτις
βροτοῖς τέλλεται;

«¿Pero de parte de los oráculos cuándo llega a los hombres un buen mensaje?»

Pero estamos ahora en un mundo en el que la profecía ya no es la única solución a los problemas. Los estados –y los dioses- han madurado.