

EURÍPIDES Y EL ESPECTÁCULO DE VIOLENCIA

MARIA DE FÁTIMA SILVA
Universidad de Coimbra

Resumen

En este artículo nos proponemos explorar el acto de violencia con el cual el hijo de Agamenón, en el *Orestes* de Eurípides, vuelve a repetir su crimen: antes el matricidio, ahora el asesinato de su tía. Nos centraremos ante todo sobre el efecto escénico.

Palabras claves – Orestes, Telefo, movimiento escénico.

Abstract

In this article, we will explore the violence by which Agamemnon's son repeats his crime: first the matricide, now his aunt's homicide. Our aim will be the scenic effect of this episode in Euripides' Orestes.

Keywords – Orestes, Telephus, scenic movement.

Hay en Esquilo y Eurípides
una estrategia distinta:
mientras que el primero prefiere *mostrar*, de forma directa,
el segundo prefiere hacer *revivir* en el campo de las emociones.
J. de Romilly,
L'évolution du pathétique d'Eschyle à Euripide, 27.

Cuando, en 408 a. C., con *Orestes*, Eurípides retomaba uno de los mitos más populares de la tragedia griega, seguramente tendría presentes los efectos alcanzados por distintas producciones basadas en ese mismo tema, desde la *Orestíada* de Esquilo, que en ese año celebraba su cincuentenario, hasta las dos *Electras*, la de Sófocles y la que él mismo, Eurípides,

compusiera, para hablar tan sólo de aquéllas que, de entre las que conocemos, se centran en el matricidio que victimó a Clitemnestra. Entre las muchas innovaciones que el autor de *Orestes* incluyó en el tratamiento convencional del mito, nos proponemos explorar el acto de violencia con el cual el hijo de Agamenón vuelve a repetir su crimen. Aunque la obra se ubica en un tiempo en el que el matricidio era ya un hecho consumado, la condena a muerte votada por los argivos anima al matricida a repetir su golpe, direccionándolo ahora en contra de Elena, su tía, en una especie de duplicación del crimen tradicional.¹ Mucho más allá del controvertido impulso que el deber de prestar homenaje a la memoria de su padre ejercía habitualmente sobre él, este Orestes cumplió ya esa incumbencia, ambigua y dolorosa, sin encontrar en ella ni apaciguamiento ni una aprobación social unánime. Por lo tanto es un vengador acosado, por su propio remordimiento y por la censura colectiva, ése que vemos en la inminencia de un nuevo golpe violento. En la obra que programó, Eurípides introdujo, además, estrategias de efecto dramático y escénico arrojadas, inspiradas en la experiencia que una ya larga trayectoria teatral le permitía. Con la minucia del detalle, en el dibujo de emociones y gestos que un acto de violencia extrema implica, el poeta entreteje los comentarios propios del creador que conoce los expedientes de su técnica, de la cual los personajes en escena se vuelven voceros.

Cabe al coro (*Or.* 1012-1015) poner en marcha el proceso que llevará al espectáculo de violencia, vibrante en esta obra. Como punto de partida, es necesario dejar claros sus motivos y, a modo de prólogo, enfatizar, en lo que es aún un cuadro silencioso, los trazos principales: el parentesco o la proximidad afectiva que une a los que serán los tres cómplices implicados (la relación fraterna que une a Electra y Orestes, *σὸς σύγγονος*, 1012; o el sentimiento casi fraterno de su más fiel compañero, Pílates, *πιστότατος πάντων, ἰσάδελφος ἀνὴρ*, 1014-1015); la situación extrema de ‘un condenado a muerte por un voto sin apelación’, que motiva

¹ Arnott (1983: 16), insiste igualmente en el efecto expectable de una apuesta orientada hacia aspectos menos explorados de un mito ya conocido. Y, además, ese mismo carácter innovador de la obra permitía una reformulación arrojada de los aspectos escénicos que la conformaban.

igual reacción; y la debilidad física de Orestes, que no es más que la dimensión externa de un mal más profundo, origen de una explosión de furia incontrolable.

A una sencilla consideración introductoria, sigue la definición directa de estos supuestos: Electra gana voz para reforzar, con tonos más nítidos, la información de las mujeres argivas. En una *disticomitía* expresiva (1022 y siguientes), los dos hermanos insisten en la inminencia de la muerte (1018-1023, 1035), en la vergüenza de una condena por voto popular (1027), sobre todo si el acusado es joven y, cediendo a la cobardía y a las lágrimas (1031-1032), se ve forzado a un fin prematuro (1029-1030); a su alrededor domina la soledad y el abandono (1054-1055). Éste es el apogeo de los trazos de un cuadro, que reduce a la criatura humana a una figura casi animalesca y deja adivinar en ella reacciones imprevisibles.

Ante la situación de Orestes seguro que el espectador recordaría ese prototipo del héroe perseguido, al borde del sufrimiento, dispuesto a enfrentar de forma violenta a sus enemigos, en el día en el que se decidía su vida o muerte, que, en la galería de héroes eurípideanos, representara Telefo, rey de Misia. Pese a la especificidad de cada situación, la esencia del episodio –el agobio que lleva a la violencia y al chantaje– sugiere alguna similitud entre el esquema dramático adoptado en esta producción del 408 a. C. y el de *Telefo*,²² treinta años anterior (438 a. C.). En lo esencial de su estructura, también el rey de Misia era un hombre destruido, condenado por los suyos como traidor, atormentado por la enfermedad, que tuvo que exigir de alguna forma la cura de sus males.³ Ninguno de ellos hesita, en los límites de la presión personal y social, en recurrir a la violencia, dispuestos a matar como forma de vencer al enemigo. De hecho Argos y el

² Acerca de las reconstituciones propuestas para el Telefo de Eurípides, véase Jouan (1966: 222-244); Webster (1967: 43-48). Sobre la popularidad del tema en la tragedia griega y sus producciones más significativas, véase, igualmente, Silva (reimp. 1997: 112-131).

³ Jouan (1966: 226,) imagina que, tal como Orestes, también Telefo representaba en escena al héroe sufridor y mendigo, aunque más activo, tal vez porque fue despojado de aliados y por ese motivo era dependiente de sus propios recursos. En el caso de Orestes, las intervenciones de Electra y de Pilades tienden a crearle una dependencia, que no deja de ser, por contraste, igualmente emotiva y espectacular.

palacio de Agamenón, escenario de las dos obras, aproximaba, entre otras coincidencias, a los dos episodios.⁴

Si Telefo parece haber concentrado su empeño en Agamenón –como intermediario, junto a Aquiles, para la obtención de su cura-, Orestes, en la producción eurípideana del 408, se concentra en Menelao, como el único que dispone de una influencia capaz de conseguir aún su salvación. Electra, sin embargo, acaba de percibir el fracaso de esta esperanza (1506-1507); en la asamblea que condenó al matricida, Menelao no había dicho una sola palabra en favor del acusado, traicionando con su silencio a la memoria de Agamenón y a la causa de sus vengadores, en una pasividad hedionda. Le orientaba solamente la ambición y el juego político (718-721); es, por consiguiente, un despreciable blanco a abatir.

Determinado, con precisión, su objetivo, hay que crear alrededor del vengador una cadena de solidaridad, que haga posible el ataque. Z. Theodorou destaca la fragilidad como característica, en esta obra, del carácter de Orestes, susceptible a influencias ajenas, de donde resulta la importancia conferida a Pílates como cerebro de los actos violentos que practica; ⁵con la vuelta atrás de Apolo en relación a los sucesos, es a este compañero que cabe estimular las fuerzas del hijo de Agamenón. Eurípides insiste, en los vv. 1098-1099, en un vocabulario que subraye la concertación entre los diversos actuantes, Electra y Pílates implicados, con Orestes, en un proyecto común (ἐς κοινούς λόγους ἔλθωμεν, συνδυστυχή). De igual forma, todo lleva a creerlo, habría encontrado Telefo en Clitemnestra una alianza correspondiente y la autora de un plan de acción.⁶

⁴ Cfr. fr. 713 N2. Jouan (1966: 223 y siguientes) realza lo común de este elemento en representaciones plásticas, lo que pone de manifiesto no sólo la popularidad de la obra, sino también su inolvidable expresión visual, en aquél que constituía el episodio central en la tragedia: las aventuras de Telefo en el campamento aqueo, en Argos. De ese episodio, dos momentos cautivaron las preferencias de los artistas: el rapto de Orestes, con el cual Telefo se refugiaba bajo la protección de un altar; y Aquiles curando al héroe, con el poder de su lanza.

⁵ Cfr. Theodorou (1993: 41-42).

⁶ Jouan (1966: 229-230) discute los motivos que podrían justificar la adhesión de la reina, una vez que es a Clitemnestra a quien cabe sugerir la estrategia para someter la voluntad de los aqueos. También Orestes depende de sus cómplices para la concepción de un plan de acción, cuya construc-

El poeta se detiene detalladamente en este plan. Condenado a la abulia durante toda la obra, Orestes, aunque llamado a participar en la acción, mantiene la misma dependencia que antes le reducía a un enfermo acamado, entregado a los cuidados de Electra. Es en nombre de una constante *philia* que se plantea el golpe, forjado por aliados que él se limita a seguir, aunque con entusiasmo, para decir verdad (1106, 1116). La construcción de una estrategia se hace en dos etapas, en un aumento progresivo de violencia. Para alcanzar su meta, Pílates sugiere primero el ataque contra una víctima indirecta, Elena, cuya muerte constituirá un golpe cruel para Menelao (1105). Con su esquema, se ensanchan los actuantes (o personajes), centrales y figurantes: una luz fuerte incide sobre Elena, la víctima a degollar, que algunos pequeños detalles sustraen del papel de un simple instrumento, inocente, de manipulación, para hacer de ella también el objeto de una venganza legítima; o ¿no es Elena la usurpadora de un poder que pertenece a Orestes?⁷ Por ello, será el palacio, el terreno donde se cruzan la ocupadora y el reivindicador de sus derechos, el escenario natural para un ajuste de cuentas (1107-1108). Junto con Elena se presentan en escena los invasores, movidos, además de por la legitimidad, por el placer de la venganza. Esta es una palabra que les organiza las intenciones (primero en el espíritu de Orestes, τιμωρήσομαι, 1102, después en el de Pílates, τιμωρούμενος, 1117). Al focio le toca definir las reglas del ataque: entrarán en el palacio bajo la protección de la mentira, tomando el disfraz de su situación de condenados, para inspirar compasión y disminuir la desconfianza de su víctima, mientras, bajo sus túnicas, ocultan espadas asesinas (1125). Están trazadas las líneas motoras de un espectáculo, donde cada uno está consciente del fingimiento que su papel le impone. A los lamentos bajo los cuales se esconden los homicidas, Elena responderá con lágrimas, que, en su caso, esconden una alegría secreta, la de ver liquidados a los candidatos al poder argivo (1121-1123). En la posición de meros figurantes estarán los frigios, que forman la exótica escolta de la nueva señora de

ción es, en su caso, el resultado de sugerencias adyuvantes.

⁷Es particularmente expresivo el v. 1107, por la fuerza que imprime a las palabras ἐν δόμοις y sobre todo al sonoro σέθεν final.

Argos (1110-1115). Esos son, sin embargo, los que no están a la altura del papel que les cabría desempeñar, el de defensores de la soberana. De su índole asiática, cobarde, dada a la pereza y al lujo, nada hay que temer; será fácil neutralizarlos, encerrados con llave en las habitaciones del palacio (1126-1127). Pílates confía aún en la improvisación momentánea (1129): la acción irá avanzando en función de los acontecimientos,⁸ con vistas a un final, ese sí bien definido: matar Elena.

Dentro de los modelos que hemos recordado, este momento en el que se planea el engaño tiene, en los casos de *Telefo* y del espectáculo del matricidio de Orestes en las versiones anteriores, repeticiones sugestivas. Aunque limitada por los pocos fragmentos conservados, la actuación del rey de Misia, para acceder a los aqueos, donde tendría lugar el golpe que conjeturó, depende de asumir una falsa identidad –el disfraz de mendigo, abandonado y enfermo. Pero, ¿no habrá, como en el caso de *Orestes*, una extraña ironía en esa simulación? Así como el protagonista del 408 tiene que vestirse como un condenado a muerte –lo que no es más que explorar los trazos de la situación que ‘realmente’ vive-, ¿no toma *Telefo*, asimismo, la imagen que más le conviene a su situación? ¿La de un rey malherido, que mendiga la cura para sus males y al cual de nada sirve la riqueza que posee (cfr. frs. 697, 714 N²; Ar. *Ach.* 404-478, 497 = fr. 703 N²)? En los casos que conocemos del matricidio de Orestes, Esquilo, *Coéforas* 560-578, dio al homicida la capacidad de montar una estrategia para entrar en el palacio de su padre y liquidar a los enemigos; el disfraz fue, en aquella ocasión, el de un viajero, lo que le permitía pedir hospitalidad a Egisto, nuevo señor del palacio. El hijo de Agamenón no pretendía más que llamar la atención con su imagen y su acento focio y lograr una oportunidad para estar cara a cara con el usurpador. Pero, en su papel de visitante que pide hospitalidad, ¿no estaría también, simbólicamente, presente la idea del príncipe exilado, que pretende reintegrarse a la casa de la que es heredero? Sófocles, en *Electra* 29-58, hace del engaño una exigencia divina, a la cual Orestes asocia su

⁸ Cfr. E. El. 639, para igual sentido de improvisación, al complementar un plan concreto.

proyecto, en el ámbito humano. Valiéndose del auxilio de un viejo siervo, el hijo de Agamenón viste el disfraz de un extranjero, como en Esquilo, pero esta vez para noticiar su propia muerte. Con este pormenor, Sófocles acentuaba, en vez de los anhelos de Orestes, la ambición y expectativa de sus enemigos, los usurpadores de sus derechos. Al final Eurípides, en *Electra* 598-676, impone el héroe frágil, un Orestes que depende de sus aliados, en este caso un viejo siervo y Electra, para llegar a sus víctimas: Egisto es capturado traicioneramente durante un sacrificio, en el campo, y Clitemnestra en la cabaña de un labrador, donde Electra había ido a vivir después de casada. Aunque no haya propiamente disfraz, el engaño es, en todos estos casos, un arma decisiva.

Al ritmo animado de la *esticomitía* que conforma la construcción del plan, se sucede aún, en *Orestes* 1131-1148, como refuerzo para explicar el crimen inminente, una *rhêsis* de Pílates. Los argumentos que, en el momento del matricidio, Orestes debería resumir y concienciar (cfr. *Co.* 269-305; *S. El.* 1288-1292), son, en este caso, competencia de Pílates, que asume una posición de liderazgo. Pero son argumentos conocidos los que visan, en primer lugar, a Elena, mujer de poca virtud, cuyas acciones ofendieron a toda Grecia; del vocabulario usado se concluye que, donde fallan valores éticos, se impone la intervención judicial para justificar la punición (σωφρονεστέρων, δώσει δίκην, 1132-1134). Más que una cobranza legítima, el golpe que se maquina toma forma de modelo 'ritual' (ὀλολυγμὸς ἔσται, πῦρ τ' ἀνάψουσιν θεοῖς, 1137), de purificación por los crímenes practicados. Clamores de aprobación se levantarán para disfrazar las voces de reprobación que ahora penalizan al matricida. Por ello, Orestes se verá libre de un epíteto insostenible de 'asesino de su propia madre' para asumir otro de mérito reconocido, el de 'asesino de una criminal' (μητροφόντης ... πολυκτόνου φονεύς, 1140-1142).⁹ De una cuestión colectiva –la destrucción que Elena representó para Grecia-, Pí-

⁹ Con este juego de palabras, no sólo se busca una justificación para el matricidio, como, escénicamente, se establece un hilo conductor entre los dos crímenes de Orestes, aquél por el que lo condenaron antes y éste que va a cometer y del cual espera verse absuelto. Milagro que se opera, a la manera sofística, con un mero juego de palabras.

lades se vuelve ahora hacia Menelao, transformando su propósito en la cobranza de una cuestión familiar. La enumeración de todos los familiares y patrimonio involucrado exigen que Menelao, el beneficiario de la destrucción de la casa de Agamenón, no quede incólume al cataclismo que afecta a su *oikos* (1143-1148).

Justificada la legitimidad de los motivos en causa, Pílates presenta las alternativas de su plan, que afectan a reos y vengadores. A Elena, en caso de fracaso de un golpe mortal, la amenazan con fuego, un incendio que exterminie el palacio que la cobija (1149-1150); para ellos mismos, el focio adelanta igualmente una alternativa, en lo que parece su primer ejemplo de una improvisación a la que se mostraba sensible (1151-1152): ‘en una cosa saldremos con gloria, o muertos con dignidad o con dignidad salvados’, en lo que es, por primera vez, otra perspectiva para sus objetivos: venganza ... salvación. Como bien señala D. Lanza:¹⁰ ‘La decisión de matar a Elena no es impremeditada, sino bien pensada’, a medida que se van definiendo los motivos que la justifican. Pero no olvidemos que, desde el punto de vista dramático, el juego de alternativas tiende a dejar al espectador sorprendido e inseguro sobre el verdadero desarrollo de la acción futura. Se trata de crear un hábil juego de incertidumbre, mientras se espera una concretización imprevisible.

Del cambio de papeles entre Orestes y Pílates resulta que es el tradicional vengador quien debe adherir a las propuestas de un no menos habitual compañero. Y, como siempre antes del matricidio, Orestes lleva a cabo, a propósito de los argumentos de su amigo, un ejercicio de consciencia con la recapitulación de los motivos de su actuación. A Orestes le anima la idea de venganza y revancha contra sus enemigos (1160, 1163-1165); menos sensible a las culpas de Elena, toda su ira se vuelve contra Menelao, el traidor de la memoria de Agamenón y de los deberes para con sus herederos (1170-1171). Finalmente, la alternativa entre venganza y salvación, que Pílates se planteaba con un gesto final de grandeza –‘o muertos con

¹⁰ Cfr. Lanza (1961: 65 n. 9).

dignidad o con dignidad salvados’-¹¹ baja, en las palabras y objetivos de Orestes, a un nivel que toca de cerca la vulgaridad y cobardía (1173-1174): ‘Y si, contra todas las expectativas, ¿ganáramos la salvación?, ¿si pudiéramos matar sin sufrir la muerte?’. Del mismo Orestes se sirve el poeta para destacar el sentido dramático de una escena de violencia, que puede ‘con palabras aladas, de balde, alegrar el corazón’ (1176). Se trata de una especie de invitación al espectador, para que se involucre con los personajes y sepa compartir la emoción reinante, creada por el simple poder de la palabra; en la mente de todos se insinúa una invocación a la *apaté*, como extensor profundo del placer que la tragedia produce.

Al plan enunciado por Pílates –a la vez que se suma al ansia de ‘salvación’ confesada por Orestes, 1177-1178 -, Electra añade, en un cúmulo de paroxismo, otro gesto y otra víctima: explorar el chantaje ejercido sobre un padre, Menelao en este caso, a través de la amenaza sobre un hijo, ahora Hermíone. En el pacto de solidaridad masculina, establecido entre los dos *phíloi*, una mujer se infiltra en pie de igualdad, capaz de retocar, con toques de perfección, el plan en curso. ¿Cómo no recordar una vez más la más famosa de todas las escenas, ésa donde Telefo arrebatava a un Orestes niño de los brazos de su madre, amenazándolo de muerte, para obtener de Agamenón auxilio y cura para sus males, o sea, su *sotería*?¹² De la incidencia en este tipo de escena, J. de Romilly saca conclusiones sobre las preferencias dramáticas de Eurípides en la expresión de la violencia: ¹³ ‘No espanta que él haya sido el hombre de las amenazas deliberadas, el hombre de los gestos destinados a experimentar más que a herir. Justamente porque sus amenazas no son más que amenazas, no tienen que concretizarse, deben sólo mostrarse suficientemente impresionantes. Y por

¹¹ Pílates se mostró cauteloso en la expresión de su idea, insistiendo en términos que valorizan el sentido heroico de la acción que se plantea: κλέος, καλός ... καλός (1151-1152). En las palabras de Orestes el tono dominante es el de σωτηρία, obtenida a cualquier precio (1173-1174).

¹² Sobre la tradición de esta escena en el teatro trágico, véase Silva (1997: 127). Sobre la puesta en escena de este episodio en el Telefo de Eurípides, véase Heath (1987: 275-276).

¹³ Cfr. Romilly (1961: 35).

eso deben de acompañarse de efectos tanto más espectaculares, que, hasta para los personajes, valen sobre todo como espectáculo destinado a hacer sufrir'. Concluyendo (p. 16): 'Somos llevados a pensar que el poeta renunció a las grandes escenas de violencia, para insistir en las de sufrimiento, que despreció el golpe *-tò drâma-*, para reforzarle las consecuencias *-tò páthos'*. Están totalmente conformes con esta lectura las palabras con las cuales Electra (*Or.* 1191-1201) anima a su hermano a una violencia gratuita; los gestos se usan como un refuerzo de las amenazas proferidas, porque la acción apenas ocurrirá ante el fracaso de los argumentos: 'Después de la muerte de Elena, si Menelao te ataca, o a éste aquí o a mí, (...), anuncia que matarás a Hermíone. Es necesario que saques tu espada y la mantengas apuntada al pecho de la chica. Si Menelao te deja ir a salvo, por no querer que la muchacha muera, después de haber visto el cadáver de Elena bañado de sangre, deja que la chica se refugie junto a su padre. Pero si él pretende matarte, incapaz de dominar la ira que le perturba, en ese caso tú degollarás a la princesa. Pero estoy convencida de que, aunque al principio se muestre impetuoso, con el tiempo irá reprimiendo su cólera'.

Después de haber construido, delante de su público, las posibilidades de una estrategia de violencia, Eurípides corporiza, en sus propios personajes, la dirección de la escena. Más que el autor material del crimen que se está preparando, Orestes es igualmente el director de escena que asume la conducción de los actores: 'tú, Electra, hermana mía, te quedas frente al palacio esperando' (1216-1217); 'nosotros, allá adentro, Pílates, armaremos nuestro brazo para el combate supremo' (1222-1224). El contacto entre los dos niveles de la acción, el de la vigilancia en el exterior y el del ataque dentro del palacio real, se hace con técnicas conocidas, los gritos y golpes en la puerta que los separa (1221).¹⁴ Afuera, Electra con sus aliadas, las mujeres del Coro, pone en escena la recepción de Hermíone;

¹⁴ Se sigue una súplica a Agamenón (1225-1239), que Pílates abrevia rápidamente, con una apelación a la acción (1240-1245). Cfr. E. El. 684. ¿Habrá, por parte de Eurípides, una alusión irónica al momento correspondiente de Coéforas, donde Esquilo prefiriera ampliar la súplica en detrimento del momento de la actuación?

como señala Arnott,¹⁵ le cabe, durante este *kommós*, mantener la atención del público concentrada mientras no llega su segunda víctima. El episodio de la expectativa se lleva a cabo en un marco de vigilancia. La coreografía que se establece le da expresión. Así dice Electra (1251-1252): ‘Vosotras, poneos aquí donde pasan los carros. Y vosotras, de este otro lado, quedaos guardando la casa’. Cumpliendo la marcación de la escena, el coro se reparte por los dos *párodoi*, una parte ‘en la dirección del sol naciente’ vigilando el camino (1258-1259), la otra ‘del lado poniente’ (1260). A la vez que valora los datos escénicos que los personajes con él comparten, el público no dejará de recordar a aquella otra Electra frágil de *Coéforas* (cfr. 84 y siguientes), que se entregaba integralmente en manos del coro para que le orientara gestos y palabras, cuando la hora de la venganza se avecinaba. Ahora, la hija de Agamenón asume la dirección de la actitud dramática y escénica a tomar por sus compañeras.¹⁶ El texto es detallado en cuanto a los movimientos de los semicoros; la fuerza de las mujeres vigilantes se concentra en los ojos y en el camino o espacio por el cual se extienden (κόρας ὀμμάτων, 1261, βλέφαρα, κόραισι, 1267-1268, σκόπει, 1278, σκέψασθέ νυν ἄμεινον, 1291, σκοποῦσα πάντη, 1295; ἐκεῖθεν ἐνθάδ’, εἶτα παλινσκοπιᾶν, 1264, αἶ μὲν ἐνθάδ’, αἶ δ’ ἐκεῖσ’, 1294, ἐν τρίβῳ, 1269, ἐνθένδ’, 1278).¹⁷ La actitud expectante gana un efecto más fuerte en la alternancia entre la tranquilidad de quien ve vacío el horizonte (1277, 1279-1280) y la falsa sospecha, que suscita la calma tras la angustia (1269-1274).

¹⁵ Cfr. Arnott (1983: 25).

¹⁶ También la comedia exploraba este tipo de movimiento típico de una escena de vigilancia; recordemos el coro de *Las Tesmoforiantes* atento a la presencia de un enemigo, después de recibir un alerta de Clístenes sobre la infiltración de un procurador de Eurípides en el recinto sagrado (652-688); o el de *Las Asambleístas* (478 y siguientes), vigilante mientras regresa del Pnyx, después de que, disfrazadas de hombre, hubieran hecho aprobar la votación a favor de la entrega del poder a la mujeres.

¹⁷ ‘Cubrid todo en vuelta con vuestra mirada, por entre los cabellos’. Ésta es una orden particularmente sugestiva, que espeja la consecuencia de la actitud de lamento fúnebre antes adoptada por Electra (960 y siguientes), y posiblemente también por sus compañeras.

En este momento de *suspense* y dilatación de tiempo, entre la elaboración del plan y su ejecución, la atención vigilante se traslada del entorno hacia la puerta del palacio. A la pasividad angustiante que se prolonga bajo la mirada de las mujeres –el vacío visual-, se suma la suspensión silenciosa de lo que se esconde por detrás de la puerta, a la cual Electra pega un oído atento (1281). El público es estimulado por las observaciones en escena, constatando la demora de los gritos que, de acuerdo con la convención, deberían anunciar el golpe fatal (1284-1285). Electra llega a especular incluso sobre posibles motivos, mientras que Eurípides evoca la escena modelo del matricidio, tal como Esquilo lo dibujara en *Coéforas*: ¿será que, como antaño Clitemnestra había exhibido su pecho intentando detener al matricida (*Co.* 896-898), igual ahora Elena impusiera el encanto de su belleza para detener a los asesinos (1287)?¹⁸

La atención del público es conducida de forma que se centre alternadamente en los dos crímenes inminentes, mientras que el ritmo de la acción se revela coherente con lo dramáticamente esperable, cuando se hacen oír los primeros gritos de Elena (1296-1301). Confirmando las sospechas del público, experto en los códigos dramáticos, la idea de agonía y muerte es repetida de forma sugestiva por Elena, en lo que parece un estertor de agonía (1296, 1301), por el coro que así interpreta lo que oye (1297), por Electra en sus gritos de estímulo (1302 y siguientes). Éste es un refuerzo tanto más teatral cuanto se irá a revelar falso, pasada tan sólo una larga centena de versos, con el caso Hermíone llamando de nuevo la atención. Siguiendo el modelo del matricidio de la *Electra* de Sófocles (1398 y siguientes), la hija de Agamenón participa, desde el exterior, con sus gritos de incentivo, en el golpe que su corazón desea. Si, en Sófocles, Electra podía justificar la salida del palacio, a la hora del crimen, con una misión defensiva –‘me voy a quedar vigilando, no va ser que vuelva Egisto y nos sorprenda’, 1402-1403-, en *Orestes* ella tiene, además de igual función, otro papel para cumplir: el de conducir a la matanza desquiciada a una segunda víctima, Hermíone.

¹⁸ Con gran propiedad destaca Amott (1983: 26) que el efecto de este momento era particularmente sugestivo porque era novedad la idea de una Elena expuesta a la violencia de su sobrino y de Pí-lades.

Electra continúa comandando la acción y dirección de escena, teniendo ahora que urdir un engaño para atrapar a su nueva presa. El texto es sugestivo en la repetición de metáforas de caza que traduce esa idea (ἐσπεσοῦσα δικτύων βρόχους καλὸν τὸ θήραμ', 1315-1316, οὐχὶ συλλήψεσθ' ἄγραν, 1346).¹⁹ En su papel de homicida moral, Electra conforma su actitud al objetivo, en este momento en el que, 'en pleno crimen, llega Hermíone' (1313-1314). Valora y comanda todos los movimientos de acuerdo con la *apaté* que pretende provocar en su víctima (1314-1320): 'Acabemos con los gritos. (...) Asumid de nuevo una expresión tranquila, de forma que vuestro rostro no denuncie lo que pasa. Por lo que me toca, voy a poner un semblante abatido, como si no supiera lo que está sucediendo'. En el control que Electra piensa tener de la acción, el poeta introduce una ironía ligera, pero eficaz. De hecho, ella no sabe, sólo imagina, de acuerdo con la convención escénica, lo que ha sucedido dentro del palacio. Ella lee 'gritos' como sinónimo de 'muerte', pero le está reservada una sorpresa, igual que al público, que comparte el mismo código al que su interpretación da fuerza.

El diálogo que mantiene con Hermíone es sobre todo una lección teatral, que aborda dos cuestiones relevantes para el espectáculo trágico: ¿qué significado tienen 'los gritos'? y ¿cómo 'representar' una escena de súplica convincente? Hermíone, en su papel de espectadora ingenua, pregunta y, con su ignorancia, promueve las explicaciones. Se trata, en primer lugar, de comprender el sentido de los gritos en el interior del palacio (1324-1325). En la explicación que cada espectador retiene aún –muerte de Elena–, Electra introduce una distorsión, con la idea de la condena a muerte de los hijos de Agamenón (1326, 1328). Aunque creíble, la explicación altera el sentido dramático de los gritos convencionales; no los lee Electra como alarma del golpe en curso, sino como elemento de súplica, en una tentativa de prevenir la muerte (1331-1332). Al grito une incluso el gesto convencional, para mejorar el efecto de acuerdo con un modelo conocido (1332): 'Como suplicante (ικέτης) de Elena, Orestes le cayó a los pies, gritando (γόνασι προσπεσῶν βοᾷ)'. Electra intenta integrar a

¹⁹ Sobre la visibilidad de este tipo de metáfora en Orestes, véase Boulter (1962: 102-106).

Hermíone en la escena: que entre y ‘se una a las súplicas de sus familiares’ (1337, ἱκεσίας φίλοις); que tome también ella una actitud de súplica, arrodillada delante de su madre, y se una a las palabras que traducen una pretensión común (1339): ‘Que Menelao no nos deje morir’; rematándolo con una sugestiva apelación (1341): ‘Vamos, entra en la lucha, que yo te guío’; de igual forma que el director de escena recomendaría a un actor principiante: ‘Vamos, representa una súplica, que yo te diré cómo se hace’. Estamos en el terreno de la pura ficción teatral, puesta en escena a la perfección.

Dentro de un modelo dicotómico utilizado aquí por Eurípides, dividiendo los sucesos en escena entre lo inmediatamente visible y la acción indirecta de los ‘sucesos dentro del palacio’, o aún en la duplicación de las víctimas y del proceso de amenazas al que están sujetas, la entrada de Hermíone en la mansión real da lugar a la repetición de un proceso escénico. Se oyen ahora, como antes los gritos de Elena, palabras de amenaza intercambiadas entre Orestes y Hermíone (1347-1348). Y en seguida Electra repite gritos de estímulo al golpe (1349-1351): ‘¡Agarradla! ¡Agarradla! Ponedle la espada al cuello y quedaos quietos, para que Menelao entienda que son hombres los que tiene delante de él y no frigios cobardes’. El factor ‘espectáculo’ se mide en cada gesto: crear la situación, suspender el golpe hasta obtener el efecto deseado, para, finalmente, terminar sin consumación. Al coro cabe, una vez más, la connivencia. Pero no se trata, en su intervención, de incentivar, como en *Coéforas*, moralmente a los jóvenes vengadores. Su complicidad ahora es activa, o, si preferimos, escénica. De estas mujeres se espera solamente que hagan ruido, ocultando el clamor en el palacio, que griten. Sus gritos, como elementos de escena, son meramente ficticios o funcionales; ocupan sobre todo un espacio de tiempo, en el cual, sin interferencias, los sucesos esperados se lleven a cabo de acuerdo con la convención.²⁰ ¿Y qué sucesos dicta la convención en este contexto? El coro es, en esta materia, explícito, seguramente recapitulando la expectativa del público (1357-1359): ‘Hasta que yo vea, de hecho, el

²⁰ De nuevo se insiste en la referencia a los ‘golpes’ y ‘gritos’, como elementos habituales en determinados contextos dramáticos (cfr. 1353).

cadáver de Elena tendido en un charco de sangre, dentro de casa, o escuche a un siervo contar su muerte'. Son estos los requisitos del momento: traer a la escena el muerto, en la espectacularidad de un baño de sangre, derramado antes lejos de la vista del público, y facilitarle, a través de la *rhêsis* de un mensajero, el relato correspondiente. Esta exposición y relato final son la culminación de un proceso del cual, hasta este momento, quien ha observado desde afuera sólo conoce una parte (1360); que es lo mismo que decir, que lo que el espectador sabe hacer es interpretar, en los gestos o voces, las señales de una convención; le falta, sin embargo, valorar hasta qué punto la imaginación del poeta interfirió en la actualización de cada escena concreta. Observación ésta que es tanto más apropiada cuanto es insólito el desenlace inminente: no se expondrá el cadáver y, en cuanto a la *rhêsis* del mensajero, Eurípides prepara – ¡gran sorpresa!– la aparición histórica de un frigio entonando una monodia. Es decir, si hasta ahora nos fue posible seguir el montaje del nuevo crimen de Orestes, siguiendo el modelo tradicional del matricidio, de repente, el poeta escoge desmontar ese final habitual.

De la figura tradicional del mensajero, el frigio conserva el papel de informador (1368), cuya llegada es, siguiendo una táctica habitual, sugerida por el 'sonar de los gongos' (1366). Éstos son, sin embargo, trazos de un marco sencillo que encuadra un episodio insólito. La entrada del personaje es espectacular: huyendo, con toda la agilidad concentrada en los zapatos de bárbaro, hete que avanza desde el escenario, con un salto, buscando un escondite (1369-1372).²¹ Angustiado, temeroso, las palabras que profiere, repetitivas, exclamativas, destacan cada movimiento. Viben las ideas de 'huida' (πέφευγα, 1370, δρασμοῖς, 1374, φύγω, 1376), 'a la manera bárbara' (βαρβαροῖς ἐν εὐμάρισιν, 1370, βαρβαροῖσι δρασμοῖς, 1374, βαρβαρῶ βοᾶ, 1385). Una simple pregunta del coro –'¿qué sucede, siervo de Elena?', 1380– y se lanza en una narrativa emocional. Que la exaltación de los alaridos difícilmente se hace compatible con la nitidez que se espera de la descripción de un mensajero es lo que sus

²¹ West (1987: 289-291), analiza esta entrada del frigio, teniendo en cuenta los detalles del escenario que están mencionados en el texto.

oyentes, dentro y fuera de la escena, reconocen (1393-1394): ‘Habla claro. Cuéntanos lo que sucedió, detalle a detalle. Hasta ahora no he logrado entender nada’. Entonces el frigio se da prisa en esclarecer que su extraño prelude anuncia un canto de muerte, a la manera asiática (1395-1397), antes de avanzarse con un estilo ahora más descriptivo (‘para presentarte todos los pormenores’, 1400).

Ha llegado el momento de que el público confronte el plan del golpe de Orestes, elaborado en su presencia, con su ejecución, ‘vista’, en colores vivos, a través de este insólito relator. El proceso empezó respetando de forma rigurosa un ‘guión’ a seguir. Como fue previsto (*véase antes*), los vengadores entraron en el palacio (1400-1401) y se dirigieron de inmediato al trono donde se sentaba Elena (1408-1410). Representaron entonces la súplica prevista (1410-1415): ‘Con lágrimas en los ojos, se arrodillaron con humildad, uno de un lado, el otro del otro, concentrados cada uno en su parte. Y alrededor de las rodillas de Elena lanzaron, ¡ah!, lanzaron gritos suplicantes’. Como espectadores de la escena, los siervos frigios se dividieron en su interpretación: unos la leyeron de forma superficial, como una súplica insignificante; otros, sin embargo, desconfiaron de la verosimilitud y ‘temieron un engaño’ (1419-1424; donde se destacan los términos *dólos* y *mechané*). Al gesto, Orestes añadía ya el esperado ruego, para el cual se exige el escenario más apropiado. También en el *Telefo* euripideano, el rey de Misia, para reforzar su súplica, la profería junto a un altar sagrado. Por ello, Elena no se extrañó y accedió, con confianza, a la propuesta de su sobrino, que la atraía ‘hasta el viejo altar de Pélope’ (1441-1442), en los aposentos masculinos, donde se erguía el altar consagrado al fundador de su raza. Pero el verdadero motivo era de orden práctico: Orestes quería aislar a la reina de la escolta que debería protegerla. Mientras tanto, Píldes controlaba a los frigios, que aportaban al episodio el tono exótico de la corte espartana tras el regreso de Elena. El tono del canto sube ahora de expresión, desdoblándose en exclamaciones –‘diosa del Ida, ¡madre poderosa, madre poderosa! ¡Ay!, ¡Ay!, ¡Qué males terribles, qué crímenes monstruosos presencié, sí presencié, en la mansión real!, 1453-1457-, para ensanchar una violencia que, al final, no tuvo lugar. Duplicando, dentro del palacio, la vigilancia a la que Electra, mientras tanto, organizaba en el exte-

rior (1459), los homicidas sacaron, como fue previsto, las espadas ocultas bajo sus túnicas. Hubo entonces, entre ellos y su víctima, un breve diálogo de amenazas y gritos de pavor, que todos –el coro y Electra en escena, y el público en el anfiteatro – habían registrado (1459-1465). En ese momento Elena aún intentó huir, víctima y perseguidor hábilmente dibujados por Eurípides a través del pormenor de los pies: Elena ágil con sus sandalias doradas, Orestes vigoroso en sus botas micénicas (1467-1470). El asesino llevó a cabo, hasta un *climax*, el gesto esperado (1469-1472): ‘La agarra por los cabellos (...), le tuerce el cuello sobre el hombro izquierdo y se prepara para clavarle una espada de muerte en la garganta’.²²

En medio de la confusión generada, con una tentativa de los frigios de acudir a los gritos de Elena, ‘entró Hermíone’ (1490-1491), en el mismo momento en el que su madre iba a morir. Tal como antes, en el encuentro con su prima en el exterior del palacio, le está reservado el papel de llegar siempre “en el pico” de los acontecimientos. Una vez más la acción se duplica con su aprisionamiento. Pero, alcanzando un cúmulo melodramático, la tensión cae, como por milagro: Elena sencillamente desapareció (1495-1498).

Llegada esta etapa de la acción, el frigio concluye (1498-1499): ‘Lo que siguió ya no lo sé, porque me escapé del palacio’. Esta es una forma psicológicamente correcta para justificar que el resto del episodio transite para la escena, en una feliz alternancia entre narrativa y drama. Delante del asesino que, en lugar de exponer el cadáver de su víctima, avanza de espada en puño sin haber aún consumado su golpe, el coro destaca la novedad del proceso (*ἀμείβει καινὸν ἐκ καινῶν τόδε*, 1503). Theodorou comenta a este propósito:²³ ‘Orestes, en su calidad de ejecutor de la acción, en vez de ganar crédito, como esperaríamos’ –después de ser motivado por sus aliados a actuar –, ‘se presenta aplastado bajo el peso de una responsabilidad que no tiene condiciones para asumir’. Pero a fin de cuentas lo que el poeta pretende es llevar a cabo, como en el caso de

²² Chapouthier y Méridier (1968: 91 n. 4), notan que éste es el gesto de un sacrificador que degüella a su víctima, cuando, persiguiéndola, la habrían podido herir por la espalda.

²³ Cfr. Theodorou (1993: 42).

Elena, una duplicación en la confrontación entre los homicidas y la guarda frigia que cerca a la soberana. Delante de un Orestes con rasgos de asesino, se inclina, suplicante, un frigio en fuga. El motivo vuelve a ser el de la puesta en escena de una súplica, como si Eurípides pusiera a prueba la versatilidad de este cuadro. Es que, esta vez, la súplica gana un exotismo particular, en conformidad con la naturaleza del suplicante: es ‘a la manera bárbara’ (νόμοισι βαρβάροισι, 1507) que el frigio se echa por tierra, lo que suscita un reproche de Orestes acerca de lo inapropiado de la actitud (1508): ‘Aquí no es Ilión, estamos en Argos’. Como antes, los gritos, elemento concordante con la emotividad de la súplica, vuelven a imponerse (κραυγὴν ... βοηδρομεῖν, 1510); Orestes los intitula de ‘clamores de apelación’, y sólo desea clarificar a quién se dirigen, si acaso a Menelao, centro de su furia asesina. En un calofrío prudente, que la cobardía conlleva, el frigio se dice su suplicante, comprendiendo la necesidad de adecuar la escena a las circunstancias del momento (1514, 1516). Explorando más a fondo la naturaleza del frigio, paradigma del alma cobarde de un oriental delante de la amenaza de ‘un héroe griego’, Eurípides roza las fronteras de la comedia. En la piel de un esclavo cómico (δοῦλος es una palabra que se repite en este contexto, 1522, 1523, en contraste con ἀνήρ, 1523), aplastado por el pánico (φόβος, 1518, φοβῆ, 1522, δέδουκας, 1520), el guardia, como una especie de soldado fanfarrón, confiesa su temor frente a la amenaza (1519): ‘Apártame esa espada: de cerca, es terrible ese brillo de muerte que tiene’.²⁴ Y en su ruego, también indisociable de los gestos de súplica, no le da vergüenza confesar su apego cobarde a la vida (1523): ‘Cualquier hombre, incluso el esclavo, queda feliz si ve la luz del día’.²⁵

Si es cómico el tono de la súplica, proferida por una figura seguramente ridícula, la escena cae definitivamente en un *báthos*, cuando Orestes, el héroe, en vez de recriminar el miedo de su pretenso enemigo, lo

²⁴ Cfr. la simulación cómica de miedo que Diceópolis ensaya delante de las armas de Lámaco, en Ach. 581-582.

²⁵ Éstas son palabras de tono verdaderamente euripideano; cfr. Alc. 691 y la parodia que Aristófanes hace a este verso en Th. 194, lo que atestigua su popularidad.

salva, con una justificación famosa (1524): ‘Pues bien, tu consciencia te salva’ (σώζει σε σύνεσις). Esta es una condescendencia en la cual Orestes parece proyectar su propio deseo de escapar a la muerte.²⁶ El príncipe homicida no reconoce en el frigio a una víctima a su altura. Por ello, en vez de perder tiempo bañando su espada en una sangre cobarde, desea sencillamente silenciarlo a través del miedo; al público deja también un mensaje escénico: no se trataba, pese a la exuberancia del espectáculo, de arremeter en contra de una nueva víctima, sino tan sólo de eliminar un estorbo (1529), un figurante vistoso, pero inofensivo.

La llegada de Menelao, el elemento que falta y que Orestes promete al público (1531), probablemente desconcertado por el retraso de una acción esperada justifica todas las que la precedieron. Pero la previsión que hace de la llegada inminente del tío (1533.1536), rodeado por las tropas argivas, para punir el asesinato de Elena, y finalmente confrontado, si no llega para salvar a los condenados, con los cadáveres de su mujer e hija, es pura imaginación.

Se refuerza simplemente una expectativa y se estimula, en sentido erróneo, la imaginación de todos.

Ya el humo anuncia la destrucción del palacio, cuando, finalmente, Menelao aparece. Se inicia el momento que Arnott define acertadamente como ‘un espectacular cuadro vertical a encerrar la obra’.²⁷ Llega con paso apurado, sin duda alertado por las marcas de violencia en el palacio, pero viene solo (1549-1550); sin embargo, aunque vacía de contenido la previsión de Orestes, la furia que le domina es temible. Curiosamente, el Menelao que se acerca sabe, con seguridad, todo lo que le espera, detrás de las puertas del palacio que le tapan la entrada. Escuchó que Elena no

²⁶Lanza (1961: 66) comenta acerca del significado de σύνεσις: ‘La torpeza de este siervo no está en su actuación –en el ansia de salvar su vida, cueste lo que cueste–, sino en su carácter, en la forma como se presenta y como actúa. Este su tipo abyecto es intrínseco y no depende de las circunstancias; deriva del modo mismo como se expresa y de la consciencia que tiene de su propia nulidad’. Acerca del significado de esta idea, véase igualmente Bosman (1993: 13-16); Porter (1994: 298-313).

²⁷Cfr. Arnott (1983: 28).

murió, pero está desaparecida (1557), y lo que considera una representación montada por un matricida, resulta ridícula por no ser más que simple fantasía (1559-1560). Su propósito es, en consecuencia, arrebatarse a su hija de las manos que la amenazan y recuperar el cuerpo de su mujer. Le espera un espectáculo extremo: Orestes y Píldes están en lo alto del palacio, tapado ya por el humo, asumiendo el primero un gesto amenazador contra Hermíone, tomada como rehén. Y el público recuerda una escena similar en el famoso *Telefo*. Viéndose perdido, también el rey de Misia arrebató a Orestes, en ese entonces niño, refugiándose con su rehén en el altar de Apolo. Allí apuntaba un cuchillo al cuello de su víctima, que amenazaba de muerte si no le concedían protección y cura.²⁸ Además de la coincidencia de los actores del episodio –Orestes, Apolo–, Agamenón asumía entonces el papel que ahora cabe al otro Atrida, Menelao: el de intentar salvar la vida de su hijo.²⁹ La rapidez que Orestes exhibe para matar dos mujeres evidencia la perturbación que lo domina. Una sola idea comanda todos sus gestos, antes de cualquier otro valor: la salvación.

El verdadero estado de cosas se esclarece cuando –por lo menos en lo que toca al espectáculo – los homicidas y Menelao se armonizan en igual expectativa, la de presentar al público la imagen del cadáver de Elena, al lado de una Hermíone cercana al golpe fatal (1562-1575): Orestes proyecta matar a Hermíone (1578), pero tiene que reconocer que Elena se volatilizó, rescatada por la voluntad divina (1580). Una voluntad que tendrá, bajo la forma de un Apolo *ex machina*, su resultado escénico, creando en el escenario un tercer nivel donde se pronuncia una *rhêsis* dilucidadora. Sobre la violencia creciente, pero inoperante, que se apoderó de los humanos (1585-1619), Apolo derrama su luz, de pacificación, que para todos tiene el sabor de un milagro que el pesimismo social no acepta ni tampoco entiende.

²⁸ Cfr. Jouan (1966: 238-239).

²⁹ Son particularmente acertados, para aproximar la actuación de los dos Atridas en estas escenas, los calificativos que Jouan (1966: 254) aplica al Agamenón de *Telefo*: ‘autoritario, indeciso, influenciado, pero, como todos los débiles, capaz, a determinado momento, de excesos inesperados’.

BIBLIOGRAFÍA

- Arnott, W. G. (1983) "Tension, frustration and surprise: a study of theatrical techniques in some scenes of Euripides' *Orestes*", *Antichthon* 17: 13-28.
- Bosman, P. R. (1993) "Pathology of a guilty conscience: a legacy of Euripides' *Orestes*", *Acta Classica* 36: 11-25.
- Boulter, P. N. (1962) "The theme of ΑΓΡΙΑ in Euripides' *Orestes*", *Phoenix* 16.
- Chapouthier, F. e Méridier, L. (1968) *Euripide* VI. 1, Paris.
- Heath, M. (1987) "Euripides' *Telephus*", *CQ* 37. 2: 272-280.
- Jouan, F. (1966) *Euripide et les légendes des Chants Cypriens*, Paris.
- Lanza, D. (1961) "Unità e significato dell' *Oreste* euripideo", *Dioniso* 35. 1: 58-72.
- Porter, J. R. (1994) *Studies in Euripides' Orestes*, Leiden.
- Romilly, J. (1961) *L'évolution du pathétique d'Eschyle à Euripide*, Paris.
- Silva, M. F. (reimpr. 1997) *Crítica do teatro na Comédia Antiga*, Lisboa.
- Theodorou, Z (1993) "Subject to emotion: exploring madness in *Orestes*", *CQ* 43. 1: 32-46.
- Webster, T. B. L. (1967) *The tragedies of Euripides*, London.
- West, M. L. (1987) "Problems in Euripides' *Orestes*", *CQ* 37. 2: 281-293.