

Mujeres en la literatura grecolatina. Imágenes y discursos

Homenaje al Dr. Andrés Pociña

Aldo Pricco y Darío Maiorana (comps.)
Stella Maris Moro y María Eugenia Martí (eds.)



Colección Studia et Nugae

**Mujeres en la literatura grecolatina.
Imágenes y discursos**

Homenaje al Dr. Andrés Pociña

Aldo Pricco y Darío Maiorana (comps.)

Stella Maris Moro y María Eugenia Martí (eds.)

Colección Studia et Nugae

Mujeres en la literatura grecolatina : imágenes y discursos : homenaje al Dr. Andrés Pociña / Andrés Pociña... [et al.] ; compilación de Aldo Rubén Pricco ; Darío Pascual Roque Maiorana ; editado por Stella Maris Moro ; María Eugenia Martí ; prólogo de Aldo Rubén Pricco. - 1a ed. - Rosario: Stella Maris Moro, 2021.

Libro digital, PDF - (Studia et Nugae / Aldo Rubén Pricco ; 1)

Archivo Digital: descarga

ISBN 978-987-88-2677-6

1. Literatura Clásica Latina. 2. Literatura Clásica Griega. 3. Antigüedad Clásica. I. Pociña, Andrés. II. Pricco, Aldo Rubén, comp. III. Maiorana, Darío Pascual Roque, comp. IV. Moro, Stella Maris, ed. V. Martí, María Eugenia, ed.

CDD 809.89287

Foto de tapa: Martin Sansarricq

Diseño de tapa y diagramación: Luciano Duyos

‘Humano, demasiado humano’: el *ethos* trágico de Electra en Eurípides*

Maria Fernanda Brasete

Universidade de Aveiro

mbrasete@ua.pt

Conviene clarificar que no se pretende, en este breve ensayo, discurrir sobre la célebre obra de Friedrich Nietzsche *Humano Demasiado Humano* (1878), cuyo título aquí se reproduce. Creo, sin embargo, que este era un enunciado estimulante para introducir una reflexión sobre la *vexata quaestio* de la caracterización de la figura euripidiana de Electra, en la obra epónima (*Electra*, c. 422-413 a.C.), aparentemente tan poco ajustada a las convenciones del género trágico. Viene siendo largo ya el debate surgido alrededor de la representación de los caracteres euripidianos¹ y, en el caso de *Electra*, el tema de discusión ha convergido, a menudo, al carácter extremo y sombrío de una protagonista que se transforma en la principal incitadora de la ejecución de una venganza legendaria que exigía el monstruoso acto de matricidio. Esta concepción diferente de Electra nunca se puede entender por comparación con la obra sofocliana homónima, cuya anterioridad es discutible,² y mucho menos con el

*Este texto analiza temas de la obra ya tratados en ensayos anteriores (cf. Brasete, 2003, 2005).

¹ Desde Aristóteles hasta la actualidad, mucho se ha discutido el tema de la caracterización en la tragedia griega. Entre los numerosos ensayos, que incluyen la discusión sobre la técnica dramática de Eurípides, destacan los de Gould (1978), Gill (1986), Pelling (1990), Seidensticker (2008) y Van Emde Boas (2017a, 2017b).

² Sin que nos detengamos aquí en el largo debate sobre la cuestión de la relación cronológica entre las dos *Electras*, conviene referir que Fialho (2003: 95), autora de la reciente traducción portuguesa de la *Electra* sofocliana, defiende la suposición de que la obra de Sófocles sea anterior a la

supuesto de que la obra euripidiana es una obra “menor”³ o que no merece la clasificación de “tragedia”.⁴ Actualmente la interpretación de la obra ya no tiende para tener en cuenta valoraciones tan extremas como estas. Es incuestionable que Eurípides usó con gran innovación y maestría la tradición mítica para representar un nuevo modo de problematizar ese episodio arquetípico de venganza y, por consiguiente, la caracterización de la protagonista, para ser consistente, debía distinguirse de la imagen mítica de la joven princesa que, casi medio siglo antes, había representado un papel secundario y reducido en las *Coéforas* de Esquilo.⁵ Electra, como mujer, se transforma en la protagonista de la obra, y es desde su punto de vista que aparece enfocado el *topos* de la venganza. Además, como observó M. Pohlenz (1961: 34-35), el matricidio se transforma en el evento trágico determinante de la estructura dramática, cuya problemática central pasa a incidir predominantemente sobre las implicaciones éticas⁶ de un viejo principio de justicia de represalias.

de Eurípides. Para una reseña histórica de la problemática de la datación de la *Electra* euripidiana, véase Cropp (1988: I-II), y sobre la asignación de la fecha de 420 cf. Burket (1990: 65-69).

³ Cf. el análisis de Michélini (1987: cap. 7) que prueba, de una forma convincente y fundamentada, cómo la obra “desafía la división básica entre lo ‘risible’ y lo ‘serio’” (182), y se trata de una tragedia que “incluye y asimila el universo cómico” (230).

⁴ En la opinión de Kitto (1990: 255), la *Electra*, al igual que el *Orestes*, es una obra “melodramática”, no trágica. Contraria a esta interpretación es la opinión bien fundamentada de Michélini (1987: 192-3; 230), “podríamos decir que Electra se ve a sí misma como una figura ‘seria’ convencional; pero sus circunstancias la frustran, al forzar a la audiencia a ser consciente de la concreción y la normalidad de la vida cotidiana de Electra (...) los determinantes sociales la han colocado en la clase equivocada: así Electra es una obra trágica que incluye y asimila el universo cómico”.

⁵ En esta obra que formaba parte de la *Oresteia* (458 a.C.), Electra representaba un papel absolutamente menor, aunque imprescindible al cumplimiento de la anagnórisis: ella entra en escena en el v. 85 y no vuelve al escenario después del v. 584.

⁶ En un ensayo sobre el horizonte legal de la *Oresteia*, Leão (2005: 9), reconoce que en la saga de los Atridas había, principalmente, implicaciones

En un escenario absolutamente innovador, la figura mítica de la hija de Agamenón aparece como una mujer madura, con la cabeza rapada en muestra de luto, indignamente despojada de sus privilegios aristocráticos, que se ve forzada a llevar una vida vulgar junto a un marido humilde. Ese nuevo rostro más humanizado y “realista” de Electra nos pone ante una caracterización inesperada que refleja una nueva forma de representar y pensar la naturaleza humana en un cosmos trágico que, aunque nazca del mito, se adentra por un camino de innovación/renovación que la historia de su tiempo y la plasticidad del género dramático permitían a un dramaturgo experimentado. Más que la plasmación de un episodio mítico-legendario que ya había sido representado anteriormente interesaba al poeta diseñar una Electra distinta de cualquier predecesora mítica, dotada de un *ethos* trágico moldeado a partir de nuevos “puntos de vista”,⁷ que incentivasen una relectura de su destino mítico, no solo en un sentido intemporal, sino también en función de los valores y principios con los que se confrontaba el público coevo. Bajo la influencia del pensamiento de los sofistas y de la mano de Eurípides, la tragedia representaba ahora una nueva concepción del ser humano, sin romper con las convenciones formales del género. Los mitos tradicionales seguían inspirando las tramas de las obras, pero, desde la antigüedad, era manifiesto el enfoque realista y el principio de humanismo que diferenciaban la técnica de caracterización euripidiana. Dotando a las

éticas, aunque en la trilogía esquiliana la cuestión central de la *dike* adquiriera otros significados: político, religioso e incluso legal.

⁷ Según Gill (1986: 271), el concepto de “personalidad”, cuando es aplicado a la tragedia griega, debe entenderse principalmente como el “punto de vista” del carácter, y nunca debe dissociarse de la “acción”, del “mundo de la obra” y de la imaginaria. Así, el autor aclara: “El punto de vista de la personalidad no proporciona este sentido de un marco de valores identificables. Más bien nos da la sensación de que vemos las cosas ‘como realmente son’, por desordenadas e inquietantes que sean, y a las personas, como realmente son, por complejas y fluctuantes que sean”.

figuras dramáticas de una “psicología”⁸ muy cercana a la del hombre común, un dramaturgo hábil y experimentado como Eurípides permitió que la experiencia de lo contemporáneo se infiltrase entre las tendencias evolutivas del género dramático que cultivó, sacando partido de la gran sensibilidad y fuerza de la herencia mitológica y literaria de que disponía. Y eso sucede precisamente con la tragedia *Electra*, cuya protagonista aparece dotada de un carácter (*ethos*) extraño a la tradición y que, por ello, ha suscitado distintas interpretaciones y alguna controversia entre los críticos.⁹

Por el hecho de que se registren variaciones muy significativas de unas obras a otras, y de que el drama trágico se presente como un texto polifónico (Goldhill, 1986: 253), el análisis de los aspectos particulares que soportan la técnica dramática utilizada en el proceso de caracterización de las figuras euripidianas incluye una variedad de recursos que no autorizan, sin embargo, una definición uniforme, aplicable a toda la producción dramática del poeta.¹⁰ Con el objeto de comprender mejor la problemática de la tragedia en análisis, y especialmente la caracterización de Electra, será necesario prestar atención al contexto dramático de la obra y volver a algunos de los temas más discutidos, aunque con la brevedad que se impone.

La nueva imagen de Electra

Era viejo el tema de Electra, pero fue Eurípides quien, aprovechando esa larga tradición, diseñó una protagonista trágica con rasgos absolutamente innovadores y que, en la apertura de la obra, habrán, seguramente, provocado un gran impacto visual en el público

⁸ No debe entenderse la palabra en su sentido moderno, como alerta Michélini (1987: 187 y ss.).

⁹ Para una síntesis de esta controversia véase Lloyd (1986) y Brasete (2019: 203-22).

¹⁰ Sobre la diversidad de recursos utilizados por Eurípides, véase, por ejemplo, Michélini (1987), Mastrorarde (2010). Para el tema de la caracterización en Eurípides, véase el reciente ensayo de Van Emde Boas (2017b).

del Teatro de Dioniso. La representación del conocido tema de venganza de los Atridas abría, entonces, con efectos escénicos inusitados y una imagen desconocida de la hija de Agamenón. En un escenario rústico, absolutamente inesperado para una tragedia, es la figura de un hombre del campo (*Autorgos*)¹¹ quien profiere el tradicional monólogo de apertura (vv. 1-53),¹² en un entorno campestre en el que la *skene* representaba la fachada de una humilde casucha, ubicada en algún lugar de la planicie de Argos. Sacando partido de las posibilidades materiales del espacio teatral, Eurípides buscó, justo desde el inicio del prólogo (vv.1-166),¹³ enfocarse en ese espacio escénico, en una primera impresión ajeno al mundo heroico de la tragedia, pero que sería determinante para la reconfiguración dramática de un episodio mítico y legendario que era conocido para el espectador.

Después de que el *Autorgos*, en su función de *prologizon*, hubiese sumariado los antecedentes de la presente situación dramática —el asesinato del glorioso Agamenón, la subsecuente usurpación del trono por parte de Egisto y las difíciles circunstancias de la supervivencia de Orestes y Electra—, él se presenta como el marido¹⁴ de Electra (v. 34), confesando además que ella permanecía virgen (vv. 43-44). Todos estos detalles innovadores y sorprendentes ganan una intensidad creciente con la entrada inesperada de la protagonista en

¹¹ En el mundo heroico de una tragedia la presencia de un campesino, aunque de ascendencia micénica, corría el riesgo de ser considerada una ‘figura cómica’, por el público del siglo V a.C. La presencia de personajes de ‘bajo’ estamento social, en una escena trágica, constituiría una de las muchas acusaciones de Aristófanes hacia Eurípides. Cf. Silva (1997: 229-249). Sobre la figura del *Autorgos*, véanse los ensayos de Deserto (1994) y Van Emde Boas (2017a: cap.I).

¹² Las citas de la obra son de la edición de Cropp (1988).

¹³ G. M. A. Grube (1941: 69) considera que este es el “prólogo más elaborado” de Eurípides, que tiene como función primordial presentar la situación dramática. Véase el análisis de los aspectos convencionales e innovadores de este prólogo realizado por S. Goldhill (1986: 245-247).

¹⁴ Kubo (1966: 15.31) refiere otros ejemplos de princesas míticas que, obedeciendo a sus padres, se casaron con hombres humildes.

escena, segunda parte del prólogo (54-81). Electra surge, a los ojos de los espectadores, como una mujer madura, de cabeza rapada, vistiendo una vestimenta modesta para su condición real, con un botijo (ἄγγος)¹⁵ a la cabeza para ir a buscar agua al río. Como su entrada no había sido anunciada,¹⁶ empieza a hablar en voz alta, pensando estar sola. Ubica temporalmente la acción en la alborada, a la vez que caracteriza su condición en aquel espacio escénico. Podemos considerar, como Luschnig (1995: 93), que esta ‘postura dramática’ de Electra se adecuaba al nuevo escenario ‘doméstico’ (Knox 1979: 250 y sigs.) del drama, y que el contenido de sus lamentos sonaba a verdadero. La intención de la protagonista era llamar la atención hacia la *hybris* de Egisto y la actitud de una madre maldita como la suya, que había tenido el coraje de expulsarla del *oĩkos* paterno, y principalmente llorar la muerte de su padre, que aún no había sido vengada. Su situación de princesa enajenada de la casa paterna ya había sido anteriormente mencionada por el Labrador, pero solo ahora gana una expresiva visibilidad dramática.

Será, por lo tanto, en función del enfoque que la protagonista nos ofrece de sí misma, de los otros personajes y de las situaciones míticas tradicionales, que la obra de Eurípides se enriquece por el factor humano que añade a un drama de matricidio. El pasado mítico persiste en la memoria de la protagonista, alimentándole el sentimiento de injusticia ante las trivialidades de una vida doméstica, que considera indignas de su *eugeneia*. El efecto realista y el enfoque psicologista que acerca a esta figura euripidiana al común de los hombres daban muestras de la maestría y sensibilidad de un

¹⁵ Este sustantivo tanto puede significar ‘botijo’, en un sentido más general, como ‘urna funeraria’. Así, era evidente que esta situación no era tan solo una ‘notación escénica’, sino que sugería una alusión implícita (y subversiva) a una famosa escena de *Coéforas* en la que Electra transportaba la ‘urna’ de las libaciones para depositar en el túmulo de Agamenón. Sobre el significado de este y otros elementos escénicos presentes en la obra euripidiana, véase Raeburn (2000: 149-168).

¹⁶ Cf. Mastronard (1979: 27) y Halleran (1985: 6).

dramaturgo que, intencionalmente, humanizaba a un personaje mítico, haciéndolo, a primera vista, “demasiado humano”. Pero como oportunamente destacó R. Eisner (1979: 152 y sigs.), la forma incomprensible o incluso chocante con la que el poeta yuxtapone, en su obra, el mundo del mito al de una “realidad cotidiana” pretendía despertar, en el espectador, una actividad exegética.

El carácter excesivo de Electra, corporizado con tanto aparato en el prólogo, se revestía de un poderoso efecto espectacular y los repetidos lamentos de la infeliz hija de Agamenón dibujaban los contornos de su apariencia servil, que ella misma insistía en destacar, en ese nuevo escenario "naturalista" de un drama que se respaldaba en la tensión dialéctica entre el pasado y el presente, lo "antiguo" y lo "nuevo", el mito y la "realidad".

Los supuestos éticos y filosóficos y las implicaciones dramáticas subyacentes al tratamiento del viejo tema de venganza familiar bosquejaban, en la obra euripidiana, una faceta más humanizada de la protagonista, tanto en lo que podría presentar de más positivo como de negativo. Así, la recreación de la figura de Electra desafiaba incluso los límites del género trágico, como demostró Michellini (1987: 182). Sin embargo, el trazo “realista” e incluso el recorte cómico que se manifiestan en esta obra ya tardía de Eurípides reflejaban, como ha sido destacado, la tendencia de la evolución del género trágico para acoger interferencias de la comedia, dando origen a algo como una “*synkrisis*”, según la expresión de Taplin (1986: 164), que abría así un nuevo rumbo hacia la renovación del género creando una relación más estrecha entre el “mundo de la obra” y el “mundo del auditorio”. De hecho, en la *Electra* euripidiana, la permanente confrontación entre esos dos mundos crea una obra intencionalmente innovadora y desafiadora, que representa y cuestiona, en moldes absolutamente diferentes, los temas y motivos tradicionales.

Desde el prólogo, la protagonista aparece decidida a llamar la atención del público hacia las precarias condiciones de su existencia actual –falta de ropa y adornos, habitación modesta, realización de

tareas domésticas, matrimonio inferior e imposibilidad de recibir condignamente a sus huéspedes—, como forma de destacar su enajenamiento del mundo heroico del que su familia formaba parte. La imagen sobre el escenario de una princesa (v. 356), mal vestida, sin joyas para participar en el Festival de Hera (vv. 175 y sigs.), indignamente casada con un pobre campesino (v. 35),¹⁷ confundida con una esclava por su hermano, al que no ve desde niño (vv. 107-9), redimensionaban el *ethos* trágico de una figura mítica que se presentaba, ahora, bajo una nueva máscara, con rasgos individualizados y más humanizados.

El papel dramático de Electra en la trama

Después del Prólogo y del Párodo, estaban creadas, en materia de construcción interna del drama, las condiciones necesarias para que se cumpliera la anagnórisis de los dos hermanos (aplazada hacia el Episodio II), que, inevitablemente, llevaría al *mechanema* de tan esperada venganza. A pesar de que el matricidio es el evento trágico determinante de la estructura de la obra, era importante que, desde el prólogo, el enfoque recayera sobre las precarias condiciones de la existencia de la protagonista. No sorprende, por lo tanto, que la evolución de la trama dependa del modo como Electra se “ve” a sí misma y a los otros. Pero su “mirada” refleja, de forma distorsionada, un mundo obsoleto, solo por tradición heroico, aunque constituya uno de los puntos de vista —el más importante— de la obra.¹⁸ Víctima principal de su propia ilusión,¹⁹ preocupada por las apariencias (por ejemplo, la falsa identidad del hermano) y obsesionada por las

¹⁷ Como refiere Michelini (1987: 193), era el matrimonio lo que determinaba el estatuto social de una mujer.

¹⁸ Arnott (1981: 179-192) entiende que la “deglamourización” del mito depende de la “doble mirada” de los personajes principales, cabiendo al público elegir la mirada correcta y rechazar la distorsionada.

¹⁹ Sobre el tema del autoengaño de Electra, como uno de los ejes temáticos en la estructuración de la obra, véase G. Gellie (198: 4-5); Arnott (1981: 179-192); Goldhill (1986: cap. 10); y Hartingan (1991: cap. VI).

explicaciones racionales (en caso de la refutación de los indicios en la célebre escena de la *anagnórisis*), Electra se vuelve prisionera de un mundo inverosímil y falaz, que hace mucho parece haber dejado de existir y, por ello, actúa como un personaje obsesivamente decidido a cumplir el papel que la tradición le había asignado. Sin embargo, las condiciones de su existencia se habían deteriorado; el tiempo no le había ahorrado privaciones y humillaciones. La antigua heroína mítica manifestaba ahora una faceta más humana y, por ello, sus reacciones eran muchas veces exageradas. La resistencia de Electra en acomodarse a su nueva situación y su insistencia en identificarse como princesa renegada le confieren una caracterización más pragmática y viva, aunque también más sombría.

Las vicisitudes de un cotidiano doméstico éticamente indigno de una heredera legítima de la antigua Casa de Atreo vivificaban el estado de degradación física y social de una princesa enclaustrada en la realidad de un presente degradante, debido a su condición de mujer. Ella es una mujer disconforme con la vida de pobreza que el prepotente Egisto le había impuesto, forzándola a un matrimonio inferior, pero resignada a representar su papel de esposa (*gyne*) de un pobre campesino: por lealdad hacia su humilde marido que siempre la ha tratado como un *philos* (vv. 67-8) y por respeto al *nomos* (vv. 73-76). Esta breve anotación ética le pone color al carácter sombrío de la protagonista con pinceladas de una *sophrosyne* femenina que, anacrónicamente, denotaba una conciencia social más sintonizada con un nuevo sistema de valores propagado por la polis democrática.

En un mundo incompatible con su ascendencia aristocrática, Electra busca, sin embargo, conservar su estatuto mítico, persuadiendo al prudente Labrador a no consumir esa boda, porque es inadecuada a su condición de princesa. En la amistad verdadera de su marido ficticio y en la exhibición descarada de una vida de miseria, Electra encuentra fuerzas para resistir a un destino que la impide de actuar y la obliga a vivir exiliada de la morada regia que el pasado le otorgó. A pesar del pedido del marido para que se abstenga de las tareas de casa (vv. 63-6), Electra insiste en aceptar, voluntariamente, el convencional

reparto de tareas (vv. 71-76), porque su principal objetivo es exhibir públicamente, a los hombres y a los dioses, el estado de miseria al que fue arrojada por la *hybris* de Egisto (57-59) y lamentar la muerte de su padre.

Un dramaturgo "psicologista" *avant la lettre*, como Eurípides, supo aprovechar los diversos matices de la psicología individual de sus figuras²⁰ y, por ejemplo, el odio y la amargura que Electra insistentemente manifiesta forman parte de su naturaleza humana y demuestran su impotencia en el combate de la debilidad y la violencia de sus emociones. El deber de vengar el asesinato de su glorioso padre es, pues, revalorado partiendo de una experiencia de vida más subjetiva y pragmática, y en función de los principios de una nueva racionalidad que sobrepone los deberes familiares al orden divino.²¹ Los repetidos lamentos de la infeliz hija de Agamenón puntuaban, así, una emotividad típicamente femenina y ganaban forma poética en estructuras discursivas distintas, pero ajustadas a las convenciones del género trágico. La caracterización de Electra se ensanchaba en la ambigüedad de una identidad dividida, ante su enajenamiento (familiar y cívico), las privaciones materiales (o estamento social inferior) y sus frustraciones como hija y mujer (la incapacidad de venganza y el matrimonio infecundo). Así, el comportamiento del personaje euripidiano no parecía ser tan despropositado y exagerado, como algunos críticos lo acusaron, porque, siguiendo la opinión fundamentada de M. Lloyd (1986: 8), la intención retórica de la protagonista era la de destacar lo más posible esa injusta situación de sufrimiento y degradación, para incitar a Orestes a la venganza.

En una obra como esta, en la que es manifiesta una escrupulosa preocupación en establecer la validez de todos los hechos

²⁰ En la opinión de Van Emde Boas (2017b: 357), “lo que hace que los personajes de Eurípides sean realistas es su profundidad psicológica y la sensación que tenemos de su interioridad, de los cambios turbulentos y las emociones extremas que tienen lugar dentro de la mente.”

²¹ El oráculo apolíneo era el verdadero impulsor de la venganza en las *Coéforas*, de Esquilo.

o información, la protagonista es el punto de convergencia entre los dos mundos yuxtapuestos, aunque no haya, sin embargo, que juzgarla, unilateralmente, en función de cualquier arquetipo mítico o por su comportamiento y normas de conducta. Siempre obsesionada con la verdad, Electra fracasa como personaje heroico, que no lo es, y como ser humano, que intenta ser: tiene dificultad en (re)conocer a las personas (Orestes, Pílates, el Mensajero) y las situaciones (los indicios, en la escena de anagnórisis), porque, al insistir en comprobar la verdad, se deja muchas veces engañar por las apariencias. En ese sentido, podemos entender que Electra está dotada de un *ethos* trágico, aunque significativas alteraciones modelen su actuación.

En la paradigmática escena de anagnórisis (vv. 487-584),²² Electra representa el papel crucial de cuestionar, al igual que los sofistas, la validez de los *semata*²³ encontrados en el túmulo de Agamenón. Ironía²⁴ y humor sazonan esta original y compleja *reprise* literaria, construida por una ingeniosa técnica retórica de índole silogística, que sustenta el discurso de Electra con argumentos indiscutiblemente sofísticos. La destreza con la que Electra manipula las técnicas de la dialéctica sofística, características del siglo V a.C. provocaría, por cierto, alguna extrañeza en el espíritu del espectador que entonces recuperaba la consciencia de la artificialidad del drama. Es que el contenido sofista del lenguaje de Electra denotaba un

²² Cf. los comentarios de Cropp (1988: *ad loc*) y la interpretación de Van Emde Boas (2017a: 122-7).

²³ A saber: el mechón de cabello, el tejido bordado y las huellas.

²⁴ Una ironía similar se detecta en otros dos momentos cruciales de la obra, en los que Electra se apodera de la palabra: me refiero a la *rhexis* pronunciada ante el cadáver de Egisto (907-906) –que se contraponía a la narración objetiva del Mensajero– y al célebre *agon logon* entre madre e hija que antecedió el matricidio (998-1096). Ambos momentos han sido analizados de forma judiciosa por Mossman (2001), que demostró cómo estos discursos agónicos, más relacionados con la cuestión de la destrucción del *oikos* que con la del heroísmo, son de una importancia vital para la caracterización de las mujeres de esta obra y se ajustan perfectamente al contexto dramático del que forman parte.

intelectualismo sofisticado que no la identificaba con una mujer común²⁵ de la sociedad democrática de Atenas en la que solo los hombres poseían el privilegio de hablar en público. Pero lo importante, en este momento, es notar que la argumentación falaz de Electra estaba basada en deducciones falaces, surgidas de las obsesiones realistas que le turbaban el razonamiento y la conducían a actitudes excesivas. Su discurso se presenta, sin embargo, irónicamente subversivo: al contrariar las evidencias de los hechos (y las pruebas indubitables en el texto esquiliano), afianzaba la lógica de sus conclusiones en improbabilidades plausibles, pero engañosas. Y, por esa razón, como sugiere Gallagher (2003: 405), “Los argumentos de Electra en el debate sobre las señales la representan con una crueldad que probablemente volvió a gran parte de la audiencia en contra suya.” Sin embargo, hay que destacar que cuando Orestes y el Viejo empiezan a dibujar su plan de venganza (vv. 596 y sigs.),²⁶ Electra permanece silenciosa mientras los dos estructuran la muerte de Egisto, pero se ofrece espontánea y repentinamente para preparar la muerte de su madre (v. 647). Como sugiere Cropp (1988: 647), la iniciativa de Electra podrá no haber sido una invención del poeta, pero era, sin lugar a duda, un elemento adicional para su caracterización, ahora como hija. A la voluntad expresada por Electra de participar en el matricidio la motiva el resentimiento que nutría hacia aquella madre que la expulsó del palacio paterno, y donde, indignamente, vivía fastuosamente con su amante. Según un modo de pensar típicamente humano, para la hija excluida de su *oïkos* familiar, la sublimación del dolor solo podía hacerse a través de la venganza.

Indiscutiblemente importantes para la caracterización de Electra son además las escenas que conducen a la ejecución de la doble venganza: la muerte de Egisto, en un contexto sacrificial, y el violento e insólito discurso de reproche que Electra profiere (vv. 907-906) ante el cadáver del tirano adúltero; el *agon logon* entre madre e

²⁵ Sobre esta cuestión, cf. el excelente ensayo de Mossman (2001).

²⁶ Sobre el doble *mechanema*, véase por ejemplo Kubo (1966: 15).

hija y el acto de matricidio. Muy brevemente, puede decirse que estas escenas denuncian aspectos significativos de la personalidad de Electra. Con un lenguaje típicamente femenino, el odio de la protagonista se manifiesta en el enfoque de cuestiones relacionadas principalmente con el matrimonio y la sexualidad. La censura exaltada que dirige hacia Egisto ya muerto²⁷ incide sobre los crímenes que el amante de su madre había practicado contra ella y su familia (vv. 914-7), y no pierde la oportunidad de listar sus fallas de carácter: infidelidad, impiedad, homicidio, corrupción, falta de discernimiento, vergüenza y virilidad, fanfarronada, ganancia, cobardía, insolencia, vanidad y *hybris* sexual. No deja de ser curioso notar que la vida vergonzosa de Egisto, como marido y como hombre, se denuncia y condena a la luz de los valores morales que la figura del humilde marido de la protagonista personifica a lo largo de la obra. Con relación a Clitemnestra, la principal acusación de Electra incide, sin embargo, en el tema del matrimonio sacrílego. Pero en el *agon logon* entre madre e hija, en el que las esclavas troyanas del séquito de Clitemnestra representan el papel de espectadoras intradamáticas, la palabra fluye con más libertad y, a pesar de enfocado en los mismos temas, el discurso se hace aún más femenino, versando incluso sobre algunos temas connotados tradicionalmente con la futilidad propia del género. Es a la mujer como madre y esposa a la que la hija culpabiliza, no solo por el asesinato premeditado de su padre, sino también por la violación de principios éticos y morales básicos como la lealtad, la fidelidad y el amor maternal.²⁸ La riqueza, el poder y el matrimonio son los atributos de Clitemnestra que más inflaman el resentimiento de Electra, para quien el deseo de vengarse de su madre es un

²⁷ El tema de la subversión/perversión domina por completo la insólita *rhexis* de Electra: la censura surge como una forma deturpada del elogio del muerto (presente en forma de epitafios); el hombre se vuelve objeto de la invectiva femenina, invirtiéndose la norma tradicional; y el discurso lamentoso típico de los rituales fúnebres es intencionalmente desfigurado.

²⁸ Cf. vv. 1097-1101: partiendo de una comparación material, concluye que un matrimonio humilde como el suyo es preferible al de Egisto.

sentimiento más fuerte que el de prestar homenaje a la memoria de su padre, asesinado por la mano de Egisto.²⁹ En la causa estaba la violenta ruptura de los lazos familiares que amenazaba la continuidad del *oĩkos* atrida. Podemos decir que en este *agon* el engaño y argucia de Electra contrastan con el arrepentimiento y amabilidad de Clitemnestra. Autores como O'Brien (1964: 31) y Zeitlin (1970: 668) notan gran similitud en el tipo de caracterización a la que Eurípides somete a madre e hija, ambas figuras poco simpáticas, aunque ubicadas en polos opuestos en lo tocante a los principales temas de la obra: matrimonio, relaciones familiares, riqueza, violencia y muerte.

Una observación de carácter naturalista sobre el estado miserable de la hija (vv.1107-8) y el propósito de celebrar el nacimiento del nieto, ofreciendo un sacrificio a las Ninfas, representan la última imagen de Clitemnestra en el escenario. Insensible a la *charis* (v. 1132) de su madre, Electra le da un último impulso a la acción, pero no sin una vez más llamar la atención hacia sus privaciones materiales.

Electra tenía razón: Clitemnestra escuchó su pedido de auxilio (debido al presunto nacimiento de un hijo varón), no por ser una madre afectuosa, sino por el egoísmo cruel de ver alejado el principal motivo de sus temores. Puede decirse, como Thury (1985), que motivaciones estrictamente humanas condicionan el comportamiento de Clitemnestra en esta obra, por ello se muestra arrepentida de ciertas acciones (vv.1109-10), se preocupa con el estado de salud de su hija (vv.1107-8) y está incluso dispuesta a perdonarla (v.1105). Pero en confrontación poseen valores incompatibles y, por ello, la reconciliación entre madre e hija jamás será posible.

²⁹ Cf. v. 984. Aunque Electra se refiriera siempre a los asesinos de su padre en plural, le atribuye a Egisto la ejecución física, considerando Clitemnestra su connivente y responsable por la premeditación de la trampa mortal.

Como notó H. Foley (2001: 235),³⁰ una vez que “tanto Electra como Clitemnestra invocan modelos de comportamiento similares a los de las mujeres áticas”, el auditorio era llamado a juzgar las palabras y argumentos de los personajes, partiendo de los modelos reales que conocía bastante bien.

A lo largo de la obra, nunca se cuestiona, sin embargo, la culpa de la uxoricida ni se mitiga su comportamiento adúltero; inevitable sería, por lo tanto, la expiación que la tradición le había asignado. Si la doble venganza trae el justo castigo a los asesinos de Agamenón (Egisto y Clitemnestra) y la liberación de los hijos exiliados, la verdad es que, por otra parte, decepciona a ambos vengadores, y especialmente a Electra, ya que era ella quien esperaba con más ansiedad este momento. No hay lugar para ninguna manifestación de júbilo después del matricidio; el presente es el momento de la confirmación, de la concienciación de la fragilidad del ser humano, condenado, por su ignorancia, a persistir en sus fragilidades. Orestes invoca a Febo, lamentando que un “oráculo oscuro” (v. 1190) hubiese proclamado una justicia tan horrible y con tan graves secuelas, tanto psicológicas como sociales. Arrepentida también, Electra repudia, ahora, el acto que considera “el más terrible de los crímenes” (v. 1125), atribuyéndose a sí misma una responsabilidad acrecida en el matricidio. También el Coro, en un análisis estrictamente humano, le atribuye a Electra la responsabilidad mayor en el crimen, pues fue ella quien condujo la mano y la voluntad de Orestes. Ambos hermanos confiesan su culpa y exteriorizan su arrepentimiento. Horrorizados con la conclusión de su venganza, tapan el cadáver de Clitemnestra con un manto, proclamando: “Así terminan los grandes sufrimientos de esta casa” (v. 1232). Vano era ese espejismo en el que esa casa podría sobrevivir al acto matricida.

³⁰ La autora considera que esta Clitemnestra euripidiana ya no representa a la figura andrógina esquiliana, sino a la de una “esposa convencional” y, en esta situación, pretende representar incluso el papel de una madre genuinamente preocupada con la situación de su hija.

Conclusión

Un personaje desconcertante como esta Electra habrá, seguramente, causado un fuerte impacto en el espíritu de los espectadores coevos, llevándolos a cuestionar los efectos perniciosos de acciones humanas mal dirigidas, en el engaño de que preservaban los supremos valores de la vida y la muerte. Por otra parte, aceptando la interpretación de Burnett (1998: 225-7) de que la Electra euripidiana representa la acción humana heroica en su decadencia, Eurípides habrá querido proyectar en la ficción dramática la profunda crisis de degradación social y violencia que atingía a la ciudad de Atenas, en las últimas dos décadas del siglo V a. C.

La forma como la protagonista habla de sí misma y de los otros refleja, de modo distorsionado, un mundo obsoleto, tradicionalmente heroico, que se presenta como producto de su propia imaginación. Descontextualizada en un escenario más realista, Electra se preocupa con las apariencias y vive obsesionada con las explicaciones racionales, pero se mantiene prisionera de un mundo inverosímil y falaz, que hace mucho había dejado de existir. El enfoque femenino del conflicto trágico se muestra distorsionado y falaz, porque se centraliza en vivencias emocionales subjetivas y en una *praxis* retórica subversiva que amenazaba la estabilidad del *oĩkos* y, por consecuencia, a toda la comunidad cívica. Todavía, el efecto realista que da forma a la caracterización de Electra en la obra la reconfigura como una figura de rasgos más humanizados, aunque "demasiado humana" para confundirla con una mujer común

No obstante que, en esta obra, un enfoque más realista y humanizado haya añadido *pathos* a la configuración de la protagonista y de las otras figuras dramáticas, el dilema del matricidio está representado como un acto humano aberrante y un problema ético y moral insoluble e injustificable.

Bibliografía

Fuentes

- Brasete, M. F. (2019). “Electra”, en Silva, M. de F. (ed.). *Eurípides III*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 201-273.
- Cropp, M. J. (ed.) (1988). *Euripides: Electra*. Warminster: Aris & Philips Ltd.
- Diggle, J. (1981). *Euripidis Fabulae*. Vol. 2. Oxford Classical Texts. Oxford: Oxford Univ. Press.
- Fialho, M. d. C. (2003). “Sófocles, Electra”, en *Sófocles. Tragédias*. Coimbra: Minerva, 93-166.

Estudios

- Arnott, W. G. (1981). “Double the Vision: A Reading of Euripides' Electra”. *G&R*. 28: 179-91.
- Brasete, M. F. (2003). “Estrutura e espaço cénico no prólogo da Electra de Eurípides”. *Ágora*. 5: 7-22.
- (2005). “A Electra euripidiana: um drama de matricídio”, en C. de Miguel Mora (coord.). *Vt par delicto sit poena: crime e justiça na Antiguidade*. Aveiro: Universidade de Aveiro, 83-107.
- Burket, W. (1990). “Ein Datum für Euripides' Elektra: Dionysia 420 v. Chr.”. *Museum Helveticum*. 47: 65-69.
- Burnett, A. P. (1998). *Revenge in Attic and Later Tragedy*. Berkeley: University of California Press.
- Deserto, J. (1994). “O Agricultor na *Electra* de Eurípides. Um homem simples no reino do ódio”. *Humanitas*. 46: 111-122.
- Eisner, R. (1979). “Euripides' Use of Myth”. *Arethusa*. 12: 153-74.
- Fialho, M. d. C. (2003). “Introdução e Tradução de *Electra*”, en *Sófocles. Tragédias*. Coimbra: Minerva: 93-166.
- Foley, H. P. (2001). *Female Acts in Greek Tragedy*. Princeton: University Press.
- Gallagher, R. L. (2003). “Making the stronger argument the weaker: Euripides, *Electra* 518-441”. *CQ*. 53: 401-15
- Gellie, G. H. (1981). “Tragedy and Euripides' *Electra*”. *BICS*. 28: 1-12.

-
- Gill, C. (1986). "The Question of Character and Personality in Greek Tragedy". *Poetics Today*. 7(2): 251-273.
- Goldhill, S. (1986). *Reading Greek Tragedy*. Cambridge: University Press.
- Gould, J. (1978). "Dramatic Character and 'Human Intelligibility', in Greek Tragedy". *PCPhS*. 23: 43-67.
- Grube, G. M. A. (1941). *The Drama of Euripides*. London: Methuen.
- Halleran, M. R. (1985). *Stagecraft in Euripides*. London: Croom Helm.
- Hartigan, K. V. (1991). *Ambiguity and Self-Deception. The Apollo and Artemis Plays of Euripides* (Studien Zur Klassischen Philologie, 50). Frankfurt: Lang. Frankfurt am Main.
- Kitto, H. D. F. (1990). *A Tragédia Grega*. 2 vol. Coimbra: Arménio Amado-Editora.
- Knox, B. M. W. (1979). *Word and Action, Essays on the Ancient Theater*. Baltimore-London.
- Kubo, M. (1966). "The Norm of Myth: Euripides' Electra". *HSCP*. 71: 15-31.
- Leão, D. (2005). "O horizonte legal da *Oresteia*: o crime de homicídio e a fundação do tribunal do Areópago". *Humanitas*. 5: 3-38.
- Lloyd, M. (1986). "Realism and Character in Euripides' *Electra*". *Phoenix*. 40: 1-19.
- Luschnig, C. A. E. (1995). *The Gorgon's Several Heads. Studies of Alcestis, Electra & Phoenissae*. Leiden. New York: Köln.
- Mastrorarde, D. J. (1979). *Contact and Discontinuity: some conventions of speech and action in Greek Drama*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- (2010). *The Art of Euripides: Dramatic Technique and Social Context*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Michelini, A. N. (1987). *Euripides and the Tragic Tradition*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Mossman, J. (2001). "Women's Speech in Greek Tragedy: The Case of Electra and Clytemnestra in Euripides' *Electra*". *CQ*. 51: 374-84.
- O'Brien, M. J. (1964). "Euripides and the Gorgon". *AJP*. 85: 13-39
- Pelling, C. B. R. (Ed.). (1990). *Characterization and individuality in Greek literature*. Oxford: Clarendon Press.

-
- Pohlenz, M. (1961). *La Tragedia Greca*. (Trad. ital.), Vol I. Brescia: Paideia.
- Raeburn, D. (2000). “The significance of stage properties in Euripides' Electra”. *G&R*. 47: 149-68.
- Seidensticker, B. (2008). “Character and Characterization in Greek Tragedy”, en Revermann, M. & P. Wilson (eds.). *Performance, Iconography, Reception. Studies in Honour of O. Taplin*. Oxford: Oxford University Press, 333-346.
- Silva, M. d. F. Sousa e (1997). *Crítica do teatro na Comédia Antiga*. Ed. 2. Lisboa: FCG/JNICT.
- Taplin, O. (1986). “Fifth-Century Tragedy and Comedy: A Synkrisis”. *The Journal of Hellenic Studies*. 106: 163-174.
- Thury, E. M. (1985). “Euripides' Electra: An Analysis through Character Development”. *RhM* 128: 5-22.
- Van Emde Boas, E. (2017a). *Language and Character in Euripides' Electra*. Oxford: Oxford University Press.
- (2017b). “Euripides”, en Temmerman, K. de and van Emde Boas, E. (Eds.). *Characterization in Ancient Greek Literature is the fourth volume in the series Studies in Ancient Greek Narrative*. Mnemosyne, Supplements. Tomo: 411. Leiden-Boston: Brill, 355-74.
- Zeitlin, F. I. (1970). “The Argive Festival of Hera and Euripides' Electra”. *TAPhA*. 101 (1970): 645-69 (= J. Mossman (ed.), 2003, *Euripides. Oxford Readings in Classical Studies*, Oxford: cap.12).



Colección *Studia et Nugae*