

ΠΟΛΥΣΙΝΗΣ ΚΥΩΝ: ELECTRA, COÉFORAS Y LA CONSTRUCCIÓN DEL ESTATUS FEMENINO EN LA ORESTÍA

María Inés Crespo

Universidad de Buenos Aires – CONICET
marinescrespo@fibertel.com.ar

Resumen

La Electra de *Coéforas* no ha sido estudiada en profundidad por la crítica, que se ha centrado en su comparación con las heroínas homónimas de Sófocles y Eurípides, para señalar sus semejanzas y diferencias y para determinar si el personaje cumple una función indispensable para la construcción dramática de la pieza y puede considerárselo, en consecuencia, un carácter autónomo. El presente trabajo tiene la intención de responder el porqué de su inclusión en la economía de la trilogía. Tras rastrear las fuentes preesquileas y estudiar, desde una perspectiva de género, los rasgos ambiguos que la constituyen como sujeto femenino, propondremos la hipótesis de que la inclusión de Electra no obedece a motivos dramáticos sino ideológico-estructurales. La hija de Agamenón proporciona al espectador un verdadero modelo de comportamiento, aceptable para la polis, que contrarresta la imagen “anómala” de las mujeres de la trilogía y anticipa semánticamente la aparición de Atenea en *Euménides*.

Palabras clave: Esquilo – *Coéforas* – *Orestía* – Electra – género – estatus femenino.

Abstract

Choephoroe's Electra has not been thoroughly studied by scholars, who have been instead focused on comparing her to namesake heroines by

Sophocles and Euripides in order to show the differences and similarities between them, and to determine whether her character is essential for the piece's dramatic structure and can therefore be considered autonomous. This paper intends to answer why she is included in the trilogy. After tracing pre-Aeschylean sources and analyzing from a gender perspective the ambiguous traits defining her as a female subject, we will hypothesize that Electra's presence cannot be explained by dramatic reasons but ideological and structural ones. Agamemnon's daughter provides the spectator with a true role model –one acceptable to the polis– which offsets the “anomalous” image of women in the trilogy and semantically anticipates Athena's appearance in *Eumenides*.

Keywords: Aeschylus – *Choephoroe* – *Oresteia* – Electra – gender – female status.

La Electra de *Coéforas* no ha sido estudiada en profundidad por la crítica, que se ha centrado, por una parte, en compararla con las heroínas homónimas de Sófocles y Eurípides, señalando las semejanzas y diferencias que se perciben en su concepción y, por otra parte, en determinar si el personaje cumple una función indispensable para la construcción dramática de la pieza¹. El presente trabajo, que forma parte de una investigación más amplia, tiene la intención de responder la pregunta del porqué de la inclusión del personaje en la economía de la trilogía. Tras el rastreo de sus apariciones en las fuentes preesquileas y el estudio, desde una perspectiva de género, de los rasgos que la constituyen como sujeto femenino, intentaremos probar la hipótesis de que la inclusión de Electra no obedece a motivos dramáticos sino ideológicos y estructurales, sosteniendo que la hija de Agamenón proporciona al espectador, al final de su aparición, un modelo de comportamiento, aceptable para la πόλις, que contrarresta la imagen “anómala” del resto de las mujeres de la trilogía y anticipa semánticamente la aparición de la diosa Atenea en *Euménides*.

¹ Véanse al respecto, principalmente, Tarkow (1979), Podlecki (1981 y 1983), Garvie (1986), de Romilly (1992), Foley (2001) y Auer (2006).

Antes de centrarnos en la figura de Electra, hagamos algunas precisiones indispensables. En primer lugar, cabe señalar que "lo femenino" es en Esquilo una estructura significativa que sólo puede estudiarse si se la incluye en el sistema de oposición sémica *femenino/masculino*, cuyos constituyentes se ubican en dos ejes marcados y connotados, respectivamente, como "positivo" y "negativo", y que es *uno* de los sistemas que organiza su universo ideológico-conceptual: en este caso, la oposición *cultura/naturaleza*. Los componentes de este sistema no sólo reflejan un modo concreto de estructura familiar, parental y social, sino que además forman parte del imaginario global derivado del modelo de organización patriarcal –o androcrática, en términos de Sommerstein (2008)– del Occidente antiguo. Por otra parte, es sabido que los personajes femeninos de la tragedia griega deben ser estudiados contemplando que su discurso es producto de una articulación masculina, la del autor, y por tanto sometida a las determinaciones del contexto cultural ya señalado.

En otra ocasión daremos cuenta de nuestro análisis de Electra como actante dramática. Hemos concluido –e iremos señalando pruebas de ello– que Esquilo la ha configurado como un carácter no necesario para la construcción estrictamente dramática de la pieza, dado que sus acciones podrían ser llevadas a cabo por cualquier otro personaje secundario, como sucede en *Electra* de Sófocles.² A nuestro entender, ocupa la escena como doble femenino del héroe, Orestes, y carece de los elementos necesarios en su estatus subjetivo como para ser considerada heroína trágica. Este estatus subjetivo debería incluir, como mínimo, las condiciones necesarias para dar lugar a un deseo transgresor y la determinación de convertirlo en acto, transgresión que la colocaría por fuera de la ley cósmica, social y humana –esto es, de la ley masculina–. Por el contrario, dada su sujeción a la ley del varón y no a su propia ley,

² La función dramática esencial de tomar la decisión concreta de cometer matricidio es aconsejada por el Coro. Luego la aconseja y la lleva a acompañar obedientemente el curso de acción. Por último, las coéforas fortalecen la voluntad de Orestes de ejecutar la venganza y lograr justicia.

Electra no puede ser calificada como carácter autónomo y, por tanto, no es una heroína³.

Comencemos, entonces, por identificar el origen del personaje en la tradición literaria griega. El nombre de Electra no aparece en la fuente más antigua que menciona a las hijas de Agamenón, quien en *Ilíada* IX 144-145 afirma:

τρεις δέ μοί εἰσι θυγάτρεις ἐνὶ μεγάρῳ εὐπήκτω
Χρυσόθεμις καὶ Λαοδίκη καὶ Ἰφιάνασσα,

Tres hijas tengo yo en mi bien claveteado palacio:

Crisótemis, Laódice e Ifianasa, (...)

Ningún registro de su nombre encontramos en la *Odisea*, Hesíodo, el ciclo épico, los *Himnos homéricos*, la lírica monódica o la lírica coral. La primera mención aparece en las *Eeas* o *Catálogo de las mujeres* del pseudoHesíodo, Fr. 23a 13-16 MW, obra datada por la crítica entre los siglos VII y VI a. C.:

γῆμ[ε δ' ἐὼν διὰ κάλλος ἄναξ ἀνδρῶν] Ἀγαμέμνων
κού[ρην Τυνδαρέοιο Κλυταμῆς] τρην κυανῶπ[ιτ]
ἦ? τ[έκεν Ἰφιμέδην καλλίσφυ]ρον ἐν μεγάρο[ισιν]

³ Para que un sujeto femenino construido ficcionalmente pueda adaptarse a esas condiciones dentro de la concepción ideológica y poética de Esquilo, esto es, para convertirlas en heroínas trágicas, el dramaturgo opera una transformación en la constitución sémica de estos personajes, en los que el carácter heroico aparece a condición de la pérdida de rasgos como la razón, la “femineidad”, la condición de sujeto y hasta la humanidad misma (Crespo 2000: 67-108). En cuanto al carácter “autónomo”, hacemos referencia intertextual al modo en que el Coro de Ancianos tebanos califica a Antígona en la obra homónima de Sófocles (*Ant.* 821), teniendo en cuenta que el adjetivo es perfectamente adecuado para describir un rasgo de carácter central para las heroínas –y los héroes– de la tragedia griega.

Ἥλεκτρον θ' ἠ εἶδος ἐρήριστ' ἀ[θανά]τησιν.

Y desposó por su belleza el rey de hombres, Agamenón,
a la hija de Tíndáreo, a Clitemnestra de sombría mirada,
y ella dio a luz en palacio a Ifimeda, de bellos tobillos,
y a Electra, que en figura competía con las inmortales.

La explicación de este cambio de nombre en la tradición proviene de una fuente muy tardía, como Eliano (siglo II d. C.)⁴. Eliano sostiene que Janto, poeta que se ubica en 600 a. C., afirmaba en una obra que trataba la temática de la *Orestía* que Electra había sido llamada anteriormente Laódice. Luego del asesinato de Agamenón y del matrimonio de Egisto –el nuevo rey– con Clitemnestra, los argivos (“dado que permanecía sin lecho y había envejecido como virgen”), la habían llamado Electra, por estar privada de marido y no haber experimentado el lecho (ἄ-λεκτρος)⁵. Sin duda, como afirma Garvie (1986: XVII), las fuentes tardías intentan reconciliar una tradición en la que Electra ya jugaba un papel significativo con la versión del nombre mencionado en la *Ilíada*. De hecho, la etimología antigua es falsa, dado que Ἥλεκτρα significa “de color ambarino, brillante”, y se aplica como epíteto de la luz del sol (en masculino) o de la luna (en femenino)⁶.

El poeta del siglo VI a. C. Estesícoro, contemporáneo de Safo y Alceo, tres generaciones anterior a Esquilo y de cuyas obras de tema épico abrevaron profusamente los trágicos atenienses, escribió una *Orestía* en dos libros. Ateneo⁷ afirma que se sirvió como fuente de la obra

⁴ Ael. *VH* IV 26 y fr. 700 *PMG*.

⁵ Esta información puede ser rastreada no más allá del erudito homérico Megaclides, posterior al siglo IV a. C., de donde habría sido obtenida por Eliano y Ateneo (véase nota 6).

⁶ Más aún, la etimología indoeuropea remite a la raíz **wleik-*, “fluir, correr como un líquido”. La relación del estado líquido o húmedo en general con el género femenino es una constante en la literatura griega y en la *Orestía* en particular. Véanse al respecto Crespo (2000: 99-102) y, como mencionaremos posteriormente, Carson (1990).

⁷ Ath. XII 512f-513a y fr. 699 *PMG*.

del mencionado Janto, donde la princesa era uno de sus personajes, a partir de lo cual se han hecho reconstrucciones de su posible papel⁸. De los escasos testimonios y fragmentos que de su texto nos han llegado (210-219 *PMG*), ninguno alude directamente a Electra. No obstante, el testimonio 217, que corresponde al *POxy* 2506, nos permite deducir su presencia en el poema:

Αισχύλο[ς μὲν γὰρ Ὀρέστ<ε>[ια]ν ποιήσα[ς τριλογ]ίαν [Α]γαμέμνον[α
Χ]οηφ[όρ]ους

Εὐμεν[ίδας] τὸν ἀναγ[νωρισμὸ]ν διὰ τοῦ βοστρύχο[υ· Στ]ησιχόρῳι γάρ
ἔστιν [

En efecto Esquilo, por su parte, al componer la trilogía *Orestía* –*Agamenón*, *Coéforas* y *Euménides*– [armó la escena del reconocimiento por medio del rizo de cabello: esto está en Estesícoro⁹.

No podemos determinar hasta qué punto los escasos elementos suministrados por la tradición de los que disponemos fueron determinantes para Esquilo pero, sin duda, en manos del gran poeta trágico sufrieron un importante proceso de ampliación, profundización y transformación, y a él debemos la concepción del personaje con los rasgos centrales que lo caracterizan.

Si, como hemos establecido, Electra no es, a nuestro juicio, un personaje de peso dramático autónomo, ¿por qué está allí? ¿Qué función cumple en la trilogía? ¿Es, simplemente, una mujer que despliega ante el espectador los rasgos semánticos propios de los personajes femeninos paradigmáticos del género, conformes con los del imaginario social del siglo V a. C., y que Esquilo traslada al construirlos como personajes dramáticos? Según hemos estudiado, esos rasgos podrían sintetizarse en

⁸ Véase Jebb (1924: XIV).

⁹ Publicado en el vol. XXIX de los Papiros de Oxirrinco, que contiene un *Commentarium in poetas melicos*. Es el *POxy* nº 2506 fr. 26 col. ii, 7-13, datado en el siglo II d. C. Equivale al fragmento consignado en A. *TrGF3* T63 Radt.

los siguientes: 1) en el aspecto físico, la mujer es débil, y si es joven, se muestra poseedora de una belleza corporal concebida como trampa para el sujeto varón; 2) en el terreno psíquico-afectivo, está sujeta a la emoción o al terror irracional, la maternidad es su instinto insoslayable y función preponderante y, por tanto, se la exhibe como casta, aunque la represión de la sexualidad es una situación retratada como en permanente peligro de desbordarse. Por último, 3) en el plano psíquico-intelectual, la mujer parece incapaz de reflexión autónoma, a menos que se la auxilie, aconseje y se dirija su accionar, y mantiene una relación de dependencia con la ley divina, cósmica y humana (sancionada por el varón) que se manifiesta en términos de piedad y obediencia, nunca de cuestionamiento. En consecuencia, los personajes femeninos convencionales cumplen en el corpus esquileo una función agencial, instrumental (un interlocutor con el que el héroe dialoga, un doble degradado del héroe, un portavoz de la legalidad amenazada). Pero también cumplen –y en el caso de Electra es, para nosotros, evidente y de enorme potencia comunicativa– una funcionalidad simbólica, es decir, “muestran” –y reafirman– lo que para el imaginario “es” o “debería ser” una hija, una esposa, una madre, una reina¹⁰.

Ahora bien, si así fuera, bastaría para probar nuestro punto con enunciar una lista de los rasgos que en Electra se relacionan con los ítems recién señalados. Sin embargo, nada es tan sencillo ni directo en Esquilo, y más indirecto, elusivo y equívoco es el planteo que de los rasgos de los personajes se hace en la *Orestía*, la obra de conjunto en que, con mayor amplitud, el poeta pone en escena caracteres que, además de actantes, son un haz complejo de funciones simbólicas. En consecuencia, el retrato de la princesa argiva se construirá, casi hasta el final, como profundamente ambiguo, con rasgos específicamente “femeninos” (para bien o para mal) y también con otros rasgos que la acercan peligrosamente a la configuración semántica de las heroínas.

¹⁰ Para los conceptos de género, sujeto mujer, héroe trágico y actitud trágica, así como para ubicar el marco conceptual de nuestro trabajo con respecto a cuestiones como el mito, la ideología trágica y las posiciones de los personajes masculinos y femeninos en el teatro de Esquilo, remitimos a Crespo (1999; 2000; 2010; 2012; 2016).

Veamos entonces, muy brevemente, ese haz de rasgos a medida que van apareciendo en el texto y en la representación de las *Coéforas*.

Electra aparece un tiempo muy acotado en escena. Entra en el verso 22, junto con las esclavas portadoras de ofrendas que constituyen el Coro, y permanece en silencio hasta el verso 84¹¹. A partir de ese momento, se relacionará con Orestes y con las esclavas, jugará un papel casi pasivo en la toma de decisiones que se desarrolla entre los tres hasta que, por orden de su hermano recién recuperado, sale de escena en 584, cuando la acción propiamente dicha está a punto de comenzar, para sumirse en el silencio para siempre. No participa en el matricidio; su culpabilidad no es un problema a dilucidar. Nada más se dice de ella, ni en el resto de *Coéforas* ni en *Euménides*. Podría suponerse que la muchacha reaparecería al final de la pieza, para hacerse eco, junto con el Coro, de la victoria de Orestes. Pero Esquilo no la menciona. Su persona, igual que la de Ifigenia¹², ha sido borrada de la escena. Debemos tener en cuenta que el silencio se relaciona con el control de las mujeres, control que es un presupuesto cultural para la construcción de la nueva sociedad ateniense del siglo V a. C. Este presupuesto es compartido por el dramaturgo con los hacedores de la democracia radical. Aunque esta posición cultural-ideológica pueda resultarnos paradójal, extraña o incongruente, la conducta modélica deseada para las mujeres es el silencio: el que ellas deben ejercer y los varones replicar no hablando de ellas, de acuerdo con el precepto de Pericles en su *Discurso Fúnebre* (Th. II 46, 2). Este silencio es destino para Electra. Sin embargo, la aparición de la princesa y el retrato que de ella hace el poeta es central para la estructura de sentido de la trilogía y para completar el mensaje del eje bipolar femenino/masculino de su universo conceptual.

¹¹ La creación de intriga y suspenso ante las esperadas palabras de un personaje que permanece mudo en escena es un recurso favorito de Esquilo. Véanse, entre los más famosos, el de Casandra en *Agamenón* y el de Prometeo en *Prometeo Encadenado*.

¹² En efecto, cuando el Coro alude a la “tercera tormenta” que se ha abatido sobre la casa reinante, menciona los asesinatos de los hijos de Tiestes, de Agamenón y de Clitemnestra (1065-1074). El sacrificio de Ifigenia debe ser silenciado, porque su recuerdo entorpece el retrato de Agamenón como víctima inocente de una mano femenina y traidora.

Luego de su silencio de más de 60 versos, Electra habla al fin. Su primer parlamento (84-105) –más allá de los problemas textuales que presenta¹³– se inicia con el pedido dirigido a las mujeres del Coro para que se conviertan en consejeras (γένεσθε τῶνδε σύμβουλοι πέρι, 86)¹⁴, y al pedido le sigue una serie de interrogaciones retóricas que ponen de manifiesto sus dudas en cuanto a cuál debe ser su línea de conducta con respecto al sacrificio expiatorio de Clitemnestra y su falta de valor para llevar a cabo la misión que se le ha encomendado (τῶνδ’ οὐ πάρεστι θάρσος, 91). Luego de un primer intercambio con la Corifeo, que cumple su deseo, Electra, que se muestra angustiada e indecisa¹⁵, insiste en su posición femenina solicitando enseñanza¹⁶, guía concreta, dado que ella es “una inexperta” (τί φῶ; δίδασκ’ ἄπειρον ἐξηγουμένη, 118). Los imperativos abren y cierran una serie de subjuntivos deliberativos que subrayan algo más que un estado de ánimo: es, como ya señalamos, uno de los rasgos constantes de los personajes femeninos: incapaces de reflexión autónoma, a menos que se las auxilie, aconseje y se dirija su accionar. A esto se suma el rol claramente pasivo que la joven ha jugado en los años transcurridos desde la muerte de Agamenón: ha permanecido junto a los asesinos del padre dentro del palacio, y aunque es fiel a la memoria de Orestes y en su ausencia ha idealizado llamativamente su figura, ha deseado su regreso y el instante de la venganza y de la liberación, nada se dice de algún intento de comunicarse con él, de mandarle mensajeros, de rogarle que vuelva, de huir ella misma. Han sido años de sufrimiento y aislamiento, de crecimiento desmesurado de la fantasía y del resentimiento, pero carentes de actos y decisiones.

¹³ Por motivos estructurales y de coherencia argumentativa, Diggle (1970) propuso una transposición de versos que ha sido en general aceptada por los editores posteriores, aunque con discrepancias parciales.

¹⁴ Hemos tenido a la vista las principales ediciones reconocidas. Nuestro texto reproduce centralmente el de West (1990), con divergencias menores basadas en Garvie (1986) y Sommerstein (2008).

¹⁵ Conacher (1987: 104-105) la califica incluso de “tímida” y “casi inocente” en su actitud y en sus parlamentos.

¹⁶ Esta posición subjetiva se asemeja a la de Ío y a la del Coro de Oceánides en *Prometeo Encadenado* 565, 606-607, 631-634, 698, 705-706, 728, 788-789, 817. Ella es ignorante por ser mujer: no sabe cómo actuar.

Pero esta primera *resis* plantea, al mismo tiempo, una notable ambigüedad en la dicción:

πῶς εὐφρον' εἶπω; πῶς κατεύξομαι πατρί;
πότερα λέγουσα παρὰ φίλης φίλω φέρειν
γυναικὸς ἀνδρί, τῆς ἐμῆς μητρὸς πάρα;

¿Cómo decir palabras agradables? ¿Cómo he de rogar a mi padre?
¿Diciéndole, acaso, que traigo [ofrendas] de la amada para el amado,
de mujer a marido/varón, de parte de mi ... madre? (88-90)

La ambigüedad comienza en el políptoton φίλης-φίλω (89), al que se suma la aliteración con el lexema siguiente, φέρειν. El término φίλος es de por sí complejo de traducir e interpretar. Como adjetivo, indica no solo a aquellos que son “queridos, amados”, sino de manera especial a aquellos que pertenecen al ámbito socio-parental de la familia ampliada, aquellos que se consideran “propios”, “del propio bando”, aquellos con cuya lealtad se cuenta más allá de los lazos de sangre. Obviamente, la *φιλία* de Clitemnestra hacia Agamenón (que cualquier griego daría por descontada en virtud del lazo matrimonial) ha resultado nula. El énfasis semántico resulta entonces, en primera instancia, irónico, y este efecto es reforzado por la yuxtaposición antitética γυναικὸς-ἀνδρί (90), que también en principio parecería reflejar la relación de los padres, como esposos y como seres sexuados. Ahora bien, por debajo de la posición filial convencional que se intenta destacar en la estructura de superficie, el fraseo insinúa, en segundo plano, la relación de la propia Electra con ambos, subrayada por πατρί (88) y μητρὸς πάρα (90), ambos a final de verso. Se trata del exceso de *φιλία* de Electra hacia su padre, profundizado por la oposición varón/esposo-mujer/esposa, que puede remitirse, además de a Clitemnestra, al deseo inconsciente de la propia Electra, que manifiesta no sólo el exceso de amor (incestuoso) sino el exceso de odio (ἔχθος, 101), que comparte con las mujeres del Coro y que aparecerá en el

texto unos versos después. Ningún sentimiento de esta clase parece apropiado para una mujer plenamente “femenina”.

El segundo parlamento significativo es la plegaria que dirige Electra a Hermes Subterráneo (124-151). De él nos importa llamar la atención sobre el siguiente pasaje:

Ἐποϊκτιρόν τ' ἐμέ
φίλον τ' Ὀρέστην φῶς ἄναγον ἐν δόμοις.
πεπραμένοι γὰρ νῦν γέ πως ἀλώμεθα
πρὸς τῆς τεκούσης, [...]
κάγῳ μὲν ἀντίδουλος, ἐκ δὲ χρημάτων
φεύγων Ὀρέστης ἐστίν [...]

¡Ten piedad de mí

y de mi amado Orestes; enciende una luz en casa!

Pues ahora, de algún modo, vamos errantes, vendidos
por la que nos parió (...)

Y yo, por mi parte, soy igual que una esclava y Orestes,
lejos de sus riquezas, es un exiliado. (130-133/135-136)

Aquí se destacan las notas que configuran la situación de Electra como mujer y como princesa: ella, y por extensión hiperbólica también Orestes, son vendidos y comprados como esclavos (πεπραμένοι, de πέρνημι, 132), y ambos (Orestes, y por extensión hiperbólica Electra) andan errantes, exiliados (ἀλώμεθα, 132): él, efectivamente; ella, en el exilio interno. Por lo tanto, desde el punto de vista político, los príncipes son esclavos y los ciudadanos, proscritos. Estilísticamente, lo que se sugiere por metonimia en el verso 132 se explicita en sentido recto en 135: ella es “como una esclava”, está “en el lugar de una esclava” (el prefijo ἀντί indica equivalencia), y Orestes en 136 es un φεύγων: un prófugo, un desterrado. Y a la situación política se le suma, en su caso, la pérdida del poder

económico, ya que está “lejos de sus riquezas, sin riquezas” (ἐκ δὲ χρημάτων, 135). El exilio y la esclavitud, que acercan hasta casi identificar a los hermanos, ubica a ambos, pero para nuestro interés presente, a Electra, en la posición más pasiva que imaginarse pueda: la de objeto de intercambio, la de exclusión de la vida de la πόλις. En la Grecia patriarcal toda mujer es, en alguna medida, un objeto de intercambio, dado que circula entre los varones como moneda de pactos, alianzas y consolidación de los lazos de solidaridad propios del género masculino. Pero la princesa de Argos es menos que una mujer “femenina”: a sus propios ojos es un mero objeto animado (una descripción que les cabía a los seres humanos reducidos a la condición servil). Esta autodefinición la acerca peligrosamente al estado de naturaleza, como veremos más adelante.

Ahora bien, el ejercicio de la sexualidad, que se le ha negado hasta el momento por no haber sido dada en matrimonio, merece un primer comentario por parte de Electra en la segunda parte de la plegaria:

καὶ σὺ κλυθί μου, πάτερ·
αὐτῇ τέ μοι δὸς σωφρονεστέραν πολὺ
μητρὸς γενέσθαι χεῖρά τ' εὐσεβεστέραν.

Y tú escúchame, padre:

a mí, a mí misma, otórgame el llegar a ser mucho más casta
que mi madre, y de mano más piadosa. (139-141)

Si del comportamiento sexual femenino se trata, ser σώφρων –adjetivo que significa habitualmente “sensato, prudente” pero que se traduce habitualmente por “casta” o “virtuosa” cuando se refiere a una mujer– es ejercer, desde el punto de vista etimológico y semántico, la medida, el autocontrol, la represión del instinto que en la “hembra”, como dijimos, es imaginizado siempre en peligro de desborde. A ese peligro se le opone el deseo de ser “controlada, mesurada”, esto es,

reprimida. Lo extraño es que este rasgo le sea solicitado al padre, objeto de su exceso de φιλία, figura parental que jamás sería, en condiciones normales, un interlocutor adecuado para explicitar estas cuestiones: implica, en el plano discursivo, una intimidad inconveniente para una doncella. Nuevamente, entonces, Electra responde en principio a las notas deseables de su identidad de género, aunque en segundo plano aparecen otras notas que la alejan de la posición femenina convencional y prescripta.

Pero quizá el momento textual de máxima ambigüedad tiene lugar en la llamada “escena del reconocimiento” (212-263), que es el pasaje más relevante desde el punto de vista dramático de la primera parte de la obra y el que ha merecido la atención privilegiada de la crítica¹⁷. Antes del ἀναγνωρισμός propiamente dicho, aparecen los σήματα: las pruebas de que Orestes está presente allí, cerca de su hermana, que se materializan en el rizo sobre la tumba y las huellas de sus pies (166-211).

Aquí, más allá de la controversia acerca de la verosimilitud de la escena y la parodia de Eurípides en su *Electra*¹⁸, lo que resulta llamativo y queremos señalar es la neutralización del eje de oposición femenino/masculino que se opera entre los hermanos: los cabellos son iguales; las huellas de los pies, del mismo tamaño. La fusión o identificación en el aspecto físico es tan fuerte que ambos diluyen y desvían (en el plano simbólico) sus respectivas posiciones sexuadas: Orestes es un varón feminizado, como suele suceder con los efebos que están en proceso de iniciarse en la edad adulta, y Electra está masculinizada, como les acontece a las vírgenes que no se han casado en la edad “justa”, prescripta por el sistema patriarcal. La pareja (de hermanos) en que ella está virilizada y él feminizado duplica, semánticamente, a la pareja (sexual) de Clitemnestra y Egisto: ella tiene un corazón de voluntad varonil (ἀνδρόβουλος κέαρ, *Ag.* 11); él es directamente asimilado con una mujer (δυσοῖν γυναικοῖν... θήλεια γὰρ φρήν *Choe.* 304-305). Esta cuasi-identificación de los hermanos es tal porque la φιλία los hace idénticos. En la casa de Atreo los lazos de φιλία, ambiguos

¹⁷ Véanse, entre muchos otros, los trabajos de Fitton-Brown (1961), Roux (1974, esp. 42-56) y Wiles (1988).

¹⁸ Véase al respecto, muy especialmente, Mezzadri (1997).

como son (sexuales y sociales), son siempre excesivos, y también lo son sus transgresiones.

Ahora bien, las variables “femeninas” de Electra no desaparecen, lo que contribuye a la ambigüedad y debilita la neutralización. En efecto, Electra llora abundantemente, sin poder reprimir sus lágrimas:

κάμοι προσέστη καρδία κλυδώνιον
χολῆς, ἐπαίθην δ' ὡς διανταίω βέλει·
ἐξ ὀμμάτων δὲ δίψιοι πίπτουσί μοι
σταγόνες ἄφαρκτοι δυσχίμου πλημυρίδος,
πλόκαμον ἰδούση τόνδε·

También a mí me invade el corazón una oleada
de bilis y soy golpeada como por un dardo que me atraviesa;
y de mis ojos caen, sedientas¹⁹, gotas incontenibles de una pleamar
tempestuosa al ver este rizo. (183-187)

El desfallecimiento, las puntadas en el pecho y las lágrimas son la descripción fisiológica de una ansiedad anímica extrema y de un dolor que es reflejo somático de esa ansiedad, metaforizados por Esquilo, en forma memorable, con la imagen de un líquido que inunda cuerpo y espíritu. La asociación de la femineidad con un elemento informe, indeterminado, fluyente, se concreta por medio de dos sustancias. El dolor empapa el interior del cuerpo femenino de bilis (χολή)²⁰. Hacia el exterior, todo lo mojan las lágrimas, metaforizadas como gotas de una marea creciente (σταγόνες πλημυρίδος). Pero el llanto, el rasgo central de la incontinencia femenina²¹, desborde peligroso en toda circunstancia, es

¹⁹ Para el análisis de esta notable hipálage, en el que no podemos ahora detenernos, véase Garvie (1986: 92) y Calderón Dorda en Rodríguez Adrados (2010: 12).

²⁰ La teoría hipocrática (*Morb.* I 24) atribuía los escalofríos al incremento de la bilis en la sangre o a una corriente de bilis que va hacia el corazón.

²¹ Véase al respecto el clásico artículo de Carson (1990).

tal porque puede debilitar la fortaleza de los varones. Ellos deben ser ciudadanos y soldados fuertes y “secos”, hombres cuyo corazón no se derrite por los estímulos emotivos que podrían afectarlos²². Retomaremos en un instante la reacción del propio Orestes ante el llanto de su hermana. Al avanzar el texto hallamos otros puntos relevantes para nuestro análisis. En primer lugar se destaca el hecho de que, como última prueba, Orestes presenta un objeto altamente simbólico: la tela tejida por una Electra niña o apenas adolescente que Orestes ha conservado en su poder a lo largo de los años:

ἰδοῦ δ' ὕφασμα τοῦτο, σῆς ἔργον χερός,
σπάθης τε πλιγᾶς, ἠδὲ θήρειον γραφῆν—

Y ¡mira este tejido, obra de tu mano,
y los golpes del batidor y el bordado de animales! (231-232)

En principio, la tela bordada representa la labor por excelencia de la mujer griega: el tejido, labor que la pone bajo la protección y el control de Atenea, la diosa masculina que se alza como símbolo del triunfo definitivo del paradigma patriarcal y de la derrota del colectivo femenino (a lo que volveremos). No obstante, el tejer ha estado siempre en el mundo griego relacionado con la muerte, y en esta ocasión, según señala Sommerstein (1980: 64-65), el golpe de la σπάθη, el batidor²³, está muy cerca de recordar y anticipar el golpe de la espada (de Clitemnestra en *Agamenón*, quien ha tejido para su marido el manto mortal; de Orestes en nuestra pieza). El objeto que más relaciona a la mujer con la cultura, la σπάθη, se convierte en instrumento de muerte.

²² Véase al respecto, como intertexto ineludible, los comportamientos opuestos de Odiseo y Penélope en *Odisea* XIX 205-212. Odiseo llora (abierta u ocultamente) en muchas otras instancias, pero nunca en público ni delante de una mujer.

²³ El batidor es un listón de madera, ancho y plano, con el que la tejedora aprieta el tejido. No es una “aguja”, ni un “bastidor”, ni un “peine de cardar”, como erróneamente se lo ha traducido al castellano.

Debemos también señalar una nueva ocurrencia del peligro del desborde femenino en la admonición inmediata de Orestes ante un posible abrazo (o al menos un contacto físico) de Electra, para quien el σῆμα del tejido ha resultado definitivo:

ἔνδον γενοῦ, χαρᾶ δὲ μὴ 'κπλαγῆς φρένας·
τοὺς φιλτάτους²⁴ γὰρ οἶδα νῶν ὄντας πικρούς.

¡Domínate, y no perturbes tu mente por la alegría!

Pues sé que los más queridos son nuestros amargos enemigos. (233-234)

La orden de controlarse y reprimir la emotividad aparece de inmediato como un rasgo negativo y femenino por excelencia: el exceso de manifestaciones de alegría (el desborde, la incontinenencia) puede echar a perder los planes del vengador, aún no verbalizados. El fraseo mismo es significativo: ἔνδον γενοῦ, que no podemos sino traducir como “domínate, contente, contróláte”, significa literalmente “estate dentro”, esto es, “quédate en el interior de tu propio ser, no te vuelques al afuera, guárdate tus emociones en tu interior”. De algún modo, el mandato de que las mujeres deben permanecer la mayor parte del tiempo en el ἔνδον, en el interior de sus casas, se extiende en esta expresión al campo del autocontrol de las manifestaciones afectivas, más amenazantes aún que las peligrosas calles de la ciudad.

La efusión afectiva da paso, entonces, al discurso. En los versos siguientes Electra redefine sus lazos de parentesco por medio de un señalamiento intertextual que la liga a con la Andrómaca de la *Iliada*, y da lugar a una particular versión del dispositivo estilístico denominado “escala ascendente de afectos”²⁵:

²⁴ Véase más arriba nuestro comentario acerca del significado de φίλος.

²⁵ La escala ascendente de afectos es una estructura compositiva propia de la épica estudiada por Kakridis (1949: 49-52). Consiste en la enumeración –aparentemente

ὦ τερπνὸν ὄμμα, τέσσαρας μοίρας ἔχον
ἐμοί· προσαιδᾶν δ' ἔστ' ἀναγκαίως ἔχον
πατέρα σε, καὶ τὸ μητρὸς ἐς σέ μοι ῥέπει²⁶
στέργηθρον – ἢ δὲ πανδίκως ἐχθαίρεται –
καὶ τῆς τυθείσης νηλεῶς ὁμοσπόρου·
πιστὸς δ' ἀδελφὸς ἦσθ', ἐμοὶ σέβας φέρων
μόνος.

¡Oh tierno semblante, que tienes cuatro aspectos
para mí! Pues es forzoso que a ti te llame
padre, y hacia ti se inclina el amor
a una madre –ella es odiada, con toda justicia–
y el amor a la de la misma semilla, con crueldad inmolada;
y eres mi leal hermano, el único que me ha dado
respeto. (238-243)

En el caso de Andrómaca (*Il.* VI 429-430), la escala culmina con la mención de Héctor, que es para ella padre, madre, hermanos y por fin, “floreciente esposo” (*θαλερὸς παρακοίτης*). En el caso de Electra no existe ningún afecto fuera del ámbito de la familia de sangre (lo que sería mucho más adecuado y deseable para una mujer): la escala incluye a) al

ascendente– de una serie de parientes o amigos a quienes el hablante ama, escala que culmina con aquel que es el objeto privilegiado de su amor. En ella, lo que se intenta poner de manifiesto no es la progresión interna, sino la cima: quien ocupa el lugar más alto es el individuo más valorado, el que verdaderamente importa por sobre el resto de las relaciones afectivas. El más amado suele ser aquel de quien depende totalmente, ya que todas las relaciones de parentesco del hablante se han reducido a una sola.

²⁶ El verbo ῥέπω alude especialmente a la inclinación de los platillos de la balanza. El “peso” del amor debido a una madre parece haberse desplazado hacia el otro platillo y ahora se dirige al padre.

padre; b) cuya mención ocupa también el segundo peldaño, por situarse en el lugar de la madre aborrecida; c) la hermana sacrificada sin piedad, crueldad que merecería un desarrollo más profundo evitado por razones de coherencia ideológica²⁷ y, por fin, en el punto culminante, d) el hermano que la considera digna de respeto, σέβας (244).

En su plegaria a Zeus (246-263), pasaje plagado de imágenes, Orestes refuerza con su discurso lo expresado por Electra. En primer lugar, la orfandad: ambos son la “nidada del águila”, “los pichones” (γένναν αἰετοῦ, 247-249, πατρὸς νεοσσούς, 256 y αἰετοῦ γένεθλα, 258) que han quedado sin padre²⁸. Dado el encadenamiento sintáctico,²⁹ la madre parecería ser también asesina de sus hijos, una asesina simbólica. Hijo e hija quedan ambos asimilados al género masculino del águila urania y opuestos al femenino de la cruel serpiente ctónica que metaforiza a Clitemnestra (δεινῆς ἐχίδνης, 259). Con todo, y al igual que en la escena del reconocimiento, también Orestes quedará prolépticamente identificado con rasgos femeninos. En efecto, poco después, él mismo se asimilará a la serpiente que mama del pecho materno y en lugar de leche, hace brotar sangre (δράκοντα, 527; οὔφρις, 544) y duplica así la ambigüedad de la

²⁷ La muerte de Ifigenia, salvo tres menciones en boca de Clitemnestra al final de *Ag.* (1432, 1525, 1555) y ésta en boca de Electra desaparece en el resto de la trilogía. En *Coéforas*, la propia soberana la omite como circunstancia atenuante de su crimen. Cuando el Coro de Servidoras resume el drama de los Atridas al final de la pieza (1065-1076), se limita a mencionar tres “tormentas”: el asesinato de los hijos de Tiestes, el de Agamenón y el de Clitemnestra. El borramiento de la figura de Ifigenia es producto de una coherencia ideológica y estructural. Si el final de la trilogía consiste en la anulación de las fuerzas caóticas que conspiran contra el desenvolvimiento exitoso de la πόλις -la civilización- corporizadas en el carácter femenino y mortífero de las Erinias, el sacrificio de Ifigenia, que es un crimen de sangre, debe ser silenciado para preservar este nuevo equilibrio alcanzado por las potencias antagónicas que los ciudadanos tienen la misión de preservar. En este momento del desarrollo dramático, la manifestación de la impiedad del sacrificio de la princesa y el consecuente sufrimiento filial perjudicaría la imagen de un Agamenón inocente víctima de su esposa adúltera. Aunque producto del exceso de φιλία y de la idealización del padre, el silencio de Electra resulta chocante, al menos a nuestros ojos contemporáneos. Véase Crespo (1999: 105).

²⁸ Electra retoma la metáfora en el cierre de su intervención en escena (νεοσσούς τοῦσδε, 501).

²⁹ Por supuesto, no nos referimos a la concordancia morfológica, sino al fraseo, que acerca semánticamente la muerte (θανάοντος, 248) a la estirpe del águila (γένναν, 247).

posición sexuada de Electra. En segundo lugar, el destierro: ambos sufren metafóricamente el mismo exilio (externo él, interno ella) de la casa paterna. Esta igualación está reforzada por el uso del número dual (ἄμφω φυγῆν ἔχοντε τὴν αὐτὴν δόμων, 254). Como ya hemos remarcado en pasajes anteriores, la desviación de la norma de género, la ambigüedad o la neutralización de las diferencias es rápidamente equilibrada por un discurso que refleje los rasgos semánticos esperables. La resis de Orestes culmina, como ya hemos indicado, con la caracterización de Clitemnestra y Egisto como “mujeres”,³⁰ ya que “femenino es su corazón” (φρήν, 305)³¹, esto es, cobarde.

Paradójicamente, el siguiente pasaje que resulta significativo para el análisis menciona otra vez el corazón femenino, pero esta vez las asimiladas y poseedoras de ese corazón son Electra y su madre:

λύκος γὰρ ὄστ' ὠμόφρων
ἄσαντος ἐκ ματρός ἐστι θυμός.

Pues como un lobo, crudo en su corazón,
implacable es mi ánimo, que viene de mi madre. (421-422)

Ya no se trata de un corazón cobarde: el θυμός de Electra, identificado con el de su madre, ha descendido a la animalidad salvaje, es decir, para los griegos, el símbolo más palpable de la pérdida de la humanidad y la reducción al estado de naturaleza. El lobo tiene un φρήν ὠμός, “un corazón crudo”, esto es, por metonimia, propio de un animal carnicero y, de allí, “cruel”. El lobo ya ha sido utilizado para metaforizar a

³⁰ Egisto ya es llamado mujer explícitamente en *Ag.* 1625.

³¹ La inclusión de expresiones misóginas está tan normalizada que ni siquiera las interlocutoras del príncipe, que son mujeres (Electra y el Coro), las perciben como ofensivas. Los personajes son absolutamente ajenos a la autoconsciencia de su condición de género, lo que es sin duda producto de la articulación masculina del autor, de los lugares comunes que el público está dispuesto a escuchar y de las necesidades del mensaje dramático, como hemos explicado en la nota 23.

Egisto en *Ag.* 1258-1259, cuando Casandra pronuncia la imagen de la leona de dos pies (δίπους λέαινα) que se acuesta (συγκοιμωμένη) con el lobo (λύκω) en ausencia del noble león (λέοντος εὐγενοῦς ἀπουσία). De este modo, el lobo es Egisto; Egisto y Clitemnestra (“dos mujeres”), ya igualados, son seres lobunos, y Electra, igualada a su madre, se describe reducida al primitivismo, afectada por un deseo inflexible de morder la carne sangrante. El autorretrato de una mujer degradada al salvajismo, que ha perdido la timidez del comienzo, la blandura y el sentimiento de piedad que se adjudica al género femenino se duplica y refuerza unos versos más adelante, donde la doble semejanza es esta vez con una prisionera y con una perra malvada:

λέγεις πατρῶον μόρον· ἐγὼ δ' ἀπεστάτουν
ἄτιμος, οὐδὲν ἀξία,
μυχῶ δ' ἄφειρκτος πολυσινοῦς κυνὸς δίκαν
ἐτοιμότερα γέλωτος ἀνέφερον λίβη,
χέουσα πολύδακρυν γόον κεκρυμμένα.

Hablas de la muerte paterna: por mi parte, yo estaba apartada,
sin honra, sin dignidad alguna,
recluida en el fondo del palacio como perra peligrosa,
más prontas que la risa me brotaban lágrimas,
derramando a escondidas un lamento de copioso llanto. (445-449)

Nuevamente aparece la mención de las lágrimas incontinentes de las mujeres “femeninas”. Pero esta vez, en el plano semántico, equilibran la autodescripción de Electra como πολυσινῆς κύων (“perra peligrosa, dañina”, 446). Esta metáfora se encadena con la anterior mención del lobo carnicero (421). Se trata de animales carnívoros y predadores, pero en el caso de la perra queda ligada a un importante número de

metaforizaciones corporizadas en la imagen de la caza, recurrente en toda la *Orestía*³², que hacen referencia a la propia Clitemnestra, quien es, al final de *Coéforas* y al comienzo de *Euménides*, la jefa de la jauría que sigue el rastro de la presa, Orestes. Electra queda por completo asimilada a su madre por medio del mecanismo de animalización, pero nunca cumplirá las acciones necesarias para ser una heroína sanguinaria. En *Coéforas*, el verdadero sabueso πολυσινης, el que hará sangrar a la presa, el que derramará una libación de sangre será Orestes, no ella.

Las últimas palabras pronunciadas por Electra relevantes para nuestro estudio se relacionan con su condición de παρθένος: la princesa ha permanecido virgen durante sus años de exilio interno. Pero ante la llegada de Orestes, la perspectiva del matrimonio se abre nuevamente para ella. ¿Cómo habla Electra de sus hipotéticas bodas futuras?

κάγὼ χοάς σοι τῆς ἐμῆς παγκληρίας
οἴσω πατρῶων ἐκ δόμων γαμηλίους·

También yo, de la dote, te traeré mis libaciones nupciales
desde la morada paterna:
y primero de todo, veneraré esta tumba. (486-488)

La mención de las bodas ocupa un lugar secundario en la promesa³³: su posible ocurrencia es una ocasión que se le brinda a la joven para demostrar la incondicionalidad del amor y el apego al padre y al hogar paterno, y la reafirmación del vínculo poderoso que la relaciona con su tumba. Se aprecia en esta breve intervención la sujeción de Electra a las

³² En relación la imagen de la caza y la imagería general de la pieza, véase Hughes Fowler (2007).

³³ De acuerdo con el relato mítico retomado por los trágicos, Electra acaba casándose con Píladas. Dado que el hijo de Estrofió funciona como espejo y doble de Orestes, el matrimonio de ambos jóvenes liga aún más, simbólicamente, a ambos hermanos, desdibujando sus diferencias. Véase al respecto Alaux (1995: 148-149).

funciones tradicionales de las mujeres: en este caso, la obediencia a los rituales y a la religión patriarcal, incluso en su relación con el mundo subterráneo (tal como aparece en las invocaciones de los versos siguientes)³⁴. No obstante, incluso en este contexto se hace presente la ambigua posición de la doncella en lo que toca a su condición de género. En efecto, dado que la religión ctónica castiga de forma contundente los crímenes cometidos contra los parientes consanguíneos y, por tanto, el sacrificio de Ifigenia y el planeado asesinato de Clitemnestra deberían merecer el pedido de la debida retribución, la posición subjetiva de Electra la muestra al margen del comportamiento esperable: no hay pedido de justicia para ellas, sino prevalencia de la línea de sangre paterna. El crimen de Agamenón es el único verdaderamente censurable, el único que clama venganza. Esta venganza será cumplida por Orestes: por ello, Electra se ubica, a nivel dramático, no como quien actúa o influye en el acto de otro sino, tal como anticipamos al comienzo de este trabajo, como doble femenina del héroe.

Para cerrar nuestro análisis solo resta la mención de las últimas palabras en que Orestes menciona a su hermana antes de comenzar su venganza:

ἀπλοῦς ὁ μῦθος· τήνδε μὲν στείχειν ἔσω,
αἰνῶ δὲ κρύπτειν τάσδε συνθήκας ἐμάς, (554-555)

Simple es la orden: a ésta le encarezco que vuelva
adentro y a vosotras que ocultéis estos planes, (...)

νῦν οὖν σὺ μὲν φύλασσε τὰν οἴκῳ καλῶς,
ἄπῳς ἂν ἀρτίκολλα συμβαίνη τάδε· (579-580)

³⁴ Esta sujeción a los lazos filiales y fraternos mediante el cumplimiento de las prescripciones religiosas es muy similar a la de Antígona en relación con su hermano Polinices.

Entonces ahora tú vigila bien lo que sucede en la casa,
para que esto suceda con exactitud.

En menos de doscientos versos Orestes ha pasado de ser el efebo feminizado al joven adulto que se está haciendo dueño de la situación, casi a punto de convertirse en el varón del γένος. En estas últimas palabras Electra es primero mera referencia del deíctico τήνδε (554): el príncipe ya no se dirige a ella sino a las mujeres del Coro. Las palabras son una orden: su función será la de custodiar lo que ocurre ἔσω, “dentro de la casa” (554) y, la de todas, guardar el secreto (555): no está de más recordar a las mujeres que no sean incontinentes, esta vez, con las palabras. Y por fin la interpela en segunda persona para reforzar lo ya prescripto: que “vigile lo que sucede en casa” (579). El mandato la recluye nuevamente, la deja fuera de las actancias que se avecinan. Será una figona, una posible informante, pero ya no una vengadora, y en consecuencia ya no una heroína, debemos concluir.

Podemos afirmar que Electra es representada con extrema ambigüedad a lo largo de toda su estancia en escena, con “un pie” en cada extremo de eje semántico bipolar: femenina y masculina, activa y pasiva, incestuosa y deseosa de matrimonio, decidida y dubitativa, llorosa y dura de corazón, polluela huérfana y loba carnífera: siempre en peligro de parecerse demasiado a su madre, desequilibrar el platillo por completo y, entonces, convertirse en una heroína trágica, como en Sófocles. Pero nada de esto sucede. Ella se debate en la ilusión de un posible accionar, mas se consume en vano. En términos dramáticos, la anulación de un fantaseado protagonismo ni siquiera depende de la propia evolución psicológica, si tal cosa puede decirse, que el personaje manifiesta en escena. Apenas Orestes se reconoce en la serpiente del sueño de Clitemnestra y toma la decisión radical de matarla, él da un paso definitivo hacia el polo masculino de la oposición (aunque todavía actuará como efebo en su utilización del engaño y la emboscada). El plan de venganza de Orestes, sostenido por Apolo, prescinde de Electra y le obtura la posibilidad de transgredir los límites. Ella, obediente a la autoridad que su hermano manifiesta ahora como varón (casi) cumplido, acepta su orden de regresar al interior del οἶκος, a cumplir un papel

subalterno y silencioso y a prepararse para asumir, para siempre, el género femenino, deslizándose hasta el extremo prescripto del eje de las oposiciones.

Ahora bien, nos preguntamos al comienzo por qué Esquilo elige poner a Electra en escena relegándola a un papel secundario. Luego del recorrido textual, podemos afirmar que Electra está allí para proporcionar un modelo femenino que contrarreste la imagen anómala del resto de las mujeres de la trilogía: tengamos en cuenta que la última imagen de mujer de *Agamenón* es la de Clitemnestra penetrando en el palacio como nueva gobernante. Electra, en cambio, aparece en *Coéforas* vestida de negro y cumpliendo uno de las funciones religiosas más importantes asignadas a las mujeres: las honras fúnebres ejecutadas en el ámbito privado. Y un último rasgo, decisivo según nuestra interpretación: Orestes mata a su madre, sobreponiéndose a la *αιδώς* más primaria, porque elige obedecer a Apolo y poner la solidaridad de género (el masculino) por encima de los miedos ancestrales, y lo hace con la ayuda y el sostén de quien representa cabalmente el funcionamiento del lazo entre varones: su *ἑταῖρος*, Pílates. Electra, en cambio, muestra cómo las solidaridades de sangre y de género se rompen en el caso de las mujeres: la reina Clitemnestra elige a qué hija amar y a cuál maltratar, según su conveniencia política; la princesa se alía con las esclavas pero traiciona a su madre, acatando apasionadamente la ley hecha por el varón.

La “derrota” de la mujer se concreta al final de la obra, y su justificación ético-política-religiosa será escenificada en *Euménides*. En el plano divino³⁵, la situación es equivalente, como se muestra en la última pieza. Los dioses son solidarios entre sí, y con los humanos varones. Las diosas, por el contrario, no son fieles a la solidaridad de género, “traicionan a las mujeres” y asumen la ideología androcrática. Lo hacen las Erinias, a medias persuadidas, a medias presionadas, pero lo hace de manera radical Atenea, que es “por completo de su padre” (*κάρτα δ' εἰμι τοῦ πατρός*, 738). Ella es su representante cabal, y vota para concretar en un símbolo político y religioso uno de los mensajes centrales de la

³⁵ Sobre el papel de diosas y mujeres en la *Orestía* y la construcción de un nuevo mito para la polis democrática, véanse los importantes estudios de Rabinowitz (1981) y Zeitlin (1984).

trilogía. El conjunto de rasgos “no femeninos”, “ambiguos”, “neutralizadores de las marcas de género” que hemos rastreado a lo largo del estudio, encarnados en la virginal Electra, vengativa y prisionera del amor al padre³⁶, es la prolepsis simbólica y estructural de la aparición decisiva de Atenea. En este sentido, tal vez el toque final de Esquilo, irónico y polémico, sea el de entronizar en la escena, a la luz de las antorchas del triunfo de la πόλις, una diosa masculina para las mujeres.

Bibliografía

Alaux, J. (1995). *Le liège et le filet. Filiation et lien familial dans la tragédie athénienne du Ve. Siècle av. J.-C.* Paris: Belin.

Auer, J. (2006). The Aeschylean Electra. *Greek, Roman and Byzantine Studies*, 46, 249-273.

Rodríguez Adrados (ed.) (2010). Esquilo. *Tragedias, IV. Coéforas, Euménides*. Trad. y notas de E. Calderón Dorda. Madrid: CSIC.

Carson, A. (1990). Putting Her in Her Place: Women, Dirt, and Desire. En D. Halperin, J. Winkler, J. & F. Zeitlin. *Before Sexuality: The Construction of Erotic Experience in the Ancient Greek World*. Princeton: Princeton University Press, pp. 135-170.

Conacher, D. (1987). *Aeschylus' Oresteia. A Literary Commentary*. Toronto: University of Toronto Press.

Crespo, M. I. (2016), “Ανανδρoι Ἀμαζόνες: conflicto trágico y subjetividad femenina en las *Suplicantes* de Esquilo”. Incluido en el Dossier “Teatro, sociedad y política en la Atenas clásica”, *Saga, Revista de Letras*, 5 (primer semestre), 22-69.

Crespo, M. I. (2012). *Dýsplanos parthénos*. La víctima femenina como híbrido monstruoso en el *Prometeo Encadenado*. En A. Atienza, A.; D. Battistón, D.; E. Buis, E.; M. I. Crespo et al. (eds.). *Nostoi. Estudios a la memoria de Elena Huber*. Buenos Aires: Eudeba, pp. 195-214.

³⁶ Con respecto al apego a la figura paterna por parte de las mujeres véase Goldhill (1984).

Crespo, M. I. (2010). *Sophè gyné*. Mujer y saber, obediencia y libertad: la “desfeminización” de Casandra en el discurso dramático de *Agamenón*. [Versión corregida y aumentada en espera de nueva publicación de (1998). *Sophè gyné: la ‘desfeminización’ de Casandra en el discurso dramático del Agamenón*, *Actas de las IX Jornadas de Estudios Clásicos*, “Mito y religión en la cultura grecolatina” (25-27 de junio de 1997), UCA: Buenos Aires, pp. 89-96.]

Crespo, M. I. (2000). Ανδρόβουλος γυνή, δύσθεος γυνή: la construcción de Clitemnestra como heroína trágica en el discurso dramático de la *Orestía*. En Caballero de del Sastre, E.; Huber, E. et al. (eds.), *El discurso femenino en la literatura grecolatina*, Centro de Estudios Latinos – Facultad de Humanidades y Artes (Universidad Nacional de Rosario), Rosario: Homo Sapiens, pp. 67-108.

Crespo, M. I. (1999). Δόμων ἄγαλμα: la desubjetivación de la heroína trágica en el discurso dramático del *Agamenón*. *Anales de Filología Clásica*, XV, 94-106.

de Romilly, J. (1992), L’hesitation et le regret dans les tragedies antiques relatives a Electre. *Bulletin de l’Association Guillaume Budé*, 3, 237-248.

Diggle, J. (1970). A transposition in the *Choephoroi*. *Classical Review*, 20, 267-269.

Fitton-Brown, A. (1961). The Recognition Scene in *Choephoroi*. *Revue des Études Grecques*, 74, 363-370.

Foley, H. (2001). *Female Acts in Greek Tragedy*, Princeton & Oxford: Princeton University Press.

Garvie, A. (ed.) (1986). Aeschylus, *Choephoroi*. Oxford: Clarendon Press.

Goldhill, S. (1984). Definition, paradox, reversal: τοῦ πατρός in the *Choephoroi*. En *Language, Sexuality, Narrative: the Oresteia*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 99-207.

Hughes Fowler, B. (2007). The imagery of *Choephoroe*. En M. Lloyd, (ed.). *Aeschylus. Oxford Readings in Classical Studies*. Oxford: Oxford University Press, pp. 302-315.

Jebb, R. (ed.) (1924). Sophocles, *Electra*. Oxford: Oxford University Press.

Kakridis, J. (1949). Hectorea. En *Homeric researches*. Lund: C.W.K. Gleerup, pp. 43-64.

- Mezzadri, B. (1997). Euripide à contre-pied (À propos des *Choéphores*, 205-211 et de *l'Électre* d'Euripide, 532-537). En A. Moreau, A. y P. Sauzeau, (eds.), *Les Choéphores d'Eschyle*, Montpellier: Université Paul Valéry, pp. 87-106.
- Podlecki, A. (1981). Four *Electras*. *Florilegium*, 3, 21-46.
- Podlecki, A. (1983). Aeschylus' women. *Helios*, 10, 23-47.
- Rabinowitz, N. (1981). From force to persuasion: Aeschylus' *Oresteia* as a cosmogonic myth. *Ramus*, 10, 159-191.
- Roux, G. (1974). Commentaires à *l'Orestie*. *Revue des Études Grecques*, 87, 33-79.
- Sommerstein, A. (1980). Notes on the *Oresteia*. *Bulletin of the Institute of Classical Studies*, 27, 63-75.
- Sommerstein, A. (ed.) (2008). Aeschylus II, *Oresteia: Agamemnon – Libation Bearers – Eumenides*. Cambridge (Ma.)–London: Harvard University Press.
- Tarkow, T. (1979). Electra's Role in the Opening Scene of the *Choephoroi*. *Eranos*, 77, 11-21.
- West, M. (ed.) (1990). *Aeschyli Tragoediae cum incerti poetae Prometheo*. Stuttgartiae: in aedibus B.G. Teubneri.
- Wiles, D. (1988). The Staging of the Recognition Scene in the *Choephoroi*. *Classical Quarterly*, 38, 82-85.
- Zeitlin, F. (1984). The dynamics of misogyny: myth and mythmaking in the *Oresteia*. En J. Peradotto & J. Sullivan (eds), *Women in the Ancient World. The Arethusa Papers*. New York: State University of New York Press, pp. 159-191.