

Una aproximación a la *Electra* de Sófocles desde el prólogo y la párodos*

Carmen Morenilla Talens

José Vicente Bañuls Oller

Universitat de València. Departament de Filologia Clàssica

carmen.morenilla | jose.v.banuls@uv.es



Recepción: 5/1/2009

Resumen

Sófocles se esfuerza por lograr una integración mayor del coro en la acción dramática, a la vez que focaliza la acción del héroe en el marco en el que éste se mueve. En los primeros versos de esta tragedia, en particular en el prólogo y en la párodos, a través de las estructuras iterativas, podemos vislumbrar las claves de los conflictos profundos de esta saga que aflorarán finalmente en la forma de matricidio. Y desde esos primeros versos, esas claves se proyectan a otros lugares de la tragedia formando un tejido complejo que arroja no poca luz sobre ella.

Palabras clave: Sófocles, *Electra*, prólogo y párodos, estructuras iterativas, integración del coro en la acción.

Abstract. *An Approach to Sophocles' Electra from the Prologos and the Parodos*

Sophocles strove to bring about a greater integration of the chorus into the dramatic action at the same time as he focused the action on the hero's sphere. The keys to the deep conflicts of this saga, which subsequently come to the surface as a matricide, are outlined in the iterative structures of the first lines of this tragedy, in particular, in the prologos and the parodos. Such keys are projected to other parts of the text interweaving a complex network which sheds light on its meaning.

Key words: Sophocles, *Electra*, prologos and parodos, iterative structures, integration of the chorus into the action.

Aunque los espectadores que presenciaban las representaciones dramáticas conocían las aventuras y desventuras de los héroes de las grandes sagas helenas, la existencia de versiones diferentes, unida a la libertad con la que el tragediógrafo solía servirse de este material, hacía aconsejable proporcionar algunas informaciones previas sobre aquellos aspectos concretos que iba a dramatizar y sobre los que iba a recaer el peso principal de la acción. Se trata, en suma, de proporcionar a los espectadores la información necesaria para que la obra pueda ponerse en marcha y alcance el objetivo que el autor se había propuesto, todo un arte dentro del arte de

* El presente trabajo forma parte del proyecto de investigación HUM2006-13080/FILO.

la tragedia. Esto se hace razonablemente evidente si confrontamos las informaciones que nos aporta Sófocles al comienzo de su *Electra* con las que aporta Esquilo al comienzo de las *Coéforas*, pues si bien es cierto que ambas tragedias se sirven del mismo segmento de la saga, una y otra hablan de cosas diferentes y presentan, ante los ojos de los espectadores, problemas distintos, acordes con el fin último que persigue uno y otro con su tragedia. Las informaciones que Esquilo nos ofrece al comienzo de las *Coéforas* se integran en un marco más amplio, la acción desarrollada ya en su *Agamenón*. El hecho de que Sófocles componga fuera ya del marco de la trilogía temática le facilita la focalización en un personaje en contraste con otros personajes, a la par que determina que las informaciones que aporta al comienzo de sus tragedias sean diferentes y más complejas. Y así es la que nos ofrece al comienzo de su *Electra*, y lo es también porque allí nos da ya las claves del conflicto trágico, de donde procede el error trágico de Electra: la diferente percepción de la realidad que Orestes y Electra tienen, y todo ello acorde con el planteamiento general de la tragedia de Sófocles. Hablar de error trágico, de sus consecuencias, en el caso de los héroes de Sófocles, es hablar de la asunción plena del destino en la forma de toma de conciencia de la realidad existencial en la que se ha movido y, sobre todo, en la que finalmente se encuentra, y esa realidad existencial, ese destino en el caso de la Electra de Sófocles tiene nombre y forma humana, Orestes, si bien éste sea un Orestes que raya lo inhumano. La causa del error trágico, que en las tragedias de Sófocles no es otra que una interpretación errónea de la realidad y la consiguiente acción errónea, se articula en esta tragedia en sendas percepciones de la realidad que dan lugar a otros tantos planos de acción, el real, en la medida en que es el que se hará efectivo, que representa Orestes, y el erróneo, o, para ser exactos, la percepción errónea de la acción que Orestes ha de llevar a término, que representa Electra. Dos percepciones diferentes de la realidad, la de los de fuera y la de los de dentro. Orestes y el viejo pedagogo de Agamenón, acompañados por un Píladés silente, vienen de fuera, como exilados, y como tales son portadores de una visión de la realidad interior muy diferente de la que tienen aquéllos que han permanecido en el interior. Y ahí precisamente reside el error de Electra: pensar que Orestes ve las cosas como ella las ve.

Las claves de esta tragedia, con el desarrollo de estos dos planos de percepción y acción, las encontramos ya con claridad en su inicio, en lo que constituye el prólogo de la tragedia, en el diálogo entre Orestes y el pedagogo (vv. 1-120), por un lado, y en la párodos, esa párodos en forma de comos¹, cantado entre el coro y Electra (vv. 121-250). Precede a la párodos una monodia entonada por Electra, que constituye su primera intervención, en cuyas palabras resuenan las que pronunciara Ayante en los vv. 831-844 de la tragedia homónima de Sófocles; pero, a diferencia de Electra, cuya acción corresponde a Orestes, Ayante tiene en sus manos la capacidad de actuar, por lo que es consciente de que los lamentos de nada sirven, como afirma él mismo en los vv. 852 s. La postura de Electra en lo que hace a quien corresponde la acción supone de forma implícita la focalización

1. Sófocles desarrollará esta forma en *Filoctetes* y en *Edipo en Colono*.

de la responsabilidad de la muerte de Agamenón en Egisto² en lo que hace a la acción vindicativa. Tras esta monodia, comienza la párodos, con la que el coro alcanza, al menos parcialmente, el objetivo que se ha propuesto, pues tras la párodos da inicio Electra a un largo parlamento (vv. 254-309), en el que, sin retroceder en sus posicionamientos, expone sus motivaciones de forma razonada. Ya calmada, Electra siente vergüenza, es lo primero que manifiesta, y pasa a exponer las razones de su estado. Y si en alguien fija el objetivo de su persistente exigencia de justicia, ése es Egisto, lo que, de forma implícita, se fundamenta en el hecho de que sea él el que está ocupando el lugar de Agamenón (vv. 266-274 y 299-302). La conclusión de su largo y ya sosegado parlamento es justificatoria de su actitud (vv. 307-309). Y que es Egisto, además, el objeto de temor lo prueban las palabras del coro tras este largo parlamento de Electra (vv. 310 s.), y también la respuesta de ésta (vv. 312 s.); y es Egisto también quien ha tomado la decisión de deshacerse de Electra. Así pues, es a través de la linealidad expresiva propia del discurso como se dramatiza la acción del coro sobre el estado anímico de Electra, que paulatinamente se va calmando (vv. 86-309), mientras que es a través de las estructuras que tienden precisamente a romper esa linealidad como se alcanza el efecto impresivo sobre los espectadores³, a la vez que nos permite vislumbrar los conflictos profundos de esta saga que, aunque no en primer plano, no por ello dejan de latir con fuerza en lo más profundo de ella y que finalmente aflorarán en la forma de matricidio. La existencia conocida de la estructura estrófica, articulada en torno a la métrica, explica en parte el retraso en la detección de un hecho tan notorio como la *Ringkomposition*; por la misma razón, la articulación en torno a la métrica de la estructura estrófica ha hecho que se pasase por alto respuestas en otros niveles⁴.

En el prólogo, más que un diálogo entre Orestes y el pedagogo de Agamenón, hallamos sendas exposiciones informativas. Por un lado, el pedagogo, a la par que muestra aquello que tienen ante los ojos, aprovecha para recordar a Orestes quién es y qué le ha llevado allí, recuperar lo que en justicia es suyo y también vengar la muerte de Agamenón, como leemos en los vv. 13 s.: *καῖξεθρηψάμην | τοσσόνδ' ἐς ἥβης πατρὶ, τιμωρὸν φόνου* «y te crié después hasta esta edad, vengador para tu padre de su muerte». Por otro lado, Orestes, tras referir el resultado de su consulta oracular sobre cómo se ha de llevar a cabo la acción, no abiertamente, oponiendo un ejército a otro, sino por medio de engaños (v. 37: *δόλοισι*), pasa a exponer en

2. Sobre el progresivo desplazamiento desde Egisto hasta Clitemnestra de la responsabilidad principal de la muerte de Agamenón y el reflejo de ese proceso en su nombre, cf. SANTIAGO 1999.
3. La *Ringkomposition* y la estructura estrófica son dos de los mecanismos utilizados para intentar romper la linealidad discursiva y acercar la expresión a la forma de percepción y de representación. Fue MÜLLER 1908 el primero en reparar en la existencia de la *Ringkomposition*. En la página 56 de dicha obra afirma: «saepius orationes Supplicum ita sunt compositae ut ei qui loquuntur eo redeant, unde incepterunt, et sententia in initio proposita in fine iteretur». Sobre la importancia de estas estructuras en los inicios de la literatura, cf. TOPOROV 1981 y MORENILLA 1987a. Sobre el concepto y usos de la composición anular, cf. la obra clásica de VAN OTTERLO 1944. Sobre la combinación de la *Ringkomposition* y la responsión estrófica, cf. MORENILLA-BAÑULS 1991a, 1991b y 1995.
4. WAHLSTRÖM 1970 y MORENILLA 1987b.

todos sus extremos el plan que a tal fin ha ideado. Una vez expuesto todo esto, como bien dice Orestes en el v. 73, εἴρηκα μὲν νῦν ταῦτα, ha llegado el momento de pasar a la acción, y eso es, en efecto, lo que hacen.

El objetivo que persigue la acción se nos muestra con claridad en la invocación que Orestes realiza, vv. 71s.: καὶ μὴ μ' ἄτιμον τῆσδ' ἀποστείλῃτε γῆς, | ἀλλ' ἀρχέπλουτον καὶ καταστάτην δόμων⁵. El objetivo de Orestes no es otro que la casa de Agamenón, dicho de otro modo, los bienes que objetivan y visualizan el poder, y con ello el restablecimiento del orden alterado con la muerte violenta de su padre. Aunque la exposición que se hace en el prólogo del objetivo que se propone Orestes y del plan urdido para llevarlo a término se inserta en el marco amplio de una tradición sólidamente establecida, al ponerse el énfasis en la recuperación de lo que es suyo, queda abierta una puerta a una posible modificación del mito en lo referente a la muerte de Clitemnestra, lo que pone de manifiesto el engaño de Orestes, que, a través de la no explicitación de que entre sus objetivos se halla Clitemnestra, se proyectará hacia los espectadores e irá tomando forma por las palabras del coro y de Electra en la párodos. Y no debieron quedar defraudados los espectadores, pues modificación hay e importante, ya que Sófocles invierte el orden de las muertes poniendo con ello de relieve el objetivo primero de Orestes y con él el error de Electra, esto es, la materialización de sus esperanzas, de sus exigencias de justicia, en una forma no esperada. Queda claro, pues, al comienzo de la tragedia, lo que Orestes se propone de la mano del pedagogo de Agamenón: la recuperación de todo aquello que, por la muerte violenta de Agamenón, le fue arrebatado a Orestes; el motivo de la venganza en el marco del derecho de sangre queda obscurecido. Con ello comienza a proyectarse hacia los espectadores una realidad en parte falsa, que, unida al planteamiento que desarrollará Electra sobre las esperanzas que en su hermano tiene puestas y, en consecuencia, sobre qué acción es necesario llevar a término, pretende inducir a los espectadores a una percepción errónea, semejante a la que tiene Electra, de lo que representa Orestes, una percepción errónea que se verá reforzada por el posicionamiento del coro, formado en esta tragedia por ciudadanas, no por cautivas traídas por Agamenón, como en *Coéforas* de Esquilo. Salvando las distancias que hay entre Esquilo y Sófocles, la diferente actitud de uno y otro coro refleja el pensamiento que informa una y otra tragedia: en el caso de *Coéforas*, nos encontramos ante cautivas troyanas que, en la situación en la que se hallan, posiblemente confían en atraerse las simpatías de los hijos de Agamenón. Se trata de una apuesta hecha por quienes poco o nada tienen que perder. Diferente es el caso de *Electra* de Sófocles, en la que son ciudadanas, por lo que su posicionamiento próximo al de Electra supone la legitimación por parte del pueblo de las pretensiones de restablecimiento de la legalidad truncada con la muerte de Agamenón. No es casual que en el v. 211 las mujeres del coro aclaren que vienen a velar por los intereses de Electra y también por los propios, y en el v. 253, que están dispuestas a cooperar activamente con ella. A estas mujeres

5. «Y no me despidáis de esta tierra sin el reconocimiento debido, sino dueño de mis posesiones y restaurador de mi casa».

nadie les ha ordenado que acudan, nadie las ha llamado, ellas por propia iniciativa se dirigen a aconsejar a Electra. Al comienzo, y no lo vuelven a decir, dejan claro que no sienten simpatía alguna hacia Egisto y Clitemnestra, algo en lo que coinciden con el coro de *Coeforas*. Pero aquí no es el coro, sino Crisótemis la enviada por Clitemnestra a hacer libaciones en la tumba de Agamenón (v. 406). La razón es la misma, un sueño inquietante, aunque no se trata del mismo sueño. En *Coeforas* (vv. 526-533), Clitemnestra ha soñado que pare una serpiente y que la envuelve en pañales, como a un hijo, y que, al acercarle el pecho, le muerde succionando con la leche un coágulo de sangre. Mientras que el sueño de *Coeforas* habla de una transgresión en el interior del *genos*, de la agresión por parte del hijo a aquello que en el mundo griego simboliza a la madre, y de la sangre derramada por la agresión, el sueño de Clitemnestra en *Electra* de Sófocles (vv. 417-423), por el contrario, plantea la disputa entre dos casas por el poder sobre Micenas, el hogar, el cetro, y surgiendo de él, un brote nuevo, Orestes, conforman el sueño.

El coro de *Electra* de Sófocles mantiene una posición coherente a lo largo de toda la tragedia. Desde el principio, exhorta a Electra a la moderación en la expresión de sus sentimientos y de su dolor, a que deje que las cosas sigan su curso natural confiando en el destino, en que Orestes, cuando sea en edad, vuelva para poner las cosas en su sitio y, sobre todo, en la Justicia de Zeus. El estado en que se halla Electra guarda cierta semejanza con el que presenta el coro de *Edipo Rey*, cuando, en los vv. 897-910, clama con amarga desesperanza por el no cumplimiento de los designios divinos; por ello, el coro de *Electra*, en el primer estásimo, en los vv. 472-487 ~ 488-503, intenta hacer que Electra recobre la confianza en esos designios, una exhortación que se ve reforzada por la responsión exacta entre $\mu\omicron\iota$ $\theta\acute{\alpha}\rho\sigma\sigma\omicron\varsigma$ y $\tau\omicron\iota$ $\theta\acute{\alpha}\rho\sigma\sigma\omicron\varsigma$ de los vv. 479 ~ 495, una confianza que en la estrofa se refiere a que finalmente vendrá la Justicia, una Justicia que no olvida el destino sufrido por Agamenón, mientras que en la antístrofa se concreta en la segura llegada de una Erinia, y en el v. 498, se concreta aún más en que no quedarán impunes ni los autores, $\tau\omicron\iota\varsigma$ $\delta\rho\omega\acute{\omicron}\sigma\iota$, en referencia a Egisto, ni sus cómplices, $\kappa\alpha\iota$ $\sigma\upsilon\nu\delta\rho\omega\acute{\omicron}\sigma\iota\nu$, en referencia a Clitemnestra, con lo que, además, se muestra que el planteamiento de Sófocles en lo que se refiere a la responsabilidad de la muerte de Agamenón está próximo al de los poemas homéricos, en los que el responsable pleno de la acción criminal es Egisto. En el largo parlamento de Electra tras la párodos (vv. 254-309), se muestra esto con claridad, pues incluso allí el portador del miasma es Egisto, y a pesar de ello Clitemnestra convive con él sin temer a las Erinias (vv. 275 s.): $\eta\grave{\delta}\prime$ $\omega\delta\epsilon$ $\tau\lambda\eta\mu\omega\nu$ $\omega\sigma\tau\epsilon$ $\tau\tilde{\omega}$ $\mu\acute{\alpha}\sigma\tau\omicron\rho\iota$ | $\xi\upsilon\nu\epsilon\sigma\tau\prime$, $\text{\textcircled{E}}\rho\iota\nu\acute{\nu}$ $\omicron\upsilon\tau\iota\nu$ $\acute{\epsilon}\kappa\phi\omicron\beta\omicron\upsilon\mu\acute{\epsilon}\nu\eta$ ⁶. Recoge además el coro aquí, en este primer estásimo, desarrollándola y aproximándola al plano concreto de la acción, la exhortación a confiar en la justicia de Zeus y en la función del tiempo con la que en la párodos, en su par estrófico central, abre la antístrofa (vv. 173-192), en respuesta a Electra.

Pero una cosa es lo que dice el coro y otra la forma en que lo dice o, más exactamente, lo que dice la forma en que lo dice, esto es, lo que se vislumbra a través

6. «Y ella tan osada es que con el impuro (asesino) cohabita sin temer a Erinia alguna».

de la estructura estrófica. Cuando Electra tiene conocimiento de la muerte de Orestes, ella, tras declararse a su vez muerta, resuelve llevar adelante la acción efectiva, la que debía emprender su hermano, si bien en el caso de Electra, aun cuando el objetivo fuera alcanzado, lo que en realidad busca es la muerte, una muerte digna de quien es, situación ésta que guarda no pocos puntos de contacto con la del Ayante sofocleo. Intenta conseguir la colaboración de Crisótemis, pues sabe que el destino que aguarda ahora a ambas es indigno de ellas. Pero Electra fracasa, no logra persuadir a Crisótemis, y, finalmente, cuando Crisótemis se retira, entona el coro el segundo estásimo. En él, en el par estrófico 1058-1069 ~1070-1081, nombra en la antístrofa una Erinia doble, que Electra ha de someter, en referencia a Egisto y Clitemnestra, y que, a través de la responsión exacta, se relaciona con los Atridas que están bajo tierra: ὄπα τοῖς ἔνερθ' Ἀτρείδασις (1068) ~ διδύμαν ἑλοῦσ' Ἐρινύν (1080). Han sido sin duda las Erinias de los Atridas, de Agamenón e indirectamente también de Orestes, al que se cree muerto, algo que ya se vislumbra en la párodos, en palabras de Electra (vv. 205 s.): τοῦς ἑμὸς ἴδε πατήρ | θανάτους αἰκεῖς διδύμαν χειροῖν. La desesperanza se ha apoderado también del coro, al que tan sólo le resta alzar la voz para que los ecos de la acción que va a llevar a término Electra lleguen al Hades, a quienes ahora interesa. Al referirse el coro a Clitemnestra y a Egisto como Erinias está, por un lado, reconociendo de forma implícita que Agamenón era reo de una transgresión que acarrea la persecución de la Erinia, hace también referencia a la transgresión de Atreo: Egisto habría dado muerte a Agamenón en tanto que hijo de Atreo, para el que habría sido una Erinia por la muerte de los hijos de Tiestes; Clitemnestra habría intervenido en la muerte de Agamenón, para el que sería una Erinia por la muerte de Ifigenia, argumento esgrimido por la propia Clitemnestra ante Electra (vv. 530 s.). A través de la responsión estrófica, pues, se ponen de manifiesto los conflictos profundos de esta saga que, aunque no en primer plano, no por ello dejan de latir con fuerza en lo más profundo de ella y que finalmente aflorarán en la forma de matricidio.

El coro, como ya hemos señalado antes, mantiene una actitud firme y coherente a lo largo de toda la tragedia. Intenta persuadir a Electra de que su actitud y sus formas, lejos de ayudar a alcanzar el fin que anhela, son un serio obstáculo, por lo que aconseja una y otra vez la moderación, la espera paciente. En principio la actitud del coro y la de Crisótemis coinciden en gran medida, coinciden también en no entrar en el plano trágico de acción, Crisótemis por convicción, el coro por convención⁷, y será la noticia de la muerte de Orestes la que ponga de manifiesto el verdadero carácter del coro y de Crisótemis, pues, cuando Electra recabe su colaboración, Crisótemis se la negará, a pesar de la situación en la que supuestamente se hallan, muerto Orestes, y de la forma en que Electra le plantea la acción, como un tiranicidio⁸. Esa proximidad inicial de Crisótemis al coro la podemos apreciar en las palabras con las que concluye su primer parlamento a Electra:

7. A este respecto, cf. BAÑULS 2001.

8. Cf. JUFFRAS 1991.

νῦν δ' ἐν κακοῖς μοι πλεῖν ὑφειμένη δοκεῖ, 335
 καὶ μὴ δοκεῖν μὲν δρᾶν τι, πημαίνειν δὲ μὴ·
 τοιαῦτα δ' ἄλλα καὶ σὲ βούλομαι ποεῖν.
 καίτοι τὸ μὲν δίκαιον, οὐχ ἧ ᾧ; λέγω,
 ἀλλ' ἧ σὺ κρίνεις. εἰ δ' ἐλευθέρων με δεῖ
 ζῆν, τῶν κρατούντων ἐστὶ πάντ' ἀκουστέα.⁹ 340

No es aconsejable volver la espalda a las circunstancias, a los condicionantes, a todo aquello, en suma, que, de algún modo, puede intervenir en la acción que se considera necesaria para salir de la situación en que se hallan desde la muerte de Agamenón. No es aconsejable cerrar los ojos ante la realidad. Pero el verdadero sentido de las últimas palabras de Crisótemis, que recuerdan las de Ismene en los vv. 49-68 de *Antígona*, esconden una realidad que Electra ignora: la firme decisión de encerrarla en vida, algo que le hará saber en los vv. 378-384, y que pone de manifiesto una vez más a quién corresponde tal decisión, a Egisto (v. 386), que es el que detenta el poder en Micenas, y, en consecuencia, quién debe ser el objeto de la acción de Orestes, algo que le será corroborado por Clitemnestra (vv. 626 s.). En estas palabras de Crisótemis, que desde el posicionamiento de Electra, que desconoce además la decisión de Egisto, pueden ser interpretadas como una aceptación pasiva de la situación, se halla la clave del error del héroe trágico de Sófocles: una errónea percepción de la realidad en la que se mueve, que le conduce a una acción también errónea, una acción que, en este caso, corresponde a Orestes y que Electra finalmente, cuando se hace efectiva, no podrá dejar de hacer suya. Pero el error de Electra va más allá, su error trágico consiste en creer conocer la naturaleza de su hermano, al que corresponde llevar a término la acción. Y si esta Electra cierra los ojos ante la realidad en que se mueve, si tiene una percepción errónea de su destino, de su hermano, el Edipo de Sófocles tiene una percepción errónea de sí mismo y, en consecuencia, de la realidad en la que cree moverse y las acciones que a partir de todo ello lleva a cabo. Edipo cree ser una persona, cuando en realidad es otra. No es casual que en *Edipo Rey*, allí donde sale a la luz la terrible verdad, en el interrogatorio que somete al viejo pastor de Layo, Edipo, que anhela saber, plantee esta necesidad (vv. 1169 s.): ΘΕ. οἴμοι, πρὸς αὐτῷ γ' εἰμὶ τῷ δεινῷ λέγειν. | ΟΙ. κᾶγωγ' ἀκούειν· ἀλλ' ὅμως ἀκουστέον¹⁰. Edipo está seguro de saber, pero al mismo tiempo anhela saber, aunque más que saber lo que anhela es mostrar la veracidad de su saber, algo de lo que él no duda. Electra, en cambio, cree saber, cree conocer a su hermano, una fe firme cimentada en los largos años de espera que le lleva a no plantearse siquiera la conveniencia de constatar ese saber. Y en ambos casos la necesidad de escuchar, de prestar atención a lo que hay alrededor, se pone de manifiesto.

9. «Pero ahora en las desdichas he decidido navegar arriando velas, y no hacerme la ilusión de estar haciendo algo sin causarles en realidad dolor alguno: otro tanto quiero que hagas tú. Aunque lo justo no está en lo que yo digo, sino en lo que tú juzgas. Pero si es necesario que yo libre viva, hay que escuchar en todo a los que tienen el poder»

10. CRIADO.- «¡Ay de mí! ante esto precisamente me encuentro, ante lo terrible de decir. EDIPO.- Y yo, de oír; sin embargo hay que oírlo».

Después de ese primer cruce de palabras entre Crisótemis y Electra, en un planteamiento análogo al del coro de nobles tebanos en el agón entre Creonte y Hemón en la *Antígona* (vv. 724 s.), las mujeres del coro median entre ambas hermanas afirmando que una y otra llevan parte de razón:

μηδὲν πρὸς ὀργὴν πρὸς θεῶν· ὡς τοῖς λόγοις
 ἔνεστιν ἀμφοῖν κέρδος, εἰ σὺ μὲν μάθῃς
 τοῖς τῆσδε χρῆσθαι, τοῖς δὲ σοῖς αὕτη πάλιν.¹¹ 370

Con todo, como señala el coro, en las pretensiones de Crisótemis y las de Electra no se observa hasta ahora una gran distancia, más bien expresan dos formas de posicionarse ante una misma realidad: la que enarbola la bandera de la justicia sin entrar a considerar las circunstancias ni todo aquello que afecta a la viabilidad de hacer efectivas esas exigencias de justicia, pues todo lo fía al retorno de Orestes, tal es el caso de Electra, por un lado, y la que, encontrándose realmente en la misma situación, tiene en cuenta todo lo que aquella no considera y los problemas y perjuicios que de ello se pueden derivar, tal es el caso de Crisótemis, por otro lado. Al coro, pues, le preocupa sobre todo la seguridad de Electra, pero también le preocupa que, con su actitud, dificulte o incluso malogre la misión que Orestes ha de cumplir¹². Pero, cuando Electra, perdida toda esperanza, le proponga asumir la acción que supuestamente tenía que llevar a cabo Orestes, el carácter que de una y otra aflora, es muy diferente. Es entonces cuando, frente al valor y la firme decisión de Electra, sale a la luz la naturaleza nada valerosa y acomodaticia de Crisótemis. No es equiparable la posición de Antígona e Ismene a la de Electra y Crisótemis, aun cuando también Ismene se encuentra «dentro» (*Antígona*, 18 s.), como tampoco lo es el problema que una y otra tragedia trata. Corresponde a Antígona, como mujer que es, hacer al cuerpo sin vida de Polinices objeto de los preceptivos cuidados para que su alma baje al Hades; e Ismene, aunque al principio adopta una posición próxima a la de Crisótemis (vv. 20-99), pronto la reconsidera llegando incluso a autoinculparse junto a Antígona ante Creonte (vv. 531-576). Pero a Electra, como mujer que es, no le corresponde la acción, sino a Orestes, con lo que además, de forma implícita, señala el objetivo de Orestes, que no es otro que el hombre que ha usurpado el lugar de Agamenón dándole muerte; Electra fía todo al retorno de Orestes. Pero la plenitud de su carácter, esa naturaleza que aflora cuando cree que su hermano ha muerto, ya se deja entrever antes, y ello a pesar de la vehemencia en el persistente duelo.

11. «Nada a impulsos de la cólera por los dioses: que en las razones de ambas hay ganancia, si tú aprendes a servirte de las de ésta, y tú de las suyas a tu vez».

12. Esta actitud del coro no supone en modo alguno entrar en el plano trágico de acción, pues éste solo toma forma cuando de la acción forme parte la muerte de Clitemnestra; tampoco busca dulcificar el enfrentamiento entre ambas hermanas, como sugiere KAIBEL 1911: 128 con relación a estos versos: «damit die kontrastierenden Themen nicht allzu gewaltsam aufeinanderplatzen. An eine sittliche Wirkung dieser inhaltlosen Zwischenreden des Chors, an ein Korrektiv, das der Auffassung des Zuschauers zur Hilfe kommen soll, an dergleichen lächerliche Dinge hat kein Tragiker je gedacht».

Todo lo fía Electra al retorno de Orestes, y se mantiene en un duelo tan prolongado y persistente con el que parece querer detener el tiempo en el momento inmediatamente posterior a la muerte de Agamenón, y de hecho el componente ritual de su lamento fúnebre es perceptible a lo largo de toda la tragedia¹³. Su vida toda está focalizada en su padre muerto y en su hermano. Y es al final del monólogo que precede a la párodos, donde con fuerza salen a la luz esos dos puntos a los que ha anclado su vida, es allí donde Electra invoca a la Maldición, la que debió lanzar Agamenón al caer abatido, y, al igual que Ayante, invoca a Hermes subterráneo, e invoca también, como aquél, a las Erinias, y lo hace con el apelativo de venerandas, σεμναί (v. 112), usual en Atenas¹⁴, el mismo del que se sirve Ayante antes de darse muerte¹⁵, y en ambas invocaciones aparecen con las mismas atribuciones, la de ver, la de tener conocimiento de quienes mueren injustamente:

ὃ χθόνι' Ἐρμῆ καὶ πόντι' Ἀρά,
 σεμναί τε θεῶν παῖδες Ἑρινύες,
 αἱ τοὺς ἀδίκως θνήσκοντας ὄραθ'
 αἱ τοὺς εὐνάς ὑποκλεπτομένους,
 ἔλθετ', ἀρήξατε, τείσασθε πατρὸς
 φόνον ἡμετέρου¹⁶

115

Cuando hacen su entrada las mujeres del coro, como señala con acierto ERRANDONEA 1970: 144, «Quizás han oído los últimos gritos de la desesperanzada joven»; y así debe ser, ya que el tono y el contenido de las primeras palabras del coro, con las que evoca la muerte de Agamenón, son acordes a las últimas palabras de Electra, en particular las que cierran la intervención del coro (vv. 126 s.): ὧς ὁ τάδε πορῶν | ὄλοιτ', εἴ μοι θέμις τάδ' αὐδᾶν¹⁷. En la misma línea se encuentra la intervención del coro en la estrofa tercera (vv. 193-212), donde con sus palabras evoca de nuevo la imagen terrible de la muerte de Agamenón, si bien aquí el tono dista mucho de aquél; y concluye su intervención en los versos 197-200, planteándose en forma de disyuntiva la naturaleza de quien ha llevado a cabo la acción:

13. Cf. SEAFORD (1985).

14. En referencia positiva a las Erinias y, consiguientemente, a su función *política*, cf., p. ej., Esquilo, *Euménides*, 383, 1041; Sófocles, *Edipo en Colono*, 90, 495; Eurípides, *Orestes*, 410; etc.

15. En el monólogo final que recita antes de darse muerte con la espada de Héctor, Ayante, en los vv. 824-834, pide a Zeus y a Hermes, el conductor de las almas de los muertos, una muerte dulce, y acto seguido, en los vv. 835-838, pide a las Erinias ser vengado: καλῶ δ' ἀρωγούς τὰς αἰετὲς παρθένους | αἰετὲς ὄρωσας πάντα τὰν βροτοῖς πάθη, | σεμνάς Ἑρινύς ταυτύποδας μαθεῖν ἐμὲ | πρὸς τῶν Ἀτρειδῶν ὡς διόλγυμαι τάλας «Invoco como valedores a las siempre doncellas, a las que ven las desgracias todas de los mortales, las venerandas Erinias de veloz pie, para que conozcan cómo muerdo miserable, víctima de los Atridas».

16. «¡Oh subterráneo Hermes y augusta Maldición y venerandas Erinias hijas de los dioses, las que a quienes de forma injusta mueren véis, las que a quienes el lecho furtivamente roban (véis)! venid, socorred, vengad la muerte de nuestro padre».

17. «¡Así el que tal hizo perezca, si me es lícito expresarme así!».

δόλος ἦν ὁ φράσας, ἔρος ὁ κτείνας,
 δεινὰν δεινῶς προφυτεύσαντες
 μορφάν, εἴτ' οὖν θεὸς εἶτε βροτῶν
 ἦν ὁ ταῦτα πράσσων.¹⁸

200

En su intervención (vv. 201-212), Electra no niega la participación de Clitemnestra en la muerte de Agamenón, pero tampoco la afirma, y con sus palabras puntualiza las palabras del coro, en concreto en el v. 206, con ese διδύμαιν χειροῖν. Y finalmente Electra atribuye la prerrogativa de castigar la muerte de su padre *al gran dios del Olimpo* (v. 209), un castigo que se concreta (v. 211 s.), en que μηδέ ποτ' ἀγλαίας ἀποναίατο | τοιάδ' ἀνύσαντες ἔργα¹⁹, obviando la duda planteada por el coro en lo que a la autoría de la muerte de Agamenón se refiere (v. 199 s.). El coro en su intervención ha introducido el motivo de la pulsión erótica, de la que la saga de los Atridas conoce bien los efectos, una pulsión que conlleva desmesura, violencia, y está considerada como una posesión, y, como tal, no rechazable²⁰. La pulsión erótica, de la que también Helena reconoce haber sido presa²¹, unida a la ambición y a la capacidad de persuasión de Egisto hicieron presa en Clitemnestra, y así abiertamente se lo dice Electra en el agón entre ambas, al comienzo mismo del parlamento de Electra:

καὶ δὴ λέγω σοι. πατέρα φῆς κτεῖναι. τίς ἂν
 τούτου λόγος γένοιτ' ἂν αἰσχίων ἔτι,
 εἴτ' οὖν δικαίως εἶτε μὴ; λέξω δέ σοι,
 ὡς οὐ δίκη γ' ἔκτεινας, ἀλλὰ σ' ἔσπασεν
 πειθῶ κακοῦ πρὸς ἀνδρός, ᾧ τανῦν ξύνει.²²

560

La pulsión erótica, su poder de seducción, aquí ya abiertamente se transforma en el poder de seducción de la palabra. Subraya aquí Electra la responsabilidad de Egisto, ya señalada en *Odisea* 3.260-264, un Egisto que requería con palabras

18. «Dolo fue el que urdió, eros el que mató, los cuales terriblemente procrearon terrible forma, ya sea un dios ya sea un mortal el artífice de esto».
19. «Jamás del esplendor disfruten habiendo llevado a cabo tales hechos».
20. El argumento esgrimido por Paris en *Ilíada* 3.64-66 ante los reproches de que ha sido objeto por parte de Héctor, nos hablan de ello: μὴ μοι δῶρ' ἐρατὰ πρόφερε χροσέσης Ἀφροδίτης | οὐ τοι ἀπόβλητ' ἐστί θεῶν ἐρικυδέα δῶρα, | ὅσσα κεν αὐτοὶ δῶσιν, ἐκῶν δ' οὐκ ἂν τις ἔλοιτο. «No me reproches los dones deseables de la áurea Afrodita, que no son rechazables los muy gloriosos dones de los dioses, cuantos ellos den, y de buen grado nadie los cogería».
21. *Odisea* 4.259-264: ἐνθ' ἄλλα Τρωαὶ λίγ' ἐκώκων· αὐτὰρ ἐμὸν κῆρ | χαῖρ', ἐπεὶ ἦδη μοι κραιδίη τέτραπτο νέεσθαι | ἄψ οἰκόνδ', ἄτην δὲ μετέστενον, ἦν Ἀφροδίτη | δῶχ', ὅτε μ' ἦγαγε κείσε φίλις ἀπὸ πατρίδος αἴης, | παῖδά τ' ἐμὴν νοσφισσαμένην θάλαμιόν τε πόσιν τε | οὐ τευ δευόμενον, οὐτ' ἄρ φρένας οὔτε τι εἶδος «entonces las troyanas rompieron en gritos; sin embargo mi corazón se alegraba, pues ya mi corazón me impulsaba a regresar al hogar, y lloraba la ofuscación que Afrodita me dio, cuando me llevó allí desde mi tierra patria, abandonando a mi hija y el tálamo y el esposo no inferior ni en ingenio ni en figura».
22. «Bien, empiezo a hablarte. A mi padre afirmas haber matado. ¿Qué argumento podría haber más vergonzoso que éste, lo hicieras con justicia o no? Y te diré que no con justicia lo mataste, sino empujada por las palabras persuasivas de ese mal hombre con el que ahora convives».

de amor a la esposa del rey, como se lee en el v. 264, *πόλλ' Ἀγαμεινονέην ἄλογον θέλγεσκ' ἐπέεσιν*.

A través de las primeras palabras de *Electra* en la antístrofa 3 (vv. 221-225), en concreto en la reiteración *ἐν δεινοῖς... ἐν δεινοῖς... ἐν δεινοῖς...*, donde la alteración emocional de *Electra* se deja sentir con fuerza, se establece una relación en estructura anular con estos versos, con su contenido, en concreto a través de *δεινῶς* del v. 198.

<i>ἐν δεινοῖς ἠναγκάσθην, ἐν δεινοῖς</i>	ἀντ. 3
<i>ἔξιοιδ', οὐ λάθει μ' ὄργα.</i>	
<i>ἀλλ' ἐν γὰρ δεινοῖς οὐ σχήσω</i>	
<i>ταύτας ἄτας,</i>	
<i>ὄφρα με βίος ἔχη.</i> ²³	225

Y, en efecto, eso es lo que hace, pues, cuando ya no le queda vida, cuando Orestes ha muerto, de ella desaparece esa ofuscación que le reprocha el coro, y decide pasar a la acción; y la exposición que hace a Crisótemis pone ante nuestros ojos la percepción que de la realidad tiene *Electra* a la par que de sí misma. En estos versos se está refiriendo, pues, *Electra* a la persistencia en ella de un estado de ánimo que la lleva a mantener ese prolongado duelo, esa actitud irracional, *ὄργα* del v. 222, que la ha abocado a la situación y al lamentable estado físico en que se encuentra; y de ello es consciente *Electra*, es consciente de que es presa de *ἄτη* (v. 224²⁴), pero no se está refiriendo a la *ἄτη* que le va a llevar a caer en un error trágico, una *ἄτη* de la que no es conciente, la que le ha llevado a tener una idea errónea de qué representa realmente su hermano Orestes, ofuscación y error que, como heroína trágica sofoclea, cuando tome consciencia de él, asumirá sin reservas. Y será el coro, en el epodo, quien pondrá el énfasis en este punto, cuando concluya de forma explícita su exhortación en el v. 235 con un *μὴ τίκτειν σ' ἄταν ἄταταις*²⁵. Y esto es precisamente lo que ocurre, pues su ofuscación encierra una ofuscación realmente trágica, la que le lleva a no ver la verdadera naturaleza de los planes de su hermano. Esas palabras del coro encierran el origen del error de *Electra*, un error que alcanzará la condición de trágico cuando se haga efectiva la acción. Y es a través de la responsión como se alude a qué horrores se refiere *Electra*, a cuál es el origen de las desgracias que, sobre la casa de Atreo, se abaten sin cesar (vv. 203 s. ~ 223 s.): *ὦ νύξ, ὦ δειπνων ἀρορήτων | ἔκπαυλ' ἄχθη· ~ ἀλλ' ἐν γὰρ δεινοῖς οὐ σχήσω | ταύτας ἄταταις*²⁶. En *δειπνων* tenemos una referencia al banquete ofrecido a Agamenón, pero también una referencia al banquete ofrecido

23. «En medio de cosas terribles me veo forzada, en medio de cosas terribles; lo sé bien, no me pasa inadvertida mi ira. Pero en medio de cosas terribles no me abstendré de esa ofuscación, mientras me quede vida».

24. Frente a la propuesta de BLAYDES 1873 *ἀχάς*, retomada recientemente por FINGLASS 2007, seguimos la lectura de los códices, *ἄταταις*, seguida por la mayor parte de los editores.

25. «A no engendrar ofuscación sobre ofuscación».

26. «¡Oh noche, oh de unos banquetes indecibles horribles aflicciones! ~ pero en medio de cosas terribles no me abstendré de esa ofuscación».

por Atreo a Tiestes²⁷. De la causa inmediata de *las horribles aflicciones* de Electra nos habla la antístrofa a través de la responsión entre ἄχθη ~ ἄτας; y la situación en la que desde hace años se encuentra Electra, los horrores en que se halla sumida están dentro de unos horrores de la estirpe de los Atridas, como nos muestra la responsión δειπνων ἀρορήτων ~ δεινοῖς οὐ σήσω.

Hasta ese momento Electra sólo nombra a Egisto al comienzo, en su monodia inicial (v. 98), ya que en otros casos sólo se refiere a él mediante perífrasis. Pero, muerto Orestes, sus esperanzas se han desvanecido, por lo que ya puede pasar a la acción. El planteamiento de Electra en lo que respecta a la acción necesaria es correcto, y todo estaría bien si la acción la tuviera que llevar a cabo ella; pero la acción efectiva, a diferencia de lo que sucede con Antígona, no le corresponde a ella, sino al hombre, a Orestes; y ahí está precisamente la fuente del error. Y es correcto su planteamiento, porque la acción necesaria, en la forma en que ella la concibe, no genera problema en el derecho de sangre, tal y como ella se lo plantea a Crisótemis, como si de un tiranicidio se tratara, y en otras circunstancias conduciría a la restauración de la casa de Atreo; pero, muerto Orestes, ése ya no es un objetivo posible, y aunque ya no le es posible llevar una vida digna, en sus manos aún queda el alcanzar una muerte digna, una actitud ésta, la de Electra, comparable a la de Ayante, cuando en *Aíax* 473 s. exclama: αἰσχρὸν γὰρ ἄνδρα τοῦ μακροῦ χορήζειν βίου, | κακοῖσιν ὅστις μηδὲν ἐξαλλάσσειται²⁸, y finalmente concluye, en los vv. 479 s.: ἀλλ' ἢ καλῶς ζῆν ἢ καλῶς τεθνηκέναι | τὸν εὐγενῆ χορή²⁹. Similar argumento es esgrimido por Antígona ante Ismene en circunstancias análogas en *Antígona*, 37 s. Se propone, pues, Electra dar muerte a quien está ocupando el lugar de su padre, no a Clitemnestra, y con ello, perdida ya toda esperanza, se propone por encima de todo poner fin a sus sufrimientos de una forma digna y honrosa:

νῦν δ', ἡνίκ' οὐκέτ' ἔστιν, εἰς σὲ δὴ βλέπω,
ὅπως τὸν αὐτόχειρα πατρῶου φόνου, 955
ξὺν τῇδ' ἀδελφῇ μὴ κατοκνήσεις κτανεῖν,
Αἴγισθον³⁰

En el agón con su madre, que presenta una estructura judicial muy marcada, como argumentación de que ésta obró mal al intervenir en la muerte de Agamenón, llega a afirmar Electra que el derecho de sangre, esgrimido por Clitemnestra para justificar la muerte de Agamenón, debe superarse:

27. Cf. Esquilo, *Agamenón* 1601 en palabras de Egisto. Como ya señaló KAIBEL 1911: 103 con relación a δειπνων: «Vielleicht deutet der Plural δειπνα zugleich auf das Mahl des Thyestes, vgl. Aisch. Ag. 1463 ὁ παλαιὸς δρομὺς ἀλάστωρ Ἄτρεως χαλεποῦ θοινατῆρος».
28. «Vergonzoso es para un hombre larga vida anhelar, cuando ésta no ofrece variación alguna en sus desgracias».
29. «Es necesario que el que es de buen linaje o viva gloriosamente o muera gloriosamente».
30. «Pero ahora, cuando ya no existe, en tí pongo la vista, para que al autor material de la muerte de nuestro padre junto con tu hermana no te niegues a darle muerte, a Egisto».

ποιῶ νόμῳ;
 ὄρα τιθεῖσα τόνδε τὸν νόμον βροτοῖς 580
 μὴ πῆμα σαυτῇ καὶ μετέγνοιαν τιθῆς·
 εἰ γὰρ κτενοῦμεν ἄλλον ἄντ' ἄλλου, σὺ τοι
 πρώτη θάνοις ἄν, εἰ δίκης γε τυγχάνοις.³¹

En la percepción de la realidad en la que se mueven y, consiguientemente, en el objetivo de la acción que Orestes ha de llevar a término, esto es, la muerte de Egisto y la restauración de la casa de Atreo, coinciden Electra y las mujeres del coro. Ya en sus primeras palabras el coro no niega lo que todos saben, especialmente los espectadores, la participación de Clitemnestra en la muerte dolosa de Agamenón (vv. 121-126); pero, dicho esto, aclara que el objetivo de la acción no es otro que Egisto (vv. 126 s.), coincidencia que ya fue señalada con relación al v. 121 por el escoliasta al observar que la párodos la canta el coro de mujeres, que comparten las inquietudes de Electra, puntualización del coro que lleva al escoliasta a señalar, con relación al v. 126, que el coro está demasiado respetuoso al echar la culpa a Egisto, y que es propio de mujeres no acusar a mujeres ni en culpabilidades evidentes. Detrás de esta curiosa observación del escoliasta, hay una línea hermenéutica de esta tragedia de Sófocles que se mantendrá largo tiempo y que costará mucho de quebrar³². Pero la actitud del coro hacia Clitemnestra, los puntos de contacto en la percepción de la realidad en la que se mueven, aflora curiosamente cuando en unas palabras que la propia Electra pone en boca de su madre resuenan unas palabras del coro en la párodos; subyacen elementos objetivos en la posición que mantiene Electra, en su actitud, que aproximan su percepción por quienes la observan y que afloran en la expresión, algo que se hace patente en las mujeres del coro (vv. 153 s.): οὗτοι σοὶ μούνα, | τέκνον, ἄχος ἐφάνη βροτῶν³³; y en Clitemnestra, en las palabras que pone en su boca la propia Electra (vv. 289 s.): ὃ δύσθεον μίσσημα, σοὶ μόνη πατήρ | τέθνηκεν; ἄλλος δ' οὐτις ἐν πένθει βροτῶν;³⁴; cambia, naturalmente, la actitud hacia ella, y así, frente al τέκνον del coro, tenemos un nada cariñoso ὃ δύσθεον μίσσημα en boca de Clitemnestra.

Las palabras de rechazo de Electra en los versos citados, 579-583, están además cargadas de una ironía premonitoria, ya que, efectivamente, será Clitemnestra la

31. «¿A qué género de ley? Mira no sea que estableciendo tal ley para los mortales, tu propia ruina y cambio de pensamiento establezcas; pues si un muerto se ha de pagar siempre con otro muerto, tú la primera morirías, si se te aplica esa justicia».
32. En esa línea está el comentario de JEBB 1894 a esta expresión del v. 126, p. 25: «ὁ τὰδε πορῶν might refer to Clytaemnestra (for the masc., cp. *Ant.* 464 n.), but is rather general, including both the authors of the crime. [...] And the Chorus might shrink from imprecations on the mother in her daughter's presence». La comparación con el verso 464 de *Antígona*, en apoyo de su afirmación, no es válida, pues forma parte de una afirmación general de la que se sirve *Antígona* como marco de comparación (vv. 463 s.): ὅστις γὰρ ἐν πολλοῖσιν, ὡς ἐγώ, κακοῖς | ζῆ, πῶς ὄδ' οὐχὶ κατθανῶν κέρδος φέρεει; «pues quien en numerosos males, como yo, vive, ¿cómo ése no va a obtener ganancia muriendo?».
33. «Ciertamente no a tí sola, hija, el dolor se te mostró de entre los mortales».
34. «¡Oh, ser impío objeto de odio! ¿a tí sola el padre se te ha muerto? ¿ningún otro está en duelo de entre los mortales?».

primera en morir a manos de Orestes. Pero esa concepción de lo que es justo, esa formulación del derecho, es rechazado por Electra. Ése no debe ser el destino de la casa de Atreo, sumergirse en un baño de sangre inacabable, al menos eso es lo que cree Electra. El tiempo le hará ver que estaba totalmente equivocada, que el camino emprendido años ha, cuando puso a salvo a su hermano, le conducirá fatalmente a esas leyes que ella explícitamente aquí rechaza: el destino, no el que ella cree, sino el que realmente es, llega implacable en el preciso momento en que tiene que llegar y de la mano de quien ha colaborado desde el principio en su formación, del viejo pedagogo de Agamenón, nexo de unión entre el padre y el hijo, expresión renovada, adaptada a los nuevos tiempos, ya que se subraya el aspecto pedagógico, de la vieja creencia en la unidad sustancial del linaje a través de las generaciones, fundamento a su vez del derecho de sangre, que es rechazado por Electra.

A lo largo de los años, veinte, si damos crédito al segundo argumento que precede a esta tragedia, Electra ha estado clamando justicia, ha estado aguardando la llegada de Orestes, un Orestes que restablecería el orden alterado. Esa esperanza, como ella misma afirma, la ha mantenido con vida. Por eso, cuando tiene conocimiento de que Orestes ha muerto, ella se declara muerta y se muestra dispuesta a asumir sola la ejecución material de la empresa, no ya la restauración de la casa de Atreo, pues con Orestes se extingue, sino la parte que a ella le es posible: la muerte de aquél que, por la muerte de Agamenón, ocupa su lugar. Y ahí radica precisamente el error de Electra, en creer que su hermano actuaría precisamente como ella se plantea actuar, y en ese momento el error se proyecta con renovada fuerza hacia los espectadores.

Pero Electra no puede hacer otra cosa que mantenerse fiel a los suyos y, sobre todo, a sí misma. No puede, después de todo lo que ha sucedido, después de tanto tiempo, dar la espalda a su hermano, a su vida, a su destino, un destino con forma humana que se revela inhumano, y es que a Electra le mueve el odio que nace del amor, el amor a su padre muerto, a su hermano, a los suyos³⁵. Por ello, cuando, a través de la acción, Orestes desvela su verdadero rostro, Electra no duda en asumir plenamente la acción de su hermano, y lo hace patente en el v. 1415, instándole a que descargue sobre su madre un segundo golpe: *παῖσον, εἰ σθένεις, διπλῆν*³⁶, palabras terribles con las que Electra asume su destino y con él las consecuencias de su error; y ésta es en no poca medida la causa de que, tras estas palabras, muchos hayan visto desvelados los verdaderos planes de Electra, unos planes que habría estado ocultando desde el comienzo, algo que, de ser cierto, haría de ella una heroína esquilea, pero que la descalificaría como heroína sofoclea. En estas palabras terribles que Sófocles pone en boca de Electra, reside su tragedia, la tragedia de asumir aquello que realmente es su destino, un destino que, en la forma de un Orestes

35. Se ha querido ver también en esta postura de Electra la asunción del *rôl* que correspondería a la madre, algo que, en el caso de Antígona, por la subversión y consiguiente confusión creada por el error de Edipo, se vería facilitado. En nuestra opinión, esto, aunque enriquece la interpretación de la tragedia, no debe llevarnos más allá, puesto que entra en el marco de unas relaciones de naturaleza incestuosa. A este respecto cf. SERGHIOU 1993 y SAÏD 1993.

36. «¡Dale, si puedes, otra vez!».

implacable, le muestra ahora su verdadero rostro, unas palabras éstas que encierran una grandeza y una coherencia dignas de mejor causa, como suele ocurrir con los héroes trágicos de Sófocles. Ésta es, en suma, la tragedia de *Electra*, tragedia de la que Sófocles nos da las claves necesarias en el prólogo, en el diálogo entre Orestes y el pedagogo y en la párodos que se desarrolla entre *Electra* y el coro en forma de *comos*.

En el par estrófico central, el segundo de los tres que conforman la párodos, son interesantes las dos intervenciones de *Electra* (vv. 164-172 ~ 185-192). En la primera de ellas habla *Electra* de la soledad en que se halla desde la muerte de su padre, una soledad característica del héroe sofocleo, que, en el caso de *Electra*, ella achaca al olvido de Orestes, soledad anticipada de forma dramática en la monodía que entona *Electra*, a la que ya nos hemos referido, monodía que, junto al monólogo de *Ayante* (vv. 815-865), constituyen los dos únicos casos en la tragedia de Sófocles en los que un personaje expresa sus sentimientos, sus emociones, en completa soledad³⁷. Las palabras con las que *Electra* concluye ese monólogo, con las que apela a la mansión de Hades y a Perséfone, a Hermes subterráneo y a la augusta Maldición, a las venerables Erinias, hijas de los dioses, que contemplan a los que injustamente mueren y a los que roban furtivamente el lecho, coinciden en lo fundamental con las palabras correspondientes de *Ayante*³⁸. En la segunda intervención habla *Electra* de los efectos sobre ella, de su lamentable estado fruto del largo duelo, con referencias a su aspecto físico³⁹. Estas intervenciones de *Electra* conforman, junto con las correspondientes del coro, el par estrófico central, y son las partes del coro las que ahora pasamos a considerar.

En toda la párodos resuena de forma más o menos explícita la exigencia a Orestes por parte de *Electra* de que saliendo a la luz pase a la acción, y la acción exigida guarda estrecha relación con Hermes, con el envío a la mansión de Hades de quien ha vertido la sangre de Agamenón. Y en este sentido podemos apreciar cómo, a través de la responsión entre estrofa y antístrofa, se establece una relación de identidad entre Orestes y Hermes, relación que encuentra su punto culminante en el último verso del coro en la estrofa y en la antístrofa, y que alcanza su punto máximo de concreción en Ὀρέσταν ~ ἀνάσσω.

En su parte de la estrofa desarrolla *Electra* el tema del dolor, ἄχος, con el que inicia el coro su intervención, y al hacerlo opone con claridad la referencia a Orestes que hace el coro, a sí misma, ὄν γ' ἐγὼ (v.164), y concluye con el motivo del mostrarse/no mostrarse, causa inmediata de la situación en que se halla *Electra*, estableciendo con ello una relación con las palabras iniciales del coro a través de una estructura anular: el dolor se muestra en ella con la persistencia en que lo hace por-

37. A este respecto es objeto de discusión la soledad completa o no de Deyanira en la *rhexis* que pronuncia y que constituye el prólogo de *Traquintas*, pues no se apunta la posible presencia de la nodriza.

38. En el extenso monólogo final que recita *Ayante* antes de darse muerte con la espada de Héctor, al que ya hemos hecho referencia, en los versos 824-834, pide a Zeus y a Hermes, el conductor de las almas de los muertos, un tránsito suave, y acto seguido, en los versos 835-838, pide a las Erinias ser vengado.

39. Sobre la caracterización física de *Electra* comparada con la de Antígona, cf. BAÑULS-CRESPO 2008.

que Orestes persiste en no mostrarse, οὔτοι σοὶ μούνα, | τέκνον, ἄχος ἐφάνη βροτῶν ≈ ἀεὶ μὲν γὰρ ποθεῖ, | ποθῶν δ' οὐκ ἀξιοῖ φανῆναι (153 s. ≈ 171 s.)⁴⁰. Pero en esta oposición, formulada en la forma de apariencia o realidad, subyace además la causa del error trágico de Electra, la no coincidencia entre la imagen que ella tiene de su hermano y el que finalmente saldrá a la luz, un Orestes que se muestra bajo la forma de cenizas mortuorias (vv. 1156-1159), que incluso juega con esa dualidad cuando consulta a Electra sobre dónde han de ocultarse o salir a la luz para que su llegada ponga fin a las risas de sus enemigos (vv. 1293-95), un Orestes que sólo se mostrará con su verdadero rostro en la acción. Esta estructura anular en el interior de la estrofa se ve reforzada por una responsión que la enmarca: τέκνον ~ τέκνον.

Intenta el coro en la estrofa persuadir a Electra de que se sirva del valor dulcificador del tiempo, que hará disminuir su cólera, la cólera por su linaje, y es a través de la responsión estrófica como el coro marca con claridad lo que para él es el asunto de este par estrófico tras el que subyace la aparente completa identidad de Electra con su hermano, causa de su error trágico, por un lado, y, por otro, concretando la causa de sus desvelos γονᾶ ~ χόλον, el linaje y la cólera, lo que fundamenta la acción y le da impulso. Es cierto que Electra es hija de Agamenón, cuya sangre vertida está exigiendo que sea vengada, exigencia que surge del linaje, γονᾶ, de la consanguinidad, ξύναμιος, y que se manifiesta en cólera, χόλον, que impulsa la acción. Pero en el planteamiento del coro no se nombra al destinatario de esa cólera en el marco del derecho de sangre, sí, en cambio, a través de la responsión se expresa el verdadero destinatario, en el propio linaje por la relación γονᾶ ~ χόλον y la referencia a ξύναμιος en responsión con νέμουσα, en referencia a que es a la divinidad a quien corresponde el restablecimiento del orden justo de las cosas y no a un mortal movido por la cólera, por muy justa que ésta pueda ser, al margen de la divinidad:

πρὸς ὃ τι σὺ τῶν ἔνδον εἶ περισσά, 155
οἷς ὁμόθεν εἶ καὶ γονᾶ ξύναμιος,
οἶα Χρυσόθεμις ζῶει καὶ Ἰφιάνασσα,

~

Ζεὺς, ὃς ἐφορᾶ πάντα καὶ κρατύνει 175
ὃ τὸν ὑπεράλλῃ χόλον νέμουσα
μήθ' οἷς ἐχθαίρεις ὑπεράχθεο μήτ' ἐπιλάθου.⁴¹

He aquí las dos posiciones extremas: en la estrofa, los que permanecen en el interior de la casa, en referencia a Crisótemis y a Ifianasa, y en la antístrofa, la divinidad, en particular Zeus, garante de la justicia, que con el tiempo restable-

40. «Ciertamente no a ti sola, hija, el dolor se te mostró de entre los mortales ≈ pues siempre lo desea, pero, aunque lo desea, no estima digno mostrarse».
41. «En lo que tú de entre los de dentro eres desmesurada, para los que del mismo lugar eres y por linaje consanguínea como Crisótemis vive e Ifianasa ~ Zeus, el que observa todo y lo gobierna, al que si la muy dolorosa cólera le cedés ni por los que odias estés apenada en exceso ni los olvidés».

cerá el orden justo de las cosas alterado con la muerte de Agamenón. Y entre esas dos posiciones extremas, entre Zeus que simboliza la justicia en su sentido más elevado, y los de dentro de la casa que representan la aceptación implícita del parricidio y sus consecuencias, Orestes y Electra.

Los versos 180-184 de la antístrofa hablan de aquéllos a quienes el sufrimiento y los lamentos de Electra no les son indiferentes, ἀπερίτροπος, de aquéllos cuya acción está siendo reclamada por Electra con insistencia. Y así, podemos ver cómo a través de este término, ἀπερίτροπος, se establece en el interior de la antístrofa una relación en el plano de la acción entre Orestes y Hermes, el ψυχοπομπός, el que conduce las almas de los muertos al Hades —que no otra cosa va a hacer Orestes—, relación que reafirma la ya establecida a través de la responsión estrófica, a la que antes hemos hecho referencia. Acción que coincide con la voluntad de Zeus, como ya previamente ha sido puesto de manifiesto a través de la responsión entre ἀπερίτροπος, y la que define la posición de Zeus en todo este asunto, Διὸς εὐφροῖνι, subrayada y reforzada en el plano fónico por la responsión -τρο- ~ -φρο-, con lo cual se pone de manifiesto que existe una relación de identidad entre la voluntad de Zeus y la acción de Orestes, que es la divinidad, en suma, la que está detrás de todo, si bien no necesariamente en la forma en que la desarrolla. Algo similar a lo que le sucedió a su padre, a Agamenón, con la expedición y toma de Troya, pues también Zeus estaba con Agamenón⁴², pero la forma en que la lleva a cabo, en particular la toma de Troya, le hace merecedor del destino que le aguarda⁴³. Ya al comienzo mismo de esta tragedia se nos advierte de que aquel rasgo tan característico del padre caracteriza también al hijo: el fuerte hipérbaton con el que se abre la tragedia enfatiza que este Orestes al que se dirige el viejo pedagogo de Agamenón, no es otro que el hijo de quien tuvo el mando de los ejércitos expedicionarios en Troya, un pasado, ποτέ, que se proyecta en Orestes al presente, νῦν, a través de ese αἰεί con el que cierra su interpelación al pedagogo. He aquí, pues, al comienzo mismo de la tragedia, la clave de la verdadera naturaleza de Orestes. La responsión estrófica subraya también la relación entre los hombres, βροτῶν, y los dioses, οὐρανῶ, en el plano de la acción. La relación entre Zeus, Orestes y Hermes está muy clara y pone de manifiesto, al mismo tiempo, el error de Electra, pues la acción que

42. Y así lo podemos ver en la párodos de *Agamenón* (vv. 60-62): οὐτω δ' Ἀτρώεωσ παῖδας ὁ κρείσσων | ἐπ' Ἀλεξάνδρω πέμπει ξένους | Ζεὺς πολυάνορος ἀμφοῖν γυναικῶσ «así a los hijos de Atreo contra Alejandro envía el poderoso Zeus hospitalario por una mujer de muchos hombres».

43. Los temidos excesos con los que Agamenón haya llevado a cabo la toma de Troya no habrán pasado desapercibidos a los ojos de los dioses, un modo de proceder desmesurado que el coro sitúa al margen de la justicia, temores que unos versos más abajo (*Agam.* 338-342) ya abiertamente plantea Clitemnestra: εἰ δ' εὐσεβοῦσι τοὺς πολισοῦχους θεοὺς | τοὺς τῆς ἀλούσης γῆς θεῶν θ' ἰδρύματα, | οὐ τᾶν ἐλόντες αὐθις ἀνθαλοῖεν ἄν. | ἔρωσ δὲ μὴ τις πρότερον ἐπίπτῃ στρατῶ | πορθεῖν ἢ μὴ χρεῖ κέρδεσιν νικωμένους: «si respetan a los dioses tutelares de la ciudad los de la tierra tomada y los templos de sus dioses, los conquistadores no serán a su vez conquistados. ¡Que no sobrevenga al principio al ejército un deseo de caer sobre lo que no deba, vencidos por las ganancias». Palabras éstas de Clitemnestra que, de forma implícita, hace suyas el coro, pues, cuando concluye su parlamento, el corifeo exclama, en el v. 351: γύναι, κατ' ἄνδρα σόφρον' εὐφρόνους λέγεις «mujer, como corresponde a un hombre sensato con sensatez hablas».

desarrollará Orestes, como la que en su momento desarrolló Agamenón, irá más allá de lo necesario para el restablecimiento de la casa de Agamenón, más allá de lo que para Electra la justicia exige.

Y acorde con ese marco de acción, a través de la responsión, se establece una relación entre Orestes, que oculto aguarda el momento oportuno para intervenir, y el tiempo que, llegado el momento, lo sacará a la luz, para a su vez sacar él mismo a la luz la verdad, para hacer justicia, en una palabra, para que la divinidad encamine sus pasos hacia el cumplimiento de lo que le ha sido anunciado. Ésa es la esperanza del coro, y también la de Electra:

κροπτῶ τ' ἀχέων ἐν ἦβᾳ
ὄλβιος, ὃν ἄ κλεινὰ

160

~

χρόνος γὰρ εὐμαρῆς θεός
οὔτε γὰρ ὁ τὰν Κρίσις⁴⁴

180

«Pues el tiempo (es) reparadora divinidad», y así será, en efecto, como en la tradición y en palabras del propio Zeus podemos escuchar en *Odisea* 1.28 s., cuando se queja de que los mortales responsabilizan a los dioses de cuantas desgracias les suceden, y se lamenta de que había advertido a Egisto de que no matara a Agamenón ni pretendiera a su esposa, pues de Orestes Atrida venganza tendría «cuando fuese en edad y añorase su tierra», ὀππότε ἂν ἠβήσῃ τε καὶ ἤς ἰμείρεται αἰῆς (v. 41). Subyace aquí, en la relación entre los vv. 159 ~ 179 la idea del tiempo como instrumento de la divinidad, que, a través de la responsión estrófica, se identifica con Orestes a través de ese ἦβᾳ del v. 159. El tiempo, del que se afirma que lo ve todo⁴⁵, ἐφορᾷ πάντα, como escuchamos aquí en boca del coro de mujeres, saca a la luz lo que está oculto. Esta facultad de verlo todo se atribuye por lo general a las divinidades, como podemos escuchar de boca de Clitemnestra en el v. 659, de marcado tono proverbial. El error de Electra aflora de modo inconsciente por vez primera en aquella invocación a la Erinia, que tomará forma en el retorno de Orestes. Pero Electra no es consciente de que, al invocar a la Erinia, está entrando en el derecho de sangre que ella explícitamente rechaza. Y realmente la Erinia en la forma de Orestes y del pedagogo de Agamenón vendrán y su acción se ajustará a ese derecho ancestral que debe ser superado, una Erinia que a su vez dará cumplida cuenta de aquellas dos Erinias a las que se alude, como ya hemos visto, en el segundo estásimo: ὅπα τοῖς ἔνερθ' Ἀτρεΐδαις (1068) ~ διδύμαν ἔλοῦσ' Ἐρινύν (1080). Y aquí, en esta tragedia, es el propio Zeus, en opinión del coro,

44. «Y en la juventud oculta a los dolores afortunado en extremo, al que la ilustre [...] ~ pues el tiempo (es) reparadora divinidad, pues ni el que está en Krisa [...]».

45. En un fragmento de Sófocles de su *Hipónoo*, el 301 RADT, hallamos muy bien expresado este pensamiento, en él la creencia en la capacidad omnisciente del tiempo llega a ser tan grande que su fundamentación se ve extendida también a la facultad auditiva: πρὸς ταῦτα κρύπτε μηδέν ὡς ὁ πάνθ' ὄρων | καὶ πάντ' ἀκούων πάντ' ἀναπτύσσει χρόνος «ante esto nada ocultes, pues el que todo lo ve y todo lo oye, todo lo descubre, el tiempo».

quien dirige los pasos de Orestes, el propio Zeus que se sirve de una *benévola guía*, en posible alusión irónica al pedagogo de Agamenón:

ὄλβιος, ὃν ἄ κλεινά γὰ ποτε Μυκηναίων δέξεται <u>εὐπατορίδαν, Διὸς εὐφρονη</u> βήματι μολόντα τάνδε γὰν Ὀρέσταν.	160
~	
οὔτε γὰρ ὁ τὰν Κρίσα βούνομον ἔχων ἀπὸ τὰν παῖς Ἄγαμεμονίδας ἀπειροτοπος, οὔθ' ὁ παρὰ τὸν Ἀχέροντα θεὸς ἀνάσσων. ⁴⁶	163
~	
οὔτε γὰρ ὁ τὰν Κρίσα βούνομον ἔχων ἀπὸ τὰν παῖς Ἄγαμεμονίδας ἀπειροτοπος, οὔθ' ὁ παρὰ τὸν Ἀχέροντα θεὸς ἀνάσσων. ⁴⁶	180

Mientras, a través de la responsión estrófica, se establecen las relaciones señaladas, a través de la estructura anular se establecen otras relaciones que completan el cuadro, y así, frente a las expresiones de dolor desmesuradas de Electra, encontramos la no indiferencia de Orestes: ni una cosa debe ser ni la otra es, ni Electra debe ser desmesurada, ni Orestes es indiferente:

οὔτοι σοὶ μούνα, τέκνον, ἄχος ἐφάνη βροτῶν, <u>πρὸς ὃ τι σὺ τῶν ἔνδον εἶ περισά,</u> οἷς ὁμόθεν εἶ καὶ γονῶ ξύναμιος, οἷα Χρυσόθεμις ζῶει καὶ Ἰφιάνασσα,	155
~	
οὔτε γὰρ ὁ τὰν Κρίσα βούνομον ἔχων ἀπὸ τὰν παῖς Ἄγαμεμονίδας ἀπειροτοπος, οὔθ' ὁ παρὰ τὸν Ἀχέροντα θεὸς ἀνάσσων.	180

Si alguna cosa se puede decir de Electra es que no es indiferente a lo que ha sucedido en la casa de Atreo. A través de la estructura anular, se pone en relación ambas posturas, la de Electra y la de Orestes, a lo largo de la acción dramática. El extrañamiento de Crisótemis y la presencia no física de Ifianasa contrastan fuertemente con la forma extrema que la no indiferencia de Orestes va a ir alcanzando a lo largo de la tragedia, a la vez que subraya la extrema soledad en que se halla Electra.

Aquellas informaciones previas, necesarias todas ellas para que la obra arranque, en torno a aspectos concretos que la obra va a dramatizar, sobre los que va a recaer el peso principal de la acción, las encontramos, como hemos tenido ocasión de comprobar, al comienzo mismo, sobre todo en el prólogo y en la párodos, expues-

46. «Afortunado en extremo, al que la ilustre | tierra de Micenas algún día | recibirá como de noble padre, cuando por una de Zeus benévola | guía venga a esta tierra Orestes. ~ pues ni el que está en Crisa, | donde pacen bueyes, en la costa, | el hijo de Agamenón, es indiferente | ni el dios que junto al Aqueronte es señor».

tas muchas de ellas a través de dos de los mecanismos utilizados para aproximar la expresión a la percepción y, sobre todo, a la representación, y desde ellas se proyectan a lugares clave de la tragedia, arrojando no poca luz sobre ella. En todo este entramado, el coro de esta tragedia tiene un papel relevante, que supone un avance notable en la dramaturgia trágica, extensible a toda ella, y que muy recientemente ha puesto de relieve MAZZOLDI, con relación a otra parte de ella⁴⁷, muy alejado de aquellas líneas de valoración que bien podemos simbolizar con MAZON⁴⁸, que sigue la misma línea del prematuramente malogrado WILAMOWITZ⁴⁹, entre otros. Sófocles se esfuerza por lograr una mayor integración del coro en la acción dramática, a la vez focaliza más la acción en el individuo en el marco en el que éste se mueve. Y *Electra*, no lo olvidemos, es una mujer que lleva a extremos trágicos lo único que a una mujer le es permitido hacer. Y si Sófocles encarna la tragedia en una mujer, en ese sector de la sociedad sometido a la autoridad de los hombres —y aquí es relevante el hecho de que el coro esté formado precisamente por ciudadanas—, es para poner de relieve con más claridad la situación de subordinación frente al prestigio y la autoridad de los exilados, aquéllos que en el exterior han mantenido invariable la llama de unas ideas, la visión de una realidad que ya poco tiene que ver con la realidad a la que regresan. Por todo ello, aunque *Electra* pertenece a una estirpe real, su heroísmo es profundamente humano, como suele ser el heroísmo de los héroes de Sófocles⁵⁰.

De la parte del mito de la saga de Atreo que trata de la muerte violenta de Egisto y de Clitemnestra, se han ocupado los tres grandes trágicos griegos, cada uno de ellos de un modo y con una finalidad diferente, acorde más a su pensamiento que al momento en el que llevan a escena la obra⁵¹, si bien siempre supone una respuesta a los problemas profundos que agitan a la sociedad en aquel preciso momento, problemas lamentablemente recurrentes. La datación de la *Electra* de Sófocles

47. MAZZOLDI 2008, con relación a los vv. 1398-1441, p. 154: «Nell'*Electra* de Sofocle, l'uccisione di Clitemestra da parte di Oreste, che precede quella di Egisto, avviene nel corso di un *kommós* epirrematico dalla struttura complessa e insieme perfetta (vv. 1398-1441). Questa tragedia, infatti, catalogabile tra le tarde opere del poeta e da collocarsi nel penultimo decennio del v secolo, presenta uno dei più efficaci e raffinati adattamenti della struttura commatico-epirrematica alle esigenze drammatiche e drammaturgiche dell'azione».

48. MAZON 1972⁴: 133 s. «*Electre* est sans doute de toutes les pièces conservées de Sophocle celle qui au fond nous touche le moins [...] Cela tient a ce que Sophocle semble n'y avoir vu pour lui qu'un prétexte à déployer sa virtuosité [...] *Electre* dans sa carrière dramatique peut être comparée à ce qu'est *Iphigénie* dans celle de notre Racine: un exercice poétique auquel il ne manque rien a première vue pour être parfait —rien que l'accent d'une vraie sincérité [...] Jamais Sophocle n'a écrit dialogue lyrique plus coloré et plus plein que celui du Choeur et d'*Electre* au debut de la tragédie; il a touché là à la perfection du genre. Les stasima, en revanche, déjà réduits en nombre et en étendue, sont souvent médiocres de style [...] Ici encore l'habilité du vieux poète n'a pas toujours suppléé à son manque d'inspiration».

49. WILAMOWITZ 1917: 201, en concreto con relación a los vv. 990 s. y 1015 s.: «vielmehr zeigt sich, wie ganz unpersönlich und ohne eigenes Leben der Chor in diesem Stücke gehalten ist».

50. *Electra* es una heroína trágica que responde plenamente a los rasgos distintivos de los héroes trágicos de Sófocles, cf. a este respecto BAÑULS-CRESPO 2003: 31-102, en concreto sobre *Electra* p. 84-99.

51. Ambas *Electras* fueron llevadas a escena por los mismos años. Se discute incluso cuál de las dos fue la primera.

es objeto de polémica, pero debió ser llevada a escena en los años inmediatos que siguieron a la Paz de Nicias, negociada en el 421. En Atenas, los adversarios de la paz no eran pocos (Tucídides V, 43, 1) y también en Esparta (Tucídides V, 36, 1). Firmada la paz, los problemas surgieron de inmediato por la imposibilidad de hacer efectivas algunas cláusulas, como la de la restitución de las ciudades y los territorios conquistados durante los años de guerra. Más complicado fue aún si cabe el intercambio de prisioneros y, sobre todo, el retorno de los exilados:

ἦδη γὰρ εἶδον πολλάκις καὶ τοὺς σοφοῦς 67
 λόγῳ μάρτην θνήσκοντας· εἶθ', ὅταν δόμους
 ἔλθωσιν αὐθις, ἐκτετίμηνται πλέον.⁵²

Hay en estas palabras de Orestes, cargadas de ironía trágica, una alusión velada a sí mismo y, más que al engaño que ha urdido, a la errónea imagen que de él se han forjado aquéllos que quedaron en Micenas, en particular «los suyos», esto es, Electra. Subyace aquí también una referencia a los exilados que regresan, a no pocos de los cuales se les habría dado por muertos. La *Electra* de Sófocles, llevada a escena por aquellos años, nos muestra la diferente visión de la realidad que tenían los que se habían alejado de la vida de la polis, aquéllos que, revestidos del prestigio y la autoridad del exilio, retornaban a ella con una visión de la realidad ateniense totalmente distorsionada por la prolongada ausencia. El trasfondo de esta tragedia de Sófocles es, como suele suceder con el de la mayor parte de las tragedias, recurrente a lo largo de la historia⁵³.

Referencias bibliográficas

- BAÑULS, J.V. (2001). «Los coros femeninos de las tragedias griegas». MARTINO, F. de; MORENILA, C. (eds.). *El fil d'Ariadna*. Bari: Levante Editori, p. 37-60.
- (2004). «La *Electra* de Sófocles y *La guerre est finie* de Semprún-Resnais». MARTINO, F. de; MORENILA, C. (eds.). *El caliu de l'oikos*. Bari: Levante Editori, p. 33-52.
- BAÑULS, J.V.; CRESPO, P. (2003). «La arquitectura de la heroína trágica en Sófocles». MARTINO, F. de; MORENILA, C. (eds.). *L'Ordin de la llar*. Bari: Levante Editori, p. 31-102.
- (2008). «El vestuario de Antígona: aproximación a una caracterización física del personaje». MARTINO, F. de (ed.). *Abiti da mito*. Bari: Levante Editori, p. 257-292.
- DAIN, A.; MAZON, P. (1972⁴). *Sophocle*. Tomo II. París: Les Belles Lettres.
- ERRANDONEA, I. (1970). *Sófocles y la personalidad de sus coros. Estudio de dramática constructiva*. Madrid: Moneda y Crédito.
- FINGLASS, P.J. (2007). *Sophocles: Electra*. Cambridge: Cambridge University Press.
- JEBB, R.C. (1894). *Sophocles. The Plays and Fragments*. Parte VI. *The Electra*. Cambridge: Cambridge University Press.
- JUFFRAS, D.M. (1991). «Sophocles' *Electra* 973-985 and *Tyrannicide*». *TAPhA* 121, p. 99-108.
- KAIBEL, G. (1911). *Sophokles Elektra*. Leipzig y Berlín: Teubner.

52. «Pues con frecuencia he visto incluso a sabios que de palabra han muerto; y después, cuando a casa han vuelto de nuevo, son objeto de mayores honores».

53. A este respecto, cf. BAÑULS 2004: 33-52.

- MAZZOLDI, S. (2008). «Il *kommós* del matricidio nell' *Elettra* di Sofocle». AVEZZÙ, G. (ed.). *Didaskaliai II. Nuovi studi sulla tradizione e l'interpretazione del dramma attico*. Verona: Fiorini, p. 153-185.
- MORENILLA, C. (1987a). «Die Ausdrucksmöglichkeiten der formalen Ebene bei den Wiederbelebung des sprachlichen Zeichens». *Kwartalnik Neofilologiczny* 34, 3, p. 281-294.
- (1987b). «Wort- und Klangresponson bei Aristophanes». *Philologus* 131, 1, p. 32-49.
- MORENILLA, C.; BAÑULS, J.V. (1991a). «Reiteración y creación poética. *Los Siete contra Tebas*, 875-1004». LÓPEZ, A.; RÓDRIGUEZ, E. (eds.). *Miscel·lània homenatge E. García Díez*. València: Universitat de València-Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, p. 185-197.
- (1991b). «La propuesta de Eurigania (P. Lille de Estesícoro)». *Habis* 22, p. 49-66.
- (1995). «Problemas textuales en la expresión formular del dolor». GIMENO, F.; MANDINGORRA, M.L. (eds.). *Miscel·lània d'Estudis a la Memòria del Prof. Josep Trench i Òdena*. Castelló: Diputació de Castelló, p. 897-906.
- MÜLLER, G. (1908). *De Aeschyli Supplicum tempore atque indole*. Diss. Halle: Martin-Luther Universität Halle-Wittenberg.
- SAÏD, S. (1993). «Couples fraternels chez Sophocle», en *Sophocle. Le texte, les personnages*. Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence, p. 299-328.
- SANTIAGO, R.-A. (1999). «Clitemnestra/Clitemestra: ¿adaptación de un nombre a la evolución de un personaje?». ANDRESEN, K.; BAÑULS, J.V.; MARTINO, F. de (eds.). *El teatre, eina política*. Homenatge de la Universitat de València a B. Brecht. Bari: Levante Editori, p. 351-370.
- SEAFORD, R. (1985). «The Destruction of Limits in Sophocles' *Electra*». *CQ* 35, p. 315-323.
- SERGHIDOU, A. (1993). «Électre époikos: aliénation domestique et réintégration dans l'Électre de Sophocle». *QS* 38, p. 85-110.
- TOPOROV, V.N. (1981). «Die Ursprünge der indoeuropäischen Poetik». *Poetica* 13, p. 189-251.
- VAN OTTERLO, W.A.A. (1944). *Untersuchungen über Begriff, Anwendung und Entstehung der griechischen Ringkomposition*. Mededeelingen der Nederlandsche Akademie van Wetenschappen. Afdeeling Letterkunde N.R. 7/3. Amsterdam: Noord-Hollandsche Uitgevers.
- WAHLSTRÖM, E. (1970). *Accentual Responson in Greek Strophic Poetry*. Soc. Scient. Fennica Comm. Hum. Litt. XLVII. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia.
- WILAMOWITZ-MOELLENDORF, T. von (1917). *Die dramatische Technik des Sophokles*. Berlín: Weidmannsche Buchhandlung.