



Saravia de Grossi, María Inés

Electra de Sófocles: Una interpretación

Synthesis

1999, vol. 6, p. 99-114

Este documento está disponible para su consulta y descarga en [Memoria Académica](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar), el repositorio institucional de la **Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata**, que procura la reunión, el registro, la difusión y la preservación de la producción científico-académica editada e inédita de los miembros de su comunidad académica. Para más información, visite el sitio

www.memoria.fahce.unlp.edu.ar

Esta iniciativa está a cargo de BIBHUMA, la Biblioteca de la Facultad, que lleva adelante las tareas de gestión y coordinación para la concreción de los objetivos planteados. Para más información, visite el sitio

www.bibhuma.fahce.unlp.edu.ar

Cita sugerida

Saravia de Grossi, M. I. (1999) Electra de Sófocles: Una interpretación [En línea] Synthesis, 6. Disponible en: http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.2736/pr.2736.pdf

Licenciamiento

Esta obra está bajo una licencia Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 2.5 Argentina de Creative Commons.

Para ver una copia breve de esta licencia, visite

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar/>.

Para ver la licencia completa en código legal, visite

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar/legalcode>.

O envíe una carta a Creative Commons, 559 Nathan Abbott Way, Stanford, California 94305, USA.

ELECTRA DE SÓFOCLES, UNA INTERPRETACIÓN*

MARÍA INÉS SARAVIA DE GROSSI

El propósito del presente estudio es mostrar cómo Sófocles centra el interés dramático en los discursos de las mujeres de la casa de Agamenón. La actuación femenina en *Electra* constituye el cuerpo de la obra, mientras que la masculina queda replegada en la periferia dramática, dado que los hombres se mueven, en el prólogo, en pos de un plan, que llevan a cabo en el éxodo, momento del ἔργον. Sófocles no propuso la re-creación de una nueva *Orestíada*, dado que la intencionalidad dramática no es principalmente instaurar la duda sobre la razón ética del operativo de Orestes, sino exponer situaciones conflictivas en una época en que los hombres han abandonado su espacio social.

Más allá de la cuestión moral frente al asesinato, el accionar masculino envuelve el conflicto femenino. Acerca de si es correcto el asesinato, en tanto Orestes es un instrumento del dios; o bien si acaso es un hecho abyecto, en referencia a que no está muy claro el mensaje oracular del prólogo, el crítico que introdujo la disyuntiva fue Sheppard.¹ A pesar de estas consideraciones,

* El presente trabajo, con algunas modificaciones, ha sido presentado en el XV° Simposio Nacional de Lenguas Clásicas, auspiciado por AADEC y la Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, en setiembre de 1998.

¹ Sheppard (1918), a propósito de las dudas que suscita la consulta de Orestes al oráculo, luego Linforth (1963) y Kells (1973) continúan su crítica, aunque el primero es más drástico. Por otro lado, Alexanderson (1966) rebate esta postura: "...seems to me to have fallen a victim to the temptation of viewing the drama in the light of our own ideas about a deed as horrible as matricide and of forcibly remodelling the play in order to make it fit in with more modern ideas of psychology, moral and justice", (p.98). Pero Belfiore (1992) p. 109: "He does not give as reasons an oracle...Orestes' motives in this play do not justify matricide."

sostenemos que Sófocles no exalta el tema de la venganza, sino el desafío de resistir en la espera incierta. Se muestra una fortaleza espiritual nunca antes experimentada en la Tragedia Griega que anuncia con nitidez el drama de *Filoctetes* y *Edipo en Colono*.

Las mujeres sustentan el discurrir dramático, preeminentemente agonístico, porque ellas plantean las dificultades en sobrellevar sus situaciones conflictivas, aún por resolver. Los hombres, en cambio, no tienen controversias en la realización del motivo de la venganza, y van con prontitud a los hechos.² El esfuerzo femenino se manifiesta en las cuestiones que afectan el modo de vivir, cuando la mujer suple espacios sociales y avanza en la capacidad de sus atribuciones hasta que en el final llegue el afianzamiento emotivo. Sófocles nos da pinceladas gruesas de modo de producir el claroscuro dramático de las ideas, cuestión que de suyo deja cierta inquietud.

El prólogo de la obra nos da el ángulo de la visión que tomarán los hechos, y el espectador está implícito en la deixis que incorpora el Pedagogo. Por otra parte, la adhesión a este plan, orientado o aconsejado por Apolo, no permite disgresiones afectivas en Orestes, que se comporta como un verdadero soldado espartano.³ Es cierto que necesitaron del artilugio del δόλος para la realización, y eso justifica escénicamente la llegada del Pedagogo en el epicentro dramático, lo cual, en verdad, divide a la obra en dos partes, antes de su llegada, el mundo de la δόξα, y más allá de ella, una vez que Electra se pone en contacto con Orestes, y por lo tanto con Apolo. No obstante, Sófocles puntualiza el drama de tres mujeres que sufren. Crisótemis lo hace con resignación, ante las imposiciones de quienes han usurpado el trono; con Electra, ponderan la valoración ética de sus vidas. Clitemnestra vive atormentada por el temor certero de que Orestes regresará para vengar la muerte de su padre. El tormento

² Hemos consultado las siguientes ediciones: Kells (1973); Jebb (1962); Campbell (1969²); Kaibel (1967); y Pearson (1924), de la cual citamos los textos en griego. La traducción nos pertenece.

³ Orestes es el personaje que encarna el κείρός. Es presuroso para la acción, como Áyax en *Ilíada* IX.

psicológico que padece corroe su tranquilidad, como si fueran las Erinias esquileas. El ἀγών λόγων entre Clitemnestra y Electra muestra el contraste más absoluto en la obra, y la incompatibilidad que las exaspera.

El tono de contenida tranquilidad racional expuesto por Electra, resulta impensable cuando en sus monólogos confiesa sus sentimientos. A diferencia de Áyax, quien está rodeado de sus afectos que intentan rescatarlo de sí mismo, Electra es un personaje despojado, proscrito en su entorno inmediato, eso justifica que su defensa sea con el entorno remoto, mítico. Pero a pesar de todo, ella constituye el último amparo de la familia, al menos así lo interpreta en los vv. 185-192, y en ningún momento pierde la auto-estima en sus principios, frente a la hostilidad del poder ilegítimo.

El ἀγών dialéctico de Clitemnestra y Electra es uno de los tres que hay en la obra, siguiendo el esquema que propone Duchemin.⁴ Cuando la madre se encuentra con su hija en las puertas del palacio, empieza su discurso en un tono informal, (vv. 516-551), de invectiva hacia su hija, v. 518 ...οὔσαν αἰσχύνειν φίλους. El espectador oye por segunda vez en la obra que Egisto no está, aunque es tan importante para la trama: οὐ γὰρ πάρεστ᾽ Ἀἴγιστος...νῦν δ' ὡς ἄπεστ᾽ ἐκεῖνος, (vv. 517 y 519).⁵ Clitemnestra reprocha a Electra que la acuse de tratarla indignamente, con insolencia, en los vv. 521-3, ἐξεῖπας ὡς θρασεῖα καὶ πέρα δίκης / ἄρχω, καθυβρίζουσα καὶ σὲ καὶ τὰ σά. / ἐγὼ δ' ὕβριν μὲν οὐκ ἔχω...⁶ Luego argüirá su defensa como en las cortes judiciales. Pondera los

⁴ Duchemin (1968): 1º vv. 328-340, el 2º vv. 516-634, y el 3º vv. 947-1057. Cfr. Ronnet (1970) p. 327. "La scène sert uniquement à compléter l'exposition en faisant mieux connaître l'hostilité qui règne entre la mère et la fille, ainsi que le caractère indomptable d'Électre. ... Enlevant à Clytemnestre tout ce qui pouvait lui attirer la pitié des spectateurs; on peut penser d'ailleurs que c'est à l'exemple de la scène d'Euripide que son Électre doit les excès de langage qui, dans ce passage, la rendent peu sympathique, contrairement au dessein général du poète."

⁵ Cfr. Campbell, como en v. 313, cuando el corifeo pregunta si está Egisto, y Electra anuncia que Egisto ha salido, ἀγοῖσι τυγχάνει.

⁶ En los vv. 525-6, la oración principal está como subordinada a la incidental ὡς ἐξ ἐμοῦ τέθηκεν. Cfr. Campbell.

inconvenientes y los beneficios para la armada con la muerte de Ifigenia, pero que a ella le han ocasionado sólo amarguras. Después de esta introducción, o exordio, en el desarrollo, toma el tópico de la justicia, Δίκη,⁷ con un gran poder de sugestión.⁸ En el v. 531, cuando dice μούνος Ἑλλήνων implica que Agamenón hizo lo que ningún otro griego pudo haber hecho, el sacrificio de un hijo.⁹ Pide explicaciones de por qué no sacrificaron a un hijo de Menelao y Helena,¹⁰ quienes fueron la razón de ser de la guerra de Troya. En los vv. 549-50 dirá a Electra que no siente remordimientos por lo realizado, ἐγὼ μὲν οὐκ εἰμὶ τοῖς πεπραγμένοις / δύσθυμος. Y reclama en la distancia el mismo parecer de Ifigenia, v. 548: φαίη δ' ἂν ἡ θανοῦσα . . . Termina con el imperativo γνώμην δικαίαν σχοῦσα τοῦς πέλας φέγε.

La respuesta en los vv. 552 y ss empieza con una cortés frialdad en Electra. Su fortaleza moral es que no admite una recomposición de su postura frente al poder triunfante. Es una refutación impecable, en calma relativa, donde atribuye el origen del asesinato no a la ira de una madre sino a que fue llevada por el hombre con el cual convive ahora, vv. 561-2: ὡς οὐ δίκη γ' ἔκτεινας, ἀλλὰ σ' ἔσπασεν / πειθῶ κακοῦ πρὸς ἄνδρός, ᾧ τανῦν ξύνει. En el v. 565 empieza su argumentación, ἐγὼ φράσω. Tampoco podría asegurarse si la muerte de Ifigenia fue un acto justo o injusto, porque Artemisa no revelará su castigo.¹¹ En el v. 577 Electra incorpora un argumento virtual de Clitemnestra: εἰ δ' οὔν, ἐρῶ γὰρ καὶ τό σόν. En el v. 582 hay una respuesta al v. 528 de Clitemnestra, cuando decía ἡ γὰρ Δίκη νιν εἶλεν,

⁷ Clitemnestra arguye que ella mató a Agamenón justamente, 'pues Dike mató, no yo sola,' porque él había matado a Ifigenia. Como una discutidora eurípidea, ella explota 'la retórica de la situación'. Cfr. Winnington Ingram (1980).

⁸ Hipóforas, porque apela a las preguntas que son contestadas por el propio interlocutor. Cfr. Kells.

⁹ Cfr. Agamenón v. 225. Luego, mientras la armada consintió el sacrificio, él tuvo la responsabilidad como comandante de las fuerzas. La última versión es que, cuando la armada se retiraba de la iniciativa, Agamenón tomó un cuchillo para matar a su hija.

¹⁰ Es decir, Megapentes y Hermíone.

¹¹ Cfr. Kells, y Campbell explican que no es una actitud ética de los dioses dar evidencias de sus disposiciones.

οὐκ ἔγω μόνη. Aquí la respuesta se opone a la concepción de una justicia retributiva o ley del talión,¹² εἰ γὰρ κτενοῦμεν ἄλλον ἀντ' ἄλλου, σύ τοι/ πρώτη θάνοις ἄν, εἰ δίκης γε τυγχάνοις. Y antes (v. 579), había preguntado ποίῳ νόμῳ; “¿Con qué derecho?” Es una pista para la interpretación que sostenemos, que aleja del autor la exposición de un drama de justicia retributiva como podría esperarse en los dramas de Esquilo.¹³ En el v. 586 el término ἔργα es un eufemismo por φόνον, y en los vv. 589-90 menciona a los hijos que ha tenido con Egisto,¹⁴ mientras quiere exterminar a los de Agamenón. En el v. 597 Clitemnestra es δεσπότην, no μήτηρ, según la consideración de Electra hacia su madre y en el v. 600 Electra sugiere que Clitemnestra pudo haber matado a su hijo, si ella no hubiera enviado a Orestes al exterior. La vida de Electra es μοχθηρόν, en medio de sufrimientos, producidos por su madre y su cómplice. Mientras tanto, Orestes pasa su vida en Fócida, v. 602. Clitemnestra le reprocha que ella protegió a su vengador, μιάστορα, y que Electra no tiene vergüenza, ἀναιδεΐας, un sentimiento propio de los hombres, no de mujeres, y en ese sentido, dice Electra que se parecen, que no la deshonor en su naturaleza. A continuación, el corifeo responde preocupado “miro que respira irritación”, no sabemos si se refiere a Electra o a Clitemnestra.¹⁵

En los vv. 616-20 Electra siente una penosa conciencia de su situación, y de su propio desempeño, como el de un hombre, por la violencia que afronta. El v. 626 es la amenaza injustificada de Clitemnestra, a que no escapará a la diosa y su poder, y espera el regreso de Egisto como segunda amenaza, con lo cual le da un tenor político al discurso. Electra ha vencido dialécticamente, pero deja un resabio de irrealidad en sus fundamentos, no conoce los hechos tal como sucedieron, v. 566: ὡς ἔγω κλύω, sino por lo que ha recogido de

¹² Para un enfoque de esta naturaleza ver Blundell (1991), pp. 161 y ss.

¹³ Agrega “no pongas un pretexto que no existe, irreal, traduce Campbell. Algunos críticos ven en este verso una ironía del personaje. En todo caso vemos que trasparece el pensamiento de Sófocles y la ironía es que pasa desapercibido en el cotexto.

¹⁴ Cfr. Kells, nota 589. Estos hijos no son mencionados nuevamente en la obra.

¹⁵ Como el corifeo en el 3º episodio de Antígona, v. 766. Campbell lo refiere a Clitemnestra.

la memoria colectiva. La modalidad empleada hubiera sido inadmisible en las cortes judiciales, teniendo en cuenta que su discurso tiene inconsistencias subyacentes, por ejemplo, justamente el hecho de no haber sido nunca testigo presencial de los hechos, pero sí, en cambio, lo fue Clitemnestra.¹⁶ No obstante, el sufrimiento actual es coherente con aquello que evoca.

La eficacia del encuentro radica en que Clitemnestra expone sus razones, pero triunfa Electra. No es una refutación metódica, sino son exposiciones de dos problemáticas irresolubles. Desde el punto de vista de la economía dramática, no hacía falta la aparición de Clitemnestra. El encuentro no produce suspenso, pero, en verdad, confirma la indiferencia y antipatía que irradia quien está señalada para morir.¹⁷ Este triunfo de Electra anunciaría el “triunfo” final y esto es un dato más que corrobora que Sófocles no enfatiza centralmente el tema de la venganza. Ésta ya está decidida de antemano y asegurada. No obstante, en el momento supremo, cuando Clitemnestra se encuentre con Orestes, la desnudez que alcanza la escena por su encarnizamiento, hace que los sentimientos de conmiseración alcancen también a los victimarios de entonces.

Clitemnestra eleva sus plegarias a Apolo para que se cumpla benéficamente el sueño premonitorio que ha tenido durante la noche, y en el v. 657 expresa en voz baja su ruego maléfico para que su hijo muera en el

¹⁶ Cfr. Erp Tallman Kip (1996) acerca de la veracidad de los hechos que ocurren fuera de los límites del escenario, o en un tiempo pretérito respecto del tiempo dramático. la autora expone varios casos en Sófocles y las dudas que ellos suscitan. El hecho es que el relato que se efectúe en el escenario cree efectos de verosimilitud, no se le exige al autor la verdad, que esto corresponde al campo de la lógica, y el teatro, como la vida, está exenta de toda lógica. La defensa se resuelve en un contexto lejano, porque con su entorno inmediato. Electra no tiene diálogo. El drama de lo cotidiano no está resuelto, sino expuesto en sus aspectos más escabrosos, pero Sófocles tampoco da respuestas.

¹⁷ Cfr. Waldock (1951) “He cannot hurl the matricide from his play, for it is part and parcel of his subject, but he can choose his own way of treating it: and the way that he has chosen is to deprive it of imaginative value.” p. 179. Si Sófocles hubiera querido evitar el matricidio, una resolución posible quizás habría sido el ostracismo para Clitemnestra y Egisto. Pero los conflictos transcurren en los límites de la ciudad, como anunció el Pedagogo en el prólogo.

extranjero.¹⁸ Electra constituye una presencia hostil frente a ella, porque en la calle está en su ámbito. En el palacio, en cambio, son Clitemnestra y Egisto quienes ejecutan la violencia. Dramáticamente el ruego es siniestro, muestra a una mujer obsesiva y perversa. La atención recae sobre aquello que muestra la debilidad humana, el carácter pervertido de los débiles; por un lado su amor a los chicos y la necesidad de ellos; por otro lado, el terror de una amenaza certera.¹⁹

El pedido no se hace esperar y entra el Pedagogo en escena.²⁰ La noticia de la ‘muerte’ de Orestes es desesperante para Electra, porque la interpreta como madre; para Clitemnestra la recepción es como victimaria, y considera la noticia demasiado buena para ser cierta. Luego en los vv. 766-68 se expresa con un oxímoron: εἰ τοῖς ἐμαυτῆς τὸν βίον σῶζω κακοῖς.²¹ Su tranquilidad sutil está acompañada del terror de las secuencias.

Cuando Clitemnestra y el Pedagogo se retiran al palacio, Electra permanece junto con el coro y cantan un κομμός que ocupa los vv. 823-870. Es una expansión emotiva muy necesaria para Electra, y como en el 4º estésimo de *Antígona*, el coro menciona ejemplos míticos de casos semejantes al de Orestes, a quien se lo llama con el participio ἀναρπασθεῖς, v. 849. El uso de la voz pasiva denota cierto grado de inevitabilidad para significar que está “agarrado por el destino”, y en cierto modo connota irreflexión en la empresa.

El coro dice que Electra es señera en infelices circunstancias, y que sosiegue sus sueños imposibles. También las reiteraciones πανσύρτω παμμήνω, producen aliteraciones explosivas de dolor angustiante.

¹⁸ Es todo un documento de época. Cfr. Kells.

¹⁹ Cfr. Pórtulas (1993) “La situació de la reina és especialment falsa; no gosa confessar en veu alta (imeys adreçant-se al déu!) allò que desitja de debò: l'exili perpetu y la mort del fill; s'enganya a si mateixa sobre les causes de la seva confusió atribuint-la a la presència hostil d'Electra, la qual de retop, y com a conseqüència d'aquest joc brut, encara se li fa més odiosa”.

²⁰ A propósito de la función dramática del discurso del Pedagogo, Cfr. Saravia de Grossi (1998).

²¹ El motivo del κέρδος, v. 766, en Clitemnestra aparece como en el Creón de *Antígona*, v. 1047, y Polinices en *Edipo en Colono*.

Luego entra Crisótemis en escena, vv. 871 y ss. y es un momento de gran violencia patética, ocasionado por el relato de su ida a la tumba de Agamenón. La descripción es vívida, vemos paso a paso cómo comprueba el hallazgo de las ofrendas.²² La respuesta es el discurso de persuasión de Electra, que ya sabe sobre la ‘muerte’ de Orestes.

En su primera intervención, es decir, en el 1º episodio, vv. 328 y ss., Crisótemis hablaba sobre su propia vida de resignación, y exponía su razonamiento basado en la sumisión al poder político. En esta instancia ella sobrelleva el *modus vivendi* de los asesinos. Arguye que son matrices generadoras de nuevos descendientes de Agamenón, v. 1010, y, por lo tanto, deben resguardarse de peores infortunios. Su personalidad le otorga ascendencia a la razón sobre la pasión, en cambio Electra es el reverso de este temperamento. La cuestión en Crisótemis es la obediencia para sobrevivir, como en *Antígona*, también Ismene dice que la extravagancia no tiene sentido, vv. 66-7. Tanto Crisótemis como también Ismene son las voces moderadas que caducan en la acción dramática.

El tercer episodio, vv. 1098-1383,²³ se abre con la llegada de Orestes y Píladas al palacio de los Atridas. Sólo para la audiencia es el hijo de Agamenón, sin lugar a dudas. Para el coro y Electra, él es un joven mensajero que vivifica las palabras del Pedagogo, que a su vez había arribado ante las mujeres como un extranjero, amigo de Fanoteo, para dar las noticias en el palacio.

En el diálogo estático Electra pide una prueba concreta de lo que anuncia, v. 1109: ἐμφανῆ τεκμήρια; y Orestes es directo y claro en su discurso, y se mantiene frío para estudiar la situación. En el v. 1112 Electra siente φόβος por la proximidad de la muerte, y pide tener la urna para abrazarla. Es el alma de Electra la que habla. Orestes reconoce que sólo alguien muy allegado puede sentir en esa forma visceral. La imagen de la urna en escena es una metáfora de la existencia en cuanto es y no es cierto. Orestes, como representante de la nobleza agonal, ése sí está muerto. El Orestes que esperaba Electra era aquél que describía el Pedagogo.

²² Usa el término τεκμήριον, v. 904, como comprobación de su hallazgo, al modo en que lo emplea, por ejemplo, Tucídides en el Discurso por los muertos en Termópilas.

²³ Para Kaibel empieza el 4º episodio.

El discurso de la urna es una obra de arte en sí mismo. Es la exposición de la κίνησις ἐλέου. Empieza el discurso en el v. 1126 con una sentida evocación al hermano muerto.²⁴ En el v. 1130 dice ὦ παῖ, λαμπρὸν. Se lo cree oscuro, una nada, y está iluminado por la luz apolínea,²⁵ junto con un desiderativo irrealizable del v. 1131: ὡς ὦφελον πάροιθεν ἐκλιπεῖν βίον, “ojalá hubieras abandonado la vida, cuando te envié hacia tierra extranjera”, se arrepiente de una acción imposible de saldar, y prácticamente la única acción que se menciona hasta ahora.²⁶ Vuelve al presente, y en los vv. 1136- 1139 se lamenta por la falta de funerales familiares que no pudo llevar a cabo.²⁷ Los ritos fúnebres constituyen una cuestión privativa de la mujer, su queja apunta a la falta de cariño manifiesta en un lugar ajeno. El ἄθλιον βᾶρος, mencionado en el v. 1140 es una imagen muy emotiva, pues las cenizas son livianas, pero alude al peso de sus sentimientos.

A continuación hay un desplazamiento en el foco, se invoca a sí misma como οἴμοι τάλαινα, y habla como una verdadera madre, πόνω γλυκεῖ, el oxímoron de la dulce fatiga; pues su cariño siempre ha superado al de Clitemnestra hacia el niño y en el sentimiento había reciprocidad, porque Orestes repetía su nombre, v. 1149. Ahora (νῦν δ') esto se acabó, los predicados verbales en perfecto, βέβηκας, τέθνηκ', “te has marchado, he muerto” de los vv. 1151-2, incorporan la nostalgia al sufrimiento.

En el v. 1153, aparecen las risas enemigas, γελῶσι δ' ἐχθροί,²⁸ implican que no tiene consenso y en esta actitud hostil, la madre que no es madre, otro oxímoron, enloquece, μαίνεται, por placer, pues está del lado enemigo.

²⁴ μνημεῖον es la misma palabra que usa el Coro en Antígona cuando Creón regresa con el cuerpo de su hijo en brazos como un “Insigne monumento”, μνημῆ ἐπίσημον.

²⁵ El adjetivo en referencia al tiempo de la niñez. También el Pedagogo dice λαμπρὸν en el v. 685.

²⁶ Algo así como la actitud de Deyanira en Traquinias. que es drama de reacción, más que de acción.

²⁷ También en Antígona, v. 900.

²⁸ Como en Áyax cuando el coro de marinos veteranos temía las carcajadas estruendosas de los Jefes Atridas, vv. 140-2.

Σκιάν, una vana sombra, es el último estado del cuerpo “poderoso” de un héroe, aunque Orestes le decía que vendría para vengarse²⁹.

Las fuertes interjecciones que componen frases cortas de los vv. 1160-62, junto con los participios también reiterados, ἀπώλεσας, de los vv. 1163-64; dan el grado de la tristeza infinita del discurso. En el v. 1166 hay un motivo importante de todas las obras de Sófocles: τὴν μηδὲν ἐς τὸ μηδέν y en los vv. 1168-70 Electra expresa el deseo de compartir la urna con Orestes, pues los de abajo no sufren. La urna es el punto de confluencia de todos los caminos recorridos hasta ahora; y su presentación hace que Electra sienta la profundidad de su propio estoicismo. En toda la escena le habla a Orestes como si estuviera adentro y está afuera, como si estuviera muerto, y está vivo.³⁰

Este discurso concluye lo que para Electra había empezado con su llegada a escena, a partir del v. 77 y hasta el v. 250. En el canto threnódico añora el regreso y la presencia de Orestes; frente a la evidencia de la urna, se cierra la esperanza falaz, porque se abandona el mundo de la δόξα, dado que inmediatamente después, Orestes confiesa el δόλος y se ejecuta el plan de acción. Las intervenciones de Electra son sumamente emotivas en los extremos mencionados, mientras en el encuentro con Crisótemis y Clitemnestra el tono oscila entre el estremecimiento y lo racional. En estas escenas queda concluido el accionar de las mujeres, y se inaugura el prolongado reconocimiento.

Electra defiende la honra de su familia, llora por el hermano muerto en el θρῆνος ἀπὸ σκηνῆς y llega a asumir la responsabilidad de perpetuar ella misma el castigo, pero justo el arte dramático de Sófocles hace que en ese momento se presente Orestes en escena, por lo tanto, inmediatamente, ella se

²⁹ El uso del oxímoron es propio del estilo de Sófocles, por ejemplo Edipo Rey, v. 1214; *Áyax*, v. 665. Además, el motivo de la vida como sombras, en *Áyax*, v. 126, también en *Antígona*, v. 1170, y en *Filoctetes*, v. 946.

³⁰ Cfr. Segal (1981), p. 278. La urna representa varias funciones. Representa el conflicto entre apariencia y realidad, vida y muerte, poder y debilidad. Lo que es ‘dentro’ de la obra está realmente ‘afuera’: como una casa, es el lugar de confluencia y transformación, como en *Traquinias*.

somete a la consideración ética masculina y pregunta τί δρῶσα, v. 1258.³¹ Se invierten los papeles y secunda la acción de Orestes. Cuando le dice ‘hijo mío’, ὦ παῖ, ἰὼ γοναί. en los vv. 1220 y 1232 respectivamente, queda cumplida su función social más importante.

A la pregunta de cuál ha sido el interés dramático de Sófocles en su visión hacia las mujeres y su lugar en la sociedad, Winnington-Ingram, en su disertación sobre “Sophocles and women”³² repasa los personajes femeninos más avasallantes en la literatura, y concluye que Antígona y Electra son dos mujeres que rechazan aceptar las limitaciones impuestas por su sexo. En verdad, el sufrimiento las envuelve con una dulzura excepcional.³³

En Esquilo la historia de la casa de Atreo es en términos de dominio masculino; en Sófocles, lo medular de la obra está concentrada en la heroína, es el espacio de las palabras, luego se invierte la situación dramática, y hay hechos; es el predominio de Orestes. El claroscuro revela inseguridad porque es la exposición de las ideas resistidas. El contraste de sonoridades que se crea entre la polifonía dialógica, y la monodia threnódica, que alternan en la textura compositiva, dejan percibir la sonoridad total, sin dejar de diferenciar el juego individual de las voces.

³¹ En Filoctetes, Neoptólemo se hacía la misma pregunta, v. 908, y a su turno el mismo Filoctetes, v. 1063. Pone en evidencia la dificultad de la opción, la renuncia que ello implica y los riesgos que proporciona la responsabilidad.

³² Cfr. Winnington-Ingram (1982), pp. 233-257.

³³ Kaibel, en su edición, pp. 303-4, compara Electra con *La Vida es Sueño* de Calderón de la Barca. Más precisamente, compara el prólogo de ambas y la percepción auditiva que tienen Orestes de Electra y Rosaura de Segismundo. Pensamos que en cuanto a las heroínas, Rosaura es el personaje más femenino de la literatura por la amplitud de su actividad, ya aparece vestida de sayal, porque defiende su honra; ya se muestra en toda su femineidad, con un vestido que ciñe el talle. Por su parte, Electra es un personaje que se comporta en forma masculinizada, en tanto ella defiende también su honra familiar; y ya se muestra femenina, de momento que sigue al hermano en sus determinaciones. La belleza de ambas radica en la soltura y resolución para todas esas situaciones de claroscuro dramático.

Mary Lefkowitz propone un “heroísmo femenino”,³⁴ fundamentalmente pasivo, frente al heroísmo masculino, activo y destructor. M^{me} Romilly arguye que el concepto de heroísmo es esencialmente guerrero, no hay un término para designar una ‘*héroïne*’, y Sófocles es el primero en haber encarnado el heroísmo en las mujeres.³⁵ Esto implica que hay un desplazamiento semántico en el mismo concepto, porque confiere heroísmo a los débiles, normalmente incapaces de actuar. En la resistencia cotidiana encuentran un valor ineluctable, necesario. En esta instancia estamos muy cerca de la concepción eurípidea del héroe.³⁶ Incluso Marc Huys en su artículo “Sophocle, *Électra* v. 674-1057” interpreta que más que evocar la afinidad con Antígona, hay que pensar en un carácter como Medea o Fedra, en tanto son mujeres que premeditan un plan de acción, *μηχανή*.³⁷

Ortega y Gasset en su ensayo “El signo de los siglos”³⁸ establece una comparación entre el siglo de Pericles y el siglo XX. Encuentra una afinidad espiritual entre las dos épocas, en las cuales prevalecen los valores masculinos. Y que para la convalidación de la mujer en la vida social, ésta debía amoldarse a los gustos masculinos; por ejemplo, en el interés por los juegos deportivos, como se evidencia en la obra en el relato del Pedagogo, otra cuestión se manifiesta en la vestimenta, que subraya la arquitectura masculina; y en el caso de Electra es explícitamente rústica, vv. 451-2, y tampoco estiliza su femineidad.

³⁴ Cfr. Lefkowitz (1981), pp. 284-92.

³⁵ Cfr. Romilly, J. (1961) También vemos este pensamiento en la discusión a Winnington-Ingram (1982) p. 251.

³⁶ Cfr. Ronnet (1970), p. 318... “Dans son théâtre, la meurtrière est toujours une femme, jamais une jeune fille. Aux jeunes filles, il réserve l’héroïsme du sacrifice librement consenti: telles sont Polyxène, Macarie, plus tard Iphigénie. Les fureurs de la vengeance sont le fait d’une expérience plus longue, qui, loin d’apporter la résignation, accumule une telle réserve de rancœurs qu’elle donne la force de tout risquer pour enfin en prendre revanche.”

³⁷ Cfr. Huys (1993). “Si ces femmes ‘viriles’ s’écartent donc des moeurs contemporaines,...en ce qui concerne le revirement d’*Électre*, il a adopté une technique d’Eurípide.”

Su desolación espiritual, el hecho de estar abandonada en el propio seno familiar y social, la acerca al drama moderno.³⁹ Ella se caracteriza como ἀκάματα, ἄτεκνος, ἀνύμφευτος, es decir, todo un vacío afectivo y generacional. Ella es el bastión de la familia en su espera a los ausentes; de este modo muestra los límites y la contradicción que la vida nos depara, y desde ese punto de vista está muy próxima a Antígona y la situación de Aquiles en el canto IX de la *Iliada*.⁴⁰ Electra permanece durante toda la obra en la calle, el lugar que antes ocupaban los hombres. Ellos están ausentes, porque Agamenón ha muerto, Orestes está en el exterior, cumplimentando su educación esmerada, y Egisto ha ido, ocasionalmente, al campo. A la pregunta de por qué se llama *Electra* la obra, pensamos que la atención se ha desplazado del asesinato vengativo al esfuerzo de sobrevivir, sin otra alternativa que el sufrimiento. En *Electra*, *Filoctetes* y *Edipo en Colono* no hay suicidios porque los héroes en estas obras no eligen una manera de morir, sino la manera de vivir.⁴¹

Electra sufre en soledad la máxima desprotección, siempre expuesta, estando “ahí”, aunque rodeada de personas que le exigen en cada oportunidad que guarde silencio, pero ella resiste sin mostrar debilidad ni abandono. Orestes, en cambio, ha estado, a pesar de todo, siempre protegido. Los discursos patéticos confirman en Electra la voluntad de mantener la historia de su familia. Ella es su vivo testimonio, y Sófocles deja interrogantes acerca de lo que

³⁸ Cfr. Ortega y Gasset (1927).

³⁹ Distinto es el caso de Filoctetes, que ha sido abandonado en una isla desierta, Lemnos. Dice Easterling (1993), p. 65: “This is no doubt because the Greeks were interested in individuals as part of a community much more than in the individual’s unique private experience, a difference of attitude which is sometimes hard for us to share or appreciate. For example, in Sophocles the loneliness and isolation of the suffering hero is a major tragic theme, but his heroes are quite unlike outsiders in the modern sense, men and women who can only define themselves meaningfully in terms that cut them off from society for good.”

⁴⁰ Cf. Redfield (1984), p. 116.

⁴¹ Cfr. Seidenstricker (1982). El autor ha estudiado una tipología de los suicidios en Sófocles, y luego considera especialmente el discurso engañoso en Áyax, pero el tema es apropiado para las obras de la primera etapa.

sucedará con la vida de los jóvenes, después del matricidio. Winnington Ingram⁴² dice que se ha asumido, extrañamente, que, porque la obra termina sin la persecución de Orestes, el fin es 'más feliz' que la versión esquilea. No hay persecución por las Furias -aunque el coro señala el tema de las Erinias,⁴³ de modo de mantenerlo vivo en la mente del espectador- pero consecuentemente, no hay Delfos, ni Atenas, ni Areópago, ni absolución, y sobre todo, ni reconciliación de las Furias por la persuasión de Atenea. La diferencia de acercamiento entre los dos dramaturgos debe ser establecida más crudamente, diciendo que Esquilo, sin disminuir el sufrimiento del pasado y del presente, tiene sus ojos hacia el futuro, mientras que Sófocles se concentra hacia el presente como generado por el pasado. El autor agrega que el final de Esquilo es menos intranquilizador que en Sófocles, para quien la vida continúa con un trasfondo excesivamente doloroso y funesto.

Para el espectador, el espanto empieza más allá, con aquello que no se menciona y que es otra vez el decurso de la cotidianidad, las condiciones normales de la vida.

Universidad Nacional de La Plata.

⁴² Cfr. Winnington Ingram (1980) pp. 227 y ss.

⁴³ Por ejemplo en los vv. 491, 1388.

BIBLIOGRAFÍA

Ediciones

- Campbell, L. (1969²) *Sophocles*, Vol. 1 y 2. Oxford.
Jebb, R. (1962) *Sophocles*, Part VI, Amsterdam.
Kaibel, G. (1967) *Sophokles Elektra*, Stuttgart.
Kells, J. H. (1973) *Sophocles. Electra*, Cambridge.
Pearson, A. C. (1975¹²) *Sophoclis. Fabulae*, Oxford.

Bibliografía citada

- Alexanderson, B. (1966) "On Sophocles' *Electra*" en *C & MXXVII*; 79-98.
Belfiore, E. S. (1992) *Tragic Pleasures. Aristotle on Plot and Emotion*, Princeton.
Blundell, M. W. (1991) *Helping Friends and Harming Enemies*, Cambridge.
Di Benedetto, V. (1988) *Sofocle*, Firenze.
Duchemin, J. (1968) L'ΑΓΩΝ dans La Tragédie Grecque, Paris.
Easterling, P. E. (1993) "Character in Sophocles", en Mc Auslan & Walcot, P. (eds.) *Greek Tragedy*, Oxford.
Erp Taalman Kip, A.M.van. (1996) "Truth in Tragedy", *AJP* 117, 517-536.
Huys, M. (1993) "Sophocle, *Électre* v. 674-1057: Le revirement d'une héroïne Sophocléenne aux traits Euripidéens", *Mnemosyne* XLVI, 307-343.
Lefkowitz, M. (1981) "L' héroïsme de la femme", en *Bulletin de l' Association Guillaume Budé* 3; 284-92.
Linforth, I. (1963) *Electra's Day in The Tragedy of Sophocles*, Berkeley.

- Ortega y Gasset, J. (1927) “Dinámica del Tiempo”, en (1964) *La Rebelión de las Masas*, Madrid, 193-213.
- Pòrtulas, J. (1993) “Díptic Sofocli”, *Anuari di Filologia XVI*; 81-89.
- Redfield, J. (1984) *La Tragédie d’Hector. Nature et Culture dans L’Iliade*, Paris.
- Romilly, J. (1961) *L’ Evolution du pathétique d’ Eschyle a Euripide*, Paris.
- Ronnet, G. (1970) “Réflexions sur la Date des Deux *Électre*”, *REG LXXXIII*; 309-332.
- Saravia de Grossi, M. (1998) “Planos ficcionales en *Electra* de Sófocles”, en prensa.
- Segal, Ch. (1981) *Tragedy and Civilization*, Cambridge.
- Seidensticker, B. (1981) “Die Wahl des Todes”, en *Entretiens sur L’ Antiquité Classique. Sophocle, XXIX*. Genève; 105-153.
- Sheppard, J.T. (1918) “The tragedy of Electra, according to Sophocles”, *CQ*, XII; 80-88.
- Waldock, A. J. A. (1951) *Sophocles the Dramatist*, Cambridge.
- Winnington Ingram, R. P. (1980) *Sophocles. An Interpretation*, Cambridge.
- Winnington Ingram, R. P. (1982) “Sophocles and Women” en *Entretiens sur L’ Antiquité Classique. Sophocle T. XXIX*, Genève, 233-257.