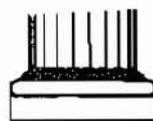


Francisco Rodríguez Adrados
(ed.)

La Orestíada

Simposio de 1990



EDICIONES CLÁSICAS
MADRID

EL SIGNIFICADO DE LA *ORESTÍADA* DENTRO DE LA TRAGEDIA GRIEGA

Francisco Rodríguez Adrados

Una obra como la *Orestíada* tiene un significado universal, puesto que se refiere a temas universales, por más que estén tratados a través de mitos y símbolos griegos. Es accesible a todo hombre inteligente que haya reflexionado sobre los avatares de lo humano.

Pero, evidentemente, profundizará más en su significado quien sea capaz de ver cómo nuestra trilogía brota de las tradiciones y los problemas de su tiempo. Y será especialmente importante para esa profundización el comparar la *Orestíada* con el resto de la producción de los trágicos griegos, en la medida en que ha llegado hasta nosotros. Así estaremos en condiciones de contestar a la pregunta sobre el significado de la obra dentro de la tragedia griega.

Claro que este estudio sólo en una cierta medida puede realizarse. Pues conservamos una parte mínima de la producción que de los trágicos griegos, Esquilo incluido, ha llegado a nosotros. Sólo siete obras nos han llegado de él, de entre las ochenta aproximadamente que escribió. Aquello que nos parece peculiar en la *Orestíada* quizá fuera propio, igualmente, de obras perdidas de Esquilo o de otros trágicos. El grado de originalidad es relativo, pues, a lo que sabemos de la tragedia griega.

Muy concretamente: la *Orestíada* es la única trilogía conservada, una trilogía de las llamadas «ligadas», que desarrollan un tema único a través de episodios diferentes, a veces de generaciones sucesivas. La *Orestíada* trata del tema de la justicia y el poder, del castigo de la injusticia y los enfrentamientos por el poder. Y todo lo lleva a una conciliación final que es una esperanza para Atenas —para la Humanidad en general—.

Pues bien: conjeturamos que en las trilogías de que formaban parte las *Suplicantes*, los *Siete contra Tebas* y el *Prometeo* (que seguimos conside-

rando esquileo) conflictos semejantes —entre hombres y mujeres, entre dos reyes rivales y entre Zeus y Prometeo, respectivamente— hallaban al final una solución de concordia, igualmente. Pero no podemos comprobarlo con exactitud: sólo una obra nos queda de cada una de esas tres trilogías. ¿Y qué decir de las numerosas trilogías de las que sólo quedan fragmentos y cuyo cuadro general nos ha dado últimamente Bernard Deforge¹?

La Orestíada nos presenta la lucha de la Justicia a través de generaciones, bajo la mirada vigilante de los dioses. Hay un aprendizaje de los hombres a través del dolor y hay una gracia de Zeus que hace que, al final, termine la cadena de las muertes. Ello tiene lugar mediante un juicio que es el fundacional del tribunal del Areópago y en que la gracia, tras el empate de los jueces, es obra de Atena, hija de Zeus. Con ello no sólo termina un drama humano: se funda, al tiempo, un sistema social basado en la concordia y la persuasión: la democracia. Este es el argumento bien conocido de la trilogía.

Ya tenemos con esto algunas de las originalidades de la obra: la forma a través de la trilogía ligada, el conflicto de fuerzas que tienen defensores divinos —la justicia o venganza implicable es la que pretenden las Erinis, que ceden al final a la persuasión de Atena—, la proyección de todo en el ámbito social y político. Nótese que otras muchas tragedias griegas tienen proyección política: pero lo que antes que nada nos llega de ellas es el drama humano de un Edipo o de una Antígona. Y hay, ciertamente, temores de daño para la ciudad, soluciones para ésta: pero nunca una teoría política tan elaborada, un conflicto que es de ideas tanto o más que de personas.

En mi libro sobre la democracia ateniense² hablé, efectivamente, de Esquilo como fundador de la que yo llamaba teoría de la democracia religiosa: aquella en que el poder y los súbditos respetan unos ciertos límites calificados de justicia. Límites que son humanos pero que tienen un fundamento religioso, son los dioses, Zeus ante todo, quienes los defienden. Pues bien, es en la *Orestíada* donde culmina esta teoría. La de una sociedad humana esperanzada de encontrar un equilibrio justo.

1. BERNARD DEFORGE, *Eschyle, Poète cosmique*, París, Les Belles Lettres, 1986.

2. *Ilustración y Política en la Grecia Clásica*, Madrid, Revista de Occidente, 1966; y diversas reediciones en Alianza Editorial a partir de 1975 con el título de *La democracia ateniense*.

Esto nos lleva a elucidar dos puntos. El primero, el de situar nuestra obra en un momento preciso de la historia de Atenas, que en ella se refleja, por más que la obra literaria rebase siempre esos estímulos que la hicieron nacer. El segundo, el de poner esto en conexión con la idea misma de la tragedia. Pues choca un tanto con la imagen que con frecuencia se tiene de la misma y que está fundada en tragedias posteriores.

La *Orestíada* fue puesta en escena, como se sabe, el año 458 a.C. En realidad, está cronológicamente en una posición central dentro de la tragedia griega, que comienza el año 534 con Téspis y termina el 406 con la muerte de Sófocles y Eurípides. Pero de la tragedia preesquilea poco podemos decir y la de éste comienza para nosotros con *Los Persas* del 472 y termina precisamente con nuestra trilogía.

Esta señala un hito dentro de Esquilo: va más allá de las obras que describen fundamentalmente una situación en torno a un coro y un actor principal, situación que va modificándose con las noticias que traen o un mensajero u otro actor secundario. Estas son tragedias fundamentalmente líricas, que culminan en una solución final en que interviene el coro: caso de todas las demás piezas conservadas de Esquilo, de *Los Persas* al *Prometeo*.

Pero la *Orestíada* es una obra con tres actores, seguramente por influjo de Sófocles, que había empezado con anterioridad su carrera (ganó el concurso trágico ya el 467). Las obras que la componen son todavía esencialmente líricas y el procedimiento dramático de centrar cada obra en una situación comentada líricamente y que lleva a un desenlace, se mantiene; pero en conjunto la *Orestíada* es ya teatro de acción. El recurso a la trilogía ligada es esencial para ello. ¡Qué incompleta sería nuestra idea de la *Orestíada* si sólo se nos hubiera conservado el *Agamenón*, dice Herington³!

Es, pues, la *Orestíada* un intermedio entre el primer Esquilo y obras bien conocidas de Sófocles y Eurípides. Pero es que la fecha en que la obra fue compuesta es también un intermedio en la historia de Atenas: un momento de complejidades en que el poeta necesitaba un marco más amplio para explicarse sobre los problemas políticos.

Esquilo, el luchador de Maratón, veía los problemas políticos de una manera extremadamente simple en *Los Persas*: es injusta la expedición de

3. J. HERINGTON, *Aeschylus*, Yale University Press, 1986, p.111ss.

Jerjes contra Grecia, injusta su tiranía; un pueblo libre, Atenas, se defiende protegido por Zeus, dios de la Justicia. El poeta se limita a poner en escena la derrota persa, presentando así las consecuencias de la injusticia.

Y aunque las cosas ya sean diferentes, ha podido proceder de modo semejante en *Suplicantes* y *Los Siete contra Tebas*. Hay en estas obras una situación —las danaidas perseguidas, Tebas sitiada—, una tensión dramática creciente, un desenlace. Pero ahora, en el 458, han ocurrido demasiadas cosas. A la época de la concordia democrática en Atenas, de su presidencia, libremente aceptada, de la Liga Marítima, que era una defensa contra el persa, ha seguido la hora del conflicto interno. Y del externo.

Cimón ha sido derrocado el 462, Efiálfes propugna un mayor igualitarismo y el Areópago ha quedado desprovisto de poder político. Pero Efiálfes ha sido asesinado. Y, de otra parte, se inicia la política de hostilidad contra el persa, que acabará en el año 460 en una expedición desastrosa a Egipto. Y se inicia la guerra contra Esparte, en pleno auge el 458.

Son los problemas internos y externos de la democracia ateniense los que se despliegan ante el Esquilo de la *Orestíada*. ¿Qué pensará este poeta optimista, que creía que los dioses defendían a Atenas simplemente porque representaba un régimen justo? Ahora resulta que este régimen también es problemático. Lo será más en adelante. Hay varias ideas, más o menos igualitarias, sobre la Justicia. Esquilo ha de reflexionar sobre esto, ha de proponer soluciones a los atenienses. Para ello necesita mayor espacio dramático, más acción en la escena.

Y tiene que hacerlo porque Esquilo hereda a los épicos y los líricos como poeta, que es sinónimo de sabio, *sophós*. Pero la tragedia es poesía anterior. Y el poeta no tiene derecho, en este momento, a limitarse a meditar en solitario, tiene que influir, que dar un consejo. Es un educador del pueblo, no puede eludir la realidad ni puede escapar de ella mediante posiciones puramente individuales.

Y aquí viene el segundo punto antes aludido: el de la relación de la *Orestíada* con la idea de la tragedia. En suma: es una trilogía trágica que acaba bien y esto parece en contradicción con lo que habitualmente se piensa del género. Y es una trilogía trágica en que es, ciertamente, importante el perfil trágico de personajes como Agamenón, Clitemestra, Casandra y Orestes, pero en que es todavía más central el tema de la justicia y del restableci-

miento de la concordia al nivel de la ciudad. Lo que habitualmente se llama trágico consiste en la obra sólo en momentos trágicos, no en la conclusión.

Y esto resulta extraño al espectador moderno. Y choca con definiciones que se han intentado de la tragedia en que se habla de conflicto sin salida y cosas así. Pero el concepto de lo trágico que tenían los antiguos era más amplio: me he expresado sobre ello en mi libro sobre *El héroe trágico y el filósofo platónico*⁴ y querría remitir, también, al reciente libro de Díaz Tejera sobre *Ayer y hoy, de la tragedia*⁵.

Porque es cierto que la tragedia la inventaron los griegos aislando en los rituales preteatrales los elementos de sufrimiento y muerte de los cómicos y eróticos, que quedaron reservados a la comedia. Pero ese sufrimiento y esa muerte se daban, en los prototipos más antiguos (que venían de fiestas de la renovación de la vida, en primavera) al servicio de una salida del conflicto inicial, de una pacificación, una esperanza. Siempre a través del dolor como bien lo explica Esquilo cuando habla en el *Agamenón* (177) del «aprendizaje por el dolor» y en *Suplicantes* (422) de que «no hay solución sin el dolor».

Ciertamente, siempre he dicho que una obra como el *Edipo Rey* acaba bien desde un cierto punto de vista, el de la ciudad de Tebas, que es liberada de la peste. Ello, pese a las desgracias de Edipo. Pero son éstas las que primero impresionan al espectador. En la *Orestíada*, en cambio, por encima del destino y el sufrimiento de los hombres está el problema ideológico y político y la salvación de la ciudad.

La idea de lo trágico no es única, es compleja en realidad. Para los griegos, allí donde hay dolor y muerte, con o sin resultado favorable posterior, hay tragedia; los modernos han reducido mucho el sentido del término, a veces. No podemos plantear esto en términos de ver quién tiene razón, «qué es» la tragedia. En todo caso, no podemos discutir a los griegos la calificación de tragedias que daban a obras como estas. Fueron ellos quienes inventaron el género. Pero hubo en ellos, ciertamente, una evolución de los modelos trágicos.

4. Madrid, Taurus, 1962.

5. Sevilla, Alfar, 1989.

Por eso debe tomarse la *Orestíada* como arcaica y moderna a la vez, dentro de la historia de la tragedia. Representa, pensamos, un momento único: entre la tragedia lírica de situación y la tragedia de acción; entre el mundo de lo colectivo, que es la raíz del teatro, y el de lo individual. Todo esto puede explicarse más detenidamente tanto por lo que respecta al contenido como por lo que respecta a la forma.

Los dos aspectos pueden estudiarse separadamente, aunque se condicionen recíprocamente. Comencemos por el contenido.

Es un tema siempre abierto a discusión el de en qué medida los acontecimientos contemporáneos se reflejan en una tragedia, en qué medida el poeta aconseja sobre ellos solamente en términos generales o bien en forma más concreta. Pues bien, difícilmente se encontrará una tragedia —o grupo de tragedias— en que lo contemporáneo esté más presente que en la *Orestíada*. Este tema ha sido objeto de múltiples estudios, el nuestro aludido no es sino uno de entre ellos⁶.

Ya hemos dado los datos esenciales. Hay un plano general que alude a la persuasión y la concordia, el aprendizaje por el dolor, la gracia divina: tema este en que la antigua interpretación de Fränkel, seguida por Miralles y di Benedetto, se impone a otras derivadas de Lloyd-Jones⁷. Pero hay un plano más próximo a lo contemporáneo. El Areópago, antiguo órgano moderador de la democracia en sentido conservador, ha quedado reducido, por obra de Esfialtes, a un tribunal de lo criminal. Pero Esquilo, reconociendo la reforma, insiste en la importancia del tribunal. Poniéndolo bajo la protección de Atena, se constituye en garante de la justicia y en órgano, también, de paz y perdón. «Ni anaquía ni tiranía» (976) es el lema.

De otra parte, es la hora de las aventuras exteriores de Atenas, ya lo hemos dicho. Y Esquilo las reprueba sin ambages, presentándolas bajo la imagen de la expedición contra Troya. Esquilo odia a los conquistadores de ciudades, condena el trato inhumano dado a las cautivas troyanas. Hay to-

6. Cf. entre otros PODLECKI, *The political Background of Aeschylean Tragedy*, Universidad de Michigan, 1966; GÜLKE, *Mythos und Zeitgeschichte bei Aischylos*, Meisenheim, 1969; C. MIRALLES, *Tragedia y Política en Esquilo*, Barcelona, Ariel, 1968; V. DI BENEDETTO, *L'Ideologia del potere e la tragedia greca. Studi su Eschilo*, Turin, Einaudi, 1978, etc.

7. Cf. su «Zeus in Aeschylus», *JHS* 76, 1956; *The Justice of Zeus*, Berkeley-Los Angeles, 1971

da una inversión del tema heroico tradicional, en un sentido que anticipa las tragedias troyanas de Eurípides.

No sólo prima en Esquilo, en la *Orestíada*, según hemos dicho, lo colectivo sobre lo individual, sino que este factor colectivo es visto en una dimensión contemporánea, pese a la vestidura mítica; y obtiene del poeta reflexiones y consejos muy concretos. Hay en la *Orestíada* todo un programa político, que es al tiempo general y particular, referido a su momento. Y el poeta no se limita a expresar temores, como los del *Edipo Rey* o la *Antígona*: da teorías y consejos en medida mayor de lo que luego era habitual. Porque su concepción de lo trágico está indisolublemente unida a ese nivel superior de la solución del conflicto. Lo trágico, en un momento dado, es superado a la luz de la concordia entre las fuerzas divinas que apoyan a las dos partes: poder y súbditos, hombres y mujeres, héroes enfrentados. Esto es muy esquileo y propio, sobre todo, de nuestra trilogía.

No quiere esto decir, naturalmente, que Esquilo no haya llegado a concebir lo trágico como algo unido a la persona humana individual. El «cuadro trágico» del hombre poderoso y noble, unido a una cierta justicia, pero que se llena de *hybris* y sufre castigo, está ya en él: la *hybris* está unida a la nataraleza superior del hombre. Y también la angustia de la semijusticia del héroe, que él cree justicia entera y que le arrastra hasta un punto en que no puede ser salvado. Y el de la elección angustiosa entre dos males.

En realidad, todos estos cuadros trágicos están, en un grado u otro, anticipados en la épica y la lírica: ya Aquiles es un personaje trágico. Y se perfilan luego, en Esquilo, en un personaje como Etéocles, que es al tiempo salvador de su ciudad y al tiempo hombre injusto que priva a su hermano de sus derechos, con el resultado de la muerte de ambos. O en el Pelasgo de *Suplicantes* cuando habla de que la decisión no es fácil (397) y no hay puerto en los males (471).

De aquí se pasa ya directamente a Agamenón, el hombre que cumplió la acción justa de castigar a Troya y la injusta de arrasarla; el que, antes, ante el sacrificio de su hija Ifigenia, decía aquello de «¿qué decisión está libre de males? (211); el que lanzaba frases de moderación democrática y traía consigo a Casandra; el que no quería pisar la alfombra de púrpura pero la pisaba. El hombre situado en ese claro-oscuro de victorias y temores que angustiosamente nos presenta el coro, una y otra vez. Y que muere: pero su

muerte es un crimen y desencadena la serie de las muertes a que sólo la obra final, *Euménides*, pone fin.

Agamenón es un salvador cargado de culpa, cual Etéocles antes, cual Edipo después. Pero, por grandiosa que sea la presentación por Esquilo de su drama interno, no es esto lo especialmente original de la *Orestíada*, no lo son tampoco los casos paralelos de Clitemestra y Orestes. Eso sí: la *Orestíada* no se contenta con un héroe trágico, nos presenta el friso grandioso de los tres, cuatro con Casandra, cuyos destinos están ligados tan estrechamente.

Anticipa, pues, la tragedia posterior. Y no se trata de hechos, sino de interpretación de los hechos. Pues los temas del adulterio, del asesinato del marido ultrajado por obra de la pareja culpable, de la venganza del hijo son, por decirlo así, vulgares. La obra del poeta es hacer ver la entraña íntima de esos crímenes, la esencia del héroe, el hombre superior, que está, sin perder su grandeza humana, envuelto en ellos. Raras veces la tragedia ha llegado a esta cumbre de lucidez. Pero la línea es análoga a la de un Sófocles o un Eurípides.

Lo original, lo propio de la *Orestíada*, insistimos, es que lo primero en ella es el tema colectivo y político, la teología que explica cómo funcionan la vida y la sociedad humanas: en términos generales y, aunque con vestidura mítica, en la Atenas contemporánea. La *Orestíada* está en un difícil equilibrio entre lo colectivo y lo individual, lo intemporal y lo actual; igual que otras tragedias posteriores, pero más volcada, todavía, del primer lado que del segundo.

Esta es, pensamos, suele pensarse, la posición del poeta. Aunque no podemos obligar a nuestro público a compartirla del todo. Puede que para él sean, pese a todo, los dramas humanos de Agamenón, de Clitemestra, de Casandra, de Orestes, lo más importante; que para él Apolo, Atena, las mismas Euménides sean figuras un tanto huecas. Que lo que era nuevo en la Atenas de Esquilo, a saber, la teoría de la conciliación y la gracia, resulte ahora menos nuevo. Que ciertos elementos de esa conciliación, concretamente, la extraña argumentación de Atena cuando pone al padre por delante de la madre, resulten chocantes. Que, en conjunto, *Euménides* produzca menos efecto dramático que las dos obras precedentes.

Todo esto es así, sin duda, y en ello intervienen circunstancias históricas: el cambio de los tiempos, los presupuestos que cada público lleva consigo. Es bien claro que de una obra pueden hacerse varias lecturas y que las de públicos de edades muy diferentes son en parte diferentes. Algo pueden hacer el traductor y la puesta en escena para remediar esto, para ver lo que hay de común, para llevar al público al espíritu del poeta antiguo. En todo caso, nosotros no hacemos aquí sino tratar de exponer lo que era la *Orestíada* dentro de la historia de la tragedia. A partir de ahí pueden salir interpretaciones nuevas que enriquezcan ciertos aspectos, empobrezcan, quizá, otros. Mucho de común a todas las interpretaciones debe quedar, sin embargo: si no, la obra no sería ya la misma.

A fines del siglo V a.C., sin duda que la obra resultaba ya arcaica, como todo Esquilo: baste leer las *Ranas* de Aristófanes para convencerse de ello. Ese gran friso teológico-político parecería sin duda desfasado después de tantos desengaños en la política de Atenas; después de la guerra civil con los excesos de unos y otros, en tiempos de derrota. Todo se había hecho más individual, el hombre se volvía a sí mismo, a los problemas de cada uno en su momento.

Pero la *Orestíada*, en definitiva, hay que contemplarla no a la luz de los acontecimientos de fines del s. V ni a la de los de nuestro tiempo. En una y otra perspectiva se obtienen nuevas facetas, se aprehenden matices. Pero desde la altura de su propio tiempo, la trilogía es una culminación que une una teoría política de humana esperanza con una reflexión y un consejo sobre el presente. Una visión de lo divino y lo humano en general y una reflexión sobre las tragedias individuales de los hombres.

Es un puente, pues, la *Orestíada* entre la tragedia arcaica, tragedia de situación, tragedia lírica y de tema colectivo, y la tragedia de corte individual y de tema trágico personal a la que estaba reservado el futuro. Fue, sin duda, la culminación del genio de Esquilo, que absorbía la tragedia arcaica y preparaba la nueva, que teorizaba sobre el mundo humano y el divino y aconsejaba a sus conciudadanos, como el sabio inspirado que era el poeta tradicional, en una atmósfera de esperanza. De esperanza, ciertamente, a través del horror y el dolor: no hay ingenuidad alguna en su visión esperanzada del mundo de los hombres.

Pues bien, si de aquí pasamos a la segunda consideración de la *Orestíada*, la de carácter formal, nos hallaremos ante conclusiones semejantes. La *Orestíada* es, igualmente, un intermedio. Vamos a precisar lo que hemos anticipado sobre su lugar a caballo de la tragedia lírica y la tragedia de acción. Aunque no hay que extremar la oposición: en definitiva, acción hay siempre en la tragedia y lirismo también. Es un género lírico, derivado de la lírica, después de todo.

Pienso que todo esto queda claro después de mi libro sobre los orígenes del teatro⁸. Dentro de las tragedias y comedias conservadas es posible encontrar «unidades elementales» de tipo lírico que continúan los antiguos géneros líricos a partir de los cuales nació el teatro. Se trata de himnos de victoria, trenos o cantos funerarios, escenas de súplica, de información, agones: a veces puramente corales, a veces con diálogo del coro con el corifeo o un actor. Los autores de teatro han combinado variamente estas unidades, las han ampliado, variado, duplicado; las han imitado también, desritualizándolas. Porque, en principio, son rituales.

Puede decirse, así, que el poeta trágico griego lo que hace es poner en escena una acción épica por medio de estas unidades o escenas-tipo. Se trata de un «oficio» artesanal en cierto modo, como ha explicado de Hoz⁹. Pero la excelencia del artista consiste en, a partir de aquí, lograr combinaciones e innovaciones originales. En definitiva, en el *heureín* de que ya hablaba Alcman 39. Sólo que la lírica es un género (con una serie de subgéneros) de estructuras cerradas, previsibles, simples. Mientras que la tragedia opera con estructuras abiertas e imprevisibles, que dejan un juego mayor a la imaginación y la originalidad.

Esquilo conserva todavía en una gran medida estas unidades elementales, rituales. *Coéforos*, por ejemplo, consiste fundamentalmente en una serie de trenos que culminan en la acción de muerte de Orestes. De un modo no muy diferente a como en *Siete* una serie de himnos de victoria y de trenos, combinados con escenas de información, abren paso al relato del mensajero sobre la muerte de los dos hermanos.

8. *Fiesta, Comedia y Tragedia. Sobre los orígenes griegos del teatro*. Barcelona Planeta, 1972 (2ª ed., Madrid Alianza Universidad, 1983).

9. «La tragedia griega considerada como un oficio tradicional», *Emerita* 46, 1978, pp 173-200

Pero la *Orestíada*, en su conjunto, es ya bastante diferente. En las obras anteriores, como decíamos, Esquilo trabajaba solamente con dos actores: en *Siete*, por ejemplo, uno hace el papel de Etéocles, otro el del Mensajero; al final, uno y otro representan a las dos hermanas que acompañan el cortejo de los dos hermanos muertos. No hay, en definitiva, posibilidad de agones en que intervengan dos actores; todo lo más, se enfrenta Etéocles al coro.

Sí la hay en la *Orestíada*: hay escenas de diálogo estíquico o lírico con dos actores, hay incluso escenas triangulares con tres; ni que decir tiene que esto favorece el elemento de acción.

Ciertamente, la tradición domina y son más frecuentes las escenas en que intervienen, simplemente, coro y actor o corifeo y actor; así, en el *Agamenón*, las escenas iniciales del corifeo con Clitemestra y, luego, con el mensajero que llega a Argos. Pero en esta escena interviene ya una vez Clitemestra. Y cuando llega Agamenón, tiene lugar el que yo llamo *agón* de engaño, la persuasión mentirosa con que Clitemestra lleva al rey a la muerte; y es entre los dos actores principales. Igual más adelante: curiosamente, cuando interviene Casandra, nunca dialogan al tiempo Agamenón, Clitemestra y Casandra, aunque ello era posible, dialogan sólo dos actores (a veces uno es el corifeo). Igual luego, en el diálogo Egisto / corifeo, en que interviene en un momento dado Clitemestra.

El peso de la pieza no recae ya en el enfrentamiento actor / coro, aunque este se da también, así en el del coro y Clitemestra tras la muerte de Agamenón; ese peso recae en los enfrentamientos y diálogos, en general, entre dos actores. Igual en las varias escenas de *Coéforos* entre Orestes y Electra, Clitemestra y Orestes.

Las verdaderas escenas triangulares, con tres actores, son raras; se dan, por ejemplo, en *Coéforos* en la escena del Servidor, Clitemestra y Orestes, en algún momento de *Euménides* en que intervienen juntos Apolo, Atena y Orestes.

Representa así la *Orestíada*, una vez más, un momento de transición. Pesa aún mucho la tradición: el coro representa el cincuenta por ciento de la obra, los epirremas coro / actor son importantes, las escenas triangulares de actores mínimas. Pero ya no se trata tan sólo de una situación en que se en-

cuentra el actor principal, sino del juego dramático entre dos actores. Juego dramático centrado en el *agón*, el enfrentamiento.

Siguiendo una vieja tradición que viene de los antiguos rituales, las escenas de muerte no tienen lugar cara al público: lejos de él mueren Agamenón y Clitemestra. Pero tampoco se llega a enfrentamientos dialécticos en que cada uno de los contrincantes expone sus razones como en las obras de Eurípides. Los *agones* de la *Orestíada* son *agones* de engaño: Clitemestra induce a Agamenón a entrar en el palacio pisando la alfombra de púrpura que simboliza su orgullo y su sangriento destino. Orestes logra mediante un engaño ser recibido en el palacio. El verdadero y final enfrentamiento con su madre, prólogo de la muerte de ésta, es bien breve: ella suplica, él amenaza, Pílates, finalmente, acalla sus dudas.

Nos hallamos, pues, ante un recurso del poeta para visualizar el enfrentamiento de los distintos personajes. Junto a *agones* heredados en que interviene el coro (el de este y Clitemestra, las Euménides y Orestes), estos nuevos *agones* de engaño en que intervienen actores señalan un paso adelante. Luego vendrán los *agones* directos, en que los dos personajes enfrentados expondrán sus razones. Pero esta fase de la tragedia griega tendrá que esperar.

La acción es, pues, todavía reducida dentro de cada tragedia, aunque superior a la de las obras anteriores; pero existe ya. Y si no alcanza los niveles de un Sófocles o un Eurípides ello se compensa con ayuda del principio de la trilogía, que permite complicaciones de la acción hasta ahora inexistentes. Cuando desaparezca el uso de la trilogía ligada, será forzoso hallar otros recursos para que haya más acción dentro de una misma obra.

Otra vez más nos hallamos, así, ante la fase intermedia de que venimos hablando. Ella permite la conservación de un amplísimo uso de los corales y de las escenas epirremáticas: todo ello disminuye luego en beneficio de los actores. La tragedia de Esquilo, incluida la *Orestíada*, es aún muy lírica. Cuando se procede a adaptaciones con detrimento del elemento lírico, se falsea el espíritu del poeta. Los coros no sólo cargan sobre sí, todavía, una parte de la acción; explican, además, el sentido de las obras. Sin ellos quedan reducidas a poca cosa.

En realidad, la *Orestíada* significa no solamente el comienzo de la tragedia de acción, centrada en el enfrentamiento de dos personajes, sino tam-

bién la culminación de la lírica. Sus procedimientos fundamentales son la contaminación de géneros líricos —el himno de victoria y el treno, sobre todo—, la insistencia en los mismos motivos, el tema del presentimiento, el desplazamiento del tiempo del presente al pasado y el futuro. Sobre todo esto me manifesté, a propósito del *Agamenón*, en un trabajo leído en uno de los Congresos del «Dramma Antico» en Siracusa¹⁰; y me gustaría referirme también al pequeño libro de Mme de Romilly sobre *La crainte et l'angoisse dans le théâtre d'Eschyle*¹¹ y a un trabajo mío sobre la mántica en los coros del *Agamenón*¹².

La técnica de Esquilo, tanto en el *Agamenón* como en *Coéforos*, es la de crear una atmósfera a base de la insistencia, en las escenas corales y en las otras, sobre determinados motivos. El deseo de la victoria, que es prevista por los coros y es anunciada por el Guardián, Clitemestra, el Mensajero, Agamenón, va siempre unido al temor al castigo divino por los abusos que la victoria comporta. Los géneros líricos del epinicio y el treno se contaminan y esta misma contaminación se reproduce en los parlamentos de los actores. Más aún: todo está lleno de elementos proféticos (como la muerte de Ifigenia), preocupaciones que angustian en la noche al corazón: un denso clima se crea así con recursos en principio tradicionales, a saber, los corales y la escenas corifeo / actor.

Este procedimiento de la contaminación y de la insistencia para crear el clima angustioso que lleva al momento de la acción se repite en *Coéforos* (los trenos y las invocaciones al muerto, un ritual arcaico) y en *Euménides* (la persecución de Orestes por el coro). Así, cuando llega la acción, está preparada, interpretada previamente.

Así se llega a la parte central de las tres tragedias, que es seguida, respectivamente, de la muerte de Agamenón, de la de Orestes y del juicio de éste y la conclusión de la trilogía. Pero tras las muertes de Agamenón y Clitemestra se reproduce en cierto modo la situación inicial: vuelve la ambigüedad

10. «Struttura formale ed intenzione poetica dell' Agamennone di Eschilo», *Dioniso* 48, 1977, pp.91-121.

11. Paris 1958

12. Leído en el Congreso de la Asociación Guillaume Budé (Burdeos 1988). En *REG* 1989, pp.295-300.

en torno a acciones que son, al tiempo, justas e injustas. Cada tragedia prepara la siguiente, hasta llegarse a la final.

Esta combinación de lírica y acción, multiplicada por tres, es la que confiere a la *Orestíada* un lugar especialísimo dentro del teatro griego, al menos en la medida en que nosotros podemos juzgar. Se dobla con su carácter de drama colectivo e individual al mismo tiempo, de que ya hemos hablado.

Y con esto volvemos a la vida de Esquilo, a su lugar en la historia de Atenas y de la literatura de su tiempo.

Es Esquilo uno de los luchadores de Maratón, lo decía con orgullo él mismo en su inscripción funeraria. Asistió al crecimiento de la democracia ateniense, creyó en ella con una fe, en realidad, religiosa. Pero no se trataba tan sólo de la democracia política de un pequeño estado griego; se trataba de una creencia general en la posibilidad de conciliar estamentos y poderes diversos protegidos por dioses también diversos. De un optimismo sobre el destino humano, a través de episodios dolorosos. Esto se ve no sólo en la *Orestíada*, también en otras trilogías a que hemos aludido.

Para él, no había duda: es la injusticia, no la envidia divina la causa de la caída de los grandes. En realidad, ya Solón le había precedido por este camino. No hay que esperar en él, tampoco, una creencia en la irracionalidad de la vida y el destino humanos, como en Sófocles, que unía una religiosidad profunda al pesimismo sobre la vida humana, a los temores sobre el futuro de la Atenas democrática. Pero es que Sófocles no vivió las guerras médicas y perteneció a otro período: el de las tensiones dentro de la democracia. Al final de su vida, él y Eurípides hubieron de presenciar su derrumbamiento.

Son, pues, situaciones muy diferentes. Para la Justicia de Esquilo todo es racionalidad, todo es previsible a la luz de una sabiduría divina que es, por así decirlo, controlable. Y sin embargo, ya lo hemos dicho, no hay ingenuidad en él. Un mundo de terrores, de presentimientos envuelve a sus héroes, engreídos de un orgullo insensato que los hará caer. Pero esto no es sino el prelude antes de la unión de los contrarios, de la concordia. Aunque a ella se llegue a través del dolor y la sangre. Los dioses llevan a ella, por ese duro camino, con ayuda de su gracia: la que se atribuye a Zeus en el himno bien conocido del *Agamenón*, la que ejerce Atena en el juicio de *Euménides*.

Este el panorama general de Esquilo, al que se añaden otros datos. Ha encontrado la tragedia de Tespis, tragedia lírica con un solo actor, y ha añadido un segundo actor: gran paso hacia adelante. Pues bien, dentro de este complejo panorama hay que situar la *Orestíada*.

Incorpora el tercer actor y, con ayuda del principio de la trilogía, potencia la acción, aunque siempre es una acción comentada lírica y filosóficamente. Lleva todo esto al tema de la *polis* y de la sociedad en general. Alude abiertamente a Atenas, pero cree que todo lo que expone es aplicable con generalidad.

En suma, con la *Orestíada* Esquilo crea la tragedia política, iniciada ya en obras anteriores. Aquí culmina y no será ya nunca superada. Como símbolo, el final de la trilogía es la versión teatral de un juicio ante el tribunal más importante de Atenas. Los fundamentos de la vida de ésta y de toda vida política quedarán sentados así.

Hay que insistir en que la *Orestíada*, aunque dividida en tres piezas, es una tragedia única: las partes no se entienden aisladamente. Una tragedia que tanto en lo formal como en el contenido representa un avance fundamental, nunca superado. No es esto desvalorizar la tragedia de Sófocles y Eurípides. Simplemente, siguió por otro camino, un camino ya en parte iniciado en la *Orestíada*. La *Orestíada* quedó así como un *unicum*: una tragedia lírica y de acción, de tema colectivo e individual. Y, fundamentalmente, una tragedia política, pero teológica al mismo tiempo.

Todos estos elementos, que parecen contradictorios, están íntimamente ligados entre sí. Olvidar alguno de ellos en una representación moderna es alterar el total. No hay *Orestíada* sin esa lírica que interpreta, anticipa, explica, aterroriza, subyuga. No la hay sin alusión al tema político. No la hay sin el drama personal de los héroes.

Aunque, evidentemente, las alusiones políticas más concretas pueden perderse, ganando así el tema en generalidad. Ciertos motivos demasiado circunstanciales, como las peregrinas teorías de Atena sobre la procreación humana, pueden dejarse de lado. Pueden acentuarse más unos puntos, dejarse más en la penumbra otros, introducirse, quizá, otros que están implícitos. Pues como gran obra de arte, la *Orestíada* es inagotable. Pero hay un núcleo duro en ella que debe ser respetado. Y que es complejo y no siempre fácil de comprender.

No juzguemos la *Orestíada* a la luz de tragedias posteriores bien conocidas, cuyo espíritu es en buena parte diferente. Aislémosla, también, de las obras anteriores de Esquilo, las que hemos llamado obras de situación: hay coincidencias ciertamente, hay diferencias también. Coloquémosla en su tiempo. Coloquémosla, también, en el universo general de las ideas y de la vida humana, la vida política también.

Demasiado pedir, quizá. Pero es que la *Orestíada* es algo único, algo muy complejo, y es exigente para todos: para los intérpretes, los directores, los lectores, el público. Es arcaica y moderna, lírica y dramática, religiosa y racional. Es una suerte que nos haya llegado completa, la única trilogía conservada. Quizá su misma excelencia incomparable sea la causa.