



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

***LAS EUMÉNIDES:*
LOCURA Y TERROR EN ESQUILO**

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO
DE:

LICENCIADO EN LETRAS CLÁSICAS

P R E S E N T A :

DAVID ANTONIO PINEDA AVILÉS

ASESOR:

DR. DAVID GARCÍA PÉREZ



MÉXICO, D.F.

ENERO DEL 2014



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A la memoria de Oliver

AGRADECIMIENTOS

El presente trabajo debe su dedicación y máximo agradecimiento a las personas que han estado involucradas desde el comienzo hasta la realización final de este arduo pero satisfactorio proyecto académico, cuyas cosecha yo, como las entrañables personas de las que haré mención, recogemos y disfrutamos en el regocijo del compartir, ya que sin su animosa palabra, apoyo constante y consejo franco, difícilmente hubiese podido llegar a esta instancia. Por tanto, este primer logro académico es mío tanto como de los seres amados que me rodean y me sostienen con su incondicional apoyo.

En primer lugar, quiero agradecer a mi madre, Antonia Avilés, quien fue el pilar imprescindible sin el cual cualquier intento hubiese sido nulo y por quien he alcanzado la meta presente, mujer cuyo ejemplo de lucha y amor hacen posibles estas palabras. A mis profesores quienes, además de encontrar en ellos el ejemplo de su entrega en la nobilísima labor docente, siempre fueron la inspiración y guía de mi crecimiento humano, el Dr. David García Pérez y el Mtro. Gabriel Sánchez Barragán, así como a los profesores que me brindaron oportunidades en muchos sentidos: el Mtro. David Becerra y el Mtro. Edward Bush, además de las profesoras que contribuyeron directamente en el mejoramiento de este trabajo, la Dra. Lourdes Rojas, la Dra. Carolina Olivares, y la Lic. Rebeca Pasillas, compañera, profesora y amiga.

También quiero hacer mención de aquellas personas que me aconsejaron directamente, y cuyo auxilio no debe quedar sin crédito alguno, como mi tío Ricardo Avilés, Juan Pablo, Eréndira Díaz y Eduardo Ramírez. Igualmente agradezco a mis amigos que bien podría llamar hermanos: los Pineda (Jorge y Carlos), los Falcón (Eloir y Diego), Alejandro Flores, Nelly Morado, Aura García Junco, Aura Verónica, Ariadna Mondragón, Israel García, Magdalena Aparicio, Edgar y Gustavo Hernández, Laura Velázquez, Carlos

Fonseca, Armando Gutiérrez, Edwing Roldán, Cecilia, Ulises Bravo y el Dr. Antonio Flores, dirigente del Círculo de Cultura, academia en la cual he podido crecer profesionalmente.

Finalmente, quiero dejar constancia de que, hacia el final de la cuesta, en el momento que la cima se devala más cercana y no obstante la duda y el cansancio hacen mella, en ese justo momento en que más fuerza y gallardía se requieren, apareció la luz de quien, con su amor y paciencia, compañerismo y fidelidad, exhortación e impulso, me fue posible llegar a esta meta: todo mi corazón y agradecimiento a Divina Fonseca.

ÍNDICE

Introducción.....	9
Capítulo 1. La psicología en la interpretación del mito.....	15
1.1. Las teorías de interpretación del mito.....	15
1.2. El psicologismo.....	22
1.3. Individualidad y colectividad.....	32
1.4. Mito y tragedia.....	37
Capítulo 2. La locura.....	47
2.1. Hacia un bosquejo de las emociones y pasiones según la visión griega.....	47
2.2. Síntomas de locura.....	54
2.2.1. Síntomas internos: visión torcida y oscura, cólera, dislocamiento interior.....	54
2.2.2. Síntomas externos: vagabundeo, contaminación, dislocamiento exterior.....	61
2.3. Locura en la tragedia griega.....	73
2.4. Visión enloquecedora.....	82
2.5. Dioses que enloquecen: Dioniso, Lyssa y las Erinias.....	91
Capítulo 3. El terror.....	111
3.1. Terror en la mirada.....	113
3.1.1. El “oculocentrismo” en Grecia.....	113
3.1.2. Visión aterradora.....	115
3.1.3. El terror en los sueños.....	118
3.2. Agentes del terror.....	129
3.2.1. Los muertos.....	129
3.2.2. Los <i>dáimones</i>	134
3.2.3. El terror en escena.....	141
3.3. Dioses que aterran.....	145
3.4. Erinias, la manifestación divina del terror.....	153
Capítulo 4. Las Erinias y Orestes en <i>Las Euménides</i>	161
4.1 Mitopoiésis de las Erinias.....	165
4.1.1. Hijas de la tierra.....	165
4.1.2. Terribles seres nocturnos.....	171
4.1.3. Venganza y orden jurídico.....	176

4.2. El matricidio y sus repercusiones psicológicas.....	180
4.2.1. El patetismo en <i>Las Euménides</i>	180
4.2.2. Conciencia Moral.....	183
4.2.3. Vergüenza.....	189
4.2.4. Miasma.....	197
4.2.5. Visión verdadera.....	203
4.3. Danzar, cantar, atar.....	226
Conclusiones.....	255
Bibliografía.....	261

INTRODUCCIÓN

Luego de una intensa y prolongada labor de investigación, el presente trabajo de tesis por fin ve la luz de la culminación, el cual, con el afanoso intento de pronta ejecución y aligerada conclusión de mi parte, tiene ya cuerpo en la redacción final. Sin pretender, empero, excusar los reproches a los que irremediablemente este trabajo puede verse sometido, sobre todo en relación al tiempo, quiero hacer manifiesta la alegría que me inspira el hecho de concluirlo satisfactoriamente, pues su realización ha significado, para mí, fuente indiscutible de aprendizaje a lo largo de estos años de esmero, además de un complemento necesario de mi preparación profesional y la semilla de futuros proyectos a realizar.

Este trabajo tiene por objetivo analizar ampliamente los aspectos de locura y terror que se desentrañan de la tragedia *Las Euménides*, escrita por el tragediógrafo ateniense Esquilo, hacia el siglo V a. C. El enfoque se centra en el análisis de los personajes que en esta obra teatral aparecen, las Erinas, divinidades que tratando de vengar el asesinato de Clitemnestra a manos de su propio hijo, Orestes, persiguen a éste, enloqueciéndolo y aterrándolo. A la luz de este drama, me doy a la tarea de responder a la pregunta que interroga por la naturaleza mítica, religiosa y psicológica de estos personajes femeninos que cumplen una función bastante peculiar, que es, repito, la de vengar la muerte de Clitemnestra con la muerte del hijo matricida, pero sirviéndose de la locura y terror que son sus prerrogativas divinas como modos específicos de castigo para el matricida. Bajo este panorama, más que dar una conclusión cabal a los aspectos psicológicos tan complejos de que se ocupa el presente trabajo, de los que por cierto, poco se ha estudiado en su relación con la tragedia griega, lo que aquí pretendo es proveer de una interpretación que resulte, en última instancia, una posibilidad de lectura, tanto de *Las Euménides* como de todas aquellas

obras que nos legaron los grandes poetas trágicos de la Grecia Clásica, es decir, Esquilo, Sófocles y Eurípides.

En cuanto el contenido y desarrollo del trabajo, éste se despliega en cuatro capítulos, de los cuales los tres primeros representan el marco teórico con el que describo, a manera de premisas, la generalidad de la locura y el terror, para luego ahondar e ilustrar todo lo expuesto en estos tres capítulos con el ejemplo particular y específico de *Las Euménides*, ya en el cuarto y último de tales apartados.

Así las cosas, en el primer capítulo expongo las teorías de interpretación del mito, para justificar por qué es el psicologismo la herramienta de análisis más útil que me permite llevar a cabo el estudio del mito de las Erinias, no porque, como lo señalo en este capítulo, el psicologismo sea la única teoría válida, sino porque el campo de conocimiento que le compete, tiene que ver con las emociones y el estudio de las pasiones como origen de ciertos mitos, como el de las Erinias y Orestes, pues los mitos, además del arte y los sueños, revelan numeroso indicios del funcionamiento de la mente humana, aun más que otras formas de expresión, porque ellos pueden funcionar como evidencia de los anhelos y miedos más profundos que el hombre tiene y ha tenido a lo largo de la historia, tanto en un plano colectivo como individual.

El segundo capítulo versa exclusivamente sobre la locura. Qué es, cuál es su cuadro sintomático, cómo se identifica y qué relación tiene con la tragedia como género literario y con la percepción que en la Antigüedad Clásica se tenía de ella, son algunas de las interrogantes que sirven como eje de exposición en esta parte de la tesis. Además, explico la vinculación de la locura con algunas divinidades del panteón griego, para señalar que los distintos rostros de ella, los tomé a partir de su relación con el ámbito divino, donde son múltiples las divinidades, y especialmente las Erinias, las causantes últimas de este

padecimiento. Ciertamente, puede decirse que la interpretación que en este capítulo se hace de la locura, parte del análisis de imágenes que la poesía presenta y que convergen en la representación simbólica y mítica de las Erinias, icono también de la tragedia griega.

En el tercer capítulo trato de aseverar que una de las manifestaciones concretas de la locura es el terror, o, mejor dicho, el terror es una de las experiencias más significativas de la locura, y en términos de aquél, podemos comprender a ésta. Aquí expongo las causas del terror, su manifestación en distintos ámbitos de la experiencia humana, como los sueños, y su sentido en la Antigüedad Clásica. Igualmente, vinculo el terror con el teatro y con los agentes divinos que lo producen, para finalizar con la conclusión de que las Erinias pueden ahora ser entendidas, si seguimos la línea argumentativa de este trabajo, como la manifestación y experiencia más vívida del terror, según su representación mítica y su estrecha relación con la tragedia griega.

Por último, el cuarto capítulo condensa lo establecido en los apartados precedentes, al enlazar la locura con el terror en el análisis del papel de las Erinias en *Las Euménides*, por el modo de enloquecer y de aterrorizar a Orestes, al manifestársele en su persecución. Aquí discuto acerca de la naturaleza psicológica del mito de las diosas, asumiendo una posición que contrasta con la psicología moderna y estableciendo ciertas categorías que se desprenden del asesinato de Orestes, como la conciencia moral, la vergüenza, la contaminación y su representación en el teatro. Antes de concentrarme en el análisis de su papel en *Las Euménides*, expongo detalladamente las funciones míticas y religiosas a que las diosas están supeditadas, donde la venganza, el orden jurídico y los aspectos ctónicos sobresalen como sus prerrogativas divinas más importantes; aunque en este trabajo, su principal vinculación se da con la locura y el terror. En suma, pretendo esbozar, luego de un análisis minucioso de algunos pasajes de la pieza teatral, una interpretación novedosa con

relación a ésta, en lo tocante a la tragedia de Orestes como un padecimiento compenetrado con la locura y el terror presentes en su experiencia que, en suma, traslucen su malestar trágico.

Para realizar este trabajo, me he ayudado de la lectura de bibliografía especializada en la materia, además de la lectura de fuentes clásicas en su lengua original, para establecer, en una exposición sucinta, las impresiones que he recogido y me parece pertinente apuntar. De los autores griegos que constantemente cito, he utilizado las siglas de sus nombres consignadas al inicio del *A Greek-English lexicon* de H. G. Lidell y R Scott, en la sección de abreviaciones. Lo que en las siguientes páginas se encontrará, no es un intento por estrechar en una sola conclusión todo lo referido a la locura y al terror, sino, en la medida de lo posible, tratar de develar la concepción antigua de estas dos formas de experiencia humana que se pueden rastrear en el tratamiento poético de la tragedia. Y es que los autores trágicos se empeñaron en mostrar, a través de su poesía, imágenes que remiten al modo sincrónico y connotativo de percibir la locura y el terror como experiencias humanas cifradas en un sistema complejo de símbolos, donde la elaboración de imágenes, tópicos y metáforas, convergen en la complicada expresión artística que es la tragedia griega.

Es pertinente advertir que la traducción de los pasajes de *Las Euménides* que aquí ofrezco, es mía, aunque me he auxiliado de la excelente versión de Bernardo Perea Morales, de quien cito constantemente la traducción de las otras tragedias escritas por Esquilo, condensadas en su edición española de *Tragedias*, de 1993, entre las que destacan *Agamenón* y *Las Coéforas*, piezas que junto con la primera, conforman la única trilogía teatral que ha llegado íntegra hasta nuestros días.

Por último, vale la pena mencionar que este proyecto nace del profundo interés que desde hace mucho tiempo ha despertado en mí la cultura griega y su literatura, razón por la

cual decidí estudiar la carrera de Letras Clásica en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Pero mis intereses se centran fundamentalmente en la tragedia y la mitología griegas, donde puede constatarse que el drama de los dioses y los héroes que prefiguraban en las leyendas del fascinante pueblo heleno, nos revela un sinnúmero de aspectos que a la fecha no han sido agotados en su análisis y estudio. Por esta razón, este trabajo es pertinente y tiene validez hoy en día, pues demarca los problemas de la “psique” humana y la naturaleza de ésta, de tal forma que volver a cuestionar lo que los griegos se cuestionaron a través de sus mitos, es resolver lo que ellos también pudieron resolver, si es que los mitos pueden dar respuesta a las constantes preguntas -como el dolor humano manifiesto en la tragedia-, que por el hecho mismo de ser eso, es decir, preguntas, orientan al ser humano por el sendero de la inescrutable existencia, donde el arte, la poesía y la tragedia, es su más acabada y absoluta respuesta. Por ello, los mitos griegos y la tragedia tienen, y seguirán teniendo vigencia artística como manifestación de la cual hoy en día todavía queda mucho por decir, y más aún por aprender, para resolver el drama de nuestra propia vida moderna, inserta igualmente en un contexto histórico confuso, rebotante de conflictos sociales, como guerras, revoluciones, progresos científicos y retrocesos culturales, entre otras vicisitudes de la existencia moderna, donde la constante que se repite es la oposición del hombre contra el hombre, o, en otras palabras, el inagotable enfrentamiento del hombre con su propia naturaleza, conflictiva en esencia y desconocida por momentos.

David Antonio Pineda

LA PSICOLOGÍA EN LA INTERPRETACIÓN DEL MITO

1.1. Las teorías de interpretación del mito

Cuando nos acercamos al mundo grecorromano, uno de los rasgos culturales que primeramente nos atrae es sin duda el referido a los mitos. Hablar de “mitología” es casi equivalente a hablar exclusivamente de los mitos o narraciones que adornaron el imaginario y la fantasía que impulsó al pueblo griego, más que al romano y a otros pueblos antiguos, en su quehacer artístico, y ello constituye una de las razones por la cual ha sido la helena una de las culturas más señaladas y estudiadas a lo largo de la historia. Más aún, es la mitología la que, luego de otras disciplinas en las que destacaron los griegos -si es que la mitología¹ puede considerarse una ciencia o estudio de los mitos-, atrapa por su encanto a los estudiosos y a los simplemente entusiastas, por encima de todo aquello que significó y sigue significando esta vastísima cultura. En una palabra, es indudable la trascendencia filosófica, artística e histórica que los mitos griegos han tenido en el devenir cultural de Occidente, y la tarea cuyo propósito sea un acercamiento abarcador y general a ellos, por sí misma, ya es

¹ Cf., Geofry S. Kirk, *La naturaleza de los mitos griegos*, pp. 24 y 25, donde el autor pone de relieve la complejidad del uso de la palabra “mitología” y las sospechas que ella despierta. En lo sucesivo, siguiendo a este autor, aquí también se tratará de evitar el uso de dicha palabra, y en la medida de lo posible se empleará, en su lugar, la palabra “mito”.

ingente e imposible, además de que se enfrenta con la dificultad referida al tipo de análisis que del mito se puede hacer. Y es que surge la pregunta: ¿cómo se puede abordar -y desde qué perspectiva- un análisis minucioso o estudio crítico de cualquier mito? Mejor aún, ¿qué es un “mito”²?

Este trabajo no tiene en absoluto el interés de aventurar una definición del concepto de “mito”, ni mucho menos el de desentrañar y señalar todo el abigarrado y confuso mosaico de intuiciones teóricas que respecto de él se han obtenido, pues la disputa acerca de la naturaleza de los mitos, surgida a principios del siglo XIX y encabezada por teóricos de la talla de Karl Otfried Müller³, tiene vigencia hasta nuestros días y, al parecer, la última palabra no ha sido dicha.

Pero al abrir cualquier manual especializado en mitología, casi siempre encontramos un primer capítulo dedicado exclusivamente a la lucha encarnizada que han llevado a cabo las distintas escuelas interpretativas del mito, disputa en la que esas tan variadas escuelas buscan anteponerse a las demás, buscando también el que su palabra sea la última y definitiva. Ellas, a una, pretenden que en el fondo de todos y cada uno de los mitos se puede encontrar un elemento común y único que los defina, ya sean mitos griegos o egipcios, indios o chinos, o ya pertenezcan a una cultura antigua o moderna –incluso mitos de culturas que aún existen y son llamadas incivilizadas-. Así, la etiqueta de “universalidad” puede adherirse a estos compañeros de la humanidad en su devenir histórico, es decir, es plausible

² Y puesto que este no es un trabajo dedicado a responder esta última pregunta, por la problemática que ello implica, y por cuestiones de espacio y justificación, queda completamente fuera de lugar emitir una definición del mito. Hay que apuntar, sin embargo, que para los griegos los mitos se condensan dentro de una dimensión histórica, como “narraciones populares” de hechos de hombres de un pasado, un espacio temporal que no puede ser ubicado pero sí identificado con la propia historia de este pueblo. Cf., por ejemplo, Jean-Pierre Vernant, *Mito y tragedia en la Antigua Grecia* (vol. 2) p. 83., donde se dice que los héroes griegos “Existieron realmente, sólo que en otra época, en una época caduca por completo. Son hombres de antaño que pertenecen a una esfera existencial diferente de la nuestra”. Más adelante se retomarán estas mismas nociones (cf., *infra*, pp. 23 y ss.).

³ Autor del *Prolegomena zu einer wissenschaftlichen mythologie*, de 1825, quien además publicó una traducción a su lengua de *Las Euménides* de Esquilo.

pensar que dadas las condiciones de una cultura o momento determinado de la historia del hombre, los mitos revistan distintos aspectos, tengan variantes y diferencias muy marcadas, pero, en el fondo, haya un rasgo que los identifique, los haga universales y, así, todos emerjan de la misma fuente, según las distintas escuelas interpretativas del mito. No obstante, estas mismas han agotado ríos de tinta buscando ese común denominador que iluminase no sólo a los estudios antropológicos y psicológicos, sino a todo lo que pueda desprenderse del conocimiento acerca del quehacer mítico del hombre, primitivo y moderno. Mas esa fuente sólo ha sido señalada y nunca encontrada.

Al respecto, Geofry Kirk, en su obra *La naturaleza de los mitos griegos*⁴, sostiene que dichas escuelas, a las que él denomina “teorías monolíticas” (y de las cuales identifica cinco), además de que buscan derrocar a sus contrapartes teóricas, postulan ciertos principios revestidos de supuesta verdad y exclusividad, como se verá más adelante. Sin embargo, estos estudios modernos en torno al mito, en muchos sentidos, muestran debilidades y puntos rebatibles que, dada esta vulnerabilidad, si bien no se encuentran en el absoluto descrédito, sí imposibilitan la ostentación de la universalidad -buscada hasta el cansancio- de los mitos en general, por lo que necesariamente se deduce la inexistencia de un origen único del que todos deban surgir.⁵

Ahora bien, las “teorías monolíticas” han ayudado, a su manera, a dilucidar el origen de ciertos mitos, pero tal interpretación y explicación sólo compete a esos pocos mitos, y nunca a todos. Por otro lado, también es posible abordar los mitos partiendo de distintas

⁴ Cf., Geofry S. Kirk, *op. cit.*, pp. 33-69.

⁵ *Ibid.*, p. 41: “Una de las verdades básicas sobre los mitos, que no puede repetirse con demasiada frecuencia, es que son cuentos tradicionales. Tales cuentos desarrollan múltiples implicaciones y significados según el carácter, deseos y circunstancias de sus narradores y de las audiencias. Por consiguiente, son susceptibles de variar en sus cualidades y funciones. El fallo principal en el estudio moderno de los mitos ha sido que ese estudio ha consistido en su mayor parte en una serie de teorías supuestamente universales y mutuamente excluyentes, cada una de las cuales puede ser refutada fácilmente por numerosos ejemplos de instancias reconocidas que concuerdan con ella. Sin embargo, cada una de estas teorías parecían iluminar al menos algunos mitos [...]”

ópticas, pues ellos mismos son susceptibles de un enfoque plurivalente, debido a su multifuncionalidad que se corresponde con la recepción de diversos estratos socioculturales e históricos por los que ellos, los mitos, han pasado.⁶ De este modo, podemos deducir que una escuela interpretativa vale como explicación y luz esclarecedora en la interpretación de ciertos mitos, pero todos aquéllos que esa misma escuela no alcanza a explicar o interpretar, o lo hace de manera deficiente, son, a su vez, explicados por las otras escuelas. Razón por la cual, tanto la universalidad como la exclusividad, requisitos necesarios exigidos por las teorías monolíticas, quedan por sí mismos descartados, en este sentido, al momento de hablar de la función y el origen de los mitos de cualquier cultura en cualquier estadio de la historia humana.

Kirk⁷ describe esas teorías monolíticas de forma detallada, pero aquí, siguiendo al autor, se expondrán tres ejemplos para ilustrar lo dicho arriba. La teoría que se refiere a los mitos como producto de la especulación acerca de la naturaleza⁸ es la teoría del “alegorismo” o “simbolismo”, porque, según ésta, todo mito es una alegoría de fenómenos naturales tales como los equinoccios o las fases de la luna. Su principal defensor fue Max Müller, profesor en la universidad de Oxford hacia finales del siglo XIX. El “alegorismo” afirma, a grandes rasgos, que todo mito se refiere a la relación del hombre con la naturaleza, y que un mito que se repite en distintas culturas, como la lucha de un héroe contra un gigante o un monstruo, por ejemplo, necesariamente tiene que ser el revestimiento mítico de la perenne victoria de la luz sobre las tinieblas: el día y la noche en una eterna lucha representada en distintos mitos heroicos de distintas culturas. Pero es claro que este ejemplo evidencia lo forzado que resulta la interpretación bajo la afirmación de que todo mito no es

⁶ Cf., *ibid*, p. 42.

⁷ Cf., *supra*, n. 4.

⁸ Cf., Goefry S. Kirk, *op. cit.*, pp. 46-55.

sino una alegoría simbólica de la naturaleza, pues aunque esta teoría puede interpretar algunos mitos, al mismo tiempo deja otros que quedan oscurecidos.⁹ Por ejemplo, en los mitos de los ciclos heroicos, acontecimientos tales como la travesía de la nave Argo o la matanza del jabalí de Calidón, por no mencionar el ciclo troyano (en cuyo caso, algunos estudiosos se empeñan en ver indicios históricos), son narraciones cuyo principal eje de interés no gira en torno a los problemas relacionados con la naturaleza.

Otra escuela o teoría es la denominada de manera general como “etiológica”¹⁰, que es la que ve, en todos los mitos, un cuento o narración alusiva a una *causa* de cualquier aspecto de la vida cotidiana o del mundo real. Ya se trate de una cuestión religiosa, política o cultural, etcétera, cuyo aspecto en la realidad a veces el hombre no puede abarcar absolutamente con su comprensión, serán los mitos los que, dando una justificación, explicarán esa realidad de manera más simple o abstracta. Y si resulta que simplifican la comprensión de la realidad, entonces los mitos, según la teoría etiológica, hacen las veces de una “protociencia” en un estado de conciencia primitiva del hombre. La *causa* del aspecto de un monte, de la sucesión de las estaciones o del nombre de una región o ciudad tiene su explicación en varios mitos, pero al mismo tiempo, son muchos los mitos, y quizá mayores en número, que no dan la causa o explicación de nada en concreto y simplemente centran su atractivo en la narración cuando ésta se fusiona con la poesía. En conclusión, en la teoría etiológica no se encuentra el origen y función de todos los mitos. Andrew Lang¹¹ fue su principal defensor.

⁹ Cf., *ibidem*. La exposición del autor es detallada y presenta argumentos bastante interesantes que no pueden ser citados aquí por razones de espacio.

¹⁰ Cf., *ibid*, pp. 55-61.

¹¹ Fue un importante estudioso escocés, nacido hacia 1844, que se destacó principalmente por sus compilaciones de cuentos y estudios del folclor británico.

Un tercer y último ejemplo lo constituye la teoría “ritualista”¹². Ésta, encabezada por la escuela de Cambridge y fundada por James Frazer¹³, sostiene que todos los mitos, en el fondo, están estrechamente relacionados con el rito, de tal suerte que el origen de cualquiera de aquéllos tiene que ser buscado en su íntima conexión con algún ritual en virtud de que, aunque éste puede estar olvidado o en un estado de inconsciencia, funciona como el punto de arranque de los mitos porque ellos, a su vez, narran el ritual a manera de correlato. Así, en el momento en que son narrados, se trae al plano de la conciencia, aunque plasmado en la literatura, ese sentimiento vivo del ritual, donde lo preponderante es el aspecto religioso, máxime aquél que se asocia con la fertilidad de la tierra y de los seres humanos, y esto es lo que, en última instancia, vuelve a un mito universal y significativo para cualquier cultura, puesto que ese carácter religioso lo hace definitivamente universal. En una palabra, la impronta del “ritualismo” es que mito y ritual son una y la misma cosa. Sin embargo, con sólo citar el caso de los ciclos heroicos de la literatura griega, donde no hay el más mínimo asomo de conexión entre ambos aspectos, salvo aislados casos, y dejando de lado otros contraejemplos, se descubre la exageración y las ambiciones teóricas de esta escuela.

Sirvan estos tres ejemplos para concluir, de una vez, que no es posible ni viable argüir que una sola explicación vale para todos los mitos, pues muchos responden de distinta manera a interpretaciones variadas a la vez, pero no de un modo excluyente. Los aspectos funcionales y pragmáticos del mito en la sociedad en que aparece deben ser analizados a profundidad si, en último caso, lo que se busca es esa comprensión cabal del mito. Esto no quiere decir que dicho cometido no sea posible o inasequible, pero

¹² Cf., *ibid*, pp. 67-69.

¹³ Su famoso libro *The Golden Bough* abrió la brecha para los estudios antropológicos, pero su teoría universalista recibió la crítica de sus propios seguidores. Autores como Malinowski, sin demeritar el trabajo llevado a cabo por su maestro, hace una revisión de los postulados de Frazer y consigue conclusiones más satisfactorias.

nuevamente hay que reafirmar aquí el que cada mito puede ser abordado desde distintos enfoques:

La índole intelectual de un relato está dada por entero en su texto, pero el aspecto funcional, cultural y pragmático de cualquier relato primitivo manifiéstase tanto en el texto cuanto en la manera que es “ejecutado”, personificado y relacionado con su medio. Más fácil es consignar la narración por escrito que descubrir los modos difusos y complejos con que está incorporado a la vida, o estudiar su función en las amplias realidades sociales y culturales. Y ésta es la razón de que poseamos tantos textos y, en cambio, sepamos tan poco acerca de la naturaleza misma del mito.¹⁴

Si hubiera que definir la palabra mito, parece más sensato recurrir a una descripción abarcadora que aborde sus características más sobresalientes, las cuales encuentran su más vehemente sentido en la sociedad que los ve nacer; además, una “mitología comparada” sirve como ilustración de los procesos históricos y rastreo de los rasgos en común que los asimila, sin la pretensión de asentar, en las coincidencias de contenido, una universalidad según un solo enfoque. Que el mito es universal no puede ponerse en tela de juicio, pero que todos emerjan de un mismo origen es una afirmación excesiva:

Varios son los enfoques de los mitos griegos, y el adoptado por mí se ve determinado por la necesidad de definir la totalidad de sus cualidades. Se le podría definir, un poco pretenciosamente, como enfoque fenomenológico, que logra la comprensión de una esencia interna mediante la descripción analítica de sus aspectos externos. Pueden utilizarse varios tipos de análisis, cosa que plantea de por sí ya un problema, a saber, el cómo es realizado sin resultar tedioso hasta lo insoportable a lo largo de tal proceso.¹⁵

Dado que se analizará el mito de Orestes y las Erinas a la luz de la tragedia griega *Las Euménides*, escrita por Esquilo, en el presente trabajo se prescindirá de toda consideración naturalista, etiológica o ritualista, entre otras doctrinas interpretativas, y se hará un extensa revisión de los aspectos psicológicos de la locura y del terror presentes en dicha pieza teatral. Por lo tanto, este trabajo se apoyará en el “psicologismo”, otra escuela más de

¹⁴ Bronislaw Malinowski, *Estudios de psicología primitiva...*, p. 45.

¹⁵ Geofry S. Kirk, *El mito: su significado y funciones...*, p. 181. Además, añade la aclaración en el intento, sino de definición, sí de caracterización (*ibidem*. pp. 181 y 182): “Mientras seamos conscientes de toda esta complejidad, es más verosímil que las características generales de los mitos griegos salgan a la superficie a partir de una valoración sinóptica, que no de los intentos precarios de restaurarlos pieza por pieza.”

interpretación del mito, precisamente porque su ayuda será de utilidad a la hora de abordar los aspectos psicológicos antes mencionados en *Las Euménides*.

1.2. El psicologismo

Otra escuela de interpretación del mito es la conocida como “psicologismo”, que no es sino la teoría de interpretación mítica que poco a poco fue construyéndose a partir de principios del siglo XX d. C., primero con la ayuda del psicoanálisis freudiano y luego con la llamada “psicología profunda”, disciplina denominada así por el alumno más célebre de Freud, Carl Gustav Jung. Cabe mencionar, de una vez, que esta escuela, al igual que las “teorías monolíticas” (llamadas así por Kirk y ya citadas anteriormente¹⁶), también tiende a universalizar los principios que deduce a partir de su análisis acerca del origen del mito, principios cuyo origen y funcionalidad son ubicados por ella en la psique del hombre. Nuevamente, concordando con Kirk¹⁷, hay que advertir que el “psicologismo” vale como herramienta indispensable en el momento de abordar muchos mitos, porque, efectivamente, gran parte del origen de ellos se encuentra en la psique del hombre, o con mayor especificación, en la manifestación del subconsciente del hombre¹⁸, tanto en los sueños como en el arte, entendido éste como toda creación en la que interviene la mano y el ingenio humano, como la poesía y el mito. Pero, continuando con la advertencia, el “psicologismo” tampoco puede considerarse la más acabada teoría del mito, y la universalidad ostentada en muchos de sus postulados, al igual que los de las “teorías monolíticas”, tampoco es válida, porque no puede ser defendida en todos los casos. El “psicologismo”, aunque lo pretende, no

¹⁶ Cf., *supra*, pp. 16 y 17, y n. 5.

¹⁷ Cf., Geofry S. Kirk, *La naturaleza de los mitos griegos*, pp. 71-91. Al respecto de las observaciones de Kirk con relación al “psicologismo”, Cadwell dice: “Kirk criticizes psychoanalysis by assertion rather than argument. His only real argument he uses against psychoanalytic interpretation of myth is the same argument he uses against all unified theories of myth, that there are many instances of myth that do not fit the theory even if there are some that do. Ironically...his argument against psychoanalysis specifically identifies *creation and origin of myths* as the exceptions that prove the inadequacy of a psychoanalytic approach.” (Richard Cadwell, *The origin of the gods...*, pp. 9 y 10).

¹⁸ Cf., *infra*, pp. 23-36, para una descripción más minuciosa de estos términos.

es una teoría universal, pero sí útil como herramienta debido a que ha podido dilucidar el origen de muchos mitos, mas nunca el de todos.¹⁹

Expongamos rápidamente esta teoría: el “psicologismo” busca el origen y la función de los mitos en general más allá de su relación con la sociedad o cultura en que aparecen. Su búsqueda la limita a la esfera de lo individual²⁰, porque, si bien es cierto que los mitos revisten, en tanto que narraciones, aspectos que podríamos calificar como superficiales²¹, también es cierto que ese posible aspecto superficial ayuda a codificar una región de mayor profundidad en el ser humano, la región en la que se insertan las emociones y los sentimientos. Entonces, “se sostiene que su referencia fundamental o primaria no es la sociedad o el mundo exterior, sino los sentimientos del individuo”.²²

Freud puso énfasis en que había un amplísimo parecido entre los sueños, en la manera en que se aparecen a la mente del hombre mientras sueña, y los mitos, en la manera en que son narrados en las distintas culturas, civilizadas o no, donde la tradición oral tiene mayor preponderancia.²³ Los sueños, a su vez, son la manifestación del inconsciente, el receptáculo de la memoria donde se acumulan, a lo largo de la vida individual, una serie de

¹⁹ Por ejemplo, Richard Caldwell (*op. cit., passim*) aplica un método interpretativo bajo los preceptos teóricos del psicoanálisis en los mitos teogónicos de nacimiento y sucesión divina, atendiendo sobre todo a los dioses de la religión griega.

²⁰ Tema que abordaremos en el siguiente capítulo (*cf., infra*, pp. 32-37).

²¹ Aspectos que se refieren en lo literario al plano narrativo, como la inserción de personajes que sólo sirven de engarce en el desenvolvimiento de la acción. El cuento popular, por ejemplo, está revestido de estos aspectos y sirven, muchas veces, para lograr un efecto de suspenso con el que la audiencia logra, cuando el personaje principal supera pruebas o adversidades, convertir ese suspenso en una liberación de la tensión, con lo que el efecto de alivio se matiza de manera más efectiva. En la *Odisea* (*Cf., Hom., ix 181-419*), en el enfrentamiento de Odiseo contra el Cíclope, es el héroe el que sale victorioso gracias a una artimaña o ardid llevado a cabo por él; todo este episodio está revestido de las características del cuento popular, y su lugar en la obra no significa más que la ejemplificación del “ingenio” del héroe que se manifiesta, y gracias al cual se salva en distintos momentos de apuro a lo largo de la obra. No obstante, dicho episodio no constituye un engranaje esencial, como sí lo son el regreso o su disfraz de mendigo para acabar con los pretendientes. Así, el enfrentamiento con el Cíclope es un momento de tensión y suspenso que, al momento de ser superado, ayuda al auditorio a identificarse (quizá de manera individual) con el héroe, para que la sensación de alivio sea eficaz. Lo emocional es uno de los planos que más destacan en dicho episodio, ya que, en resumen, “Desde el punto de vista dramático, los monstruos son el enemigo ideal, pues cuanto más apremiante e inhumano parece el peligro, tanto mayor es la satisfacción y el alivio que se siente cuando es vencido.” (Geofry S. Kirk, *El mito: su significado y funciones...*, p. 199)

²² Geofry S. Kirk, *La naturaleza de los mitos griegos...*, p. 71.

²³ *Cf., Sigmund Freud, Interpretación de los sueños (apud Geofry S. Kirk, La naturaleza de los mitos griegos...*, p. 72).

recuerdos de vivencias particulares o experiencias personales, que permanecen latentes en la conciencia del hombre, pero hacen su aparición, inmaterialmente visible, en los sueños. Así, éstos y los mitos son elementales en el desarrollo del inconsciente, porque ambos pueden considerarse como las “fantasías de realización de deseos”²⁴, en cierto modo, aunque haya mitos o sueños que no se relacionen con tales deseos reprimidos.

La consideración del sueño como motor del mito, impulsó la emanación de teorías que postulaban la idea de un “sueño primordial” por el que todo ser humano debió pasar, entendido en un plano individual como la infancia, o en un plano social e histórico como la Era primitiva o “Era del sueño”.²⁵ Además, tanto en los sueños como en los mitos se da el fenómeno de la significación simbólica, que es, si no un origen de significados asociados a distintos ámbitos de la vida cotidiana del ser humano, sí una interpretación que relaciona de manera diversa el sentido y el significado de imágenes recurrentes en los sueños y en los mitos, y esta significación, como generalmente se reviste del consenso en el significado, es universal. Hay que resaltar, pues, la importancia que para los adeptos al “psicologismo” tiene el análisis del símbolo, pues en él se da el entrecruce y la resignificación, tanto en un plano diacrónico como sincrónico, de categorías universales que determinan el sentido del hombre en su devenir histórico. Los sueños son, más que códigos de un lenguaje desconocido que se conecta con una interioridad irremisible, imágenes que se manifiestan en símbolos, y éstos se encuentran insertos tanto en el inconsciente como en la representación consciente de la realidad que circunda al hombre.

Al llamar la atención sobre la supervivencia de los símbolos y de los temas míticos en la psique del hombre moderno, al hacer ver que el redescubrimiento espontáneo de los arquetipos del símbolo arcaico es cosa común a todos los humanos, sin diferencia de raza ni

²⁴ Geofry S. Kirk, *La naturaleza de los mitos griegos...*, p. 75.

²⁵ Mircea Eliade es uno de los autores que más ha cosechado teorías bajo la idea de una «Era del sueño» hipotética. Cf., Geofry S. Kirk, *ibid*, p. 74.

de medio histórico, la psicología profunda ha liberado al historiador de las religiones de sus últimas vacilaciones.²⁶

Hasta aquí, tres de las directrices que posibilitan una delimitación del “psicologismo” como escuela interpretativa: el inconsciente, el sueño y el símbolo, tres aspectos presentes en la comprensión del mito.

Como ya se mencionó, Jung fue otro autor distinguido que depuró y perfeccionó ciertos postulados freudianos relacionados con la interpretación psicoanalítica, pero también supo independizar sus propias observaciones, para asentarse en un terreno que él mismo delineó y que luego habría de postular bajo el nombre de “teoría del inconsciente colectivo”, misma que se complementaba con el correlato teórico de los “arquetipos”. En este inédito despliegue de ideas novedosas, las de la psicología profunda, una vez más los mitos y los sueños revelan configuraciones inconscientes de la mente de los individuos. No obstante, para Jung, lo que puede rastrearse en los mitos no son vestigios de una era prístina, la “Era del sueño”, sino más bien estructuras reveladas de ese “inconsciente colectivo”²⁷, el cual es una herencia social y cultural que trasciende todo espacio y lugar histórico, y que se manifiesta en toda sociedad e individuo, para decirlo llanamente, en un lenguaje simbólico. Como puede dilucidarse, Jung introduce ya una modificación de suma importancia en el análisis psicológico respecto de su maestro Freud, que es la de darle más peso al estudio del hombre dentro de un intrincado sistema de relaciones sociales, es decir, el *yo* y la sociedad entendidos como binomios inseparables en una ecuación de coacción recíproca²⁸: Jung deja de observar *sólo* al individuo como objeto de estudio aislable, y se adentra, además, en el

²⁶ Mircea Eliade, *Imágenes y símbolos...*, pp. 37 y 38.

²⁷ Cf., Carl G. Jung, *Los arquetipos y lo inconsciente colectivo*, pp. 4 y 5; también Cf., Geofrey S. Kirk, *La naturaleza de los mitos griegos*, p. 78. Un análisis más detenido de conceptos clave que en relación al mito la psicología ha aportado, no puede desarrollarse aquí debido a cuestiones de espacio. Como ocasionalmente recurriré a estos conceptos, es suficiente con dar una breve explicación de cada uno de ellos.

²⁸ Cf., *infra*, pp. 32-37.

terreno de la colectividad.²⁹ Un “arquetipo”, a su vez, se entiende como la forma primigenia o arcaica, sin contenido, de imágenes simbólicas y preexistentes que el hombre ha heredado desde tiempos antiquísimos³⁰, manteniendo una única forma de su esencia y sobreviviendo al tiempo. Por eso, los mitos y cuentos populares son lugares de la creación del hombre donde encontramos una manifestación de esas formas simbólicas, que se hacen manifiestas de manera inconsciente pero siempre inmiscuidas en la colectividad:

El *concepto de arquetipo* [...] indica que en la psique existen determinadas formas que están presentes siempre y en todo lugar. La investigación mitológica les ha dado el nombre de «motivos»; en la psicología de hombres primitivos corresponden al concepto de Lévy-Bruhl de *représentations collectives*, y en el campo de las religiones comparadas fueron definidas por Hubert y Mauss como «categorías de la imaginación». Adolf Bastian las denominó hace tiempo «pensamientos elementales» o «primordiales». Estas referencias deberían dejar bastante claro que mi idea del arquetipo de una forma preexistente -en su sentido literal- no es un concepto únicamente mío, sino que también ha sido observada y especificada en otros campos del saber.³¹

Los “arquetipos” en la investigación de la psicología profunda delimitan toda investigación que se haga del hombre, dentro y fuera de su sociedad, y en distintos campos del saber, como la filosofía, la sociología y, en el caso que nos interesa, los estudios en torno al mito.

La importancia para el psicólogo practicante de los «arquetipos»...reside en que su particular despliegue por parte del individuo, por ejemplo en los sueños, es el indicio de un drama psíquico inconsciente que produce salud o enfermedad mental. Los mitos, por otra parte, revelan las tendencias normativas de una sociedad, tendencias que incluyen una preocupación por las contradicciones y problemas, tanto sociales como personales. Nada es «infantil» en los mitos; por el contrario, revelan las necesidades inconscientes y las fobias de las sociedades modernas igual que de las antiguas, y su expresión alivia las complejidades incluso de la vida actual.³²

²⁹ Cf., Carl G. Jung, *Los arquetipos y lo inconsciente colectivo*, p. 4: “He elegido el término «colectivo» porque tal inconsciente no es de naturaleza individual sino general, es decir, a diferencia de la psique personal, tiene contenido y formas de comportamiento que son iguales *cum grano salis* en todas partes y en todos los individuos. Es, con otras palabras, idéntico a sí mismo en todos los hombres y por eso constituye una base psíquica general de naturaleza suprapersonal que se da en cada individuo”.

³⁰ Cf., *ibid*, pp. 4 y 5: “Otra conocida manifestación de los arquetipos son el mito y el cuento popular. Pero también se trata en este caso de formas específicamente acuñadas, transmitidas a través de largos períodos de tiempo. De ahí que el concepto de «arquetipo» sea aplicable a las *représentations collectives* sólo de modo mediato, puesto que sólo designa los contenidos anímicos que nunca estuvieron sometidos a elaboración consciente y representan así un hecho anímico todavía inmediato. Como tal hecho anímico, el arquetipo difiere en no escasa medida de la fórmula elaborada o devenida históricamente. Sobre todo en los niveles superiores de las doctrinas esotéricas, los arquetipos se presentan de una forma que por lo general permite ver de modo inequívoco la influencia de la elaboración –enjuiciadora, valoradora- de la consciencia”.

³¹ Cf., *ibid*, pp. 41 y 42.

³² Geofry S. Kirk, *La naturaleza de los mitos griegos*, p. 78.

Con esta breve exposición del psicologismo, salta a la vista el que ésta es una teoría, quizá la única, que interpreta al mito sumergiéndose en el ámbito de las emociones individuales y colectivas, razón por la cual también lo entiende de manera más profunda, pues el mito está permeado de códigos simbólicos debido a que emerge de la emoción más que de la razón.³³ Así, el “psicologismo” pone un freno en cierta medida a los excesos de teorías que hablan del mito como “protociencia” o explicaciones del mundo real en la mente primitiva del hombre.³⁴

Sin embargo, es nuevamente indudable el interés universalizador que Freud y Jung resaltan en el tratamiento de sus teorías acerca del mito, el uno imponiendo una teoría absoluta del funcionamiento de la sexualidad en cualquier contexto humano, y el otro queriendo hacer del “arquetipo” el punto de arranque de cualquier configuración individual y colectiva a nivel psíquico, que moldea el dinamismo de todas las sociedades humanas a lo largo de la historia. Más prudente sería pensar que un inconsciente individual y colectivo se inserta en la mente de los hombres en el transcurso de la historia y de la creación mítica o literaria de forma casi autónoma, que pensar que “una estructura puramente mental determina cada producto de la conducta humana”³⁵, entre otras cosas, porque los mitos de una y otra cultura, de una y otra época, guardan poca similitud entre sí en lo tocante a sus estructuras, funciones y propósitos.³⁶ Y esto sin resaltar el carácter religioso de muchos mitos, lo cual contribuye a que ellos también tengan un papel primordial en el desarrollo cultural de cualquier sociedad.

En cuanto al ámbito onírico como espacio de emanación de los mitos, puede aseverarse que, efectivamente, es posible que el contenido de los sueños se utilizase para los

³³ Prueba de ello es la irracionalidad en que están envueltos muchos mitos de distintas culturas.

³⁴ Cf., *ibid*, p. 81.

³⁵ Cf., *ibid*, p. 83.

³⁶ Cf., *ibid*, p. 85.

relatos que destacan por su imaginación e irracionalidad. Las semejanzas que muchos mitos guardan con los sueños es indudable, por lo que su conexión se hace evidente, sobre todo en aquellos relatos pertenecientes a sociedades que alcanzaron un alto grado de concientización de ese espacio onírico. O aunque dicha interdependencia fuese injustificable de algún modo, y en su lugar se aseverase que los dos aspectos, mito y sueño, se desarrollan por separado uno del otro, es evidente que ambos emanan del pensamiento inconsciente, cuando hay un alto grado de imaginación e irracionalidad. No obstante, “sería otra vez más fácil creer en un amoldamiento gradual del material narrativo, en una extensión progresiva de la imaginación y lo irreal mediante la incorporación de secuencias oníricas (según preferencias y respuestas inconscientes o parcialmente conscientes), y no aceptar la concepción esencialmente romántica de los mitos que brotan directamente del inconsciente”.³⁷

Entonces, como se advirtió al principio de este apartado, el psicologismo ayuda a explicar e interpretar una buena cantidad de mitos, sobre todo aquéllos que discurren sobre problemas cuyo eje de atracción es la ansiedad causada por la sexualidad, la emocionalidad e incluso la muerte. Sin embargo, casi todos los mitos en donde aparecen estos temas también se revisten de otras cualidades narrativas y abordan otros problemas referidos a varios aspectos de la realidad (fenómenos naturales, la explicación etiológica del nombre de una región o el origen de una costumbre, e incluso el carácter ritual de un mito, etcétera), aspectos entendidos por las escuelas interpretativas como el punto focal que, si bien no debe postularse como tal, tampoco debe soslayarse.³⁸ Por estas razones, se debe entender el psicologismo como una herramienta complementaria en el quehacer interpretativo y explicativo más que como el único fundamento teórico que, a manera de piedra de toque,

³⁷ Cf., Geofry S. Kirk, *El mito: su significado y funciones...*, p. 292.

³⁸ Ni tampoco sobrevalorarse, cosa que han venido haciendo las “teorías monolíticas” de interpretación, lo que constituye, como se ha tratado de demostrar antes (cf., *supra*, pp. 15-22), el fallo principal de todas.

sirve para verificar y explicar la realidad subyacente en el vastísimo mundo de la expresión mítica.

A propósito de la psicología profunda, Walter Otto³⁹ dice que es dudosa la preexistencia de un “alma colectiva” si ésta no es más que la mera presuposición hipotética que afirma esa existencia de manera deductiva, luego de que es la única forma de explicar el resurgimiento de las figuras míticas (mejor conocidas por esta escuela como “imágenes primordiales” o, como ya se dijo, “arquetipos”) que se dan en los sueños y en los estados oníricos de las personas afectadas psíquicamente, puesto que en dicha “alma colectiva” se mantienen esos contenidos míticos con una fidelidad e inmutabilidad tal, que ellos codifican el pensamiento universal del hombre; y ese resurgimiento eterno que se da en lo individual, es decir, en la mente de cada individuo, indudablemente daría la pauta para encontrar allí el origen del mito, esto es, en la interioridad humana. Así, según Jung, todos los mitos son contenidos arquetípicos⁴⁰, aunque ya hemos visto que, efectivamente, muchos mitos se revisten de estructuras⁴¹ que funcionan sólo en las sociedades que los gestan y nunca fuera de ellas:

Es posible que los mitos posean un significado en su propia estructura, que inconscientemente puede que represente elementos estructurales de la propia sociedad en la que se originaron o actitudes típicas de comportamiento de los propios creadores de los mitos. Pueden también reflejar ciertas preocupaciones humanas específicas, que incluyen las que las contradicciones entre los instintos, deseos y las inmovibles realidades de la naturaleza y la sociedad pueden producir.⁴²

Además, según esta escuela, la creación de muchos mitos se remonta paralelamente al origen de las divinidades emparentadas con los sueños, y es ahí, en la manifestación del inconsciente, donde las figuras de los dioses encuentran mitopoiésis. Pero si esto es cierto,

³⁹ Cf., Walter Otto, *Teofanía*, pp. 26-28.

⁴⁰ Cf., *ibid*, p. 27, donde Otto afirma que ningún mito es un contenido arquetípico.

⁴¹ Cf., *supra*, pp. 15 y 20, y n. 13.

⁴² Geofry S. Kirk, *El mito: su significado y funciones...*, p. 261.

no habría relación alguna entre los dioses, su mito y su ritual contextualizados en el momento histórico real de su culto, con los sueños de los hombres, pues

Los mitos, ya en su nacimiento, debieron de ser afines a las vivencias psíquicas, sólo que en aquel entonces aún estaban presentes ante la conciencia despierta, mientras que más tarde y hasta el día de hoy han descendido a lo inconsciente, de donde el psicoterapeuta los ve surgir en los sueños de sus enfermos y los lleva a la conciencia.⁴³

Sin embargo, hay que ser precavidos en la crítica a esta escuela, pues Otto hace una desvalorización excesiva de la teoría y le quita al sueño ese cierto carácter revelador de los mitos, en el sentido de que no es allí donde encontramos su origen⁴⁴; o en otras palabras, no hay nada que pueda servirnos como pista en el rastreo de la naturaleza del mito en el estado onírico, cuando sí se da, como ya se ha visto, un acoplamiento directo o indirecto entre el material narrativo de los sueños y los mitos:

El mito auténtico [...] está siempre pleno de espíritu, no surge de ningún sueño del alma, sino de la visión clara del ojo espiritual abierto al ser de las cosas. Por tanto, no sólo no es afín a las imágenes oníricas, sino que es precisamente contrario a ellas [...] no es cierto que las imágenes oníricas en cuestión sean comparables o, menos aún, idénticas a las figuras del mito. La interpretación psicológico-profunda de los mitos se mueve en círculo: presupone lo que cree demostrar, parte de una noción preconcebida de lo mítico para encontrarla confirmada en las visiones oníricas. Y esa noción arraiga en una mala inteligencia.⁴⁵

A mi juicio, todo esto se afirma porque el autor, cometiendo el mismo error de universalización de sus postulados, sostiene que todos los mitos están envueltos en un halo de espiritualidad, donde la religión que los ve nacer constituye no sólo los modos de relación del hombre con el o los dioses en que cree, sino también determina el carácter ritual de todo mito, en el que la presencia divina nunca puede faltar, y con ello, Otto hace hincapié en la necesidad de entender los mitos de manera vivencial, como una experiencia al nivel de lo sublime y lo espiritual, y ahí donde haya un intento por articular toda explicación del origen sin tomar en cuenta este carácter, se ha de estar, *a priori*, fuera de lugar. Para Otto, mito y

⁴³ Walter Otto, *op. cit.*, p. 27.

⁴⁴ *Cf.*, *supra*, p. 21.

⁴⁵ *Cf.*, Walter Otto, *op. cit.*, p. 28.

ritual son una y la misma cosa⁴⁶, y en esto, de algún modo, se alinea con la escuela ritualista (misma que ya ha sido abordada y criticada⁴⁷), de ahí que rechace el sueño y las manifestaciones del inconsciente como origen del mito. En efecto, no todos los mitos tienen su origen en los sueños, pero es indudable que una buena parte de ellos sí lo tiene⁴⁸, del mismo modo que tampoco todos los mitos se circunscriben en el terreno de lo religioso, investidos, por consiguiente, de un carácter reverencial y espiritual (algunos mitos no invitan a experimentar siquiera una vivencia sublime y religiosa, como los etiológicos), aunque la “creencia” en los hechos de muchas narraciones tachadas hoy en día de exóticas e irracionales no debe ponerse en tela de juicio, es decir, la creencia que acompañaba las narraciones que se contaban acerca de los hechos de dioses y hombres.

Hasta aquí se han expuesto a grandes rasgos los postulados más importantes del “psicologismo” como escuela interpretativa del mito de cualquier civilización y época histórica. Como se verá en el siguiente apartado, y como ya se ha señalado, me he detenido más en la exposición de la escuela interpretativa del “psicologismo” porque en este trabajo, bajo el amparo que en algunos momentos nos puede brindar (y en mayor medida que las otras escuelas interpretativas arriba citadas), haré un análisis del terror y la locura presentes en *Las Euménides* de Esquilo. Así, el terror y la locura (como aspectos psicológicos) están presentes en toda la tragedia griega y su análisis puede ser de mayor utilidad en la comprensión actual de ésta y, sin duda, de las otras tragedias que se representaron a lo largo del siglo V a. C., en Atenas.

⁴⁶Cf., *ibid*, pp. 31 y 32: “Porque el mito primordial y genuino es inimaginable sin el *culto*, es decir, un comportamiento y un hacer solemnes que elevan al ser humano a una esfera superior [...] No sólo no existe ningún culto auténtico sin mito, sino tampoco ningún mito auténtico sin culto. En el fondo, los dos son una y la misma cosa. Esto es de una significación decisiva para la comprensión de ambos.”

⁴⁷ Cf., *supra*, p. 20 y n. 13.

⁴⁸ Cf., *supra*, p. 21 y n. 33.

1.3. Individualismo y colectividad

Es común encontrar entre los estudiosos del mito la afirmación, aceptada casi de manera general, de que éste es esencialmente colectivo, que su lenguaje simbólico e imaginativo se dirige sólo a un receptor colectivo, y que es el mismo pueblo o el ser humano entendido como ente social el que crea los mitos que se heredan de generación en generación. Pues el mito, antes de estar emparentado con la escritura y la tradición literaria, tiene una naturaleza afianzada en la oralidad y desde ahí surge el aspecto tradicional que, al mismo tiempo, es esencial para entender cualquier cultura. Hay que recordar, a este respecto, la discusión arriba ya señalada⁴⁹ en torno al surgimiento de los mitos según las dos vertientes de la teoría psicológica: por un lado, la afirmación jungiana de que el mito debe ser entendido como un arquetipo del inconsciente colectivo, esto es, una tendencia por parte del ser humano a crear los mitos y la religiosidad que a muchos acompaña de manera inconsciente, en tanto que en la mente de él siempre hay un bagaje simbólico y predeterminado que necesariamente ha de compartir con todos los integrantes de la sociedad a la que pertenece.

Todas las épocas anteriores a nosotros seguían creyendo en dioses, de un modo u otro. Fue necesario que el simbolismo sufriera un enorme empobrecimiento para que los dioses fuesen redescubiertos como factores psíquicos, como arquetipos de lo inconsciente. Ese descubrimiento, de entrada, es seguramente inverosímil... desde que cayeron del cielo las estrellas y empalidcieron nuestros más altos símbolos, reina misteriosa vida en lo inconsciente. Por eso tenemos hoy una psicología, y por eso hablamos de lo inconsciente. Todo eso sería, y lo es en efecto, totalmente superfluo en una época y una forma de cultura que tiene símbolos.⁵⁰

En esta cara de la psicología profunda, se remarca la individualidad, pero hay un sesgo que se empalma en mayor medida con la colectividad. Por otro lado, las teorías de Freud trataban de explicar el origen del mito desde el plano individual y no desde el colectivo, donde un conjunto de individuos pertenecientes a cualquier sociedad forjan los mitos de esa misma sociedad o grupo. De hecho, gran parte de la novedad de las ideas promovidas por

⁴⁹ Cf., *supra*, p. 20.

⁵⁰ Carl G. Jung, *Los arquetipos y lo inconsciente colectivo*, p. 23.

Freud radica en que, abiertamente, él se contrapone a otras escuelas, al poner énfasis en la idea del surgimiento de los mitos desde ese plano individual.⁵¹

Es importante señalar que ya antes de la aparición de la teoría del inconsciente colectivo, los estudiosos no ponían reparo al afirmar en consenso común, como ya se dijo, que el mito, más allá de cualquier aspecto que de él tuviese que ser destacado, surgía del plano colectivo: el pueblo los creaba, configuraba y delimitaba. Apoyando tal consenso existe el irrefutable argumento de que si el mito se liga más a la oralidad de los pueblos que a la escritura, cuya aparición en la vida civilizada es considerablemente tardía, y esa oralidad no es más que la sabiduría popular que se cifra en tradiciones y narraciones locales y populares, entonces el mito, al estar más ligado a ese plano colectivo, es por lo tanto colectivo en su esencia:

A partir del estado naciente del mito, sus instancias están en plural. Son absolutamente heterogéneas en su *nómos* irreductible. El politeísmo funcional que trasparece en los conflictos de la psique individual es aún más vigoroso en las instancias de la psique colectiva.⁵²

Pero, ¿es que acaso no existe uno o varios mitos específicos que hayan surgido del sentir particular de un individuo?, ¿acaso no existen mitos que bien pueden no ser entendidos por una multitud porque su verdadero significado se dirige a personas específicas que los entienden, dado que su experiencia individual se conecta con esos mitos, mientras que a otras personas no les dicen nada?, ¿no hay autores de mitos, ora recurriendo a la palabra hablada, ora recurriendo a la palabra escrita? Si las interrogantes, por consenso general, y sin dejar de señalar muchas de esas características del mito (tales como el símbolo, la oralidad y el ritual) nos inducen a responderles “no”, la tragedia griega, entre otros géneros literarios de

⁵¹ Freud, sin embargo, no deja de insistir en la presencia de un “alma colectiva”. Cf., S. Freud, *Tótem y tabú*, p. 204: “No puede haberse ocultado a nadie que postulamos la existencia de un alma colectiva en la que se desarrollaban los mismos procesos que en el alma individual. Admitamos que la conciencia de la culpabilidad, emanada de un acto determinado, ha persistido a través de milenios enteros, conservando toda su eficacia en generaciones que nada podían saber ya de dicho acto [...] Sin la hipótesis de un alma colectiva y de una continuidad de la vida afectiva de los hombres que permita despreciar la interrupción de los actos psíquicos resultante de la desaparición de las existencias individuales, no podría existir la psicología de los pueblos”.

⁵² Gilbert Durand, *Mitos y sociedades...*, p. 117.

la cultura helena, nos enseña que tal verdad es relativa, además de los puntos que a continuación se desarrollarán.

Es la escuela del psicologismo la que, por encima de la demás, ve el origen de los mitos a partir de las experiencias individuales de los seres humanos. Esto lo defiende porque el contenido de muchos mitos muestra una excesiva recurrencia a ciertos rasgos de carácter emocional⁵³, y porque hay un enmarañado repertorio de contenidos narrativos que se desprenden de los mitos y que están íntimamente relacionados con la psique individual. Podemos entender de diversas formas el carácter emocional que está presente en muchos de ellos⁵⁴: o mitos forjados cuya función primordial es procurar algún alivio a ansiedades y agresiones, o mitos en cuyo contenido se revela el intento por la realización de deseos. Incluso encontramos, en algunos mitos, cadenas de progresión que van desde el encubrimiento del tabú hasta su libre proyección en la narración, como es el caso, y mejor ejemplo, del incesto.⁵⁵ Al respecto, Freud ve en el estudio del hombre primitivo una aproximación al estudio de la formación de la estructura psicológica de los hombres actuales (llamados civilizados en contraposición con otros pueblos, los incivilizados); en su *Totem y Tabú*⁵⁶, el autor trata de demostrar que el sistema totémico de los pueblos primitivos es

⁵³ Cf., Geofry S. Kirk, *El mito: su significado y funciones...*, pp. 270-276. Este autor, exponiendo las ideas de Ernest Cassirer, al confrontarlas y rebatirlas, concluye que: “La contribución positiva de Cassirer al estudio de las formas míticas de imaginación y expresión estriba fundamentalmente, en mi opinión, en haber subrayado su naturaleza emocional (*op. cit.*, p. 276).”

⁵⁴ Por ejemplo, los mitos heroicos que sirven de material para la tragedia griega, en la reelaboración que los poetas hacen de estos mitos, reflejan la angustia que significa la toma de decisiones en la vida diaria, en lo tocante al plano individual y en su afectación con el plano colectivo. Ahí donde hay un motivo de suspenso, como el enfrentamiento de un héroe contra un enemigo, o el asesinato de un personaje a manos de un ser querido, se desata la afluencia de las emociones con un cargado elemento individual, en el sentido de que todo ser humano es susceptible de experimentar temor, alegría, ira, amor, odio, etcétera, independientemente de la cultura y época a las que pertenece; y así, la universalidad de los mitos se entiende en tanto que cada emoción particular encuentra su eco en el sentir de una colectividad determinada. Mitos como el enfrentamiento de Perseo con la Gorgona, dan cuenta del alivio de una situación de suspenso, cuando el héroe escapa de las hermanas sobrevivientes, ayudado aquél del casco de invisibilidad de Hades. Cf., Pi., XII 9-26.

⁵⁵ En muchos mitos los dioses desposan a sus propios hermanos o se acoplan amorosamente con sus propios hijos o padres, según sea el caso.

⁵⁶ Cf., Sigmund Freud, *Tótem y tabú*, pp. 139 y ss. Wound en su obra *Elementos de psicología de los pueblos* (*apud* Sigmund Freud, *Tótem y tabú*, p. 139) dice: “Teniendo en cuenta todos estos hechos, podemos admitir

paralelo en muchos sentidos a la estructura psicológica infantil, y que el proceso de formación de algunos mitos con una marcada huella del tabú, aligera las ansiedades de los pueblos primitivos, justo como algunos cuentos despiertan en los niños una conciencia moral a partir de la carga emocional puesta en acciones de suspenso, superación de dificultades, triunfo ante adversarios *malignos*, entre otros elementos de tales cuentos. En conclusión, el tabú, según la línea de esta investigación, ayuda a codificar el contenido de algunas narraciones populares.⁵⁷

De este modo, el supuesto origen de los mitos como paliativo a las inquietudes emocionales y anímicas es defendido por autores que plantean un origen psicológico tanto para rituales como para las narraciones que los acompañan, cuyo alivio estaba únicamente dirigido al individuo.⁵⁸ Aunque en este caso, no se precisa de qué modo la ansiedad es mitigada por el mito, en el mismo sentido en que esto sucede con algunos ritos que “tienen el efecto de aliviar la ansiedad, sobre todo mediante la repetición consoladora de los mitos y su tradicionalismo, y también el de inducir los instintos antisociales a canales inocuos, seguramente mediante una especie de catarsis aristotélica de piedad, miedo, etc.”.⁵⁹ Si bien es cierto que la inserción de elementos emocionales en algunos cuentos ayuda a establecer hipotéticamente el factor psicológico en todos los mitos, eso no demuestra un absoluto carácter emocional presente en todos ellos, pues tal peculiaridad que muchas veces sólo despierta, como ya se apuntó, cierta conciencia moral o sabiduría popular en el individuo, solamente puede ser explicado por sus cualidades narrativas, tales como el suspenso y la consecuente superación de obstáculos que, como elementos narrativos del cuento popular, produce en su auditorio un alivio al modo de una catarsis: alivio que sólo se explica en

[...] que la cultura totémica ha constituido en todas partes una fase preliminar del desarrollo ulterior y un estadio de transición entre la humanidad primitiva y la época de los héroes y de los dioses.”

⁵⁷ Cf., n. 21.

⁵⁸ Cf., Geofry S. Kirk, *El mito: su significado y funciones...*, p. 270.

⁵⁹ *Ibid*, p. 271.

relación con su consecución, desprendida del modo en que se narra y del engranaje de los hechos narrados.⁶⁰

Pero esto no señala o demuestra un trasfondo psicológico omnipresente, porque la recurrencia en los mitos a algunos contenidos oníricos, como el volar o el miedo concretizado en monstruos⁶¹ o sensaciones como caer, no se encuentra, en efecto, en todos los mitos, salvo en contados ejemplos. Y en estos términos podemos concluir que así como se ha tachado de exageradas las tendencias a catalogar los mitos según un único origen, también hay que afirmar que el mito, en ese origen según sus dos posibles estadios, a saber, el individualismo y la colectividad, vadea entre ambas corrientes, aunque en última instancia, es en el sentir popular donde el mito tiene su validación como tal. No todo mito surge de lo colectivo, pero tampoco es plausible exagerar la explicación de ese origen aplicándolo al plano individual cifrado en términos psicológicos:

Existe cierta similitud entre la teoría que concibe los mitos como alivio a ciertas ansiedades y agresiones, y la que goza de las preferencias de los antropólogos..., según la cual los mitos se ven en parte configurados por la realización del deseo. Ambas teorías se hallan bajo el influjo de las ideas freudianas, y ambas resultan también útiles porque llaman la atención sobre algún factor psicológico nada irrelevante en ciertos mitos, pero ambas son también culpables de exagerar dicho factor y de desviar la atención de otros aspectos importantes de los mitos, sobre todo del tipo especial de imaginación que dan la impresión de comportar...al reinterpretar una visión de los mitos y los rituales...en términos de psicología personal, [se] destaca la importante dualidad de los mitos en cuanto tienen de tradicional, y por ende, en cierto sentido, de colectivo, y también en cuanto tienen de individual.⁶²

Según todos los puntos señalados anteriormente, es posible arrojar la siguiente conclusión: que los mitos, trátase de la cultura y época que se trate, no tienen un origen único, es decir, no todos surgen de una ámbito específico que sirve de denominador común para su

⁶⁰ Cf., *supra*, p. 28.

⁶¹ Cf., *ibid*, p. 277: “en ocasiones la fantasía se centra en su totalidad en la propia magia, con lo que disminuye el poder imaginativo (pues la magia constituye una especie de sistema); pero, por lo general, la invectiva se halla menos limitada. Ciertas fantasías, como, por ejemplo, los ogros, puede que sean proyecciones de terrores e imaginaciones de la infancia, lo mismo que los héroes que vuelan por los aires y derrotan con la mayor facilidad a enemigos terribles reflejan las aspiraciones inconscientes al poder y la libertad absolutos. La mayoría de las figuras recurrentes de los mitos comportan una carga considerable de implicaciones psicológicas de este estilo y también otras asociaciones de índole menos personal que han ido adquiriendo en el curso de la propia tradición narrativa.”

⁶² *Ibid*, pp. 271 y 272.

comprensión e interpretación. Así, hay mitos que tienen un marcado carácter etiológico como otros tantos que responden a situaciones que atañen a la naturaleza, como fenómenos meteorológicos o cosmogónicos. En este tenor, la afirmación de que muchos otros surgen de un ámbito psíquico del hombre, no está fuera de lugar: algunos son respuestas a emociones y funcionan como descargas de éstas, pues ellos reflejan la configuración de constelaciones psíquicas, ya sea a manera de proyecciones, alivios a ansiedades emocionales, o meros reflejos de construcciones sociales emparentadas con el aspecto psicológico del hombre. Por último, que este origen psicológico a veces surge, o bien de la colectividad, o bien de la individualidad, aunque en este caso no son muchos los estudiosos que conceden al plano de dicha individualidad su crédito: con el surgimiento del psicoanálisis, se puso énfasis en esta cuestión, y si bien dicha rama de la psicología y su relación con los estudios mitológicos cayó en cierto descrédito, eso no impide que se haya dado un gran paso en el avance de la materia. No todo mito surge de la colectividad:

Este modo de pensar, que para nosotros tiene algo en sí de contradictorio, pudo mantenerse sólo mientras el individuo era considerado como un mero eslabón en la cadena del *genus* y éste era concebido como una unidad cuyos miembros eran solidariamente responsables de las acciones de uno cualquiera de ellos. La concepción opuesta, que para nosotros es plenamente evidente, tenía ya por sí misma una fuerza persuasiva tal, que se destacó como el primer indicio del despertar del individualismo.⁶³

1.4. Mito y Tragedia

El presente trabajo, como ya se ha hecho hincapié, no se centra en el análisis, interpretación y señalamiento del origen del mito de Orestes y las Erinias desde una perspectiva psicoanalítica, sino más bien en el análisis expositivo de los aspectos psicológicos de la locura y el terror, insertos la pieza teatral *Las Euménides*. Aunque sí hay que enfatizar que no es posible entender la tragedia griega, como género literario sin el copioso uso que los dramaturgos hicieron de los mitos griegos. Ellos, los grandes autores del género que surgió, tuvo su apogeo y feneció en el marco temporal de un siglo aproximadamente (el siglo V a.

⁶³ Martin R Nilsson, *Historia de la religión griega*, p. 48.

de C. en Atenas), echaron mano de los temas tradicionales del pueblo heleno, añadiendo ciertas invenciones en algunos detalles de las tramas de sus obras, además de toda una innovación que atraviesa otros planos literarios.⁶⁴ Pero escribieron sus obras a partir de los mitos helenos de los héroes⁶⁵, sin inventar nuevos nombres ni nuevas historias, en tanto que esos mitos o leyendas representan la dimensión histórica⁶⁶, así entendida por el pueblo griego, del pasado lejano perteneciente a hombres ejemplares, cuyas hazañas habían sido ya cantadas por los poetas épicos, mismas que servían de código moral en el modelo educativo de ese mismo siglo V. a. C. y de los posteriores.

Sin embargo, es importante señalar que en el centro de la escena trágica se colocó al héroe épico, no para elevar esa “heroicidad” en un plano ya de por sí inalcanzable, sino para que ella misma fuera problematizada y, por decirlo de alguna manera, humanizada, bajándola del peldaño del ideal “semidivino”⁶⁷. El tradicional héroe épico, cúmulo de virtudes y valores según un modelo aristocrático perteneciente a una época determinada (el siglo VIII a. de C. siglo en que probablemente la *Ilíada* se cantó por primera vez), va a ocupar el lugar principal de la σκηνή. Y así, convertido en “protagonista”, va a representar, ya en el siglo V a. C., su propia leyenda ante ojos expectantes que, para extrañeza nuestra, ya conocen dicha leyenda. Pero ésta, a través del discurrir visible de los acontecimientos que la engarzaron -y que no son narrados por un poeta, sino que son presenciados de manera efectiva por el espectador⁶⁸- en lugar de volver a ser un paradigma de excelencia moral, va a definir el acontecer del hombre, donde el hombre, revestido en el teatro del traje de héroe,

⁶⁴ Donde la psicología, por destacar uno, complementa la comprensión que se puede tener de dicho género.

⁶⁵ Cf., Jean-Pierre Vernant, *Mito y tragedia en la Grecia Antigua* (vol. 1), p. 20.

⁶⁶ Cf., Jean-Pierre Vernant, *op.cit.* (vol. 1), p. 27 y (vol. 2), p. 82.

⁶⁷ Cf., Jean-Pierre Vernant, *op. cit.* (vol. 2), p. 82.

⁶⁸ Cf., *ibid*, p. 83. La efectividad del drama, en un primer y evidente plano, se lleva a cabo gracias a que no es un poeta o aedo el que, con la palabra cantada pero inspirado por la Musa, simplemente rememora los hechos del pasado, sino que el espectador ve frente a sus ojos el discurrir de los actos de los héroes legendarios que no eran ficticios, pues para los helenos existieron realmente. El poeta trágico imita, según la irreductibilidad de lo probable o lo necesario, la presencia y los actos reales del héroe que pertenece, como ya se ha dicho, a otro plano existencial del espacio y del tiempo.

se abisma en su dimensión real de mortal, y la catástrofe que se asume dentro de esa mortalidad y puede llegar a vivir o sufrir al representarla, no es sino el resultado de una serie de errores en su transcurso vital, errores humanos que son puestos en escena para ser presenciados y enjuiciados desde las gradas y por la voz del coro.

Lo que importa, pues, a la tragedia, si recurrimos a la definición aristotélica, es la representación de las acciones de los hombres ejemplares del pasado que, en el devenir de esas acciones⁶⁹, sufren una catástrofe que se entiende como el fin de su propia existencia o la existencia de sus seres cercanos y queridos; y todo ello, dirigido al público, provoca un sentimiento de terror y simpatía con el personaje, para que, finalmente, toda esta mezcla de factores redunden en la purificación (o *catarsis*) de dicho público.

Por otro lado, utilizar el mito también servía para aludir a la realidad política del espectador, al momento histórico que le tocaba vivir, pero sin el apremiante y embargante dolor que pudiese experimentar si veía frente a sus ojos la actualización de sus propios conflictos históricos y sociales, experimentando y reviviendo de tal modo el mismo acontecimiento que, presenciado de nuevo, daba pie a su sufrimiento. La tragedia es un desplazamiento, una alusión al propio presente en el pasado propio, pero al mismo tiempo, es un modo de representación de lo ajeno, de un dolor de otro a través de lo imaginario en tanto que ficcionario.

El drama lleva a la escena una antigua leyenda de héroe. Ese mundo legendario constituye para la ciudad su pasado...un pasado lo bastante lejano para que se esbocen con nitidez los contrastes entre las tradiciones míticas que encarna y las formas nuevas de pensamiento jurídico y político, pero, a la vez, lo bastante próximo para que los conflictos de valor se sientan todavía dolorosamente y no deje de producirse la confrontación. La tragedia [...] nace cuando se empieza a contemplar el mito con ojo de ciudadano. Pero no es solamente el universo del mito lo que pierde su consistencia y se disuelve bajo esa mirada. El mundo de la ciudad se ve, a la vez, cuestionado y contestado a través del debate en sus valores fundamentales.⁷⁰

⁶⁹ Definidos éstos, como ya se ha indicado, por errores o toma de decisiones inadecuadas desde una perspectiva moral. Cf., Arist., *Po.* 1449b 21-31.

⁷⁰ Jean-Pierre Vernant, *op. cit.* (vol. 1), p. 27.

Así, mediante la escenificación del sufrimiento del héroe, el espectador tiene abierta la posibilidad de concientizar en el “otro” -que es el héroe trágico- sus propios dolores y terrores, para que, finalmente, y siguiendo otra vez a Aristóteles⁷¹, pueda encontrar así su propia purificación.

Escenificar el desarrollo real de los acontecimientos sería, simplemente, contar lo que ha ocurrido. Montar una tragedia es otra cosa. No es inventar personajes y forjar una intriga a conveniencia. Es utilizar los nombres y el destino de figuras ejemplares, conocidas por todos, para fabricar un escenario, un desglose de escenas dispuestas de tal manera que muestran cómo y por qué, con un personaje dado, existe la mayor probabilidad o la completa necesidad de que realice tal tipo de acción cuyo resultado será tal o cual. Contrariamente a la historia, la tragedia no cuenta, entre todos los acontecimientos que hubieran podido producirse, los que han ocurrido efectivamente; muestra, reorganizando el material de la leyenda en función de sus propios criterios, ordenando la progresión de la intriga según la lógica de lo probable o de lo necesario, cómo los acontecimientos humanos, a través de un desarrollo riguroso, pueden o deben producirse.⁷²

El poeta, por decirlo de alguna manera, para incrementar el despliegue del sentimiento del terror que se patentiza en la obra y en su correspondiente puesta en escena, depende en buena medida del tejido que haga de la trama, ya que de ésta se construye y surge la catástrofe final que define a la tragedia. Según el modo de desarrollar la acción, una historia puede resultar más patética o menos⁷³ (, dependiendo de la técnica dramática (entendida en ese sentido) que emplee el autor, la cual se refleja en la escenificación de la obra misma.⁷⁴ Cuando Vernant, en la cita anterior, dice que la tragedia, “reorganizando el material de la leyenda en función de sus propios criterios, ordenando la progresión de la intriga según la lógica de lo probable o de lo necesario”⁷⁵, muestra los acontecimientos humanos, el autor se

⁷¹ Cf., Arist., *Po.* 1449b 21-31.

⁷² Jean-Pierre Vernant, *op. cit.* (vol. 2), p. 85.

⁷³ Como *Edipo Rey* de Sófocles, obra cuya efectividad descansa primordialmente en el modo en que está construido el entramado de los hechos, y por ello mismo, es reconocida como una de las mejores piezas trágicas.

⁷⁴ Para una idea que complementa este argumento, o lo encamina por otras sendas, cf., Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, p. 231: “El efecto de la tragedia antigua no descansó jamás en la tensión, en la atractiva incertidumbre acerca de qué es lo que acontecerá ahora, antes bien en aquellas grandes y amplias escenas de *pathos* en las que volvía a resonar el carácter musical básico del ditirambo dionisiaco. Pero lo que con mayor fuerza dificulta el goce de tales escenas es un eslabón que falta, un agujero en el tejido de la historia anterior: mientras el oyente tenga que seguir calculando cuál es el sentido que tienen este y aquel personaje, esta y aquella acción, le resultará imposible sumergirse del todo en la pasión y en la actuación de los héroes principales, resultará imposible la compasión trágica.”

⁷⁵ Jean-Pierre Vernant, *op. cit.* (vol. 2), p. 85.

refiere justamente a la imitación de las acciones humanas que no debe perder la lógica de la realidad misma. O dicho en otras palabras, el poeta trágico construye sus historias a partir de lo ya narrado en los mitos, pero ajustándose a la lógica de la realidad de los hechos probables. Y esto constituye la libertad y la innovación, entre otros aspectos, que caracterizan a la tragedia ya no sólo como un género literario nuevo, sino también como un momento histórico en el devenir de Occidente: el poeta puede reconstruir, quitando o agregando partes a las historias o los mitos de los héroes, los acontecimientos y las probables causas que dieron pie al final catastrófico o trágico de dichas historias. No narra, como lo haría un historiador, todas las posibilidades que asume un mito: se ciñe a uno solo, y modificando algunas partes de él, con vistas a presentar ante su público lo lógico según la realidad, imita⁷⁶ así tal realidad con lo que puede rescatar de la leyenda.⁷⁷ Más fácil sería inventar historias nuevas para eliminar todos los rasgos sobrenaturales, irreales e ilógicos que puede haber en el mito, pero hacer eso, como de hecho así sucedió, es hacer teatro mas no tragedia. El final de la tragedia está precisamente marcado por este momento, cuando

Agatón, joven contemporáneo de Eurípides [...] escribía tragedias cuya intriga salía completamente de su magín. El vínculo con la tradición legendaria se había distendido tanto en ese momento que ya no se percibía la necesidad de un debate con el pasado «heroico». El hombre de teatro puede continuar escribiendo piezas e inventar él mismo la trama según un modelo que cree conforme con las obras de sus grandes predecesores, pero ante él, en su público, y en toda la cultura griega, el resorte trágico está ya roto.⁷⁸

Los puntos anteriormente tratados, vistos de manera general, nos abren el camino ante una nueva perspectiva entendida como el “sujeto trágico”, el héroe mítico⁷⁹ que en tiempos de Homero es caracterizado como un patrón de conducta o modelo a seguir, y en la tragedia desplegará ante el público, a través de sus decisiones y consecuentes acciones, su aspecto no

⁷⁶ Cf., Arist., *Po.* 1447a 13-16: Ἐποποιία δὴ καὶ ἡ τῆς τραγωδίας ποίησις [...] πάσαι τυγχάνουσιν οὔσαι μιμήσεις τὸ σύνολον.

⁷⁷ Cf., *ibid.*, 1450a 7-1450b 4.

⁷⁸ Jean-Pierre Vernant, *op. cit.* (vol. 1), p. 21.

⁷⁹ Y que al mismo tiempo absorbe en su mitopoiésis la figura del “héroe de cuento popular”, que es bastante anodino pues encarna personajes de la vida corriente cuyas hazañas están más relacionadas con la astucia, la triquiñuela y la inteligencia. Su fuerza física, al no ser paradigma, nunca constituye un factor de superación de adversidades; depende necesariamente de esa “habilidad intelectual”.

“semidivino” sino totalmente humano, con lo cual el espectador puede identificarse con ese Heracles o ese Áyax que en la épica no sólo era superior a cualquier hombre, sino marcaba una pauta de condición moral a veces inalcanzable para el ciudadano de la Grecia histórica. Pero este ciudadano ya se identifica con los héroes dentro de la tragedia, porque la catástrofe a la que daba pie el engranaje de dichas decisiones y acciones de tales o cuales héroes, es una catástrofe de índole mortal que puede acontecer en la vida de cualquier hombre, y por tanto, se alinea de manera decisiva en ese plano humano que se opone al divino. La tragedia es propia del hombre, nunca del dios.⁸⁰ El héroe trágico es un héroe humanizado, despedido ya de sus atributos épicos de perfección, presentes en éste gracias a ese contacto con lo divino; el héroe épico es, por tanto, distinto a nuestro héroe trágico.

Hay una conciencia trágica de la responsabilidad cuando los planos humano y divino son bastante distintos como para oponerse sin dejar por ello de aparecer como inseparables. El sentido trágico de la responsabilidad surge cuando la acción humana se constituye en objeto de reflexión, o debate, pero cuando todavía no ha adquirido un estatuto lo bastante autónomo como para bastarse plenamente a sí misma. El dominio propio de la tragedia se sitúa en esa zona fronteriza en la que los actos humanos van a articularse con las potencias divinas, donde revelan su sentido verdadero, ignorado incluso por aquellos que han tomado la iniciativa y cargan con su responsabilidad, insertándose en un orden que sobrepasa al hombre y se le escapa.⁸¹

Con la aparición de la tragedia griega, asistimos por primera vez a un estadio de la historia de Occidente en que se cuestiona abiertamente al sujeto. El mito es el eslabón con el pasado, en su conexión con el presente y con el civismo del público, dirigido, pues, a ese sentir colectivo. Pero los conflictos individuales del héroe no se quedan sólo en el escenario, sino que se dirigen tanto a una colectividad específica como al ciudadano ateniense susceptible de concientizar, a través del teatro, no sólo su realidad política e histórica, sino también su realidad individual:

La idea de que nada es estable en la vida del hombre, es razón más que suficiente para determinar el grado de la tragedia. Ya en los líricos arcaicos se halla arraigada la imagen de que la humanidad está sujeta a un devenir inestable: el barco, metáfora del humano destino, en medio del mar inestable, las hojas de los árboles, símil de la vida de los efímeros, que se

⁸⁰ Aunque una válida excepción la representan las tragedias de Esquilo, que retoman el tema de Prometeo.

⁸¹ Jean-Pierre Vernant, *op. cit.* (vol. 1), p. 21.

sucedan estación tras estación, el goce fugaz de las cosas placenteras y la intensidad con la que duran las infaustas, son algunos de los modos en que antes de ser un género literario, fue esbozado ya el sentido de lo trágico. Pero a diferencia del poeta arcaico, el poeta de la tragedia presentó a sus personajes como un espejo de la angustia del sujeto. Mientras que un elegíaco como Arquíloco dialoga con su corazón y en la intimidad de las palabras se reconforta y aconseja, el poeta trágico lleva al escenario tal diálogo y, entonces, si bien la textura trágica no cesa de ser intimista, el héroe de la tragedia se abre ante el espectador y muestra el sentimiento trágico por partida doble. La individualidad llevó a la reflexión de la soledad del hombre: en ella, la dinámica del ser y del deber ser actuó para plantear un conflicto irresoluble.⁸²

La tragedia entonces se vuelve subjetiva en el sentido en que, aunque político, su mensaje, su función de κάθαρσις y de πάθος irreductible, si bien se inserta en todo el público, en éste se disgrega según la captación de cada asistente y según su experiencia particular. Ya no se trata del mito presentado por los poetas épicos y arcaicos como voz y sabiduría popular, como voz del deleite inspirado por la Musa que con la rememoración del pasado, recrea, con esa capacidad poética del aedo, un pasado revestido de sacralidad y lejanía. Aquí en el teatro se tiene frente a los ojos al héroe mismo, para sufrir con él y por él, pero también para cuestionarlo; y el individuo que presencia ese espectáculo, se conduce al sentir su propio dolor, patente y concreto, al punto de sentir un terror por la suerte de ese ser real que sufre ante la ciudad, al mismo tiempo que ese terror es el producto de su identificación y compasión, porque el mismo ciudadano, el individuo, puede llegar a sufrir esa misma suerte.

El momento trágico, como momento histórico, se entiende con mayor claridad si consideramos los distintos factores que, combinados, dieron paso a este estadio de la historia de Occidente.

La invención de la tragedia griega, en la Atenas del siglo V, no sólo es la producción de obras literarias, de objetos de consumo espiritual destinados a los ciudadanos y adaptados a ellos, sino que, a través del teatro, es también la lectura, la imitación y la elaboración de una tradición literaria, la creación de un «sujeto», de una conciencia trágica, el advenimiento de un hombre trágico. Las obras de los dramaturgos atenienses expresan y a la vez elaboran una visión trágica, una nueva forma de comprenderse para el hombre, de situarse en sus relaciones con el mundo, con los dioses, con los otros y también consigo mismo y con sus propios actos. De la misma manera que no hay oído musical independientemente de la música y de su desarrollo histórico, no hay visión trágica fuera de la tragedia y del género literario cuya tradición ha iniciado.⁸³

⁸² David García Pérez, “Mitología y tragedia grecorromanas: una lectura de Albert Camus” en *Teatro griego y tradición clásica...*, pp. 172 y 173.

⁸³ Jean-Pierre Vernant, *op. cit.* (vol. 2), pp. 80 y 81.

El dramaturgo, hay que repetirlo, *recrea* sus historias a partir de los mitos que pertenecen al pueblo, pero innovando en ciertos aspectos según le convenga en la construcción de su obra.⁸⁴ Sin embargo, su innovación no es, por decirlo de alguna manera, completamente novedosa o descabellada, al punto de romper con toda tradición, pues la tragedia es un espectro a manera de telaraña, donde público, mito y poeta están vinculados y la esencia del fenómeno trágico se consume cuando la interacción de esos tres factores, en un equilibrio mediado por la contribución de cada uno, no se desfasa o rompe en el desenvolvimiento de la obra. El dramaturgo no es creador de mitos, sino seguidor de tal o cual versión de un mismo mito; cuando introduce innovaciones o variaciones en su trama, es para ajustar una misma versión a sus propios intereses teatrales⁸⁵, a veces echando mano de versiones totalmente extrañas para nosotros mas no para los espectadores del teatro ateniense, y a veces conjuntando o presentando personajes, acciones o desencadenamientos que nada o poco tenían que ver con el mito popular, pues el poeta dramático lo modifica constantemente.⁸⁶ No obstante, hay obras trágicas que condensan versiones de algunos mitos, y se vuelven su fuente única, y así, paradójicamente, el poeta trágico se convierte, en la innovación que presenta de algún mito, el creador del mismo, al momento de que no se cuenta con ninguna otra fuente literaria para confrontar ambas variaciones de un solo mito.

⁸⁴ Cf., *supra*, p. 33. Ya se dijo también que el poeta trágico no puede ni debe crear nuevos nombres ni nuevas historias. Eurípides, siguiendo una versión del mito de Medea cuya fuente no conocemos, hace de ella la asesina de sus propios hijos (Feres y Mérmero), en el drama homónimo representado en el año 431 a. C. El público rechazó esta versión en su representación teatral, razón por la cual el autor tuvo que conformarse con el tercer y último lugar del certamen; otra versión que él no siguió decía que eran los corintios los asesinos de los hijos de Medea (cf., Apollod., I 9,28). Del mismo Eurípides podríamos citar el ejemplo de su *Heracles*, donde el argumento teatral se refería a la locura de Heracles cuando por ella también mató a sus propios hijos. Este episodio de la vida del héroe, en la mayoría de los casos, se da antes de emprender los doce trabajos bajo el mando de Euristeo (cf., Apollod., II 4,12), pero el poeta lo sitúa justamente después de dichos trabajos.

⁸⁵ Cf., *supra*, pp. 31 y 32.

⁸⁶ Un claro ejemplo lo constituye el recurso teatral empleado por Eurípides, mejor conocido como *Deus ex machina*, que el Trágico solía emplear para, al final de sus piezas, dejar en manos de una deidad la solución de la encrucijada o tensión trágica del drama. Este recurso teatral de Eurípides, a veces queda cimentado como mito, sino en la tradición popular, sí en la tradición escrita. Es el mismo ejemplo de Medea: “Medea mató a Mérmero y Feres, los hijos tenidos con Jasón, y recibiendo de Helios un carro con dragones alados huyó en él y llegó a Atenas (Apollod., I 9,28. Trad. de Margarita Rodríguez)”.

Ya se dijo⁸⁷ que los mitos, en su gran mayoría, emergen de la colectividad, pero también se ha apuntalado la afirmación de que hay mitos que surgen, de manera muy particular, del interior individual del sujeto. La relación y transposición que se da entre ambos planos no es, digámoslo así, una ecuación de aritmética básica, pues la comprensión de esa interrelación, cuando tratamos de captarla, se hace bastante fugaz a nuestro entendimiento: no responde a patrones sencillos. A veces, una historia, cuando se gesta en el interior individual y luego se proyecta colectivamente, es decir, cuando un poeta reelabora un mito o simplemente echa mano de una versión distinta en la composición de su obra, como es el caso de la tragedia -y aunque se contraponga a la versión de otros poetas-, puede configurarse ya como μύθος, siempre y cuando sea bien recibido en el sentir popular⁸⁸, máxime en la puesta en escena, donde se da ese “equilibrio trágico”.⁸⁹ Y así, tal versión ya encuentra su validez como mito, aun a pesar de que su creación haya salido de la pluma de un sujeto, creación que parte de un sentir popular y se dirige nuevamente a ese ámbito colectivo. Es precisamente la proyección colectiva, cuando un mito se origina en el interior particular e individual de un autor, cuando éste modifica algunos aspectos de ese mito que pertenece a la colectividad, lo que lo determina como μύθος. Esto aunado al hecho de que muchos temas tomados en préstamo por la tragedia, aun antes del tratamiento de sus autores, ya están acompañados de inquietudes, de interrogantes cuyas respuestas sólo encuentran su sentido en las emociones individuales. El mito, ya desde antiguo y antes de la tragedia, está impregnado de este carácter individual. Muchas veces la significación de un mito ya cimentado en una tradición de la que son parte los individuos, se fragmenta también en distintas vertientes que van a parar a particulares receptores, es decir, que de un solo mito

⁸⁷ Cf., *supra*, pp. 36 y 37.

⁸⁸ Cf., *supra*, p. 40. A pesar de que la obra *Medea* de Eurípides no agradó al público, el mito que hacía del personaje epónimo de la obra la asesina de sus propios hijos, era parte del acervo mitológico del pueblo heleno.

⁸⁹ Cf., *ibidem*.

pueden emanarse distintos sentidos o significados que llegan a receptores muy particulares, aunque pertenezcan a una misma cultura y época. El mito es del pueblo, creado por él o por un poeta, pero siempre es multívoco, nunca unívoco: su símbolo, significado y función, como el delta de un río, abrega por distintos caminos y desemboca en distintos receptores individuales, todos los cuales conforman el mar del sentir colectivo.

LA LOCURA

2.1. Hacia un bosquejo de las emociones y pasiones según la visión griega

La tragedia griega constituye una auscultación que nos permite entender, en términos teatrales, el “yo” frente a un mundo externo, a veces adverso, pero también nos invita -y éste es uno de los principales aportes del género trágico- a interpretar ese “yo” como el lugar en donde los sentimientos y las pasiones, a manera de movimiento físico, tienen su lugar: las convulsiones de la ira o del amor son sentimientos que en el teatro griego pueden entenderse como pasiones, es decir, padecimientos que el sujeto experimenta por agentes externos y ajenos a la interioridad del sujeto mismo, del “yo”, cuando éste no está en un estado normal de conciencia. Aunque debe advertirse que Eurípides, contraviniendo a sus predecesores Sófocles y Esquilo, si bien considera el aspecto externo de dichas pasiones, nunca pierde de vista, por ejemplo, el que la dimensión emocional del personaje trágico se finca fundamentalmente en su reflexión interior; no obstante, los tres poetas trágicos explotan las posibilidades de las consecuencias catastróficas a las que un ser humano puede llegar, de manera irremediable, al no estar en sus cabales, es decir, al llevar al extremo estos y otros sentimientos convertidos en pasiones extralimitadas.

Las φρένες⁹⁰, desde Homero hasta el género trágico, y todavía en la antigüedad tardía, es el lugar del cuerpo donde residen las facultades mentales⁹¹ y emocionales del ser humano, que para efectos de comprensión, vale como traducción provisional la palabra *diafragma*. Ahí, en las φρένες o entrañas del cuerpo humano, que son sus concavidades (quizá la cavidad torácica) a la manera de las concavidades subterráneas de la tierra, está la sede de las emociones y del pensamiento, según la visión de la anatomía antigua. Y es ahí donde el entendimiento y las emociones se manifiestan, también, de manera física.⁹² La emoción, pues, es el movimiento de líquidos o aires, o de fuerzas externas, ya sean físicas, o bien divinas o demoníacas, dentro del diafragma.

Con el nombre de «diafragma» (φρήν, φρένες) designan también los poemas homéricos los actos más variados de la voluntad y del sentimiento, e incluso las actividades de la razón: a los sentimientos se les encubre también con el nombre del «corazón» (ἤτορ, κῆρ) y se localizan en él o se identifican con él. Pero esta denominación es muchas veces puramente formal, no hay que entenderla al pie de la letra, y las mismas palabras del poeta dejan adivinar que esos movimientos y actos psíquicos, a los que designa con el nombre de órganos materiales, son concebidos por él con entera independencia del cuerpo.⁹³

La pasión, a su vez, es el extremo de una emoción, el lugar más alarmante al que puede llegar un sentimiento o dicha emoción, cuyas manifestaciones se tornan superlativas y más vívidas, centradas en el inquietante espacio de la sinrazón. La pasión es lo más opuesto a la razón. Y es que en la pasión, la prudencia y la cabalidad no tienen campo alguno de acción.

⁹⁰ *Frénes*. Cf., Sebastián Yarza., *Diccionario griego-español*, s.v. En Homero encontramos una alternancia en el uso de este sustantivo con el de θυμός. Cf., por ejemplo, Hom., I 24.

⁹¹ Para entender las φρένες como sede de la razón, cf., por ejemplo, S., *Ant.* 683 y 684, donde Hemón afirma que el mayor bien que los dioses han dado a los hombres es la razón, o las *phrénes*: πάτερ, θεοὶ φύουσιν ἀνθρώποις φρένας, / πάντων ὅσ' ἐστὶ κτημάτων ὑπέρτατον.

⁹² Cf., Hp., *Morb. Sacr.* 20: “Dicen algunos que pensamos con el corazón y que éste es el (órgano) que se aflige y se preocupa. Pero no es así; lo que pasa es que tiene convulsiones, como el diafragma, y, más bien, por las mismas razones. Pues de todo el cuerpo tienden a salir las venas y está congregándose de modo que puede sentir si se produce algún esfuerzo penoso o alguna tensión en el individuo. Forzosamente el cuerpo se estremece y se pone tenso al sentir una pena, y experimenta lo mismo en una gran alegría, cosa que el corazón y el diafragma perciben con especial sensibilidad. No obstante, de la capacidad de comprensión no participan ni uno ni otro, sino que el responsable de todo eso es el cerebro” (Trad. de C. García Gual). La visión médica, ya entrado el siglo V a. C. en Grecia, se antepone a las creencias populares que, siglos antes, la poesía recoge, y tales creencias encuentran su reafirmación en géneros como la tragedia y la comedia. Platón, en cambio, dirá que la parte sagrada del hombre, donde radica el entendimiento o νοῦς, es la cabeza (cf., Pl., *Tim.* 85b).

⁹³ Erwin Rohde, *Psique*..., p. 63.

La palabra española proviene del latín *passio*, la cual se relaciona con el verbo *patior*⁹⁴, mismo del cual deriva el sustantivo abstracto *patientia*.⁹⁵ Estas palabras se relacionan con el sustantivo griego πάθος y el verbo πάσχω.⁹⁶ En este grupo semántico, destaca una raíz común a los vocablos de ambas lenguas antiguas, que es /path-/, cuyo campo de significación está en consonancia con la idea de “padecer”. Es decir, quien sufre una “pasión” es el objeto directo de un verbo cuyo sujeto es absolutamente distinto a ese objeto, un sujeto agente, externo y de otra naturaleza, que causa dicha pasión y del que el apasionado es, por así decirlo, la víctima. El dolor es una pasión, un padecer, que padecemos, valga la redundancia, por algo externo a nosotros, ya sea un dolor de índole corporal o de índole emocional o sentimental, que llamaríamos “espiritual”. Ya Hipócrates, el posible autor del tratado *De morbo sacro*, pone énfasis en que ninguna enfermedad es más sagrada que otra, es decir, que todos los padecimientos son producto de la intervención divina, a la vez que encuentran su causa en factores naturales, aún la enfermedad llamada “sagrada”, la epilepsia.⁹⁷

Es más que evidente la enorme distancia que separa las concepciones fisiológicas de las emociones según nuestra visión actual y la visión de la Antigüedad griega. Primero, porque las facultades de la mente, tales como la razón o la memoria, no residen en el cerebro o en la cabeza, sino en las entrañas, o en la cavidad torácica⁹⁸, en las φρένες; y en segundo

⁹⁴ Cf., Julio Pimentel A., *Diccionario latín-español, español-latín*, s.v: “sufrir, padecer, soportar, ser víctima de”.

⁹⁵ Cf., *ibid*, s.v: “acción de soportar, de sobrellevar, tolerancia”.

⁹⁶ Cf., Lidell-Scott, s.v.

⁹⁷ Un padecimiento físico puede ser análogo a un padecimiento no físico, según la visión antigua registrada sobre todo en los textos médicos. La tragedia griega puede considerarse como una enfermedad que en el peor y más común de los casos, conduce a quienes la padecen a la muerte, infringida por uno mismo o por un ser querido o cercano. A la luz de las especulaciones médicas antiguas, que no se desligan de la dimensión emocional constitutiva del hombre, la tragedia considerada como enfermedad, surge de la pérdida de la cabalidad, de la sabiduría y de la razón en el sentido filosófico, pues cuando la prudencia y la moderación no rigen las decisiones y actos del ser humano, éste se conduce, por vía de la pasión, a un posible final terrible. Ya en un sentido más complejo, y como veremos en este capítulo, la pérdida de la razón significa eso mismo, es decir, sinrazón y locura.

⁹⁸ Cf., Ruth Padel, *A quien los dioses destruyen...*, p. 256.

lugar, porque la emoción es entendida *por nosotros* como un fenómeno interno, producto de una serie de circunstancias que reaccionan distintamente según esas circunstancias y según una interioridad específica del sujeto relacionada sobre todo con cuestiones químico-orgánicas, o dicho de otro modo, reacciones químicas disparadas en el cerebro que determinan el comportamiento y la conducta del humano. Nada más diferente del pensamiento antiguo. En éste, amparado por la especulación médica⁹⁹ cuyo saber no se deslinda completamente de la tradición popular, tanto las emociones humanas como las enfermedades, y desde luego las pasiones, son producto de la intervención de agentes externos¹⁰⁰, factores divinos que hemos de entender como dioses o δαίμονες.

Por otro lado, los dioses, en el sentir religioso griego, son concebidos como una realidad que lo permea todo, tanto en el macrocosmos como en el microcosmos. El orden del mundo está mediado por la intervención infatigable de las potestades divinas, en lo externo y en lo interno del ser humano, aunque exista una vaga idea del sujeto como el agente, al menos, de gran parte de su propia línea de acción y transcurso vital¹⁰¹. La palabra griega para dios es θεός, en cuya raíz Burkert afirma que se encuentra el vocablo cuyo campo de significación se relaciona con la idea de “sensación”:

Siguiendo la ruta de las palabras compuestas con θεός, Burkert señala que la raíz de dicho vocablo es ΘΕΣ, cuyo significado está en relación con una gama de experiencias sensoriales que van del sonido a los aromas, los dioses se perciben por los sentidos, son presencias auditivas y/u olfativas, no necesariamente antropomórficas y visibles.

Sugiere el investigador que el hombre “experimenta” la presencia del dios más que sólo contemplarla; danzas y coros provocan la epifanía divina y es fácil recordar los múltiples grabados minoico-micénicos donde estas especulaciones de Burkert parecen tomar forma plástica. Dicha presencia sensorial puede ser la respuesta al sustantivo griego ἐνθουσιασμός y al verbo ἐνθουσιάζειν, así como a la frase extática θεός, θεός.

La teoría de Burkert posibilita la vinculación no sólo de los cultos minoico-micénicos con la etapa posterior más ligada al templo y su estatua, sino también a la

⁹⁹ Cf., Hp., *Morb Sacr.* I. 4, y 6; también Ruth Padel, *op. cit.*, pp. 239-250. Sin embargo, el autor del tratado hipocrático afirma que es en el cerebro en donde está la sede de toda la conciencia humana: I. 17, 19 y 20.

¹⁰⁰ Cf., *supra*, p. 47.

¹⁰¹ Cf., E. R. Dodds, *Los griegos y lo irracional*, pp. 15-31. En este primer capítulo, el autor discurre acerca de la noción de la divinidad en el imaginario religioso que se recoge en los poemas homéricos, sobre todo en la *Ilíada*.

concepción del dios por parte del hombre, quien reconoce a la deidad en la naturaleza toda y no sólo en la claridad.¹⁰²

Así, los dioses son en su origen, desde la perspectiva religiosa, sensaciones o efectos de la realidad fenoménica que se perciben con los sentidos tanto en la exterioridad como en la interioridad del individuo. De este modo, los dioses deben entenderse al mismo tiempo como esas fuerzas de la naturaleza que interactúan en lo externo, los fenómenos naturales propiamente dichos que pueden ser percibidos de manera inmediata (los cambios estacionales, la tormenta, los sismos, etcétera), pero también son las sensaciones que el ser humano recibe desde afuera y percibe en su interioridad en el momento en que la divinidad entra en su pensamiento, afectándolo tanto a nivel racional como emocional. Afrodita, por ejemplo, es una diosa celeste, que habita en el Olimpo, en la exterioridad del hombre, pero de cuya presencia o existencia éste sabe luego de haberse enamorado, luego de haberla experimentado en lo interno como una emoción o pasión; luego de haber tenido a Afrodita inserta en las φρένες y en el θυμός, es decir, en el corazón, pecho y pensamiento, tres palabras que cabrían en una sola cuyo sentido corriente nos aclara bastante bien esta idea: el alma. Y aún así, la Afrodita externa y la interna es la misma diosa. Por lo tanto, los dioses y los δαίμονες, a manera de posesión¹⁰³, se adueñan de los impulsos de los mortales insertándose en ellos mismos, en su alma¹⁰⁴:

el rasgo más característico de la *Odisea* es el modo como sus personajes atribuyen toda suerte de acontecer mental (así como físico) a la intervención de un demonio, “dios” o “dioses”, innombrados e indeterminados. Estos seres vagamente concebidos pueden inspirar valor en una crisis o privar a un hombre de su entendimiento, exactamente como lo hacen los dioses en la *Ilíada*. Pero reciben además el crédito de una amplia esfera de intervenciones que podemos llamar, de un modo laxo, “moniciones”. Siempre que alguien

¹⁰² Gabriel Sánchez Barragán, *Degustando la eternidad...*, pp. 131 y 132. La palabra misma que denota el sentido de percepción y sensación, en griego, es αἴσθησις (en donde aparece nuevamente el radical /thes-/), de la cual derivan otros vocablos como “estética”, entre otras.

¹⁰³ Sin embargo, en Homero la idea de la posesión aún es confusa y, a lo más, debemos considerar a las fuerzas sobrenaturales que impulsan a los hombres a comportarse extrañamente como fuerzas divinas actuantes en cada momento, sin necesidad de considerar que ello es debido a la posesión (δαίμονων).

¹⁰⁴ Ares se “sumerge (δύω)” en el cuerpo de Héctor cuando éste se reviste de las armas de Aquiles, y entonces el príamo siente un renovado fervor guerrero. *Cf.*, Hom., XVII. 210.

tiene una idea especialmente brillante, o especialmente necia; cuando reconoce de repente la identidad de una persona o ve en un relámpago la significación de un presagio [...].¹⁰⁵

Desde Homero a hasta la tragedia del siglo V a. C., vemos que en el espectro religioso griego hay una suerte de evolución en la concepción divina que parte, en gran medida, de esa objetivación de los impulsos internos del hombre. El μένος¹⁰⁶ homérico, por ejemplo, es la fuerza que el dios comunica a sus héroes para hacerlos más fuertes de lo ordinario en el justo momento en que lo reciben y cuya duración depende de los planes de ese dios¹⁰⁷; puede incluso entenderse esa fuerza como un enojo, o también como rabia súbita. Tal objetivación se empalma con la idea religiosa de una responsabilidad de los actos de un “no-yo”, un agente demoníaco que nos impulsa a obrar de manera distinta a como lo haría el “yo” en un estado normal de conciencia¹⁰⁸, cuando las φρένες de un sujeto están en un lugar adecuado, sin perturbación alguna y dispuestas de la mejor manera, y a ese sujeto llamaríamos εὐφρόνως ο σωφρων¹⁰⁹.

Así, hay una intervención psíquica en muchos aspectos y momentos del hombre por parte de dichos agentes externos, divinos o demoníacos, que lo influyen y lo hacen actuar de diversos modos, al afectarlo en su conducta y su pensamiento; este modo irracional de actuar suele llamarse ἄτη¹¹⁰ en la poesía anterior a la tragedia:

Íntimamente emparentados con este agente de la *ate* están los impulsos irracionales que surgen del hombre contra su voluntad para tentarle. Cuando Teognis llama a la esperanza y al miedo “demonios peligrosos”, o cuando Sófocles habla de Eros como un poder que “pervierte al mal a la mente justa para su destrucción”, no debemos despachar esto con la etiqueta de “personificación”: tras ello está el viejo sentimiento homérico de que estas cosas no son verdaderamente parte del yo, puesto que no están sometidas al control

¹⁰⁵ E. R. Dodds, *op. cit.*, p. 24.

¹⁰⁶ Cf., Ruth Padel, *op. cit.*, p. 45, donde alude al significado de este término como una fuerza colérica y violenta, y también lo relaciona con la palabra μανία, de la que ya hablaremos más adelante. Cf., *infra*, pp. 54-72.

¹⁰⁷ Cf., Hom., IV, V y VI, donde la causa explícita de la “aristía” de Diomedes es la comunicación de este μένος por parte de la diosa Atenea. Cf., también, Dodds, *op. cit.*, pp. 22 y 23, para una explicación más concisa de este aspecto religioso en los poemas homéricos.

¹⁰⁸ Cf., E. R. Dodds, *op. cit.*, p. 29.

¹⁰⁹ En estas palabras se encuentra la raíz /phren-/ que, como se puede ver, da lugar a adjetivos que tienen que ver con la prudencia y la sensatez, en los cuales subyace la idea de que la φρήν está bien dispuesta y en su justo lugar. Cf., *infra*, pp. 54-60.

¹¹⁰ Cf., *infra*, pp. 73-80, donde se expone un análisis más detallado de dicho concepto.

consciente del hombre; están dotadas de vida y de energía propias y pueden forzar al hombre, por así decirlo, desde afuera a un comportamiento que le es ajeno. Veremos [...] que aun en autores como Eurípides y Platón subsisten hondas huellas de este modo de interpretar las pasiones.¹¹¹

En conclusión, las emociones y las pasiones, y en algunos casos las facultades intelectuales y volitivas del ser humano, en la poesía homérica y arcaica, y todavía más en la tragedia griega, se conciben como el resultado de la intervención y mezcla de dos factores: por un lado, la disposición interna en el asiento físico del cuerpo humano que son las φρένες o el θυμός, y, por el otro, la intervención externa de una divinidad o δαίμων que influye psíquicamente, a veces introduciéndose en esas φρένες¹¹², o tomando la forma de un ser humano con cuyo consejo o presencia logra mover la voluntad del hombre al que se dirige.¹¹³ Además, como veremos más adelante¹¹⁴, la visión médica que tuvo un auge importante en el siglo V a. C., y que ya se basaba en un método científico de observación directa del paciente, ayudó a la construcción de nuevas ideas, contribuyendo y fortaleciendo esta visión literaria de las pasiones, las cuales, antes de la medicina, sólo encontramos en la poesía. De este modo, la tragedia griega abrevó de dicha tradición y de la fuerza que recobraron estas ideas en torno a las emociones con la incursión de la medicina, enriqueciéndolo de tal modo al género teatral que, en buena medida, se fundaba en el modo de presentar las imágenes del accionar físico y divino de las emociones, para luego señalar con especial vehemencia las fatales consecuencias a las que el hombre puede llegar en un *arrebato pasional*, aunque éste sea de naturaleza divina. A este arrebato pasional habremos de llamar “locura trágica”.

¹¹¹ E. R. Dodds, *op. cit.*, p. 51.

¹¹² Cf., Jean-Pierre Vernant, “El Dioniso enmascarado de las *Bacantes* de Eurípides”, en *Mito y tragedia en la Grecia Antigua* (II), p. 230, donde dice: “En la otra forma de trance no es ya un individuo humano excepcional quien asciende hasta los dioses, sino éstos quienes se vienen aquí abajo, a su antojo, para poseer a un mortal, cabalgarlo, hacerlo danzar. El poseído no abandona este mundo; aquí se ha convertido en otro por el poder que lo habita”.

¹¹³ No hay que perder de vista la excepción hecha en torno a la obra de Eurípides, donde el rasgo divino de las emociones es sometido por el autor a un juicio que desprende a tales emociones de su sacralidad, para así ser concebidas siempre como el producto de la constante reflexión interior por parte del sujeto trágico. Cf., *supra*, p. 47.

¹¹⁴ Cf., *infra*, pp. 60 y 61.

2.2. Síntomas de locura

2.2.1. Síntomas internos: visión torcida y oscura, cólera, y dislocamiento interior

La locura es el extremo de la pasión¹¹⁵, la cual, a su vez, es el extremo de la emoción.¹¹⁶ La locura siempre viene de afuera y es enviada por los dioses¹¹⁷:

Es creencia común de los pueblos primitivos que *todos* los tipos de perturbación mental se deben a una intervención sobrenatural y la universalidad de esta creencia no es de extrañar. Yo la creo originada y mantenida por las declaraciones de los propios pacientes. Entre los síntomas más corrientes de demencia ilusoria se cuenta hoy día la creencia del paciente de que está en contacto o incluso identificado con seres o fuerzas sobrenaturales, y podemos presumir que no fue de otro modo en la antigüedad; efectivamente, ha llegado hasta nosotros, documentado con algún detalle, un caso de esta naturaleza, el del médico Menécrates, del siglo IV, que creía que era Zeus [...] Los epilépticos tienen además la impresión de ser azotados con un garrote por un ser invisible; y los extraños fenómenos del ataque epiléptico, la caída repentina, las contorsiones musculares, el crujir de los dientes y la lengua fuera de la boca, han contribuido sin duda alguna, a formar la idea popular de la posesión. No es sorprendente que para los griegos la epilepsia fuera la “enfermedad sagrada” por excelencia, ni que la llamaran ἐπίληψις que -como nuestro término “ataque”- sugiere la intervención de un demonio.¹¹⁸

Pero, como ya se dijo¹¹⁹, la locura fluye en el interior del cuerpo como un líquido o aire, que al mismo tiempo puede ser el movimiento de un agente divino dentro de dicho cuerpo. La locura es un efluvio interior, autónomo, que arruina la constitución física del hombre, a manera de tormenta o naufragio interno¹²⁰; pero sobre lo que más debemos de llamar la atención es sobre las consecuencias destructivas que, en la tragedia, encaminan al hombre en estado de locura a su autoeliminación. Pues es sólo en estado de locura que los héroes trágicos dañan o matan a sus seres queridos: Ágave descuartiza a su propio hijo Penteo¹²¹; Heracles mata a sus propios hijos, niños aún, a golpes de clava¹²²; Licurgo hace lo mismo

¹¹⁵ Cf., *supra*, p. 47.

¹¹⁶ Cf., *supra*, pp. 47 y 48.

¹¹⁷ En Esquilo (cf., *Th.* 654: ὦ θεομανέες τε καὶ θεῶν μέγα στύγος) aparece la palabra θεομανέες que, además de estar haciendo un juego con las palabras θεῶν μέγα στύγος del mismo verso, nos indica que la locura (μανία) es divina. Cf., Pl., *Phdr.* 244a, donde se dice que la locura es un don enviado por los dioses que produce los mayores bienes: νῦν δὲ τὰ μέγιστα τῶν ἀγαθῶν ἡμῖν γίγνεται διὰ μανίας, θεῖα μέντοι δόσει διδομένης.

¹¹⁸ E. R. Dodds, *op. cit.*, pp. 72 y 73.

¹¹⁹ Cf., *supra*, pp. 47-51.

¹²⁰ Cf., Ruth Padel, *op. cit.*, p. 36.

¹²¹ Cf., Apollod., III.5.2; Ov., *Met.* III 701-686; Hig., *Fab.* 184; y E., *Ba. passim*.

¹²² Cf., Apollod., II.4.12; y E., *HF. passim*.

con su hijo Driante, decapitándolo.¹²³ O bien, en estado de locura, los personajes de la tragedia producen daños irreversibles sobre sí mismos o sobre los demás: Fedra, enloquecida de amor, provocó la muerte de su amado Hipólito y destrozó la vida de su esposo, Teseo¹²⁴; luego de haber enloquecido y haber caído en deshonra, Áyax tuvo que suicidarse.¹²⁵

Pero antes de las consecuencias, la locura debe estar presente en los héroes para encaminarlos al desastre. Si Ágave descuartiza a su hijo, es porque lo toma como un cachorro de león, estando enloquecida; y movida por esa visión torcida, lleva a cabo lo que ella considera, en un arrebato de alegría, una proeza de fuerza descomunal influida por el dios de la locura, Dioniso. Su locura radica, por tanto, en no ver la realidad tal cual es.¹²⁶

Bajo esta idea, se puede ya afirmar que la locura provoca en quienes la padecen una visión torcida que consiste en tomar una cosa por otra, puesto que la locura es una obnubilación de la conciencia¹²⁷; por tanto, también es oscuridad interior, pues al estar sumido en esa oscuridad, la manera de ver de los locos está por completo errada, y la claridad que provoca la luz de la razón, cede su lugar a la sombra de la locura, la noche de la razón. Imbuidos por esta negrura, los actos que llevan a cabo y las decisiones que toman los locos, no sólo son equivocadas, sino fatales en sus consecuencias. El asesinato es un claro ejemplo, aunque no todo asesinato surge de un estado demencial de la conciencia humana.¹²⁸

Oscuridad interior significa, también, que la conciencia y la sede de ella, las φρένες, se oscurecen con la locura más de lo que ya lo están; esto es, la visión clara de la conciencia

¹²³ Cf., Apollod., 3.5.1; Higinio dice (cf., *Fab.* 132) que él mismo, en su locura, se mutiló las piernas al podar una vid.

¹²⁴ Cf., Apollod., *Epit.* 1.18-19; y E., *Hipp. passim.*

¹²⁵ Cf., Apollod., *Epit.* 5.6-7; y S., *Aj. passim.*

¹²⁶ El problema de la locura como apreciación falsa de la realidad, presupone por sí mismo un tema de investigación que no es necesario tratar aquí, pero que ayuda a delinear el sentido de la percepción como punto nodal en el concepto de la locura. Cf., *infra*, p. 82, donde se discute más sobre este punto, y puede comprenderse de manera más amplia el ámbito divino de la demencia.

¹²⁷ Aunque ya se verá que no siempre es una obnubilación de la conciencia, y ese será uno de los ejes del presente trabajo, porque la locura de Orestes no se corresponde completamente con una locura de este tipo. Cf., *infra*, pp. 82-90.

¹²⁸ Puesto que hay asesinatos sancionados o exigidos por la ley humana o por la ley divina, bajo el amparo de la justicia o norma divina que se exige para un mantenimiento del orden natural y civil de las cosas.

y la razón, en la sinrazón, quedan oscurecidas como por negros nubarrones que presagian una tormenta, y así, el negro es el color de la demencia. Cuando Apolo asesina a los aqueos, Calcas le comunica la voluntad del dios a Agamenón, pero éste se encoleriza con el adivino: μένεος δε μέγα φρένες ἀμφιμέλαινοι / πίμπλαντ', ὅσσε δέ οἱ πυρὶ λαμπετόωντι εἴκτην.¹²⁹ La expresión del poeta hace ver el efecto físico que causa el enojo (μένεος) dentro de la entrañas (φρένες) del héroe: un ennegrecimiento u oscurecimiento (ἀμφιμέλαινοι) en todo su alrededor.¹³⁰ El μένος es la fuerza o coraje que el dios comunica al mortal, pero etimológicamente está relacionado con la palabra μανία¹³¹, de ahí que pueda entenderse dicha fuerza o enojo como algo similar a la locura, que ennegrece las entrañas.

La poesía griega por lo general habla de la pasión, especialmente de la cólera, como una turbulencia hirviente y oscura: una tormenta interior que oscurece las entrañas. En Sófocles, “el ménos” [fuerza o furia], violento o terrible de la manía de Licurgo “va consumiéndose”. El ménos es negro. Las negras phrénēs del Agamenón homérico “se llenaron de ménos”, en su enojo. Los órganos se hinchan y oscurecen a causa de la pasión. Si asociamos estas ideas –invasión y expulsión, junto con la negra pasión fluyente-, la imagen de la locura como una corriente interior negra y colérica parece inevitable. Debe ser expulsada.¹³²

El vínculo que se da aquí entre la demencia y la cólera -el enojo- no sólo es una relación etimológica, sino que entre ambas palabras hay una relación de ideas que las ilustran: en la obnubilación de la razón (ἄτη¹³³) que produce la ira, el enfurecido guarda hondos paralelismos con el enloquecido, y la poesía usa casi las mismas imágenes para referirse a los dos. En cuanto a la locura y su sede, las ideas referidas a la interioridad humana son afines: así como el diafragma es interno y tiene concavidades, y las emociones surcan dichas concavidades a manera de negros ríos, la imagen es completamente similar a un

¹²⁹ Hom., I. 103 y 104.

¹³⁰ Más aún, Calcas dice que los reyes, y en este caso Agamenón, tardan tiempo en *digerir* su cólera, no metafóricamente, sino realmente, al emplear el verbo καταπέψω del verso 81; y que luego de haberla digerido, todavía guardan rencor (κότος): εἴ περ γάρ τε χόλον ψε καὶ αὐτῆμαρ καταπέψη, / ἄλλα τε καὶ μετόπισθεν ἔχει κότον, ὄφρα τελέσση, / ἐν στήθεσσι ἐοῖσι (Hom., I. 81-83). Este pasaje nos induce a pensar que la idea de la cólera y el enojo como una sustancia dentro del cuerpo, que tiene que ser digerida a manera de alimento, y una voluntad que impele dentro del pecho (ἐν στήθεσσι), está lejos de ser una simple metáfora en este contexto arcaico. Cf., *supra*, pp. 49 y 50.

¹³¹ Cf., Ruth Padel, *op. cit.*, p. 45.

¹³² *Ibid.*, p. 87.

¹³³ Cf., *infra*, pp. 82-90.

inframundo, al Hades propiamente dicho. Por tanto, las entrañas son como la tierra, cavernosas, negras y surcadas por ríos igualmente oscuros. La locura daña y ennegrece todavía más las φρένες. Lo mismo hace la ira. Apolo, por ejemplo, baja del Olimpo, furioso contra los dánaos: ὅ δ' ἦϊε νυκτὶ ἑοικώς¹³⁴, es decir, parecido a la noche, donde esa similitud se entiende gracias al color negro que el enojo en las entrañas y la noche tienen.

La mente es oscura, y la locura -una perturbación de la mente- es especialmente oscura. En su demencia, los ojos de Áyax “se oscurecen”. Las causas biológicas y demoníacas de la locura son negras. Los demoníacos enviados de la locura son “hijos de la Noche de oscuros rostros”: Lisa y las Erinias, que surgen del negro Hades. Las causas mágico-orgánicas de la locura incluyen raíces negras cortadas de la negra tierra en la oscuridad [...] Las causas orgánicas internas incluyen bilis negra.¹³⁵

En una palabra, la negrura que es propia de las φρένες, del μένος, de la μανία, de la Tierra y sus demonios (la Noche y las Erinias, por ejemplo), y de la cólera, va a dar lugar a la especulación médica posterior a Homero, la cual se funda en buena medida en el tratamiento poético y filosófico (Empédocles influyó decisivamente la cosmovisión médica del siglo V a. C.) que la precede, donde los colores se corresponderán con los humores, los elementos, las edades del hombre, las estaciones del año y las segregaciones internas dentro de esas φρένες de los pacientes afectados por alguna enfermedad. La bilis (χολή), emparentada con la cólera (χόλος), tanto con las enfermedades como con el enojo, tomará un papel importante en el desarrollo de las ideas relacionadas con la medicina hipocrática. Y la bilis que determinó buen número de enfermedades, como la “frenitis”, las llagas negras o cierto tipo de fiebres que por su color se denominaron negras, es la bilis negra (μέλας), o *atrabilis*, aunque no hay que perder de vista que la palabra μέλας designa en primera instancia los tonos oscuros de los colores, como la orina oscura que no es negra, sino muy rojiza (y quien así orinaba debía tener alguna enfermedad relacionada con la bilis

¹³⁴ Hom., I. 47.

¹³⁵ Ruth Padel, *op. cit.*, p. 84.

negra).¹³⁶ El papel de este humor se intensificó todavía más en el siglo V a. C. y, además de convertirse en un líquido paradigmático, fue la causa de muchas enfermedades mentales:

La corrupción del cerebro se produce a causa de la flema y de la bilis. Reconocerás una y otra causa por los siguientes rasgos: los que enloquecen a causa de la flema están tranquilos, y no son gritones ni alborotadores, los (que desvarían) a causa de la bilis van gritando y son peligrosos e inquietos, y siempre están haciendo algo absurdo. Si enloquecen de modo continuo, éstos son los motivos.

Pero si se presentan espasmos y temores, (eso sucede) a causa de una alteración del cerebro. Se altera al calentarse. Y se calienta a causa de la bilis, cuando se precipita hacia el cerebro a través de las venas sanguíneas, procedentes del cuerpo. Y el temor se mantiene hasta que de nuevo se retira hacia las venas y el cuerpo. Entonces cesa.¹³⁷

Además, la bilis negra es la causa de la enfermedad que por cierto lleva su mismo nombre: la melancolía. En Aristófanes, por ejemplo, aparece el verbo μελανχλάω¹³⁸, que puede interpretarse como un sinónimo de “enloquezco” o “estoy lleno de bilis negra”. La comedia usa este verbo en tanto que la tragedia, en su lugar, usa μάνομαι, de significado exactamente igual.¹³⁹ La bilis negra se considera el humor que produce todas las enfermedades relacionadas con las perturbaciones mentales (excepto la epilepsia, producto de un exceso de flema en el cerebro). La “phrenitis” produce “paranoia”, y de ahí viene la palabra “frenesí”, que como la “melankholía”, también causa ese característico cambio de talante o humor en términos coloquiales. Los melancólicos se vuelven delirantes y enloquecen (μάνονται), cuando su sangre está imbuida de bilis negra.¹⁴⁰

En resumen, no hay que perder de vista la relación estrecha que permea las concepciones griegas del enloquecido con el furioso, y que la melancolía, contrario a lo que entendemos hoy, no es un estado de pasividad cercana a la tristeza, por no decir que melancolía y tristeza son palabras sinónimas. Por el contrario, debemos considerar que la

¹³⁶ Cf., *ibid*, p. 88.

¹³⁷ Hp., *Morb. Sacr.* 18. Aquí se advierte que, para el autor de este tratado, no es el diafragma sino el cerebro la sede de la razón. Sin embargo, ligado a las creencias populares, no deja de atribuir a la bilis negra la causa de las afecciones más terribles que el cerebro puede padecer. Cf., también, *supra*, pp. 47 y 48.

¹³⁸ Cf., Ar., *Av.* 14; *Pl.* 12, 364-366, y 903.

¹³⁹ Cf., Ruth Padel, *op. cit.*, p. 85.

¹⁴⁰ Cf., Hp., *Morb.* I. 30.

primera, para la Antigüedad clásica, es más bien una agresividad o iracundia interior que se revela en el exterior y que asimila, por tanto, al melancólico con el loco y agresivo en la figura del “furioso”.¹⁴¹ Ya Cicerón decía de los griegos que “quem nos furorem, μελανχολίαν illi vocant”.¹⁴²

Con su lenguaje mítico y astrológico, los antiguos psicólogos representan admirablemente los desolados desiertos de los que los psiquiatras modernos llaman «depresión». Cuando el melancólico está en su fase fría o deprimida, no lo quiere nadie. Nadie puede querer a quien está replegado, ovillado sobre sí mismo, frío, apático, incapaz de ver con sus propios ojos la realidad o a los demás hombres. Y, así, tanto los tratados de los sabios como los almanaques populares ven en el melancólico el compendio de los vicios: solapado, avaro, tímido, envidioso, falaz, engañoso, rencoroso, rapaz. Le atribuyen toda clase de aflicciones y desventura.

El otro polo de la melancolía tiene el ardor y los colores del fuego. Cuando la bilis negra está caliente, el saturnino se torna «vivo y brillante». Es como si le volviera la salud [...] Nunca ha estado más radiante el melancólico. Todo le divierte, le interesa, le atrae. Sus sentidos son más perceptivos y minuciosos; sus sentidos ven por todas partes analogías secretas; sus pensamientos, en continua actividad, en movimiento incesante, los acompaña una sacudida nerviosa, que los mete en el corazón de la realidad.

A menudo, la euforia asume rasgos dionisiacos. Se encienden en las pasiones, hasta entonces sofocadas por el hielo: el afecto y el odio inflaman su corazón; el deseo erótico baña su alma; el orgullo lo transforma en tirano, la locuacidad, la ira, el vino, la audacia vehemente, ataques de exaltación y sobreexcitación le generan un entusiasmo que se parece al furor que Platón atribuyó a los poetas verdaderos.¹⁴³

¹⁴¹ Cf., Michel Foucault, *Historia de la locura en la época clásica*, pp. 175 y 176. En esta obra, el autor se refiere a la locura en la época Moderna occidental, época a la que denomina “Clásica”, y que se sitúa en los lugares del encierro: “El “furor” [...] es un término técnico de la jurisprudencia y de la medicina; designa muy precisamente una de las formas de la locura. Pero en el vocabulario del internado, dice, al mismo tiempo, mucho más y mucho menos; hace alusión a todas las formas de violencia que están más allá de la definición rigurosa del crimen, y de la asignación jurídica: a donde apunta es a una especie de región indiferenciada del desorden de las costumbres y del espíritu, todo el dominio oscuro de una rabia amenazante que parece al abrigo de toda condenación posible. Noción confusa para nosotros, quizá, pero lo suficientemente clara entonces para dictar el imperativo policíaco y moral del internamiento. Encerrar a alguien diciendo de él que es “furioso”, sin tener que precisar si es enfermo o criminal”. Trad. de Juan José Utrilla.

¹⁴² Cic., *TD*. 3.11.15 y 16. En este apartado de las *Disputas Tusculanas*, el orador romano hace un excursus bastante amplio acerca de la locura, a la que él llama *insania* (por acoplamiento del griego al latín), entendida en dos aspectos básicos, o dos partes que la componen. Por un lado, la parte de la *insania* o *μανία* que comprende fundamentalmente la *stultitia*, y por otro, la parte que comprende la *iracundia* o *furore*, que los griegos solían llamar μελανχολία, causada por bilis negra (*atra bilis*): “Graeci autem μανίαν unde appellant, non facile dixerim; eam tamen ipsam distinguimus nos melius quam illi. Hanc enim insaniam, quae iuncta stultitiae patet latius, a furore disiungimus. Graeci volunt illi quidem, sed parum valent verbo: quem nos furorem, μελανχολίαν illi vocant; quasi vero atra bili solum mens ac non saepe vel iracundia graviore vel timore vel dolore moveatur; quo genere Athamantem Alcmaeonem Aiacem Orestem furere dicimus. Qui ita sit adfectus, eum dominum esse rerum suarum vetant duodecim tabulae; itaque non est scriptum “si insanus”, sed “si furiosus escit”. Stultitiam enim censuerunt constantia, id est sanitate, vacantem posse tamen tueri mediocritatem officiorum et vitae communem cultum atque usitatum; furorem autem esse rati sunt mentis ad omnia caecitatem. Quod cum maius esse videatur quam insaniam, tamen eius modi est, ut furor in sapientem cadere possit, non possit insaniam. Sed haec alia quaestio est; nos ad propositum revertamur.” (*Ibid*, 3.11.10-28)

¹⁴³ Pietro Citati, *La luz de la noche...*, pp. 68-70.

Ahora bien, los verbos que usa la poesía¹⁴⁴ -y sobre todo la tragedia- para referirse al estado de la locura, además de βακχεύω¹⁴⁵ y con más frecuencia μάνομαι¹⁴⁶, son verbos compuestos en los que la idea de separación, alejamiento o desviación se pone de relieve. El tratado *De morbo sacro* habla de παρα-φρονέω¹⁴⁷, que podríamos traducir como “pensar de manera desviada” o “estar fuera de sí”, en donde la raíz verbal φρονέω¹⁴⁸ (que deriva de φρένες) da el sustantivo ἄφρων¹⁴⁹ como sinónimo de locura, y dicho verbo puede a veces intercambiarse por νοέω, con el cual tenemos los sustantivos παρα-νοία¹⁵⁰ o ἄνοια.¹⁵¹ Este mismo sentido lo encontramos en la palabra ἔκστασις¹⁵² con hondas resonancias de iniciación religiosa, sobre todo de los ritos dionisiacos¹⁵³, pero en cuyo sentido íntimo nuevamente encontramos la idea de un alejamiento de un cierto estado normal (de conciencia quizá), en cuanto al modo civilizado y racional de la vida ciudadana en las *póleis* griegas; así, la ἔκστασις es un salirse de sí mismo, un desplazamiento del sitio acostumbrado de la razón. En el vocabulario de la locura, en resumen, encontramos la idea de un dislocamiento interior, un “estar fuera” o “al lado de” (παρα-) el sitio natural y

¹⁴⁴ El primer intento de la cultura griega por señalar a la locura como un mal, un padecimiento o un estado mental temporario, ya lo encontramos en Homero, aunque el poeta prefiere no ahondar demasiado en el tema: “Hace tiempo que se ha hecho notar que la idea de posesión está ausente en Homero, y a veces se ha inferido de ello que es ajena a la cultura griega más antigua. Podemos, sin embargo, encontrar en la *Odisea* huella de la creencia, más vaga, en el origen sobrenatural de la enfermedad mental. El poeta mismo no hace referencia a ella, pero una o dos veces permite a sus personajes emplear un lenguaje que traiciona su existencia. Cuando Melanto se burla de Ulises disfrazado llamándole ἐκπεπαταγμένος, “sacado de sus casillas”, esto es, loco, emplea una expresión que probablemente implicó en su origen una intervención demoníaca, aunque en sus labios puede no significar más que lo que nosotros queremos dar a entender cuando decimos de alguien que está “un poco tocado”. Algo más tarde, uno de los pretendientes está burlándose de Ulises y le llama ἐπίμαστον ἀλήτην. Ἐπίμαστος (de ἐπιμαίομαι) no se encuentra en ningún otro lugar, y se discute su significado; pero el sentido de “tocado”, es decir, loco, que le dan algunos eruditos antiguos es el más natural y el que mejor se adapta al contexto. También en este pasaje está implícito a mi entender, un “toque” sobrenatural.” (E. R. Dodds, *op. cit.*, pp. 73 y 74)

¹⁴⁵ Cf., Lidell Scott, *s.v.* No sólo significa celebrar los ritos de Baco, sino también enloquecer. Sin embargo, ambas ideas están estrechamente relacionadas. Cf., *infra*, p. 95.

¹⁴⁶ Cf., *ibid.*, *s.v.*

¹⁴⁷ Cf., Hr., *Morb. Sacr.* 14: τῶ δὲ αὐτῶ τούτο καὶ μαινόμεθα καὶ παραφρονέομεν, καὶ δείματα καὶ φόβοι παρίστανται ἡμῖν.

¹⁴⁸ Cf., Lidell Scott, *s.v.* De este verbo la medicina actual acuñó un término bastante común: la esquizofrenia.

¹⁴⁹ Cf., *ibid.*, *s.v.*; y A., *Eu.* 377.

¹⁵⁰ De παρανοέω. Cf., Lidell Scott, *s.v.*; E., *Or.* 824; A., *Th.* 756 y; Ar., Nu. 1476.

¹⁵¹ Cf., Lidell Scott, *s.v.*

¹⁵² Cf., *ibid.*, *s.v.*

¹⁵³ Cf., *infra*, pp. 95.

correcto de la razón, la prudencia y la moderación (εὐφρων, φρόνιμος, etcétera). Además, la idea de la desviación (παρρα-) la encontramos en el sustantivo παρρα-κοπή¹⁵⁴, donde la etimología del mismo nos induce a pensar en un golpe que desvía en su interior al que padece demencia; como ya se ha dicho que los dioses se insertan en las φρένες del ser humano, a veces violentamente, dañándolas de manera temporal, y así, la παρακοπή es un golpe por parte de un agente externo y divino, que desvía la razón o la mente de su lugar dentro de su sede.

En la locura, las entrañas son dañadas pero sobreviven, como el hígado de Prometeo en el mito. El daño interior se prolonga sólo mientras la locura está presente. Como la emoción, la locura viene de afuera: divina, maligna, autónoma. No pertenece a la persona; existe por sí misma. Viene y se irá. No es atributo duradero, sino una actividad temporaria por la cual las entrañas se mueven, cambian, deambulan, se retuercen, son agujoneadas y cargadas de negrura. Las entrañas “están locas”, con verbos (bakkháō, lyssáō, daimonáo) vinculados al daimón.¹⁵⁵

2.2.2. Síntomas externos: vagabundeo, contaminación y dislocamiento exterior

En la Antigüedad clásica, el modo en que puede saberse del padecimiento físico que una persona tiene es a través de los síntomas externos que el paciente presenta, y la locura, que es una afección interna, puede también conocerse a través de esos mismos síntomas externos que son visibles. Puede saberse si alguien está loco por el modo en que se comporta el demente, por el modo en que los demás lo ven actuar y por el modo en que se relaciona con su entorno. Tanto en la poesía como en la medicina, hay una correspondencia homeopática entre las cosas externas y las internas, y la idea de un macrocosmos tiene su correspondencia, reflejo y representación simbólica, con la idea del microcosmos, entendido como el ser humano. De este modo, lo que sucede afuera, debe estar sucediendo

¹⁵⁴ Cf., Lidell Scott, s.v.

¹⁵⁵ Ruth Padel, *op. cit.*, p. 59.

adentro, en esa interioridad cavernosa a la que no tenemos acceso ni podemos ver¹⁵⁶, pero podemos suponer. Se sabe, pues, de alguien que está loco por las distintas manifestaciones de su interioridad en su exterioridad. Por todo lo anterior, y tomando en cuenta la descripción general del cuadro de afecciones internas de la demencia, presentes en la poesía y en cierto modo en la medicina, es posible afirmar que la locura manifiesta vagabundeo físico, contaminación y dislocamiento exterior.

Son dos los personajes paradigmáticos que Esquilo usa en sus tragedias para representar la locura en un aspecto bastante peculiar: Ío y Orestes, ambos paradigmas de vagabundeo errante. Ío, a causa de sus amoríos involuntarios con Zeus, es transformada por Hera en vaca¹⁵⁷ y convertida, además, en la víctima de los ataques constantes de la diosa argiva. Primeramente, Ío debe dejar su patria para recorrer el mundo¹⁵⁸, vigilada por un terrorífico pastor de cien ojos, Argos; pero luego de que el pastor muriera a manos de Hermes, el sufrimiento de ella continua o incluso aumenta al ser agujoneada, ahora, por un tábano que la enloquece tan sólo con su presencia.¹⁵⁹ Y es así como el tragediógrafo la presenta en escena, cuando dialoga con Prometeo.¹⁶⁰ El otro personaje es Orestes, quien perseguido por las Erinias, también debe dejar su patria, Micenas, y recorrer el mundo en busca de la palabra del oráculo de Delfos para su sanación, tratando así de librarse de sus aterradoras persecutoras. En ambos ejemplos, el aspecto en común que encontramos es el andar errante.

¹⁵⁶ De ahí que se piense naturalmente en una oscuridad de la φρένες las cuales, por ser éstas internas no pueden verse, y, al mismo tiempo, no pueden verse por su oscuridad intrínseca, como es imposible poder ver a través de la oscuridad. *Cf., infra*, pp. 54-61.

¹⁵⁷ *Cf., A., Supp.* 291-310. En otras versiones es Zeus quien transforma a Ío en vaca. *Cf., por ejemplo, Apollod., II. 1, 3.*

¹⁵⁸ *Cf., A., Pr.* 707-876, y *Apollod., II. 1, 3.*

¹⁵⁹ *Cf., A., Supp.* 291-310; 541-42.

¹⁶⁰ *Cf., A., Pr.* 561-886.

La locura vista desde afuera, cuya representación es el vagabundeo, no sólo aparece en Esquilo en estos personajes. El mito de las prérides¹⁶¹ (las hijas de Preto y Estenebea, reyes de Tirinto) cuenta que ellas, Lisipe, Ifínoe e Ifianasa, enloquecieron por no honrar a Dioniso o por el sacrilegio hecho hacia una estatua de Hera (y la diosa las enloqueció haciendo que ellas se creyeran vacas). “En su insania andaban errantes por toda la región argiva, y después, atravesando Arcadia y el Peloponeso, corrían en el mayor desorden por lugares yermos”.¹⁶² Luego fueron curadas por el adivino Melampo. Este mito ilustra igualmente el aspecto del vagabundeo propio de la locura, que identifica a todo aquel que la padece.

Pero hay que considerar que el vagabundeo también es causa del rechazo por parte de las personas que se encuentran con el enloquecido, y al mismo tiempo es la voluntad o la motivación de la divinidad que lo impele a salir de su casa, ciudad y patria. El loco está siendo perseguido por la divinidad, pero más allá de esta relación del sujeto con la causa demoníaca que lo azuza, los hombres que pueden llegar a tener contacto con el demente, lo ven como una amenaza infame, por el daño que éste puede causar a quienes lo rodean. Furia, cólera, daño y asesinato son las palabras que mejor describen al loco en la tragedia griega¹⁶³, y por tanto, la locura no es vista, al menos en el siglo V a. C., como algo bueno¹⁶⁴: siempre se rechaza al loco por las posibles consecuencias destructivas a las que él puede llegar. Además, los espasmos y movimientos turbulentos que produce la locura en el cuerpo del demente, también causan vergüenza (αἰδώς), como le sucede al epiléptico¹⁶⁵; el loco se

¹⁶¹ Cf., Apollod., II, 2.2; y Hes., *Fr.* 131.

¹⁶² Apollod., II, 2.2. Trad. de Margarita Rodríguez.

¹⁶³ Cf., *supra*, pp. 39-42.

¹⁶⁴ Más adelante (cf., *infra*, pp. 82-90) se hará hincapié en la valoración buena o mala que la locura tiene en este período histórico, pues existen fuentes literarias donde ella reviste una valoración positiva, de tal suerte que, según se dice, gracias a la locura se logran las más bellas manifestaciones artísticas del hombre.

¹⁶⁵ Es interesante la relación que nuevamente podemos citar aquí entre el loco y el enfermo de epilepsia, en cuanto al apartamiento que la vergüenza motiva en los dos (Hp., *Morb. Sacr.* 15): “Los que ya están habituados

comporta como no debe, el loco hace lo que no debe y se ve como no se debería ver a alguien normal, es decir, como una ménade o como un poseso.

Retomando la idea de que lo que sucede adentro sucede afuera, y por ese afuera tenemos noticias del adentro, podemos afirmar que así como hay una desviación de la razón en la locura, de su centro que son las φρένες y una forma de llamar a la demencia es la “paranoia” (con la mente o razón -νοῦς- a un lado o desviada -παρά-), el demente también sufre un desvío del curso normal de su vida. Ya no está en su centro, como lo sería su hogar, y porque tiene que ser expulsado o desterrado de su ciudad natal, como sucede con Orestes que es expulsado de su patria Micenas, él ya no está ni en sus cabales ni en el centro de su vida (su casa, familia y patria): tiene que deambular y al mismo tiempo es rechazado por todo humano con el que tiene contacto. Entre los suyos y los no suyos es un extranjero:

La otra forma de alienación designa [...] una toma de conciencia por la cual el loco es reconocido por su sociedad como un extranjero en su propia patria; no se le libra de su responsabilidad, se le asigna, al menos bajo la forma de parentesco y de vecindad cómplices, una culpabilidad moral. Se les designa como el Otro, como el Extranjero, como el Excluido. El extraño concepto de “alienación psicológica”, que se creará fundado en la psicopatología, no sin que se beneficie, por cierto, de unos equívocos con que habría podido enriquecerse en otro dominio de la reflexión, ese concepto no es en el fondo más que la confusión antropológica de esas dos experiencias de la alienación, una que concierne al ser caído en el poder el Otro, y encadenado a su libertad, la segunda que concierne al individuo convertido en Otro, extraño a la similitud fraternal de los hombres entre sí. Una se acerca al determinismo de la enfermedad, la otra, antes bien, toma la apariencia de una condenación ética.¹⁶⁶

Incluso la palabra de origen latino, “delirio”, se relaciona con ese “salirse del surco, del arado” (de la preposición *de*, “alejamiento”, y del verbo *lirare*, “arar”¹⁶⁷), pues “Esta

a la enfermedad, presienten de antemano cuándo van a sufrir un ataque, y se apartan de la gente, a su casa, si tienen su vivienda cerca, y si no, a un lugar solitario donde sean muy pocos los que los vean caer, y al punto se esconden (bajo su manto). Y eso lo hacen por vergüenza de su enfermedad y no por terror, como muchos piensan, de lo divino.” (Trad. de Carlos García Gual)

¹⁶⁶ Michel Foucault, *op. cit.*, p. 210.

¹⁶⁷ Es sumamente curioso, y tema de un trabajo posterior, el que las ideas de la locura que la asocian a una manera de salirse del arado o curso natural de las cosas, estén estrechamente relacionadas con el episodio de una locura fingida. Odiseo, para no embarcarse con la flota que lo llevaría a las costas de Ilión, se fingió loco, arando su terruño con un buey y un asno, y sembrando sal en lugar de grano; pero Palamedes, émulo en

palabra se deriva de *lira*, un surco; de manera que *delirio* significa propiamente apartarse del surco, del recto camino de la razón”.¹⁶⁸ En consecuencia, la locura significa un desplazamiento de la mente o la razón hacia afuera de su sede, que también provoca, por tanto, un desplazamiento del cuerpo hacia el exterior de su sede: el hogar y la patria, y así, el loco es un *extra-vagante* y un *ex-céntrico*. Y esto se debe a que el demente debe vivir apartado de la sociedad. Lo mismo podemos ver en el caso de las bacantes al celebrar los ritos dionisiacos. Ellas, las ménades¹⁶⁹ o enloquecidas, cuando acompañan al dios, no pueden permanecer en el hogar, lugar natural de las mujeres en la cultura griega, sino que deambulan por lugares salvajes y feraces como los montes y los bosques. Así también sucede con las Prétides y con Ío, y con un personaje homérico al que el poeta no describe como loco, pero suponemos que así lo concebía el auditorio de la *Ilíada*: Belerofonte.¹⁷⁰

Del mismo modo, Orestes,

...como Ío, no puede permanecer en el lugar correcto; es perseguido por la ira demoníaca que es a la vez la causa y la imagen de su locura y de su vagabundeo. Él “va errante en la locura” por Grecia (en tiempos históricos sus vagabundeos se conmemoraban en diversos lugares) y por tierra extranjera [...] Esquilo presenta a Ío y Orestes en términos similares. Los ataques de locura acompañan su vagabundeo físico y se identifican con la causa de éste. Ambos “son sacados” del escenario, fuera de la obra, por una explosión de locura que arranca a sus mentes “fuera de su curso” y a sus cuerpos fuera de la sociedad. El modo de representar el “fuera de su curso” de Ío es la imagen de las olas tormentosas, el de Orestes es un carruaje descontrolado que sale de su camino. Para ambos, el movimiento principal del cuerpo y la mente es *éxo drómou*, “hacia afuera del camino”.¹⁷¹

ingenio del hijo de Laertes, descubrió su treta poniendo en frente del yugo a su pequeño hijo, Telémaco. Así, Odiseo tuvo que salirse del arado para no matar a su propio hijo (cf., Apollod., *Epit.* 3.7; e Hig., *Fab.*, 95). Ese “salirse del surco”, contrario a lo que hemos venido sosteniendo, significó el regreso a la cordura de la mente de rey de Ítaca, pues haber continuado en el curso natural de dicho arado, porque hubiese dado muerte a su propio hijo (tema constante de la tragedia) hubiese significado ello mismo, de manera paradójica, haber estado realmente loco.

¹⁶⁸ James, *apud* Michel Foucault, *Historia de la locura...*, p. 369.

¹⁶⁹ La palabra “ménade” guarda una estrecha relación etimológica con la palabra μανία.

¹⁷⁰ Cf., Hom., VI 200-202: ἀλλ' ὅτε δὴ καὶ κείνος ἀπήχθετο πᾶσι θεοῖσιν, / ἦτοι ὁ κάπ πεδίον τὸ Ἀληῖον οἶος ἄλατο / ὄν θυμὸν κατέδων, πάτος ἀνθρώπων ἄλεείνων. Sospecho que el participio activo del verbo ἄλεείνω hace referencia a la misma llanura Aleya tanto en el juego de palabras como en el significado de la misma. ¿Aleya es el nombre de la llanura del vagabundo de Belerofonte, que toma su nombre por el mismo vagabundeo del héroe?

¹⁷¹ Ruth Padel, *op. cit.*, pp. 160 y 161.

Áyax, cuando enloquece y mata al ganado que confunde con los jefes aqueos, Agamenón y Menelao, luego de la disputa por las armas de Aquiles que ganó Odiseo, decide salir de su tienda: deambula por la playa con intención de darse muerte. Ese andar errante, simbólicamente también alude a su locura, pues aunque ya ha regresado en sí y se ha dado cuenta de su fatal confusión, el hecho de que quiera suicidarse es consecuencia de la locura que lo hizo actuar con deshonra y vergüenza. Como quienes lo buscan y no dan con las pistas de él¹⁷², y por ello andan errantes en su averiguación¹⁷³, del mismo modo Áyax está perdido en sus cavilaciones y sus pasos. Y todo esto no es sino una ilustración claramente simbólica y alegórica del estado de locura en que se encuentra el héroe, misma locura que ambienta la puesta en escena de la obra, en la oscura penumbra de un amanecer que no llega, ni llegará, sino hasta el momento en que “el mejor en figura y en hechos que todos los argivos después del Pelida intachable”¹⁷⁴ se dé muerte a sí mismo.

Por otro lado, el tratado *De Morbo Sacro*, tratando de dar una explicación racional acerca de las causas desconcertantes de las convulsiones y espasmos en la epilepsia durante la crisis, dice que el enfermo se retira no por el temor a la presencia divina, sino por la vergüenza que siente ante la sociedad, cuando sobrevienen sus ataques. No hay que perder de vista que el autor trata de racionalizar todos los aspectos de la enfermedad, y que su visión medico-científica rompe las más de las veces con las concepciones populares de las posibles causas, como cuando dice que es la cabeza, y no el pecho, la sede de la razón¹⁷⁵, y también cuando afirma que si habremos de considerar divina esta enfermedad, entonces así

¹⁷² En la primera escena (*cf.*, S., Ay. 1-5) vemos a Odiseo buscando el rastro de Áyax a través de las huellas que éste ha dejado en la arena. Atenea le dice a Odiseo: “Siempre te veo, hijo de Laertes, a la caza de alguna treta para apoderarte de tus enemigos. También ahora te veo junto a la marina tienda de Áyax en la playa –que ocupa el puesto extremo–, siguiendo desde hace un rato la pista y midiendo las huellas recién impresas de aquél, para conocer si está adentro o no lo está.” (Trad. de Jorge Bergua Cavero)

¹⁷³ *Cf.*, S., Ay. 5, 23, y 29-32.

¹⁷⁴ *Cf.*, Hom., xi. 550 y 551.

¹⁷⁵ *Cf.*, Hp., *Morb. Sacr.* 20.

lo debemos hacer con el resto de los males corporales.¹⁷⁶ Sin embargo, el autor sigue un cuadro descriptivo acerca de esta enfermedad que encuentra su eco, con todo y que dé otra explicación, en la tradición popular y poética que es muy anterior al propio racionalismo médico. Como quiera que sea, el autor habla de una separación de la sociedad por parte del enfermo, en el momento de aproximarse el ataque, arguyendo que dicha separación es producto solamente de la vergüenza, pero la poesía y la visión popular ve la causa de la locura y su alejamiento, tanto en la vergüenza como en la presencia divina. En una palabra, la imagen del poseído alejándose de los hombres encaja perfectamente con ambas visiones a su vez contrapuestas: la visión científica y la poética, en donde el sentido del alejamiento o exilio por parte del enloquecido, como Edipo, Orestes y demás personajes del mito griego, responde al hecho de que un dios azuza y persigue a los locos (pues en ellos hay una mancha vergonzosa que debe ser eliminada), alejándolos de los hombres cuerdos, al tiempo que éstos alejan de sí a los locos, por temor al potencial daño que causan, pero también por la presencia divina y amenazante que los acompaña.

Una última elucidación del vagabundeo, que también se ha tratado de explicar en términos de exilio, es la contaminación. Ésta es un aspecto fundamental del desarrollo de las ideas dentro de la religión grecorromana, que determina gran parte del modo en que los creyentes se relacionaban con los dioses¹⁷⁷, es decir, cuáles eran los límites y cuáles las demandas por parte de lo divino que el creyente solía acatar para acercarse en su fe y su

¹⁷⁶ Cf., *ibid*, 1 y 2.

¹⁷⁷ Cf., *supra*, pp. 34 y 35. E. R. Dodds dirá (*op. cit.*, pp. 46 y 47) que la contaminación por contagio o contacto, o por herencia, expresa el sentimiento religioso de la culpabilidad en la época Arcaica: “el temor universal de contaminación (*miasma*), y su correlato, el deseo universal de purificación ritual (*kátharsis*) [...] No hay indicio alguno en Homero de la creencia de que la contaminación era infecciosa ni hereditaria. Para la Época Arcaica tiene estos dos caracteres, y de ahí el terror que infunde: porque ¿cómo puede un hombre estar seguro de que no ha contraído ese horrible mal en un contacto casual, o de que no lo ha heredado del delirio olvidado de algún antepasado remoto? Tales inquietudes resultaban tanto más angustiosas por su misma vaguedad, por la imposibilidad de asignarlas a una causa que pudiera conocerse o remediarse. Es probablemente un exceso de simplificación el ver en estas creencias el *origen* del sentimiento arcaico de culpabilidad; pero no cabe duda de que lo expresaban, lo mismo que el sentimiento de culpabilidad de un cristiano puede hallar expresión en el temor obsesionante de caer en pecado mortal.”

devoción a los dioses, pues éstos, siendo liminares, lo vigilaban todo: las entradas y salidas físicas y simbólicas (y los “ritos de paso” nos dan cuenta de ello) de la vida humana. En la contaminación encontramos explicaciones de la salud del cuerpo, pero también de la conducta moral que el hombre debe tener ya no sólo con lo divino, sino también con el prójimo o la sociedad en que vive.¹⁷⁸ Y la salud se explica, en primera instancia, a través de los signos externos, a saber, el cuerpo y su movimiento, o las afecciones internas manifiestas en la exterioridad, como la piel. Es así como la medicina antigua atacaba las enfermedades que se gestaban dentro y que sólo podían adivinarse o suponerse a través de los signos visibles en la piel, como las llagas o algunas secreciones, como la orina, el moco o el sudor.¹⁷⁹ A su vez, ciertas enfermedades comportaban un carácter contagioso, y dado que el temor al contagio era latente y profundo, se velaba por el distanciamiento del sano con relación al enfermo para no contraer la misma enfermedad que él.

La contaminación (μίχσμα) es una enfermedad que se puede contraer por contagio o por un delito de índole divino, como el asesinato. Y el loco es el prototipo del enfermo que guarda en su interioridad la enfermedad que, invisible al médico y al sano, puede contagiarse y tiene un carácter divino.

Nósos, -“plaga”, “enfermedad” puede significar cualquier cosa mala: también se usaba para “locura”.

Nosotros hablamos de enfermedad mental. No creemos que sea contagiosa; quizá sea hereditaria. Pero de cualquier modo, pensamos que compete a la medicina. Con todo, en la mayoría de las sociedades (no así en la nuestra, actualmente) las ideas de enfermedad y curación, de hacer que la enfermedad sea comprensible, también están irrevocablemente ligadas a la religión. La Atenas del siglo V. a. C. no distinguía el significado literal del metafórico, o al menos, no como lo hacemos en la actualidad. De modo que cuando la enfermedad es una imagen de la locura, cada una de ellas -la enfermedad y la locura- aporta a la otra reales resonancias de causa y curación demónicas. La enfermedad, como la pasión, se debe principalmente a cosas exteriores que entran. Locura, enfermedad, contaminación, cólera divina: cada una de ellas refuerza el campo semántico de las demás. Las imágenes interactúan. Nosotros podemos considerarlas como diversos chorros de una fuente, pero en Grecia formaban una sola corriente de agua.¹⁸⁰

¹⁷⁸ Cf., *infra*, pp. 180-186.

¹⁷⁹ Cf., Ruth Padel, *op. cit.*, p. 223.

¹⁸⁰ Ruth Padel, *op.cit.*, pp. 241 y 242.

El loco puede contagiar la impureza de su contaminante enfermedad a las personas o a las ciudades, pues la ira divina lo persigue y lo alcanza, a él y a sus cercanos. La palabra griega νόσος designa cualquier cosa mala, como una plaga, una peste o una enfermedad, y a veces se usa para designar a la locura misma.¹⁸¹ No es extraño, por estas razones, que a los locos se les exiliara para que su impureza no se contagiase, y que el gran encierro que se dio en Occidente en época moderna, según Foucault¹⁸², en gran medida se debiera al influjo de la herencia de las ideas griegas en torno a la percepción de la locura, de modo que el sistema gubernamental de las grandes urbes europeas, a principios del siglo XVII d. C., aislaba a los locos en el “mani-comio,” como se aísla a los mendigos y a los enfermos en el Hospital General¹⁸³, entre otras cosas, también por causa de un velado temor al contagio del μίσμος.

Pero, ¿qué es lo que puede contaminar o volver impuro a un ser humano? La respuesta es todo contacto que éste tenga con la divinidad en un momento o circunstancia que no es propicia para dicho contacto. Por ejemplo, el asesinato, un derramamiento de sangre que infringe todo orden natural, civil y religioso, es una causa de contaminación que exige una purificación (κάθαρσις):

Los héroes de Homero no tomaban por lo trágico un asesinato; Homero habla de huídas y de rescates, pero no de culpa y de impureza. En la Grecia continental imperaba una concepción más severa, de raíces antiquísimas, visible en viejas prácticas peculiarísimas,

¹⁸¹ Cf., *ibidem*; y S., Ay. 66.

¹⁸² Cf., Michel Foucault, *op. cit.*, pp. 75-125. El autor habla de la locura en la época moderna (a la que él llama, como ya se dijo, “época clásica”) como un fenómeno surgido también por la creación institucional del antecedente del *Manicomio*, el Hospital General (*ibid*, pp. 124 y 125): “El confinamiento es una creación institucional propia del siglo XVII. Ha tomado desde un principio tal amplitud, que no posee ninguna dimensión en común con el encarcelamiento tal y como podía practicarse en la Edad Media. Como medida económica y precaución social, es un invento. Pero en la historia de la sinrazón, señala un acontecimiento decisivo: el momento en que la locura es percibida en el horizonte social de la pobreza, de la incapacidad para trabajar, de la imposibilidad de integrarse al grupo; el momento en que comienza a asimilarse a los problemas de la ciudad. Las nuevas significaciones que se atribuyen a la pobreza, a la importancia dada a la obligación de trabajar y todos los valores éticos que le son agregados, determinan la experiencia que se tiene de la locura, y la forma como se ha modificado su antiguo significado [...] La locura [...] se encontró recluida, y ya dentro de la fortaleza del confinamiento, ligada a la Razón, a las reglas de la moral y a sus noches monótonas.”

¹⁸³ Cf., *ibid*, p. 70.

y el mito tiene mucho que contar de las purificaciones y expiaciones que un asesinato imponía. En la religión de muchos pueblos, sin exceptuar la de los griegos, hay purificaciones; pero lo decisivo para la vida religiosa es la importancia que se les dé y la severidad con que se las exige. Si no son dejadas el buen arbitrio de cada cual, sino que existen como una obligación perceptiva, entonces revisten la mayor importancia para la conducta religiosa del hombre, porque intervienen profundamente en la totalidad de su vida.¹⁸⁴

La locura, entonces, como un mal visible y físicamente concreto, se relacionaba con otro tipo de afecciones corporales, como las enfermedades y la contaminación. Y el asesinato, que hemos ya citado como causa de contaminación y persecución divina, también podía causar la locura.¹⁸⁵ Por ejemplo, los primeros signos de locura de Orestes tratan de ser explicados por el coro de *Las Coéforas* como el resultado lógico de su reciente acción: el asesinato de su propia madre.¹⁸⁶ Y este asesinato, además de explicar de algún modo su locura, indudablemente explica su contaminación, y que al llevarla consigo mismo cuando pisa por primera vez Atenas, hizo que ese día se considerase el día más contaminado en dicha *pólis*.¹⁸⁷

El desplazamiento, vagabundeo y contaminación son síntomas de demencia, como se ha tratado de demostrar, en el sentido de un cambio de lugar físico que se corresponde con un cambio interno de lugar, el lugar correcto que tiene la mente en la interioridad humana. Pero otro tipo de alteración es la modificación del aspecto externo del enloquecido. El dislocamiento exterior es reflejo del dislocamiento interior, y el primero tiene que ver, sobre todo, con las características físicas que el cuerpo presenta más allá de su desplazamiento de lugar. Ya se han citado los ejemplos¹⁸⁸ de Ío cuyo cambio físico y locura son parte de una misma afección. Lo mismo sucede con Dafne y otros personajes del mito. Pero lo común es encontrar personajes cuyo cabello en desorden, enmarañado y

¹⁸⁴ Martin Nilsson, *Historia de la religión griega*, pp. 52 y 53.

¹⁸⁵ La nodriza pregunta a Fedra si su locura hallaba su causa en algún asesinato, en sangre derramada (E., *Hipp.* 314: ἀγνάς μὲν, ὦ παῖ, χεῖρας αἵματος φορεῖς;).

¹⁸⁶ Cf., A., *Ch.* 1055-1056: ποταίνιον γὰρ αἶμα σοι χεροῖν ἔτι / ἐκ τῶνδ'εἰ τοὶ παραγμὸς ἐς φρένας πίτνει. Cf., también, Ruth Padel, *op.cit.*, p. 224 y Robert Parker, *Miasma...*, p. 129.

¹⁸⁷ Cf., Ruth Padel, *op.cit.*, p. 232.

¹⁸⁸ Cf., *supra*, pp. 61-72.

revuelto (justo como el arte de las vasijas representa a las mujeres enloquecidas que son parte del θίσσοϛ dionisiaco) es un símbolo inequívoco de locura. En su danza¹⁸⁹, las ménades bailan violenta y bruscamente, con paso arrítmico y sin orden aparente, cuyo movimiento despeina sus cabellos. Con esto, se representa también el estado de locura en un arte que por predilección y antonomasia manifiesta el ritmo, el compás y la armonía. Las danzas dionisiacas y coribánticas, y la música ditirámica, han de representar todo lo contrario a la música acompañada de la lira y del canto. El orden acompasado de la música de Apolo se contraponen al caos y desorden de la música que bailan las ménades de Dioniso. La dislocación entendida como el salirse del lugar correcto, en la danza recobra nuevamente el sentido de que los miembros del cuerpo del danzante se dislocan y salen de su lugar correcto, lo cual sucede en la danza llamada κίδαριϛ (nombre que también se refiere a un tipo de máscara), a la que se confunde con otra danza, la llamada ἀλητήρ, que es el baile de los vagabundos según los sicionios.¹⁹⁰ En conclusión las contorsiones y movimientos espasmódicos del epiléptico¹⁹¹, son las mismas características del cuerpo en movimiento del demente y de la ménade.

Además, en la mirada del loco, vemos su locura. Los ojos de los locos suelen estar desorbitados, es decir, girando en desorden y fuera de su centro que es la órbita.

Lo interior y lo exterior, lo mental y lo físico se corresponden. Los desvaríos externos del cuerpo, geográficos y en gran escala, como el de Ío, o en pequeña escala, girando los ojos y sin descanso, se reflejan en la mente enloquecida; ésta se tuerce a un costado, como el

¹⁸⁹ Cf., *infra*, pp. 95-100 y 230-245.

¹⁹⁰ Cf., Ath. Med., 14.631 d.

¹⁹¹ Cf., Hp., *Morb. Sacr.* 10: “Los brazos quedan inertes y se agitan convulsivamente al estar detenida la sangre y no estar en circulación, como acostumbraba. Y los ojos le dan vueltas, al obturarse las venas menores y tener pulsaciones. Por la boca se derrama una espuma que sale de los pulmones; ya que, al no llegar a ellos el aire, espumean y bullen como a punto de morir [...] El enfermo da patadas cuando el aire se encuentra encerrado en estos miembros y no es capaz de salir hacia afuera a causa de la flema. Precipitándose a través de la sangre hacia arriba y hacia abajo produce convulsiones y dolores, y por eso el individuo cocea”. (Trad. de Carlos García Gual)

cuerpo y los ojos. Las *phrénes* y los ojos de Ío *diástrophoi*. El movimiento interior también está “fuera de”, “al costado”.¹⁹²

Atenea, en el *Áyax* de Sófocles, desvía la mirada del héroe epónimo de la obra en dos momentos: cuando lo hace infundiéndole falsos pensamientos¹⁹³, y cuando más tarde, también desvía sus ojos para que no pueda ver o saber de la presencia de Odiseo.¹⁹⁴ Más adelante, en la misma obra, el propio héroe dirá:

Y si estos ojos y la mente extraviada no se hubieran desviado de mi intención, nunca hubiesen vuelto a sentenciar así contra otro hombre. Ahora la indómita diosa hija de Zeus, la de aterradora mirada, cuando dirigía ya mi brazo contra ellos, me hizo fracasar, infundiéndome un rapto de locura, de suerte que en estos animales he ensangrentado mis manos. Y aquéllos se ríen porque se han librado contra mi voluntad. Pero, cuando es un dios el que inflige el daño, incluso el débil podría esquivar al poderoso.¹⁹⁵

A veces, esa mirada es una mirada encendida: Agamenón, en su furia, lanza una torva mirada a Calcas, el adivino¹⁹⁶; o bien, es profunda, ensimismada y oscura, tal como Sófocles disfraza la mirada “ensombrecida”¹⁹⁷ de su personaje *Áyax*.

Por tanto, la mirada del loco es oscura en dos sentidos: porque los locos ven en la oscuridad, y porque su mirada o sus ojos se ven oscuros y profundos. Giran desorbitadamente (*διάστροφοι*) y con los mismos espasmos que vemos en el movimiento torcido de sus miembros, como *Ágave*, en las *Bacantes* de Eurípides:

Pero ella [i. e., *Ágave*] echaba espuma de la boca y revolvió sus pupilas en pleno desvarío, sin pensar lo que hay que pensar. Estaba poseída por Baco, y no atendía a Penteo. Cogiendo

¹⁹² Ruth Padel, *op. cit.*, p. 281.

¹⁹³ *Cf.*, S., *Ay.* 51 y 52: ἐγὼ σφ’ ἀπείργω, δυσφόρους ἐπ’ ὄμμασι / γνώμας βαλοῦσα τῆς ἀνηκέστου χαρᾶς.

¹⁹⁴ *Cf.*, *ibid.*, 69 y 70: ἐγὼ γὰρ ὀμμάτων ἀποστροφούς / αὐγὰς ἀπείρξω σὴν πρόσοψιν εἰσιδεῖν. Nótese el gran paralelismo que guardan este par de versos con los dos anteriormente citados (*cf.*, S., *Ay.* 51 y 52 de la n. anterior: ἐγὼ σφ’ ἀπείργω, δυσφόρους ἐπ’ ὄμμασι / γνώμας βαλοῦσα τῆς ἀνηκέστου χαρᾶς.), donde el sujeto ocupa un lugar importante (ἐγὼ), y con ello se destaca la importancia que tiene la diosa Atenea como sujeto de la acción del verbo ἀπείργω, pues la diosa es el agente de la locura y desvío de la mirada de *Áyax*.

¹⁹⁵ *Ibid.*, 445-456. (Trad. de Assela Alamillo)

¹⁹⁶ *Cf.*, Hom., I 104 y 105: ὄσσε δὲ οἱ πυρὶ λαμπετόωντι ἔικτην / Κάλχαντα πρῶτιστα κάκ’ ὀσσόμενος προσέειπε·

¹⁹⁷ *Cf.*, S. *Ay.*, 85: ἐγὼ σκοτώσω βλέφαρα καὶ δεδορκότα. Estas son palabras de Atenea, quien afirma que es ella quien nuevamente llevará a cabo la acción. La intensificación del sujeto en estos tres pasajes citados de la obra (*cf.*, *supra*, n. 180) no son un mero artificio poético, sino que recobra su sentido en el hecho de que los dioses son los agentes inmediatos e inefables de toda obra de destrucción y glorificación que llevan a cabo los mortales.

con sus dos manos el brazo izquierdo, y apoyando el pie en los costados del desgraciado, le desgarró y arrancó el hombro, no con su fuerza propia, sino porque el dios había dado destreza a sus manos.¹⁹⁸

En la mirada del loco percibimos la oscuridad de sus entrañas afectadas y poseídas, y como veremos más adelante, esa mirada se parece a la mirada de la Gorgona, en la cual reconocemos la muerte, la locura y el terror.¹⁹⁹

2.3. Locura en la tragedia griega

El mito griego suele presentar a los dioses como persecutores de mortales que los han injuriado, pero también de mortales que en apariencia no han cometido delito alguno²⁰⁰; o bien, a veces los dioses suelen perseguir, conducidos por su deseo amoroso (y dioses como Poseidón, Ares, o los dioses de los vientos, especialmente Bóreas, suelen violar a las mortales a las que desean). Ío²⁰¹, por ejemplo, sin haber hecho ningún mal a mortal o dios alguno, luego de que es víctima de los deseos de Zeus, tiene que sufrir el peso de su condición de amante, pues Hera busca su perdición, persiguiéndola o mandándole agentes demoníacos que la torturan anímicamente, a manera de pesadilla, como Argos, el monstruo de cien ojos que nunca duerme. El tábano es el οἴστρος que, además de significar en griego el moscardón que atormenta los ganados, también es el aguijón que produce el dolor,

¹⁹⁸ E., *Ba.* 1122-1128: ἡ δ' ἀφρὸν ἐξεῖσα καὶ διαστρόφους / κόρας ἐλίσσοις, οὐ προνοῦς ἄ χρῆ φρονεῖν, / ἐκ Βακχίου κατείχετ', οὐδ' ἐπειθέ νιν. / λαβοῦσα δ' ὠλένης ἀριστερὰν χέρα, / πλευραῖσιν ἀντιβάσα τοῦ δυσδαίμονος / ἀπεσπάραξεν ὤμον, οὐχ ὑπὸ σθέσους, / ἀλλ' ὁ θεὸς εὐμάρειαν ἐπέδιδου χεροῖν. Traducción de Carlos García Gual.

¹⁹⁹ Cf., *infra*, pp. 143-152; y también, E., *HF.* 867-868: ἦν ἰδοῦ· καὶ δὴ τινάσσει κρᾶτα βαλβίδων ἄπο / καὶ διαστρόφους ἐλίσσει σίγα γοργωπούς κόρας. Aquí se describe la mirada encendida y desorbitada de Heracles, cuando comienza a ser víctima de la locura infundida en él por Lyssa, o mejor dicho, cuando la diosa de la locura lo posee y el héroe comienza a perder la razón. Los adjetivos para el movimiento de las pupilas (κοραῖ) de Heracles, son διαστρόφους y γοργωπούς, el primero de los cuales se refiere al movimiento desorbitado, y el segundo, a la referencia de la mirada terrible enparentada con la Gorgona. Así, los ojos se mueven en giros, lo cual se deduce del empleo del verbo ἐλίσσω.

²⁰⁰ Aunque siempre haya una causa última, y es el desconocimiento de dicha causa o acción cometida contra un dios lo que motiva a los hombres a consultar el oráculo de Delfos (cf., S., *OT.* 69-77). La mayoría de las veces, los males que aquejan a un individuo o a una sociedad son el castigo que los dioses infringen por culpa de descuidos humanos en apariencia mínimos, como el que en un sacrificio, el oferente olvide mencionar el nombre de una deidad, con lo cual una maldición cae sobre una casa real o un pueblo entero. Coronis y su pueblo, por ejemplo, fueron maldecidos por la furia de Apolo cuando ella engañó al dios con un mortal, así que la muchacha y el pueblo entero perecieron. Cf., Apollod., III.10.3; Ov., *Met.* II, 534-535; y Pi., *P.* III, 36.

²⁰¹ Cf., *supra*, p. 62.

y, en otra acepción que nos ilustra mejor todo lo anterior, el οἶστρος es el furor, la ira o el arrebatado demente: una pasión salvaje y violenta derivada de un dolor agudo, efecto del piquete del aguijón.²⁰²

Además, la presencia divina, en los mortales que son perseguidos, causa cambios irreparables en la constitución externa del cuerpo humano. Hera convierte en vaca a Ío (o en otras versiones, la diosa simplemente cambia el aspecto de la muchacha, pues le nacen cuernos de vaca en la frente, lo que aterraba y enloquecía, al mismo tiempo que alejaba de sí a la gente que la veía deambular cerca²⁰³). Orestes, tratando de aliviar su locura y deshacerse de las Erinias, de un mordisco se arranca un dedo, pero no consigue sanarse.²⁰⁴ Otro ejemplo que hay que citar, y por lo que se dirá más adelante²⁰⁵, es el de Dafne. Ella, como otros mortales²⁰⁶ que son víctima de los deseos divinos, huye de Apolo, y en su carrera, le pide ayuda a su padre, el río Peneo, mas el padre sólo consigue transformarla en el árbol del laurel que el dios olímpico consagrará para sí, haciéndolo su símbolo más preclaro; aunque en este caso, la metamorfosis cuyos cambios son definitivos, para usar la idea de Ovidio, ya se ha dado irremediamente.²⁰⁷

²⁰² Cf., Ruth Padel, *op. cit.*, pp. 38-41. Es interesante constatar cómo el zumbido, el sonido agudo de insectos como las abejas, avispas, abejorros o tábanos, motiva un nerviosismo y excitación desmesurada en el ser humano, producto de la cercanía inquietante y amenazante de estos insectos (y aunque la amenaza de dolor sea quizá la causa de la inquietud del sonido del zumbido, insectos cuya picadura es imperceptible, también despiertan cierto nerviosismo, como los mosquitos). Así, podría suponerse que el significado de la palabra οἶστρος está en consonancia con la idea de que la prolongación de esa sensación alarmante, causada por el sonido del zumbido y la presencia del tábano, puede dar pie a la locura tanto como ansiedad, sensación de amenaza y persecución, vagabundeo y dolor agudo y terrible, ideas que están a la vez estrechamente relacionadas y que juntas, forman un cuadro sintomatológico de esa locura que produce el tábano, o, en el mejor de ejemplos, el agente de la μανία que es en última instancia divino: en este caso, Hera.

²⁰³ Cf., A., *Pr.* 645-682; y *Supp.* 565-573: “Los mortales que de la tierra entonces eran habitantes, con pálido temor en su corazón se estremecían ante la visión inusitada, al ver un res disforme, medio humana: en parte vaca, en parte mujer. Y el prodigio admiraron. ¿Y quién fue en aquella ocasión el que hizo de encantador de la errante infeliz, por el tábano agujoneada, Ío?” Trad. de Mercedes Vilchez.

²⁰⁴ Cf., *infra*, pp. 194-200.

²⁰⁵ Cf., *infra*, p. 75.

²⁰⁶ Dafne es una ninfa que, como todas las demás, aunque son divinas no son inmortales. Las ninfas mueren luego de una prolongada vida.

²⁰⁷ Cf., *Ov.*, *Met.* I, 525-567.

La idea básica que subyace en los mitos que hablan del cambio mental y físico del ser humano, como el caso de Ío, Dafne y Orestes²⁰⁸, es que la presencia divina, o el mero contacto con el dios, siempre provoca cambios al interior, y a veces al exterior, de quienes la padecen. Se puede experimentar la presencia de lo divino no sólo como un milagro o causa de beatificación, sino como un peso y una condena que no es posible evitar, aunque tampoco soportar: lo divino, así como purifica, también contamina, y es de tal fuerza o tal trascendencia, que su mera injerencia en los asuntos humanos trastoca la conciencia y el curso de los hechos de cualquier individuo o pueblo. Esa conciencia ya afectada por los dioses, al amparo de la idea de la *παρρηγοπή* y del toque divino, del desvío de las *φρένες* o del *νοῦς* debido a un agente externo y divino, nos da un solo resultado: la locura. Y así, una de las dimensiones de la tragedia griega también puede interpretarse como un constante cuestionamiento del hombre en estado de demencia acerca de su propia locura, es decir, un conflicto interior:

Los *dáimones* de nuestra vida, y las relaciones humanas a las que pertenecen, nos definen. En la tragedia los dioses son divinidades de, sobre todo, las relaciones. Éstas pueden ser de unión (Afrodita, Eros); de pelea (Ares), o de entretenimiento, de hacer o romper promesas, de firmar contratos, de competir en juegos [...] Los vínculos que mantenemos en nuestra vida nos definen. Pero esos dioses también son centros de identidad individual, que imponen sus propias preocupaciones y resonancias a un yo humano [...] En términos narrativos, la divinidad aparece como ayuda y persecución. En la *Odisea*, Odiseo es definido por el amor de Atenea y el odio de Poseidón. El Heracles de Eurípides es definido por el orgullo que provoca a Zeus y el odio de Hera [...] El espectro de la divinidad es el espectro de las relaciones humanas. Los dioses envidiosos habitan nuestro contacto con los demás, las terminaciones de nuestros nervios sociales, infundiendo energía demoníaca y violencia súbita en la red familiar, social y las relaciones de negocios de cada individuo [...] La escisión del mundo divino implica la escisión en el yo: impulsos y lealtades que actúan unos contra otros en el yo. La locura en la tragedia a menudo es un resultado - aunque no el único- del modo como los dioses dirimen sus propios conflictos, en el campo de batalla de las vidas de los hombres. El *dáimon* está en conflicto consigo mismo.²⁰⁹

Frente a la voluntad de los dioses, voluntad que muchas veces no se puede conocer ni a través del oráculo²¹⁰, el hombre enloquece al no poder descubrir las veredas del recto

²⁰⁸ Cf., *supra*, p. 74.

²⁰⁹ Ruth Padel, *op. cit.*, pp. 317 y 318.

²¹⁰ Cf., A., *Supp.* 93-95: “Porque los caminos de su mente (i.e. de Zeus), retorcidos y oscuros, se mueven, enigmáticos de conocer.” Trad. de Mercedes Vilchez.

camino, de la recta justicia y la recta decisión que se encuentra en su propio interior, en su propio arbitrio y juicio. Es trágico, pues, tener que decidir en medio de dos posibles caminos que mutuamente se oponen, pero que es necesario transitar. Y dado que cualquiera de esos dos caminos conducen a la destrucción, el hombre enloquece, ya sea antes o después de cruzarlos. Antes de cruzarlos, se enloquece al no saber cuál es la vereda correcta, y también se enloquece después de hacerlo, cuando se cae en la cuenta de que, de todos modos, el camino ha sido errado. Enloquecer es equivalente a salirse del camino²¹¹, pero a veces es lo que las personas prefieren antes de enfrentarse con su propia tragedia y antes de oponerse a la voluntad divina, que a fin de cuentas, es su propio destino. Y éste es el pensamiento trágico en relación a los dioses, al menos en Esquilo.²¹²

Para Esquilo, como para todos los griegos, las leyes que presiden el destino humano, son en principio las leyes de la Fatalidad. El lote asignado (μοῖρα), el decreto del destino, la necesidad (ἀνάγκη), Adrasteo o *el inevitable* (Ἀδράστειος), son palabras que resuenan constantemente en medio de los infortunios cuyo espectáculo nos ofrece el poeta. La vida de hombre aparece, pues, como fatalmente encadenada a la desgracia y, hay que añadir, al crimen.²¹³

Pero en este sentido, locura también significa no ver, pues no se puede ver en medio de la oscuridad, a través de la noche cuya negrura envuelve la mente del *de-mente*. Así, no debe extrañar la idea del errar físico, tanto al exterior como al interior del individuo, y ese modo de errar o deambular internamente puede entenderse como “el desvío de la mente”²¹⁴ que equivale, ahora, al error en sentido laxo -la misma palabra “error” proviene del verbo latino *errare*, es decir, desviarse o deambular-.

²¹¹ Cf., *supra*, pp. 61-73.

²¹² Cf., por ejemplo, A., *Pr.* 160-167.

²¹³ Julio Girard, *El sentimiento religioso en la literatura griega...*, p. 393.

²¹⁴ Cf., Ruth Padel, pp. 201 y 202. Según la exposición de la autora, un movimiento al interior del cuerpo y de las φρένες sólo podía ser imaginado con la ayuda de imágenes en donde resuenan ideas similares, emparentadas con palabras y verbos como πίτυλος, “golpe” o “latido”, cuya consonancia puede ser un sonido caótico y violento, y quien se encuentra en estado de convulsión o alteración mental y física, puede manifestarlo con la fuerza y y aumento de su ritmo cardiaco. La medicina antigua, lo mismo que nosotros, hablaría de σπασμοῖ (espasmos), como evidencia de enfermedad y dolor, como el dolor de la pierna de Filoctetes, que en griego es el πίτυλος (cf., S., *Ph.* 744) que lo sacude en violentos espasmos de tormentoso dolor. Finalmente, se podría citar la idea del παραγμός que es desorden y caos que desequilibra la mente y constitución física externa de todos aquellos locos, enfermos o danzantes, como las bacantes.

La tragedia es el camino del destino que lleva al hombre a hallarse de pronto en una encrucijada. Si el dilema que se le plantea lo mueve a cobrar conciencia de sus actos y de su existencia, entonces se abisma en la trama de lo trágico. Porque conoce, Sísifo es un personaje trágico. El saber no lleva forzosamente al camino adecuado; al contrario, la tragedia se define por el error (ἄμαρτία, en este caso del hecho de conocer y de las consecuencias de esta acción) que coloca al sujeto en la necesidad de decidir, acción de suyo angustiante, y que, al elegir equivocadamente, define al sujeto como un ser soberbio (ὕβριστής), es decir, aquel que se sitúa en el seno de lo trágico al rebasar los límites de su mera condición humana [...] Esta consideración trasciende luego el modo en que la literatura occidental genera toda una tematología basada en la unidad representada por la angustia y tragedia, y no sólo en el error y la soberbia.²¹⁵

Ya el propio Aristóteles señala la importancia de la ἄμαρτία²¹⁶ como uno de los goznes imprescindibles que echan a andar la maquinaria del teatro, en el sentido de que un “error” que cualquier ser humano puede cometer, puede tener consecuencias destructivas y cambiar el rumbo de las cosas o la trama propiamente dicha, que es, según el filósofo, la peripecia (περιπετεία)²¹⁷: un simple error puede cambiar la vida y el destino de quien lo comete. La ἄμαρτία será asumida como tal por parte de los personajes, en el justo momento en que ellos reconozcan (ἀναγνωρισίς)²¹⁸ su propio fallo durante el entramado y desencadenamiento de los hechos. Pero hay que notar el pequeño paso que se da para entender al hombre que yerra como un estúpido o un idiota²¹⁹, en cuyo caso es la estulticia del mismo la que determina su modo de actuar.²²⁰ Bajo estas premisas, se puede decir que la locura en la tragedia puede ser entendida como un entramado de distintos aspectos que la

²¹⁵ David García Pérez, “Mitología y tragedia grecorromanas...” en *Teatro griego y tradición clásica*, pp. 156 y 157.

²¹⁶ Que en latín puede traducirse como *peccatum*. Cf., Arist., *Po.* 1453a 11-17.

²¹⁷ Cf., *ibid.*, 1452a 11-21.

²¹⁸ Cf., *ibidem*.

²¹⁹ Cf., Michel Foucault, *op. cit.*, p. 404: “El segundo grupo de conceptos emparentados con la demencia concierne a la “estupidez”, la “imbecilidad”, la “idiotez”, la “tontería”. En la práctica, demencia e imbecilidad son tratadas como sinónimos.”

²²⁰ Ya en latín la palabra *stultitia* sirve para nombrar dos cosas: la estupidez y la locura. Los “estultos” o “insensatos” representan un locura cuya sin razón no es determinante ni mucho menos absoluta (Michel Foucault, *op. cit.*, pp. 213, 215 y 219): “En sus límites, paradójicamente, el racionalismo podría concebir una locura donde la razón ya no estuviera perturbada, pero que se reconociera en que toda la vida moral estuviera falseada, en que la voluntad fuese mala. Es en la calidad de la voluntad y no en la integridad de la razón donde reside, finalmente, el secreto de la locura [...] No hay exclusión entre locura y crimen, sino una implicación que los anuda. El sujeto puede ser un poco más insensato, o un poco más criminal, pero, hasta el final, la locura más excesiva estará rodeada de maldad [...] De lo que se trata es de toda una relación oscura entre la locura y el mal, relación que ya no pasa [...] por todas las potencias sordas del mundo, sino por ese poder individual del hombre que es su voluntad. Así, las locura se enraiza en el mundo de la moral.”

definen²²¹, por lo que no sólo es el tipo de locura que representan los casos de Áyax, Heracles u Orestes, por citar los ejemplos quizá más emblemáticos de la demencia trágica. La locura puede también concebirse, luego de un análisis gradual, como un estado de obnubilación y entorpecimiento momentáneo o pertinaz de la mente. El mismo Platón señala que:

Es necesario acordar, ciertamente, que la demencia es una enfermedad del alma y que hay dos clases de demencia, la locura y la ignorancia. Por tanto, debemos llamar enfermedad a todo lo que produce uno de estos dos estados cuando alguien lo sufre y hay que suponer que para el alma los placeres y los dolores excesivos son las enfermedades mayores. Pues cuando un hombre goza en exceso y sufre lo contrario por dolor, al esforzarse fuera de toda oportunidad por atrapar el uno y huir del otro, no puede ni ver ni escuchar nada correcto, sino que enloquece, absolutamente incapaz de participar de la razón en ese momento.²²²

Entonces, la ἀμαρτία es una especie de obnubilación del alma o de la mente, y como parte estructural y fundamental de la trama, es lo que, por ejemplo, lleva a Deyanira a asesinar a Heracles, su esposo, cuando ella le regala el manto con el que aquél revestirá su destrucción.²²³ No obstante, suponer que la muerte del héroe argivo a manos de su esposa es un simple error sin mayor miramiento a la posible culpa o responsabilidad de su ejecutora, es ser bastante simplistas y carecer de perspicacia en la observación del comportamiento

²²¹ Cf., Ruth Padel, *op. cit.*, p. 315: “La tragedia multiplicó las palabras y las corporizaciones demónicas de la locura, así como sus imágenes: de oscuridad, mente y ojos torcidos, daño a uno mismo, asesinato de niños, etcétera. Ante esta diversidad de la locura trágica, nosotros emplearíamos la palabra “fragmentación”. Pero esta palabra aparece con demasiada facilidad ahora, a finales del siglo XX, cuando hablamos de la conciencia y la locura. Tanto desde el punto de vista de la lengua como de las imágenes y los *dáimones*, la locura trágica griega es una *boullabaisse*: una sola cosa con muchos aspectos.”

²²² Pl., *Tim.* 86bc. Trad. de Francisco Lisi. El traductor entiende como “demencia” la palabra griega que en el original aparece como ἄνοια. También traduce μανία por “locura” y ἀμαθία por “ignorancia”. Ya se ha dicho que ἄνοια puede ser un sinónimo de locura, aunque en este caso, el filósofo trata de ser más específico, atribuyendo a cualquier estado de estupefacción mental dos causas posibles, a saber, locura o ignorancia. Pero si nos trasladamos a la literatura, y más específicamente, a la poesía trágica, y dependiendo del personaje y sus circunstancias, los tres conceptos (locura, demencia e ignorancia) pueden ser intercambiables y pueden darnos una idea más general y acabada de locura misma, ya que ésta (μανία) es pérdida de la razón, de la mente (“*dementia*”, “sin mente” o ἄνοια), o en algunos casos raros, la locura también es la ignorancia (ἀμαθία) que provoca la *stultitia* del ἰδιοτήτης. De esta *stultitia* o μανία, siguiendo esta línea lógica de ideas, la consecuencias natural es el *peccatum* o hamartía, la cual a su vez, según Aristóteles (cf., Arist., *Po.* 1453a 11-17), provoca la tragedia como consecuencia final.

²²³ Cf., S. Tr. 749-812.

humano que los poetas trágicos sí tenían. Ἄμωρτία, por tanto, podría ya tener el matiz, si no de culpa, sí de responsabilidad achacable al autor del atroz acto de asesinato.²²⁴

Pero la ἄμωρτία (en este caso, el error de un asesinato) se da en tanto que el personaje trágico no puede ver el camino correcto, ya que está imbuido de esa oscuridad no de la locura en superlativo, sino de una oscuridad cuyas manifestaciones más inmediatas son, precisamente, la falta de claridad de pensamiento a la hora de actuar o decidir. Este estado de oscurecimiento y entorpecimiento mental, que tiene la característica más esencial de ser temporario, es lo que los griegos solían llamar ἄτη.²²⁵

Como ate, la locura puede tener consecuencias permanentes. Pero esto no significa que sea permanente en sí misma, sino lo contrario. La tragedia depende del terror y la ironía del hecho de que un acto o una palabra que brotan de un estado temporario de la mente pueden hacer un daño permanente. La locura, no un estado permanente, no un aspecto escondido, innato de una persona sino de un único ataque que viene de afuera, es el ejemplo trágico perfecto de esa cosa temporaria.²²⁶

²²⁴ Y aquí se entrevé un sesgo del sentido de culpa que hereda la tradición cristiana. Cf., por ejemplo, Albin Lesky, *La tragedia griega*, pp. 56-61, de donde se podrían destacar las siguientes palabras (cf., *ibid*, pp. 59 y 61): “[...] nos enfrentamos a la pregunta de qué quería decir Aristóteles con la «falta» trágica, si con tanta decisión rechazaba la interpretación moral del concepto. Como concepción inmediata resulta que hemos de entender que se trata de la falta intelectual de lo que es correcto, un fallo en la inteligencia humana en el embrollo en que se encuentra nuestra vida. Con ello hemos captado mucho, sin duda, de lo que Aristóteles quería decir, pero es importante el complemento que Kurt Von Fritz ha dado a tales consideraciones. La cosa no es tan sencilla como creer que la ἄμωρτία como error sin culpa se contrapone a la maldad condenable moralmente, sino que más bien hemos de suponer, siguiendo el pensamiento de los antiguos, que una culpa que no es imputable subjetivamente, pero que objetivamente existe con toda gravedad, es una abominación para los dioses y los hombres y puede infectar un país entero. Sólo hemos de recordar a Edipo para llenar todo lo dicho de un contenido enteramente concreto y completamente griego. En el terreno de una «falta» que es culpa en este sentido, pero no en el sentido estoico o cristiano, ocurre lo trágico en muchos dramas de la escena ática, precisamente en los de mayor efecto. Sin embargo, hasta qué grado se encuentra culpa de esta clase en el fallo de la inteligencia humana frente a las desmesura de las fuerzas contrarias, lo veremos, entre otras obras, en *Las Traquinias* de Sófocles [...] dentro de la tragedia puede aparecer también la culpa moral en nuestro sentido, como elemento motor. No como si con un sencillo equilibrio entre la culpa y la expiación quedara todo arreglado, ya que el pensamiento del autor trágico cala mucho más hondo, pero sí que la culpa moral, y ciertamente la culpa moral imputable, puede también ser para él uno de los factores con los que tiene que contar.”

²²⁵ Relacionada con el verbo ἄτω (cf., Sebastián Yarza, *Diccionario griego-español*, s.v.), que significa dañar o perturbar, es un estado mental de estupor u ofuscación, ceguera intelectual que se manifiesta en el daño a la mente y a la vida de los hombres, luego de que éstos deciden algo de manera errónea y, en consecuencia, se acarrearán fatales resultados. Cuenta el mito que Zeus (cf., Hom., XIX 90-138) fue engañado por Áte el día del nacimiento de Heracles, con lo que el Crónida la tomó de los cabellos y la arrojó a la tierra para vivir entre los mortales. Ella es la culpable de la disputa entre Agamenón y Aquiles, pues este estado de obnubilación en el Átrida se debió (cf., Hom., XIX 86 y 88; IX 502-514; xxi 295-298; y A., A. 385-390) a la presencia de Zeus, de la Moira y de la Erinia, pero, sobre todo a Áte. Cf., Dodds, *op. cit.*, pp. 15-37.

²²⁶ Ruth Padel, *op. cit.*, p. 79.

Se puede entender que en Ἄτη (Áte)²²⁷, como diosa hija de la Noche²²⁸, también se diviniza el castigo y el sufrimiento que los dioses infunden a los mortales. Ἄτη²²⁹ es la ἀμαρτία con sus repercusiones más perturbadoras, y es una manera de entender la destrucción que los dioses quieren para con los mortales.²³⁰ Al estar imbuidos de la oscuridad de la locura y de ἄτη, de la negrura de la diosa²³¹, lo más probable es que los humanos se equivoquen en cualquier decisión que tomen, pero es la misma divinidad la que castigará ese humano error cometido bajo los auspicios, y a veces bajo el mandato, de la misma divinidad. Ἄτη está antes del crimen, incitándolo, provocándolo, causándolo, pero ella misma está después del crimen, castigándolo. Lo mismo sucede con la Erinia: ésta pide la venganza del asesinato que ella misma provoca. La Erinia es, de algún modo, la maldición que pesa sobre una familia y está velando infatigablemente porque dicha maldición se cumpla, de tal modo que promueve los crímenes al interior de una casa real, así como también los castiga. Áte,

²²⁷ E. R. Dodds (*op. cit.*, p. 48) dice que su concepción religiosa pasó por distintos estadios que dependían de la época en que se le aludía; por ejemplo, en época Arcaica “Ate todavía representa el comportamiento irracional, por oposición al racional y deliberado: así, al oír que Fedra no quiere comer, el coro pregunta si esto se debe a *ate* o a un propósito de suicidio. Su sede sigue siendo el *thymós* o las *phrenes* y los agentes que la producen vienen a ser los mismos que en Homero: en la mayor parte de los casos un demonio, o dios, o dioses no identificados; mucho más raramente un Olímpico determinado; algunas veces, como en Homero, la Erinia o la *moira*; una vez, como en la Odisea, el vino”

²²⁸ Cf., Hes., *Th.* 224. Aquí la diosa aparece como Ἀπάτη.

²²⁹ Cf., Ruth Padel, *op. cit.*, pp. 253-294. Al respecto, E. R. Dodds (*op. cit.*, pp. 48 y 49) dice: “[...] muchas veces, aunque no siempre, la *ate* se moraliza, representándose como un castigo [...] Esta concepción de la *ate* como castigo trae consigo una amplia extensión del significado de la palabra. Se aplica no sólo al estado de espíritu del pecador, sino a los desastres objetivos que resultan del mismo [...] *Ate* viene a adquirir así el sentido de “ruina” en contraste con κέρδος, aunque en la literatura siempre sigue implicando, creo, la idea de que esa ruina es sobrenaturalmente determinada. En virtud de una nueva extensión, la palabra se aplica también algunas veces a los instrumentos o personificaciones de la ira divina: así, el caballo troyano es una *ate*, y Antígona e Ismene son para Creonte “un par de *atai*”. Tales empleos tienen su raíz en el sentimiento más bien que en la lógica: lo que se expresa en ellos es la conciencia de un nexo dinámico misterioso, el μένος ἄτης, como lo llama Esquilo, que liga juntos crimen y castigo; todos los elementos de esta siniestra unidad son *ate* en un sentido amplio.

²³⁰ Cf., Ruth Padel, *op. cit.*, pp. 260 y 261: “Los personajes tienden a atribuir este acto de *áte* –“llevar la mente hacia un costado”- a otras personas. Como Dolón, afirman que *les fue hecho* a ellos. Nadie dice de sí mismo que lo ha hecho, ni alardea.”Desvié su mente con *áte*”. La secuencia de sucesos tal como Dolón, la víctima de *áte*, la ve, representa el proverbio arcaico y clásico, Éngua, pará d’ ata: “Haz una promesa y el desastre está cerca”. Representa la relación de *áte*, y también las Erinias (“Furias”), con el pacto y la traición”.

²³¹ En el verso 529 de las *Suplicantes* de Esquilo, hay una alusión a Áte como diosa negra, de color negro, en un juego de palabras e imágenes relacionadas con los colores: λίμνα δ’ ἔμβραλε πορφυροειδῆ τὰν μελανόζυγ’ ἄταν. (“...y al lago de púrpura faz arroja a Ate (tú Zeus) de sombrío yugo”. Trad. de Mercedes Vílchez).

Moira, y Erinia²³², son hijas de la Noche, la negra noche que representa la locura en la tragedia.²³³

Vale la pena, por último, resaltar otra relación que se da entre ἄτη y ἄμαρτία, en el análisis de la estructura del pensamiento trágico, donde la ἄμαρτία puede ser entendida como el error más común, y al mismo tiempo el peor, que el ser humano suele cometer: la soberbia. Y es que casi toda tragedia griega se desprende de un primer acto de soberbia conocido como ὕβρις, es decir, el acto de creerse superior a los demás, y sobre todo, creerse igual o más que un dios. " Ἄτη es la diosa que infunde ese pensamiento, la causante de la ὕβρις que ella misma castiga.²³⁴ El pecado de ὕβρις resulta ser, nuevamente, un acto atroz que se desprende de un momento fugaz en donde la razón se embota, cuando el hombre sensato y mesurado se vuelve insensato y desmesurado por un único y desgraciado instante, el instante de su perdición. Y este error (ἄμαρτία) que significa la soberbia (ὕβρις), es el error más frecuente que conduce a los hombres a un daño irreparable (ἄτη); y en la locura (μνία) se engloban todos estos aspectos, aunque de una manera catastrófica

²³² La Moira es la parte que a todo ser humano le toca vivir, es decir, el destino de muerte que todo mortal alcanza, pero si dicha muerte sucede contraviniendo las leyes de la naturaleza, como en el caso de un asesinato, es cuando Áte y las Erinias surgen de la tierra para castigar tal delito. *Cf., supra*, n. 207. La correlación que existe entre las Erinias y las Moiras, por no decir la identificación, la atestiguamos, por ejemplo, en A., *Pr.* 516: Μοῖραι τρίμοφοι μνήμονές τ' Ἐρινύες; *cf.*, también A., *Eu.* 334 y 335: τοῦτο γὰρ λάχος διανταία / Μοῖρ' ἐπέκλωσεν ἐμπέδως ἔχειν; y 961 y 962: Μθεαί τ' ὦ Μοῖραι / ματροκασινγνήται. En A., *Th.* 977-979, se lee: ἰὸ Μοῖρα βαρυδότειρα μογερά, / πότνια τ' Οἰδίπου σκιά, / μέλαιν' Ἐρινύς, ἧ μεγασθενής τις εἶ. En estos versos destaca nuevamente la relación del color negro con la Erinia, y ahora, con la Moira. En Eurípides (*cf., fr.* 1022), una Erinia habla de sus otros nombres: τύχη, νέμεσις, μοῖρα, ἀνάγκη.

²³³ Agamenón atribuye a la diosa Áte el que él no haya tomado una buena decisión el día de la disputa con Aquiles, pues dice que este estado de obnubilación, se debió (*cf.*, Hom., XIX, 86-88) a la presencia de Zeus, la Erinia y la Moira.

²³⁴ Ἄτη es la diosa del embotamiento mental, la causante del rencor que los dioses guardan a los mortales por actos que en su mayoría se refieren a la soberbia humana (ὕβρις). Aún cuando dioses particulares y bien definidos se encargan de infringir el castigo al mortal que ellos odian, el factor o la presencia de Ἄτη nunca queda relegado.

y descomunal, porque la desmesura y la irracionalidad más significativas son justamente la locura.²³⁵

2.4. Visión enloquecedora

Hasta ahora se ha explicado la locura en función de la visión y, como se ha demostrado, la locura es una inversión de la misma que conduce al demente a no ver de manera correcta, sino torcidamente y en la oscuridad; o de manera más concurrida, la locura implica cierta ignorancia u obnubilación que conlleva a un error, en apariencia simple, pero cuyas consecuencias son desastrosas, pues sus dimensiones trágicas son inconmensurables. La demencia es ver las cosas de manera errada, como errado (en sus dos acepciones) es el modo de ser o de comportarse del enloquecido. Esto, en resumen, significa que la locura sería algo así como un engaño; un engaño que provoca en los dementes tomar unas cosas por otras, como personas queridas por enemigos, o a los enemigos confundirlos con animales, etcétera. Y todo esto, como resultado de la intervención divina.

No obstante, lo anteriormente afirmado resulta ser una verdad no absoluta, o bien, define la locura en un sólo aspecto, a la luz de la correcta apreciación de la realidad que el cuerdo puede tener, en términos de cordura, raciocinio y percepción sensible como algo ya dado y absoluto. Así, hablar de locura entendida como un error en la apreciación de la realidad²³⁶, abarca sólo una cara del problema sin agotarlo, puesto que el otro aspecto de la locura se refiere a la correcta y más penetrante apreciación de esa realidad que el loco tiene, si se le compara con el cuerdo:

²³⁵ El pasaje donde mejor se condensa este pensamiento en que se relaciona a *Áte*, la *Hýbris* y la locura, se encuentra en A., *Supp.* 104-110: ἰδέσθω δ' εἰς ὕβριν / βρότειον, οἷα νεάζει / πυθμὴν δέ ἄμὸν γάμον / τεθαλώς / δυσπαραβούλοισι φρεσίν, / καὶ διάνοιαν μαινόλιν / κεύτρον ἔχων ἄφυκτον, ἄ- / τὰ δ' ἀπάτῃ μεταγνοῦς. (“Dirija su mirada (Zeus) a la *insolencia* humana, cómo retoña el tronco, que por mi boda echa brotes, con extraviada mente, y enloquecida idea teniendo como aguijón inesquivable, cambiando su mente por una *Ate* engañosa.” Trad. de Mercedes Vilchez).

²³⁶ Cf., *supra*, pp. 73-81.

En la locura trágica existen importantes diferencias entre visión falsa y visión verdadera, lo que al parecer depende de si allí hay algo para que vean los locos y los cuerdos. Cuando los locos ven equivocadamente, por lo general están mirando algo que los cuerdos también pueden ver, sólo que lo perciben de un modo diferente. El propio hijo como un león; el rebaño como enemigos humanos. Pero los locos ven más verdaderamente (“verdaderamente” según las nociones religiosas de su época; un “verdaderamente” validado por el contexto) cuando ven algo donde los cuerdos no ven nada. La demencia puede ver cosas que están verdaderamente, pero cuando lo normal es no verlas. Se sabe que las Erinias existen, pero la mayoría de las personas no las ven.²³⁷

A continuación se demostrará que *no toda locura*, al menos en la tragedia y en buena parte de la poesía griega, *es ver de manera errada*, y esta afirmación servirá como eje del presente trabajo. Esto es: no toda demencia es ver cosas inexistentes y erradas, al menos en cuanto a la percepción sensible y racional dentro del contexto cultural y religioso griego. A veces la apreciación normal de un cuerdo no alcanza a ver y a percibir cosas que los dementes sí, dado que éstos ven, ciertamente, de forma más verdadera que los cuerdos, o bien, sienten con mayor intensidad y perciben interiormente con mayor amplitud el mundo de afuera, el mundo que está plagado de dioses y fuerzas sobrenaturales; y así, su locura se entrelaza a su excesiva sensibilidad, la sensibilidad de los melancólicos, quienes según una extendida tradición que parte desde Platón en el *Fedro* y pasa por el *Problema XXX*, atribuido a Aristóteles, son los locos que ven de manera más clara y definida la verdad divina y humana, porque luego de ver de frente la trágica verdad de la condición humana, personajes como Hercales -a quien se le atribuye el mal de la melancolía-, encuentran en su locura la razón que los lleva a su heroicidad, y así, en la redención de su miserable condición, la glorificación de la raza humana.

El melancólico reacciona ante todas las impresiones y sensaciones con alarmante rapidez, en una especie de éxtasis lírico. De su imaginación brotan fantasías seductoras y plenas de color, sueños, alucinaciones; recuerdos involuntarios sacuden con violencia su memoria. Cuando su personalidad se concentra en sí misma, asaltan su espíritu visiones, la gracia de Dios, delirios proféticos que colman y exaltan su alma, y un pensamiento que trata de captar el centro y la culminación del Ser. En esos momentos, si es un artista, proyecta su yo fuera de sí, transformando sus arrebatadas energías narcisistas en soberbio universo objetivo. Pero al saturnino no le alegran demasiado estos dones. Sabe que tendrá que pagarlos en un altísimo precio y que su *furor* dionisíaco-platónico puede degenerar en

²³⁷ Cf., Ruth Padel, *op. cit.*, pp. 127 y 128.

obsesión, en licantropía o en la siniestra locura de los héroes -Heracles, Áyax, Belerofonte-, malditos por alguna potencia divina.

No parece que esta alternancia tenga fin. Salvo alguno que, desafortunado o feliz, sale para siempre del ciclo, el saturnino no conoce más que este ritmo periódico de abatimiento y de exaltación, de torpor y de euforia, de desolación y de éxtasis. Por un lado, tiene la sensación de que todos sus sentimientos son ficticios, de que ni el tedio o la felicidad, ni la luz o las tinieblas que le sobreviven sean verdad, lo verdadero es esa alternante oscilación, ese incesante arriba y abajo, que asume formas psicológicas provisionales y casuales [...] El melancólico rara vez es inmodesto, pues tiene conciencia de estar habitado por fuerzas que lo superan y lo utilizan para conseguir no se sabe qué fin. Pero, a veces, cree comprender más. Mientras los demás siguen la línea de su educada existencia o viven protegidos en un círculo, conociendo cada experiencia en términos de equilibrio, él conoce la desmesura, el desequilibrio, el exceso: el dolor interminable, la felicidad sobrehumana, el hielo desesperado, las tinieblas absolutas, la luz total. La verdad necesita esta desmesura.²³⁸

Si consideramos la locura como un error, entonces errado es el intento de Áyax por matar a sus enemigos y errada es la visión de Ágave que asesina a su propio hijo, Penteo, *viéndolo* como un cachorro de león; errónea es la decisión de Edipo al querer expulsar de su tierra a la persona que asesinó a Layo. Pero si la locura es enviada por los dioses, ésta tiene un carácter divino, como casi toda enfermedad o pasión²³⁹, y por ello mismo, guarda un hálito de sacralidad. Algunos locos pueden ver cosas que los demás no pueden ver. Y hay ocasiones en que los cuerdos pueden ver a los dioses bajo estados mentales trastornados o fuera de la vigilia diaria (ὑπᾶρ). En los sueños²⁴⁰, en la oscuridad no sólo de la noche sino de la mente (esa mente que ya de por sí es oscura y se oscurece todavía más con la locura y los estados mentales afines a ella²⁴¹), los mortales vemos el deslumbrante centelleo de la experiencia onírica²⁴² -la luz de lo divino-, y en ese estado se nos revelan verdades que no son accesibles durante el estado diurno o el estado normal de la conciencia.²⁴³ Durante el sueño se nos revela la luz de los dioses, aunque su presencia se dé siempre en la oscuridad:

²³⁸ Pietro Citati, *La luz de la noche...*, pp. 70 y 71.

²³⁹ Cf., *supra*, pp. 47-53.

²⁴⁰ Cf., E., *Ba.* 469, donde Penteo le pregunta al extranjero: “¿Y te dio sus órdenes en sueños nocturnos o cara a cara?” (πότερα δε ὑνκτωρ σ’ ἢ κατ’ ὄμι’ ἠνάγκασεν;). Trad. de Carlos García Gual.

²⁴¹ Cf., *supra*, pp. 54-61.

²⁴² Cf., Friedrich Nietzsche, *op. cit.*, pp. 42-47, 49 y 58-62.

²⁴³ Ya el psicoanálisis afirma que el subconsciente es el depósito de la memoria de las vivencias diarias y las experiencias acaecidas a lo largo de toda la vida de un individuo. Al mismo tiempo, el subconsciente, las concavidades subterráneas de la mente en las que todo permanece, es el lugar de la mente que condiciona a los

*Mira estas cicatrices del corazón salidas. / El entendimiento, estando dormido, es iluminado por los ojos, / y durante el día, por el contrario, el destino de los hombres es inescrutable.*²⁴⁴

Dice la sombra de Clitemenestra en *Las Euménides* de Esquilo. Otro ejemplo además del sueño como instancia que permite la revelación de lo divino en la oscuridad de la mente, es el vino, el cual perturba el pensamiento y lo desvía de su centro, a más de provocar obnubilación o embotamiento de la conciencia. Pues la embriaguez, aunque no revela verdad alguna, sí posibilita un contacto directo con el dios, contacto que también provocan ciertos estupefacientes ligados a rituales sagrados.²⁴⁵

Así las cosas, la locura es ver en la oscuridad, y por tanto, también es vislumbrar verdades que no son accesibles a la gente normal, a los ojos normales que no pueden penetrar dicha oscuridad, pues para el sensato, la divinidad no trastoca su conciencia y no se relaciona con él de manera directa. El loco es aquel que tiene la capacidad de penetrar la oscuridad (la oscuridad de la conciencia) con su vista y sus sentidos, para descubrir allí verdades veladas a la mirada diurna y diáfana de la razón; al mismo tiempo, el loco también es capaz de descubrir, en dicha oscuridad, la presencia lumínica de la divinidad, luz que sólo resplandece, de manera paradójica, en la oscuridad de la conciencia; luz que no percibe la conciencia normal de la humanidad; luz que trastorna los sentidos y cambia irremediablemente la vida del demente.

individuos a actuar de determinadas formas, en determinadas circunstancias. El subconsciente se revela desde las profundidades (*ex profundis*), desbocándose tanto en la sexualidad, como en el arte y en los sueños. Y quizá desde éstos, desde los sueños, es donde el río del inconsciente encuentra su ruta de desahogo más palpable, y cuya experiencia durante la inconsciencia y descanso del soñar es más vivencial que otro tipo de experiencias cotidianas que se dan durante la vigilia de la conciencia. El sueño revela verdades del sujeto que no pueden ser asequibles durante el día, que son inaccesibles por medio de la mera voluntad del individuo, en el ejercicio de la memoria sin la menor capacitación. El sueño alumbró la realidad oscura de la inconsciencia que se encuentra latente en la mente de todo individuo, y así, el sueño es una vía de conocimiento fundamental en la comprensión del sujeto, según el psicoanálisis.

²⁴⁴ A., *Eu.* 104-106 (a partir de este momento, la traducción de todos los pasajes de *Las Euménides* de Esquilo que se citen en este trabajo, es mía): ὄρατε πληγὰς τὰσδε καρδίας ὄθεν. / εὐδουσα γὰρ φρήν ὄμμασιν λαμπρύνεται, / ἐν ἡμέρᾳ δὲ μοῖρ' ἀπρόσκοπος βροτῶν. En estas palabras paradójicas, emitidas por el fantasma de Clitemenestra para el coro de las Erinias, se manifiesta sin duda el pensamiento de que el destino (μοῖρα) de los mortales es no ver (ἀπρόσκοπος) con claridad (λαμπρῶς) durante la luz del día (ἐν ἡμέρᾳ), y sí mientras se sueña (εὐδῆιν). Son las φρένες las que con sus ojos pueden o no ver la claridad de la presencia divina.

²⁴⁵ Cf., Friedrich Nietzsche, *op. cit.*, p. 47.

Hay en la locura una aptitud esencial a imitar la razón, que cubre, finalmente lo que puede haber de irrazonable en ella; o, antes bien, la sabiduría de la naturaleza es tan profunda que llega a utilizar a la locura como otro camino de la razón; hace de ella el camino corto a la sabiduría, esquivando sus formas propias en una invisible previsión [...] La naturaleza de la locura es al mismo tiempo su útil sabiduría; su razón de ser consiste en acercarse tanto a la razón, en ser consustancial a ella que, en conjunto, forman un texto indisoluble, en que no se puede descifrar más que la finalidad de la naturaleza: hace falta la locura del amor para conservar la especie; hacen falta los delirios de la ambición para el buen orden de los cuerpos políticos; hacen falta insensatas avaricias para crear riquezas. Así, todos esos desórdenes egoístas entran en la gran sabiduría de un orden que sobrepasa a los individuos [...] La locura es el lado inadvertido del orden, que hace que el hombre, aun a pesar suyo, sea instrumento de una sabiduría cuyo fin no conoce; la locura mide toda la distancia que hay entre la previsión y providencia, cálculo y finalidad. En ella se esconde todo el espesor de una sabiduría colectiva, y que domina el tiempo.²⁴⁶

De este modo, puede afirmarse que en la tragedia griega, la locura (como una forma distinta a la forma racional de ver la verdad) es una determinación en todos sus aspectos de ella misma o de la persona demente en su estrecha conexión con el ámbito divino. Los locos, siempre relacionados con los dioses, pueden saber la verdad²⁴⁷; y así, en conclusión, la oscuridad de la mente y de la vista permite dos posibilidades: el no poder ver en absoluto, o, por el contrario, el poder ver de manera más clara²⁴⁸, cuando la conciencia se ha intensificado:

Si tanto la materia de la conciencia como su negación son negras, ¿dónde queda la locura? ¿Una pérdida de la conciencia, como el sueño, el desmayo y la muerte? ¿O, como la pasión, una intensificación de la conciencia y su oscuridad: una negrura a partir de la cual las entrañas profetizan? ¿Ve oscura y equivocadamente? ¿O, como un profeta ciego, de modo claro y correcto?

La respuesta que da la tragedia es ambas cosas. Como lo opuesto de la conciencia, la locura ve de forma equivocada. Oscuramente, como Áyax. Pero como la intensificación de la conciencia, la locura a veces ve más claramente que los cuerdos. Ambos aparecen en la tragedia. Ambos dejaron su marca en nosotros, porque esta paradoja, y las resonancias proféticas que la resolvieron, posibilitaron, de distinta manera y en momentos diferentes, las formas modernas de comprender y de revalorar la locura. La locura es la posibilidad más oscura, más equivocada de la conciencia, una negrura sin luz. Y es un modo de mirar en la oscuridad y a través de ella, de ver verdades inaccesibles a las mentes normales: una oscuridad a través de la cual alguien (no siempre las personas locas) puede ver más claramente. Dos posibilidades; la tragedia puso en marcha los prolongados ecos de ambas.²⁴⁹

²⁴⁶ Michel Foucault, *op. cit.*, pp. 278 y 279.

²⁴⁷ Cf., Ruth Padel, *op. cit.*, p. 151.

²⁴⁸ Cf., Friedrich Nietzsche, *op. cit.*, p. 152.

²⁴⁹ Cf., Ruth Padel, *op. cit.*, pp. 110 y 111.

Algunos adivinos de los mitos griegos, como Fineo²⁵⁰, o el más inefable, Tiresias²⁵¹, incluyendo al mismo Edipo²⁵², son ciegos que, sumergidos en la oscuridad que produce el no ver la luz del sol²⁵³, paradójicamente pueden ver con clarividencia, percibiendo la verdad de las cosas humanas y divinas, del pasado, del presente y del futuro²⁵⁴, por lo que su vaticinio es el más fidedigno, al igual que el de la pitonisa. En estos casos, el factor en común es nuevamente la presencia divina. De Tiresias y Fineo sabemos que su capacidad vaticinadora se debe a un castigo divino, a un rencor divino que determina el destino de ambos personajes. En el caso de la pitonisa, es el propio Apolo el que habla por la mujer poseída. Platón, en boca de Sócrates, nos recordará que:

[...] a través de la demencia, que por cierto es un don que los dioses nos otorgan, nos llegan grandes bienes. Porque la profetisa de Delfos, efectivamente, y las sacerdotisas de Dodona, es en pleno delirio cuando han sido causa de muchas y hermosas cosas que han ocurrido en la Hélade, tanto privadas como públicas, y pocas o ninguna, cuando estaban en su sano juicio. Y no digamos ya de la Sibila y de cuantos, con divino vaticinio, predijeron acertadamente, a muchos, muchas cosas para el futuro.²⁵⁵

El filósofo, en este pasaje del *Fedro* en el que reivindica la locura, hace una valoración bastante positiva de la misma, puesto que también atribuye a la demencia la presencia divina, y a ésta, a su vez, la única condición por la que la locura y la adivinación producen frutos traducidos en numerosos y grandes bienes para la humanidad. En el mismo diálogo, Platón relaciona etimológicamente la locura con el don profético:

²⁵⁰ Cf., Apollod., I, 9.21 y 22; y A. R., II, 177- 239. Es curiosa la afirmación de Fineo cuando habla de su propia ceguera, pues como se ha sostenido aquí, la ceguera es de algún modo locura, y las diosas de la locura son también las Erinias. Apolo cegó a Fineo como castigo, pero son finalmente las Erinias las que pisaron los ojos del Agenórída, quien ciego, ve mejor que todos los mortales: “Pues no sólo en mis ojos pisó la Erinis con su pie...” afirma Fineo (cf., A. R., II, 220, trad. de Mariano Valverde Sánchez).

²⁵¹ Cf., Apollod., II, 4.8; III, 6.7; y *Epit.*, 7.17-34.

²⁵² Cf., S., *OC*. 1489-1555.

²⁵³ En la poesía griega, “ver la luz del sol” suele usarse como sinónimo de estar vivo. Sumergirse en la negra tierra, como negra es la locura, el terror y la mente, así como sumergirse durante el sueño en las concavidades de dicha mente, es lo que emparenta a dos dioses hijos de la negra noche, a θάνατος e Ύπνος (cf., Hes., *Th*. 211-213). Sin estar muertos, los adivinos no pueden ver la luz del sol, pero pueden conocer el porvenir. Por tanto, pueden ver una luz, valga la redundancia, más luminosa.

²⁵⁴ En la poesía sucede lo mismo: el poeta sabe, por medio de las Musas, las cosas pasadas y futuras, las cosas que fueron y serán. Cf., por ejemplo, Hes., *Th*. 31 y 32: ἐνέπνευσαν δέ μοι αὐδὴν / θέσπιν, ἵνα κλείοιμι τὰ τ' ἔσοόμενα πρό τ' ἔόντα. Cf., también, E. R. Dodds, *op. cit.*, p. 75 y ss.

²⁵⁵ Pl., *Phdr.* 244a y b. Trad. de E. Lledó Íñigo.

Sin embargo, es digno de traer a colación el testimonio de aquellos, entre los hombres de entonces, que plasmaron los nombres y que no pensaron que fuera algo para avergonzarse o una especie de oprobio la *manía*. De lo contrario, a este arte lo habrían relacionado con este nombre, llamándolo *maniké*. Más bien fue porque pensaban que era algo bello, al producirse por aliento divino, por lo que se lo pusieron. Pero los hombres de ahora, que ya no saben lo que es bello le interpolan una *t*, y lo llamaron *mantiké* [...] De la misma manera que la *mantiké* es más perfecta y más digna que la *oionoistiké*, como lo era por su nombre mismo y por sus obras, tanto más bello es, según el testimonio de los antiguos, la *manía* que la sensatez, pues una nos la envían los dioses, y la otra es cosa de los hombres. Pero también, en las grandes plagas y penalidades que sobreviven inesperadamente a algunas estirpes, por antiguas y confusas culpas, esa demencia que aparecía y se hacía voz en los que la necesitaban, constituía una liberación, volcada en súplicas y entrega a los dioses. Se llegó así, a purificaciones y ceremonias de iniciación, que daban la salud en el presente y para el futuro a quien por ella era tocado, y se encontró, además, solución, en los auténticamente delirantes y posesos, a los males que los atenazaban.²⁵⁶

Esta relación etimológica, que bien puede ser incierta, al menos recoge ya para un griego de aquella época la imagen que emparenta al loco con el profeta, en el justo momento de la posesión demoníaca.²⁵⁷ Dioniso, dios de la locura, es dios de la profecía porque comparte el oráculo de Delfos, supliendo las funciones proféticas de Apolo durante el período del año en que éste abandona su recinto para viajar al país de los hiperbóreos.²⁵⁸ Eurípides en sus *Bacantes* destaca este mismo aspecto, al decir acerca del dios:

Adivino es también este dios. Pues lo báquico y lo delirante tienen gran virtud de profecía. Cuando el dios penetra con plenitud en el cuerpo, hace a los poseídos por el delirio predecir el futuro.²⁵⁹

Cassandra es un personaje paradigmático en el que se cifra esta doble condición de locura y adivinación, como puede constatarse en el tratamiento que de este personaje hace Eurípides, pues el poeta la presenta como una delirante baquíca²⁶⁰, que puede predecir el futuro en estado de locura, y así, asemejarse a una Erinia.²⁶¹ Y es que, luego de su castigo

²⁵⁶ *Ibid*, 244b-e.

²⁵⁷ *Cf.*, E. R. Dodds, *op. cit.*, pp. 76 y 77.

²⁵⁸ *Cf.*, Apollod., II, 5.11.

²⁵⁹ E., *Ba.* 298-301: μάντις δ' ὁ δαίμων ὅδε· τὸ γὰρ βακχεύσιμον / καὶ τὸ μανιῶδες μαντικὴν πολλὴν ἔχει· ὅταν γὰρ ὁ θεὸς ἐς τὸ σῶμ' ἔλθῃ Πολύς, / λέγειν τὸ μέλλον τοὺς μεμνηότας ποιεῖ. Trad. de Carlos García Gual.

²⁶⁰ *Cf.*, E., *Tr.* 354-355.

²⁶¹ *Cf.*, *ibid*, 456 y 457, donde Cassandra dice: “No te apresures en esperar viento para tus velas, porque conmigo vas a sacar de esta tierra a una de las tres Erinis.” (Trad. de José Calvo Martínez). *Cf.*, también, Ana Iriarte Goñi, “Oradora y bacante apolínea: Polisémica Cassandra” en *Teatro y sociedad en la Antigüedad Clásica*, pp. 161 y 162, donde dice: “En esta pieza, nuestra profeta será reconocida explícitamente como “Erinia”, dado que el amor que inspira al rey Agamenón será causa de discordia para la familia de los Atridas,

infringido nuevamente por un dios -en este caso Apolo-, tiene la capacidad de predecir el futuro sin que nadie le dé crédito²⁶², como cuando predice la ruina de Troya²⁶³ a manos de los aqueos. Y como todo lo que dice es tomado como mentira, a ella se le tilda de loca. En efecto, Casandra está loca porque la presencia de Apolo es determinante y porque, además, puede ver la verdad de las cosas por venir. Su locura consiste no en decir cosas falsas, sino en decir cosas absolutamente verdaderas, y, en consecuencia, en poder ver cosas que los mortales comunes no pueden ver.²⁶⁴ Pero es ese conocimiento excesivo de la verdad lo que la enloquece, puesto que no puede soportar la carga de su conciencia, como cuando ve a las Erinias cantando las desgracias de la familia de los átridas²⁶⁵, visión que hubiese preferido no tener. La gente común la toma por loca, y, en efecto, está loca, no porque mienta, sino porque conoce mejor que nadie la verdad, a pesar de que nadie crea sus palabras, pues ella misma no pueda soportar dicha verdad.

Casandra también es desgraciada, entre otras cosas, porque sabe y ve el momento exacto de su propia muerte. Hay que destacar la curiosa la relación entre manía, adivinación y frenesí, ya que el frenesí se da como alteración de las φρένες, el lugar del asiento de la locura, y los moribundos, sabiendo que están a punto de morir, en ese momento de

Asimismo (en el sentido de la intertextualidad flagrante detectada entre la *Orestía* y las *Troyanas*), Eurípides exagera los rasgos dionisiacos de la profetisa apolínea cuyo comportamiento había descrito Esquilo mediante el término manía. En efecto, el éxtasis de la “virgen de Febo” en *Las Troyanas*, es puro “delirio báquico”. Así lo prueba, para empezar, el que su voz sea designada mediante *mélpos*, término que alude al canto unido a la danza que acompaña el culto a Dioniso.”

²⁶² Cuenta el mito que Apolo pretendía a la princesa Casandra y, para conseguir su amor, le prometió el don profético que ella aceptó, pero ya que fue entregado este don, y la joven troyana podía predecir las cosas futuras, se negó a cumplir su promesa, razón por la cual Apolo se vengó de tal modo, que provocó que los vaticinos que ella daba, nunca fuesen creídos. Cf., A., A. 1205-1214; y Apollod., III, 12.5.

²⁶³ A causa del rapto de Helena por parte de Paris, el hermano de Casandra. Cf., Apollod., *Epit.* V, 17-22

²⁶⁴ Otro paradigma de locura es el atribuido a los amantes de la sabiduría, a los amantes de “saber” la verdad de las cosas humanas y celestes. Demócrito, Empédocles y el mismo Platón son considerados tipos melancólicos, es decir, locos cuya verdad alcanzada por ellos nadie comprende y al mismo tiempo es rechazada por la sociedad en que estos filósofos viven.

²⁶⁵ Cf., A., A. 1185-1196; y 1215-1239.

perturbación de la conciencia, también pueden predecir el futuro.²⁶⁶ Otro modo de nombrar a esas φρένες es con el término de σπλάγκνα, las “entrañas”:

El dolor físico también acompañaba a la posesión profética. Los "spláckna -entrañas" eran proféticos: se consultaban los "spláckna" de animales en la adivinación y la tragedia a menudo menciona a los "spláckna" humanos como conocedores y "profetizadores". Pareciera que los dioses tienen una especial conexión con las entrañas, que se manifiesta especialmente en el momento de la muerte.²⁶⁷

Por otro lado, en Roma, a los poetas se les solía llamar vates²⁶⁸, palabra latina empleada para referirse a ellos como personas capaces de comprender el mundo divino, gracias a su contacto con él por medio de la inspiración. En la poesía -como diría el mismo Hesíodo²⁶⁹ y Homero acerca del mítico Demódoco²⁷⁰, poetas o personajes a quienes no fue un maestro humano, sino las Musas las que les enseñaron el arte del canto- también hay resonancias de predicción²⁷¹ y, desde luego, del ejercicio de una actividad supeditada a los dioses por injerencia de la inspiración o entusiasmo. Y nuevamente es Platón quien²⁷², hablando de los grados de la locura, pone a la poesía en un tercer lugar²⁷³, diciendo que aquél de los mortales que se jacte de ser poeta, pero que en nada participa del rapto o arrobamiento de los dioses, será mediocre en su arte, por más que, extrañamente, haya arte en su poesía. La poesía es un contacto directo con la Musa, y ella es quien dicta las palabras²⁷⁴ y la sabiduría de los hechos de hombres y dioses, siendo el aedo un mero filtro o un embudo que conecta ambos planos, el divino y el mortal, a través de la palabra divina cantada por él mismo.

²⁶⁶ Como cuando Sócrates dice: (*cf.*, Pl., *Ap.* 39c): “Deseo predeciros a vosotros mis condenadores lo que va a seguir a esto. En efecto, estoy yo ya en este momento en el que los hombres tienen capacidad de profetizar, cuando van ya a morir.” (Trad. de J. Calonge Ruiz)

²⁶⁷ *Cf.*, Ruth Padel, *op. cit.*, p. 363 y ss.

²⁶⁸ La palabra “vate” está relacionada con “vaticinio”, es decir, adivinación del futuro.

²⁶⁹ *Cf.*, Hes., *Th.* 22-25 y Hom. viii 479-481 y 487-498.

²⁷⁰ *Cf.*, Hom., viii, 471-476 y 487-491.

²⁷¹ *Cf.*, Hes., *Th.*, 31 y 32; y *supra*, n. 228.

²⁷² *Cf.*, Pl., *Phdr.* 244 a-245c. Aquí se habla de cuatro tipos de locura (*manía*), a saber, la “erótica”, la “mántica”, la “poética” y la “extática”, y también en 265b. *Cf.*, E. R. Dodds, *op. cit.*, p. 71.

²⁷³ *Cf.*, *ibid.*, 245a.

²⁷⁴ *Cf.*, Hom., I, 1; XI, 218; XIV, 508; XVI, 112; i, 1; y especialmente, II, 484-486, donde el poeta dice: “Decidme ahora, Musas, dueñas de olímpicas moradas, pues vosotras sois diosas, estáis presentes y sabéis todo, mientras que nosotros sólo oímos la fama y no sabemos nada...” (Trad. de Emilio Crespo Güemes).

2.5. Dioses que enloquecen: Dioniso, Lyssa y las Erinias

Los dioses están involucrados y vinculados íntimamente en los pensamientos, sentimientos y relaciones humanas. Afrodita vela por el tipo de unión que entre los mortales acarrea grandes bienes, y quizá los mayores, como también desata terribles males²⁷⁵. Por lo tanto, los dioses también son responsables del daño articulado en la tragedia, involucrados de tal modo que su relación íntima con los aspectos de la vida cotidiana del humano es determinante: Hera vela por las relaciones maritales y Zeus por la justicia y el buen trato que deben recibir los extranjeros.

Los dioses están implicados en la mente humana, así como en todos los sentimientos y las relaciones de los hombres. También están profundamente comprometidos con el daño. Son la violencia del ambiente: son –y se encuentran en- el viento, la tormenta y el fuego. En el mundo humano envían pasiones dañinas; son a la vez estas pasiones y están en ellas; en la pasión sexual, en la furia asesina.²⁷⁶

¿Pero por qué la tragedia griega representa e imita la destrucción del hombre a cargo del mismo hombre y, sobre todo, a cargo de los dioses? ¿Por qué este producto estético -la tragedia- es, como diría Aristóteles, lo mejor que haya logrado la cultura helena?²⁷⁷

El mundo está gobernado por los dioses²⁷⁸, y la locura enviada por ellos provoca igualmente violencia y muerte como respuesta: es la misma violencia del mundo que encarnan los dioses. La locura es violencia y el dios de la locura es un dios loco y violento. Todos los dioses enloquecen -no en el sentido reflexivo, sino causativo del verbo-. Las divinidades, que son al mismo tiempo representación de las emociones, enloquecen al hombre, lo cual equivaldría a decir que las emociones, extralimitadas y convertidas ya en

²⁷⁵ Puede decirse que la guerra de Troya es, en un palabra, la fatal consecuencia derivada del rapto de Helena por parte de Paris. Pero ya que la más bella de las mortales accedió a tal acto, también puede decirse que el amor y Afrodita estuvieron implicados de manera decisiva, como causa, en el desarrollo ulterior de los hechos y caída Ilión.

²⁷⁶ Ruth Padel, *op. cit.*, p. 267.

²⁷⁷ Cf., Arist., *Po.* 1462a -1462b.

²⁷⁸ Cf., Erwin Rohde, *op. cit.*, p. 61.

pasiones, hacen enloquecer²⁷⁹ debido a la presencia y carácter divino que hay en ellas, en las emociones, las pasiones y la locura. Pero al mismo tiempo, todos los hombres enloquecen – en el sentido sí reflexivo del verbo–, cuando el control racional de las pulsiones emocionales del cuerpo salen de control, y dicha razón ya no las gobierna más. En la tragedia griega, la llave que abre la puerta de la locura, es decir, el motor que echa a andar la trama que desencadena en catástrofe, como consecuencia de la locura o sublimación de la pasión, es en general el acto de equivocación²⁸⁰, cuando el hombre, incerto en la encrucijada que el destino le depara, tiene que decidir. Encrucijada en la cual se abren dos veredas, dos opciones que tomar y la decisión del hombre es esencial en el desarrollo y potencialización de la locura, pues al obtener una sabiduría que resulta insoportable de poseer, al darse cuenta de la equivocación, el hombre enloquece; pero también *la locura es el acto mismo de equivocación*, el acto en el cual están presentes los dioses para empujar a los mortales al yerro (*Áte*), y adelantar así los planes de la fatalidad; la pasión antecede la equivocación, y el amor o el odio, y todas las pulsiones que suprimen momentáneamente la razón, son causa de locura, y ésta, de tragedia. El hombre tiene que decidir, y al decidir mal, la razón se pierde, así como también es previa falta de razón lo que lleva a la equivocación:

Pero a ese nivel la pasión ya no es sencillamente una de las causas, así fuera privilegiada, de la locura; antes bien, forma la condición de posibilidad en general. Si es verdad que existe un dominio en las relaciones del alma y del cuerpo en que causa y efecto, determinismo y expresión se entrecruzan aún en una trama, tan cerrada que no forman en realidad más que un solo y mismo movimiento que podrá ser disociado únicamente a continuación [...] La posibilidad de la locura se ofrece en el hecho mismo de la pasión.

Bien es cierto que mucho antes de la época clásica, y durante una larga sucesión de siglos de los que, sin duda, aún no hemos salido, pasión y locura se han mantenido cerca una de la otra. Pero dejemos al clasicismo su originalidad. Los moralistas de la tradición grecolatina habían considerado justo que la locura fuera el castigo de la pasión: y para mejor asegurarse de ellos, gustaban de hacer de la pasión una locura provisional y atenuada. Pero la reflexión clásica ha sabido definir entre pasión y locura un nexo que no es del orden del voto piadoso, de una amenaza pedagógica o de una síntesis moral: hasta está en ruptura con la tradición, en la medida en que invierte los términos del encadenamiento: funda las quimeras de la locura sobre la naturaleza de la pasión; ve que el *determinismo de las pasiones* no es otra cosa que una *libertad ofrecida a la locura* de penetrar en el mundo de la razón, y que si la unión, que no se pone en cuestión, de alma y cuerpo, manifiesta en la

²⁷⁹ Cf., *supra*, pp. 47 y 48.

²⁸⁰ La ἀμωρτία de la que ya se ha hecho una análisis. Cf., *supra*, pp. 76-82.

pasión la finitud del hombre, abre ese mismo hombre, en el mismo tiempo, al movimiento infinito que le pierde.²⁸¹

Con relación a esta idea, son nuevamente Orestes e Ío (y Casandra también) los personajes míticos que representen una excepción, pues en ellos se da la confrontación de dos poderes divinos dirigentes, dos poderes que subyugan la voluntad humana y la someten al capricho de esa volición divina, sin que por ello haya un acto de equivocación humana por parte de Ío, por ejemplo. Y, no obstante, es el πάθος de estos personajes, su sufrir y su pasión, lo que el teatro ateniense representa con mayor acento, como iconos del sufrimiento humano e irracional -sobre todo Esquilo-, en tanto que la causa de dicho sufrimiento y persecución divina, no puede ser buscada en un acto de equivocación humana, sino en un destino donde luchan dos fuerzas divinas y opuestas, en un campo de batalla donde el accionar humano queda nulo, y la comprensión también humana es ineficaz: los dioses ejercen su influencia, desgarrando en el lugar del conflicto interior la integridad y ecuanimidad del ser humano.

En el ámbito panhelénico, tanto en el culto como en la religión, Apolo y Atenea son los dos dioses cuyas prerrogativas más sobresalientes tienen que ver precisamente con el centelleo de las facultades de la mente y la razón, como la sabiduría, la justicia, el arte, la poesía, la filosofía y la adivinación; pero, al mismo tiempo, ambos dioses son paradigmáticos, porque en los mitos en los que figuran hay episodios de locura que ellos mismos infunden a mortales destacados: por un lado, Atenea, diosa de la guerra, la estrategia y la razón, hace perder la razón del guerrero más sobresaliente después de Aquiles durante la guerra de Troya: Áyax. La demencia de éste consiste en tomar el ganado en lugar de sus enemigos, -Menelao, Agamenón y Odiseo, quienes en un juicio le quitaron las armas de Aquiles para beneficiar al último de ellos-, y acribilla al ganado en venganza de su propia

²⁸¹ Michel Foucault, *op. cit.*, pp. 355 y 356.

afrenta. Al retornar en sí, Áyax se da cuenta de que su situación es peor que antes, y decide darse muerte, consciente de su locura y su consecuente deshonra.

Por otro lado, Apolo²⁸² es el dios de la adivinación y la pitonisa, para poder entrar en contacto con el dios y así poder hablar del porvenir, según el mensaje divino, previamente tenía que lograr una especie de éxtasis propiciatorio, un entusiasmo que la sacaba de sí, de su razón y su conciencia, pues sólo en ese estado podía dar el oráculo²⁸³. La pitonisa quedaba en un estado de locura, del tipo de μανία que Platón considera benéfica para la humanidad y cataloga entre los cuatro tipos de locura al igual que el amor, la poesía y los ritos dionisiacos.²⁸⁴ También Casandra, amada por Apolo, sufre su persecución y ella está enloquecida por él, de tal suerte que su μανία consiste en predecir el futuro sin que nadie le crea. En la adivinación, tanto de la pitonisa, de Casandra y de los ciegos augures, que pueden ver mejor de lo que ven los mortales comunes, hay mucho de μανία, y se podría explicar mejor esta locura a la luz de la relación existente entre locura, las φρένες, -los σπλάγχνα, el lugar donde reside la conciencia y la locura, otro tipo de conciencia- y la adivinación. Ya se ha dicho²⁸⁵ que un tipo de vaticinio que en la Antigüedad se practicaba, consistía en la observación directa de las entrañas de animales porque las entrañas podían predecir lo que sucedería en el futuro:

Sin ser vistas, en una oscuridad de caverna, las entrañas saben y hablan: la imagen cristaliza las respuestas griegas a los misterios de la comprensión, de la providencia del saber; integra el trabajo tanto de los filósofos como de los poetas griegos. En este contexto, la oscuridad es una imagen válida para dos cosas opuestas: para la muerte y otras anulaciones de la conciencia, por un lado, y también para los receptáculos y la sede de la conciencia: el lugar donde “vemos” en la oscuridad.²⁸⁶

En conclusión, todos los dioses olímpicos enloquecen, hasta los dioses que se consideran dioses de la razón, como los citados anteriormente. Hera, por ejemplo, enloquece a Ío,

²⁸² Cf., José Alsina, *Tragedia, religión y mito*, pp. 177 y ss., para cotejar todos los aspectos que describen la locura que pertenece al dios Apolo.

²⁸³ Cf., E. R. Dodds, *op. cit.*, pp. 75 y ss.

²⁸⁴ Cf., Pl., *Phdr.* 1265a y b; y 244a-245a. Cf., también, E. R. Dodds, *op. cit.*, pp. 71-87.

²⁸⁵ Cf., *supra*, pp. 89-91.

²⁸⁶ Ruth Padel., *op. cit.*, p. 110.

enviándole primero a Argos y luego al tábano²⁸⁷, y enloquece también a los tíos de Dioniso (Ino y Atamante)²⁸⁸ y al propio Heracles; Ares enloquece al guerrero del que se apodera, y su frenesí bélico lo posee como una fuerza salvaje que busca saciarse con la sangre del contrincante. Afrodita victimiza a Fedra para vengarse de Hipólito, y la misma Ártemis provoca el frenesí carnívoro en los perros de Acteón para que ellos, siendo éste su dueño, lo devoren. Eros enloquece a Medea y Pan, al cual se podría citar también como divinidad relacionada con la locura, pues causa el *pánico* que sufren personas que en este estado emocional, tienen delirios peculiares y alucinaciones extrañas, como le sucede a los piratas que tratan de raptar a Cloe.²⁸⁹ Pero aunque todos los dioses pueden enloquecer, son tres las divinidades que se destacan por provocar la demencia: Dioniso, Lyssa y las Erinias.

Dioniso es el dios de la tragedia y de la locura.²⁹⁰ Baste con recordar que al dios se le asocia con el vino, y el efecto extremo que produce la ingesta de esta bebida fermentada, es

²⁸⁷ Cf., *ibid*, p. 38.

²⁸⁸ Cf., Apollod., III.4.3.

²⁸⁹ Cf., Longus, II, 25-29.

²⁹⁰ Cf., Jean-Pierre Vernant, “El Dioniso enmascarado de las *Bacantes* de Eurípides”, en *Mito y tragedia en la Grecia Antigua* (II), p. 244 y 245, donde dice a propósito de la *mania*: “...el mundo de Penteo y el de Dioniso tienen cada uno sus formas propias de razón y sinrazón, de buen sentido y de locura, de sabiduría y de delirio. Antes incluso de que entren en escena, Penteo, escandalizado de ver «desvariar» a estos viejos sabios que son Cadmo y Tiresias (252), es descrito por su abuelo como «frenético»; y es el mismo término el que, en la boca del mismo personaje, servirá para designar el estado de Ágave, extraviada en el trance. Tiresias reconoce ciertamente la habilidad retórica del *sophos anèr* que es Penteo, pero no se contenta con afirmar que el joven «desvaría», devolviéndole así su cumplido (271), le acusa precisamente de delirar, de ser objeto de *mania*, lo ve tan cruelmente loco, considera que su espíritu está enajenado hasta tal punto que su mal no sabría explicarse sino por una droga (*pharmakon*, 326-327). Ya desde el comienzo de la representación, el juicio tan positivo de Penteo, incluso antes de que haya percibido a Dioniso, es el de un embrujado, un poseído, un *mainomenos* (con este término designaría el coro al enemigo del dios en los versos 399-400, 887 y 999; véase también el verso 915). ¿Es preciso decir que hay una locura del saber humano (*to sophon*) como hay una sabiduría (*sophia*) de la locura divina? También ahí las cosas parecen más complicadas. En el tercer *stasimon*, el coro cuestiona claramente *to sophron* (878, 897), el saber humano, del que dirá, en el cuarto, que no lo envidia (1005) y que, ya en el primero, había opuesto a la *sophia* para condenarlo (395). Pero en ese pasaje la *sophia* no designa la *mania*, la locura divina, sino una vida pacífica, mesurada, conforme a la sana reflexión, del mortal que no se toma por un dios, que sabe contentarse con los bienes que la vida le ofrece sin correr en pos de lo inaccesible. Es este rostro del dionisismo, diferente pero, como veremos, inseparable de la *mania* en la medida en la que éste supone en cada momento una disponibilidad hacia lo divino, una apertura la presencia de Dioniso, lo que explica el aspecto de sabiduría gnómica, sencilla, popular, de la *sophia*, a la que se adhieren los adeptos del dios.

El Dioniso de las *Bacantes*, el dios loco, toca todos los teclados del «saber», de la «sabiduría», de la «reflexión». Domina a los más hábiles sofistas en el arte de engatusar, de trampear al adversario, de engañarlo

un estado mental similar a la demencia, pues la razón se embota por completo; las señas del estado de embriaguez se distinguen muy fácilmente a través del cuerpo, ya sea por el modo de actuar, de hablar, caminar, etcétera; además, el epíteto más común de este dios tiene que ver también con la demencia que lo acompaña. Dioniso es Baco -Βάκχος-, y este epíteto define su esencia y su relación directa con la fuerza descomunal del furor dionisiaco:

Bakhháō parece tener una fuerza aún mayor. Un guerrero poseído por Ares “se lanza furioso a la batalla”. Las Erinias “enloquecen” a Orestes “con sangre familiar”. Él “está furioso a causa de sus locuras”. Anfitrión piensa que Heracles “enloqueció” a causa de su reciente crimen. En *Las troyanas*, Casandra es *bakkhéouosa* (“furiosa”) *mainás*, una “mujer loca”; “está fuera de la furia báquica” lo suficiente para hacer una clara profecía. Apolo “la sacó” *exebákkheousen* “de sus frenes”. Sin embargo, se usa el verbo de Dioniso como si la locura báquica fuera el modelo de todas las otras. Las Erinias, Ares, Apolo: cualquier cosa que les hagan a las mentes de sus víctimas, Dioniso está allí, en el verbo. *Mainás*, “ménade”, la celebrante de Dioniso, significa “mujer loca”.²⁹¹

Pero también es el dios del disfraz y de la máscara. En las *Bacantes*, Eurípides presenta a Dioniso en distintas facetas: primero, como un hombre “extranjero” cuyo aspecto es bastante afeminado²⁹²; luego, se ve al dios tomando la forma de un animal, un toro²⁹³; y finalmente, enloquece a Penteo para que éste se disfrace de mujer²⁹⁴ y pueda así ingresar al monte Citerón sin que sea descubierto, donde las mujeres -entre ellas, su madre Ágave- celebran el culto al dios. El plan de Dioniso se cumple al final de la pieza cuando, habiendo engañado al rey de Tebas, éste muere descuartizado a manos de su propia madre, y así, ella también sufre el castigo del dios.

Por lo tanto, Dioniso es la “violencia” de la muerte y el descuartizamiento sangriento, el dios del “disfraz” y el “extranjero”. Estos tres aspectos se conectan

para mejor vencerlo. Otorga a quienes le siguen el privilegio de pensar sanamente, con un buen sentido y moderación, contrariamente a los grandes espíritus, ciegos a aquello que les supera y a quienes su vanidad extravía hasta el punto de hacerles perder la cabeza y enloquecer. En cuanto a la manía, a la locura que el dios activa, toma dos formas diferentes según se trate de sus adeptos, unidos a él en el tíaso, o de sus enemigos, a lo que el delirio golpea como un castigo.”

²⁹¹ Ruth Padel., *op. cit.*, p. 56.

²⁹² Cf., E., *Ba.* 233, 247, 353, 464, y 642; cf., *ibid.*, 493, para el aspecto afeminado de Dioniso.

²⁹³ Cf., *ibid.*, 616-623.

²⁹⁴ Cf., *ibid.*, 821-836.

íntimamente con el teatro griego.²⁹⁵ Como dios loco y violento, porque el género, como ya se dijo, representa la caída del héroe ejemplar, derrumbe con el cual el hombre común se estremece y se cubre de espanto ante tal violencia desatada –violencia que al mismo tiempo es el *furor* o μανία del enloquecido-, y la muerte y sangre representadas: “Dioniso conecta la violencia interior, la mente herida, el pensamiento loco, con la violencia que se representa en el teatro y en el mundo. Tanto en el culto como en la tragedia, Dioniso es un nexo entre la locura y el asesinato.”²⁹⁶ Asesinato que puede ser ritual, como cuando se sacrifica en su honor un macho cabrío, promoviéndose así la *teofagia*, es decir, la ingesta de carne cruda del animal que da pie al entusiasmo dionisiaco, cuando ya devorado, se tiene adentro (-εν-) al dios (-θεός-): ἐνθυοσιασμός.

Pero la violencia del dios también puede ser comprendida como la manifestación divina de lo salvaje, lo agreste y lo animal, en tanto que la brutalidad y bestialidad de los animales se encuentra ceñida, cercada al tiempo que alejada, en el territorio inaprensible de lo irracional, donde la razón lumínica del hombre sirve de valla para contener los peligros de esa violencia, amenaza constante de la civilidad y la integridad de un orden convocado al servicio de la misma razón. La animalidad es violencia por naturaleza; por eso, la teofanía del dios se da en la representación del toro (y en muchas otras formas animales, como la cabra), animal violento y salvaje, aunque en ocasiones domesticable:

Ha sido esencial, sin duda, para la cultura occidental, el unir, como lo ha hecho, su percepción de locura con las formas imaginarias de la relación entre el hombre y el animal. Para comenzar, no ha tenido por evidente que el animal participe de la plenitud de la naturaleza, de su sabiduría y su orden: esta idea apareció tardíamente y permaneció durante mucho tiempo en la superficie de la cultura; acaso no haya penetrado aún en los espacios subterráneos de la imaginación. En realidad, para quien desea abrir bien los ojos, pronto llega a ser claro el hecho de que los animales pertenecen más bien a la contranaturaleza, a una negatividad que amenaza el orden y pone en peligro, con su furor, la sabiduría positiva de la naturaleza [...] El hecho de que el hombre occidental haya vivido dos mil años sobre su definición de animal razonable, ¿significa necesariamente que haya reconocido la posibilidad de un orden común que abarque la razón y la animalidad? [...] ¿no se puede apostar que “el animal razonable” ha designado, mucho tiempo, para el mundo occidental,

²⁹⁵ Cf., Ruth Padel, *op. cit.*, pp. 354-357.

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 355.

la manera como la libertad de la razón conseguía moverse en el espacio de la sinrazón desencadenada, y se separaba de él, hasta el extremo de convertirse en su término contradictorio?²⁹⁷

La razón que impele a los hombres civilizados a rechazar fuera de su ámbito cultural, casi de manera automática, toda manifestación de locura y a todo sujeto susceptible de ella, rechaza más bien los límites que la circundan, repudiando al mismo tiempo a todo loco, en potencia y en acto, y alejando de sí toda amenaza atribuida a la locura, en función de la violencia que la define. Por ello, la sociedad entera rechaza la violencia animal del individuo enloquecido que así sufre de manera temporal, aunque definitiva, su tragedia.

En cuanto al disfraz y la ilusión, Dioniso se relaciona con el teatro porque el teatro es, en términos llanos, tomar la ficción por realidad:

Porque Dioniso era el Maestro de las Ilusiones Mágicas, que podía hacer crecer una vid de las tablas de un barco y, en general, capacitar a sus devotos para ver el mundo como no lo es. Como dicen los escitas en Heródoto, “Dioniso hace a los hombres portarse locamente”, lo que puede significar cualquier cosa, desde “dejarse ir” hasta convertirse en “poseso”. El objetivo de su culto era la *ékstasis*, que también podía significar cualquier cosa, desde un “sacarle a uno de sí mismo” hasta una profunda alteración de la personalidad. Y su función psicológica era la de satisfacer y aliviar el impulso a rechazar la responsabilidad, impulso que existe en todos nosotros y que en determinadas condiciones sociales puede convertirse en una ansia irresistible.²⁹⁸

El teatro forma un extraño vínculo entre su audiencia y los actores, donde éstos interpretan un papel, pero lo hacen de tal modo que su actuación debe producir el efecto de engaño, o mejor dicho, de ilusión derivado de la imitación (μίμησις).²⁹⁹ En el teatro, uno de los intereses primordiales es que los espectadores vean a sus actores no como lo que son, hombres comunes disfrazados y actuando, y cuyo propósito es ser convincentes ante su público, sino como seres reales quienes en medio de la escena *padecen*³⁰⁰ los problemas y

²⁹⁷ Michel Foucault, *op. cit.*, pp. 240 y 241.

²⁹⁸ E. R. Dodds, *op. cit.*, pp. 82 y 83.

²⁹⁹ Cf., Arist., *Po.* 1447a-1448a 38. No obstante, vale recordar que esta μίμησις, en terminos aristotélicos, no es mera imitación, sino además, un método de aprendizaje con el cual los seres humanos aprenden desde niños.

³⁰⁰ Cf., *ibid.*, 1450a 15-23, 1451b 15-19, 1452b 9-13; y *Rh.* 1378a 20-25, para el análisis del πάθος dentro de la tragedia que Aristóteles ofrece. A propósito de la verosimilitud en el teatro, David García afirma (cf., David García Pérez, “La mirada de las mujeres” en *Teatro y sociedad en la Antigüedad Clásica*, pp. 249 y 250): “Desde una perspectiva filosófica, el λόγος es la prueba persuasiva que contiene mayor validez, mientras que la que nace en el ἦθος del orador y en el πάθος del auditorio sería una motivación encaminada hacia la persuasión. Sin embargo, en la dinámica del texto literario las fronteras entre una forma del λόγος y otras

catástrofes que los aquejan, cuyas causas y consecuencias son reales y producen efectos reales:

Y aquí está la cuna del drama. Pues su comienzo no consiste en que alguien se disfrace y quiera producir un engaño en otros: no, antes bien, en que el hombre esté fuera de sí y se crea a sí mismo transformado y hechizado. En el estado de «hallarse-fuera-de-sí», en el éxtasis, ya no es menester dar más que un solo paso: no retornamos a nosotros mismos, sino que ingresamos en otro ser, de tal modo que nos portamos como seres transformamos mágicamente. De aquí procede, en última instancia, el profundo estupor ante el espectáculo del drama: vacila el suelo, la creencia en la indisolubilidad y fijeza del individuo. Y de igual modo que, en contraste total con la lanzadera en el *Sueño de una noche de verano*, el entusiasta dionisiaco cree en su transformación, así el poeta dramático cree en la realidad de sus personajes.³⁰¹

Y todo esto también es posible gracias al empleo del disfraz, ya que cada actor trágico hacía uso de la máscara y de los coturnos.³⁰² Debajo de la máscara, el hombre deja de ser él mismo, y puede hacer lo que no haría sin dicha máscara, sin dicho antifaz. Debajo del disfraz, el hombre enloquece.³⁰³ Hay que considerar, no obstante, que la locura de los ritos dionisiacos es una locura dirigida, controlada y civilizada en cierto modo, donde el empleo de la máscara tiene un fin propiciatorio, que anula la individualidad en pos de la búsqueda de la unidad, o más bien, de la integración y comunión con el dios. Inclusive, Dioniso se muestra enmascarado en sus propios rituales y en la tragedia que él mismo personifica, -las *Bacantes*-, pues con ello busca la confusión de los réprobos e impíos, quienes lo confunden con un hombre extranjero sutilmente sonriente³⁰⁴ en medio de la masacre familiar que comienza por Penteo. Para los que ven más allá de la máscara, reconocen al dios que no pueden ver de frente sino a través del disfraz, al dios que, de manera desconcertante, quiere

ajenas a este procedimiento son difíciles de delimitar y, más aun, de separar, pues el privilegiar una forma sobre otra sin duda sería en detrimento del tejido literario. La validez de un argumento, esté basado en el λόγος o no, puede explicarse a partir del mismo sentido de la persuasión: un individuo puede aceptar la resolución que un argumento lógico conlleva, pero no por ello será persuadido.”

³⁰¹ Friedrich Nietzsche, *op. cit.*, pp. 212 y 213.

³⁰² *Cf.*, *ibid.*, p. 210.

³⁰³ *Cf.*, Jean-Pierre Vernant, “El Dioniso enmascarado de las *Bacantes* de Eurípides” en *Mito y tragedia en la Grecia Antigua* (vol. II), p. 235, donde dice: “[...] ningún otro texto comporta con una insistencia comparable, podría decirse que obsesiva, tal cúmulo del vocabulario del ver y lo visible. Eurípides lo utiliza tanto más fácilmente para sugerir todo el juego de polisemias, de ambigüedades, de inversiones a las que se presta la experiencia humana confrontada a Dioniso, cuanto que los mismos términos se aplican a la vez a la visión ordinaria y normal, a la «aparición» sobrenatural que suscita el dios, a su revelación epifánica y a todas las formas ilusorias del «aparecer», del asemejarse, del fingimiento, de la alucinación.

³⁰⁴ *Cf.*, E., *Ba.* 1021: γελῶντι προσώπῳ Περίβαλε βρόχον.

hacerse evidente, visible y reconocible como dios y no como humano, pues busca ser reconocido por sus propios parientes, pese a su calidad de extranjero, en su tierra natal. En una palabra, busca adeptos en la religión que él mismo promueve. Pero si la máscara del bacante se cae en medio del ritual, lo que se suscita es el reconocimiento, el ver frente a frente al dios, donde se pierde el distanciamiento que propicia el uso de la máscara, y en la individualidad de los sujetos, aun en medio de un ritual colectivo, se da el reconocimiento del dios con el hombre, y del hombre con el dios³⁰⁵, en la fascinación de la mirada recíproca e individualizada con lo divino que está presente, fuera y dentro de ese hombre:

La locura es la forma más pura y total de *qui pro quo*; toma lo falso por verdadero, la muerte por la vida, el hombre por la mujer, la enamorada por la Erinia y la víctima por Minos. Es también la forma más rigurosamente necesaria del *qui pro quo* en la economía dramática, ya que no tiene necesidad de ningún elemento exterior para acceder al desenlace verdadero. Le es suficiente llevar su ilusión hasta la verdad. Así, la locura es, en el centro mismo de la estructura, en su centro mecánico, a la vez fingida conclusión plena de oculto recomenzar, e iniciación a lo que aparecerá como reconciliación de la razón y la verdad. Ella indica el punto hacia el cual converge, aparentemente, el destino trágico de los personajes, y a partir del cual surgen realmente las líneas que conducen a la felicidad recuperada. En la locura se establece el equilibrio, pero lo oculta bajo la nube de la ilusión, bajo el desorden fingido [...].³⁰⁶

“Desorden fingido” que, nuevamente, hemos de llamar violencia o μανία y, en este caso, disfraz. Porque aunque el espectador asiste al teatro sabiendo que debajo de dicho disfraz se oculta un actor, está fingiendo una especie de locura al asentir y dejarse llevar por los hechos representados en escena: asiente a la mentira como verdad, como realidad. Entonces, la que

³⁰⁵ Cf., Jean-Pierre Vernant, “El Dioniso enmascarado de las *Bacantes* de Eurípides” en *Mito y tragedia en la Grecia Antigua* (vol. II), p. 233: “¿El dios y su devoto, cara a cara, mirándose a los ojos? El trance, sin embargo, es colectivo; tiene lugar en grupo, en el contexto de un tíaso. Pero cuando la banda de las ménades se entrega colectivamente al frenesí orgiástico, cada participante se agita por su cuenta, sin preocuparse por una coreografía general, indiferente a lo que hacen los demás (eso mismo sucede con el *kômos*). Tan pronto como el fiel ha entrado en la danza, se encuentra, en calidad de elegido, como a solas con el dios, enteramente sometido en el interior de sí mismo al poder que lo posee y lo conduce a su antojo.

Si bien no se manifiesta sino a través del orgiasmo colectivo, la epifanía de Dioniso no deja de tomar, para cada individuo, la forma de un cara a cara directo, de una relación fascinada donde, en el intercambio cruzado de miradas, en la indisociable reciprocidad del «ver» y el «ser visto», el fiel y su dios, al ser abolida toda distancia, se reencuentran. En el trance el hombre hace de dios y, de igual modo, el dios hace de hombre; del uno al otro, las fronteras se difuminan momentáneamente, confundidas por la intensidad de una presencia divina que, para perfilarse en su evidencia ante vosotros, tiene que comenzar asegurando su dominio en vuestros ojos, conquistando desde dentro vuestra mirada, transformando vuestro propio modo de visión.”

³⁰⁶ Michel Foucault, *op. cit.*, pp. 69 y 70.

sí es real, es la locura que define al drama mismo, pues éste finge la realidad, fingiendo locura, y esa ficción nos haría considerar a todo espectador como un loco que, consciente de que lo que ante sus ojos se presenta es irreal, toma los hechos fingidos por reales, bajo la pretensión de ese salirse de sí mismo. La ilusión es tomada por realidad y Dioniso es el dios de esta locura: el dios del disfraz.³⁰⁷

Como extranjero, el dios representa al *otro*, es decir, a aquel que es absolutamente distinto del griego. Es el bárbaro que además de hablar una lengua no griega, se erige en el escenario con costumbres completamente distintas y ajenas a las que caracterizan al hombre civilizado, al hombre heleno. En este dios y su epifanía, se manifiesta, por un lado, la irracionalidad del bárbaro, el hombre que no comprende la lengua griega³⁰⁸, si entendemos a ésta como λόγος en un sentido absoluto donde convergen la palabra y la razón aunadas a la acabada civilidad del hombre y, por ende, a la racionalidad del mismo. Por otro lado, en Dioniso también se manifiesta la barbarie propia de los pueblos orientales de la Antigüedad, con sus refinamientos exóticos y sus amaneramientos femeninos. Y es el dios que, finalmente, promueve la vida salvaje e irracional tanto de las criaturas de los lugares agrestes como de las seguidoras del dios: las bacantes. Ellas, entrando en contacto con esta potestad divina que excita sus cuerpos, dejan de lado su racionalidad civilizada -la cual significa vivir al interior del hogar, al interior de la πόλις-, para convertirse en seres irracionales y salvajes que danzan con sus cuerpos dislocados en la feracidad del bosque y la montaña, la parte exterior de la πόλις. Las bacantes y los extranjeros son, por ello mismo,

³⁰⁷ Cf., Ruth Padel, *op. cit.*, p. 356. En las *Bacantes* se usa la palabra πτοηθέν para referirse a la ilusión, frenesí o locura que posee el alma de Ágave, cuando su padre Cadmo quiere hacerla volver en sí y sacarla de ese trance ilusorio propio del teatro (cf., E., *Ba.* 1268): τὸ δὲ πτοηθέν τόδ' ἔτι σὴ ψυχῇ πάρα; “¿Ese frenesí de ahora aún está en tu alma?” (Trad. de Carlos García Gual).

³⁰⁸ El “otro” se reconoce desde los signos de su cultura. La lengua es el signo que destaca por encima de los demás, aun en su aspecto más superficial, que es el modo en que ésta suena, es decir, el aspecto fonético. Sin embargo, de modo más esencial y profundo, la lengua distingue y engloba lo que define a un individuo, como ser humano, en cuanto a la cultura a la que pertenece. Y en la diferencia de lenguas, por tanto, nace la diferencia de culturas.

excéntricos, es decir, están *fuera* del *centro* que significa la ciudad y, por tanto, están fuera también de la racionalidad que impera tanto en la ciudad como en la mente.

En resumen, el extranjero, más allá de la iconografía perteneciente a Dioniso, es todo menos un hombre civilizado, pues para el griego, como ya se ha dicho, civilidad es equivalente a racionalidad, racionalidad que no tienen las bestias salvajes, las bacantes, ni en cierto modo, los extranjeros. Por tal motivo, Dioniso se representa con estas características como un dios extranjero.

Otra divinidad relacionada con la demencia y con la expresión más determinante de ésta, es Lyssa, la diosa temible que impulsa a Heracles a cometer el terrible acto de asesinato de sus pobres vástagos. Al igual que las otras divinidades, ella enloquece con su presencia y se sumerge en el pecho de los mortales que han de actuar bajo su influjo. Nuevamente es notorio el aspecto divino y autónomo de la locura que, invadiendo, poseyendo y domeñando, causa la perdición del héroe trágico a través de la muerte que él mismo causa, aunque por mediación de la diosa, a sus propios seres queridos. Aquí la locura ya no es una afección ni una palabra que encubre una serie de padecimientos mentales que conllevan a determinadas consecuencias, ni el dispositivo ritual que conecta a los seguidores del dios en pos de la conexión con el mundo de los dioses; aquí la locura es una diosa -Lyssa-, quizá la diosa más terrible a la que todo individuo forzosamente debe temer, implorando nunca ser víctima de su cruel e inenarrable presencia e injerencia.³⁰⁹ Lo aterrador de la diosa se puede conocer a través de la descripción de su fuerza destructiva:

³⁰⁹ Cf., Jean-Pierre Vernant, “El Dioniso enmascarado de las *Bacantes* de Eurípides”, en *Mito y tragedia en la Grecia Antigua* (II), p. 246, donde dice: “El acceso de rabia frenética, es exclusivamente el lote de los extranjeros al dionisismo que lo atacan abiertamente, como Penteo, o de los que, tras haberlo rechazado, han sido expulsados por él a las montañas bajo el aguijón de la locura, como Ágave, Autónoe, Ino y todas las mujeres de Tebas. Cuando el coro invoca a las perras de la Rabia para que azucen a las hijas de Cadmo y las lancen sobre Penteo, su canto subraya esa solidaridad, esa connivencia de las ménades tebanas, de los tíasos del Citerón, con el joven a quien ellas van a descuartizar: el igual que él, ellas pertenecen al campo de los adversarios del dios. Precipitadas en el trance, fuera de sí, penetradas por el soplo divino, obedecen a Dioniso, se hacen instrumentos de su venganza. Pero ellas no son sus fieles, no le pertenecen. A la *lyssa* que las pierde

Ni el mar ruge tan enfurecido con sus olas, ni los seísmos en tierra ni el aguijón del rayo resoplan tan dolientes como yo voy a lanzarme a la carrera contra el pecho de Heracles. Haré que el palacio se resquebraje y lo dejaré desplomarse sobre ellos, matando primero a sus hijos. Su asesino no sabrá que está matando a los hijos que engendró, antes de que se libre de mis ataques de furor.

¡Eh, mira como ya comienza a agitar la cabeza y gira en silencio sus pupilas brillantes y desencajadas! No puede controlar la respiración, como un toro a punto de embestir, y muge terriblemente invocando a las Keres del Tártaro.

En seguida le haré agitarse más y acompañaré su danza con las flautas del terror [...] yo me introduciré sin ser vista en el palacio de Heracles.³¹⁰

Lyssa es nuevamente la furia asesina que somete a Heracles a que éste, de igual manera, ataque con furor (λύσσα) a sus propios hijos, describiendo un cuadro que representa todas las características físicas de la μανία presente en los dementes: ojos brillantes y desencajados, cabeza agitada como una ménade, y haciendo una invocación a daímones de la noche y del inframundo, además de la descripción de su baile disarmónico, en dislocación exterior, como el movimiento del cuerpo de un epiléptico o también como el de una ménade. Lyssa es la rabia propia de los perros que, según nos refiere ella misma, la acompañan: “[...] si necesitáis que os acompañen vértigo y ladridos como los perros al cazador, me pondré en marcha”³¹¹, de ahí que su iconografía siempre la represente con una cabeza de perro en su propia cabeza, y que sea el látigo que despierta la rabia de los perros de Acteón que descuartizan a su propio dueño. Es la persecución misma y el acoso, y al mismo tiempo, es la fuerza que incita a los perros de caza a perseguir. Llama la atención el que, habiendo asentido que la locura se entiende como un impulso divino sobre los mortales, y que tal impulso y presencia divinas provocan trastornos en la conciencia, Lyssa es caracterizada en el *Heracles* de Eurípides de un modo muy peculiar. Al parecer, Eurípides exagera la concepción religiosa de la locura como influencia externa y divina, ya que en la obra dicho empuje transmite su fuerza a través de distintos eslabones: Hera manda a Iris, Iris “obliga” a

(977), responde la de su próxima víctima. Las ménades van a «enrabiarse» contra un espía «enrabiado» (*lyssôdê*, 981) como ellas.”

³¹⁰ E., *HF*. 861-873. Trad. de José Luis Calvo Martínez.

³¹¹ *Ibid.*, 859 y 860.

Lyssa contra su voluntad³¹² y Lyssa, finalmente, a regañadientes se inserta en el pecho de Heracles para que éste, con la violencia y la rabia propias de la diosa de la locura, asesine a sus hijos. Toda esta cadena de influencias transmitidas de personaje a personaje podría resumirse en el verbo “azuzar”, como el cazador que azuza a los perros y como los perros a la carnada; y ese “azuzar” es el efecto propio y verdadero de la *manía*, del terror que experimenta el demente ante la presencia acuciante de las divinidades de la locura como las Erinias. Al fin y al cabo, Hera es la causante de la muerte de los hijos de Heracles, donde éste sólo es depositario de la ira divina, pero la consumación de dicha ira se logra sólo a través de Lyssa.

Más aún, Lyssa a veces suele representarse como una de las Gorgonas o las Erinias, con sierpes en lugar de cabellos, y una mirada petrificante:

Ha subido a su carro la de muchos lamentos e impulsa su aguijón contra el tronco, como para lanzarlo a la perdición, la Gorgona hija de la Noche con sus silbidos de cien cabezas de serpiente, Lisa cuya vista petrifica.³¹³

Lyssa es icono de la representación teatral de la tragedia, pues la tragedia -entendida como la escenificación del hombre sensato y cabal que enloquece- es una demostración de que la demencia encuentra su más claro signo en la poderosa fuerza divina de Lyssa, diosa que, al igual que las Erinias y las Ménades, servirá de identificación con el teatro como paradigma y enseñanza³¹⁴: lo que causa los peores males del hombre y su tragedia, es precisamente la locura que trastorna su mente y su vida:

En algunos vasos, las Erinias son a veces intercambiables con Lisa; las Erinias y Lisa desempeñan papeles similares en tramas en las cuales hubiera aparecido Ate. Las personificaciones y las imágenes de la *áte* homérica y arcaica se mantienen tras la iconografía clásica: no de *áte* sino de *apáte*, las Erinias y Lisa. En el siglo V, la tragedia como género (la mayor promotora de lisa) se convirtió en el más apropiado reemplazo de *áte*.

Los pintores expresan algunos nexos entre todas estas cosas. Representan a “La Tragedia” como una ménade en la procesión de Dioniso, y dibujan ménades que parecen Erinias. Al parecer, usaban a Lisa y las Erinias como emblemas de la tragedia. Las ménades

³¹² Cf., *ibid*, 859-861: εἰ δὲ δὴ μὴ Ἡρα ἢ Ὀμαρτεῖν ὡς κυνηγέτη κύνας...εἶμι γ'.

³¹³ *Ibid*, 880-884. Trad. de José Luis Calvo Martínez.

³¹⁴ Cf., Ruth Padel, *op. cit.*, pp. 42-44.

también están vinculadas a la tragedia a través de Dioniso. *Áte* alimentó conceptualmente todos estos elementos, y también todas estas conexiones. No se presentan en iconografía en parte, a causa de estos emblemas, pero principalmente, en mi opinión, porque la tragedia misma, en la cual también las Erinias y la locura tiene un papel central, se convirtió en el definitivo vehículo en la secuencia de *áte*.³¹⁵

Pero si Dioniso y Lyssa están íntimamente emparentados con la demencia, la experiencia que de ésta se puede tener dentro del ámbito divino y su relación con el acontecer humano, al menos en la concepción trágica y mitológica, está mucho más determinada por Alecto, Tisífone y Megera, las Erinias³¹⁶, también conocidas como Euménides. Porque definitivamente recae en estas diosas toda representación conceptual e imaginativa que hasta ahora se ha sostenido, y en este trabajo se demostrará que ellas son precisamente la locura de Orestes; no sólo su proyección -si proyección cabe como concepto que ilustre nuestro ejemplo-, sino su epifanía y su presencia real es la clave para entender la locura del matricida, locura que debe ajustarse a la explicación dada en todo este capítulo. Son ellas las diosas de la tragedia³¹⁷, de la locura; son ellas las diosas del terror, las diosas de la conciencia, del castigo y de la venganza, y son diosas inmanentes que, si bien otros mortales no pueden ver, su presencia enloquece única y exclusivamente al mortal al que ellas se aparecen y buscan destruir.

Ellas, como la locura, se revisten del color negro. El negro es el color que le da el nombre a la *μελανχολία*, palabra que se usa para la demencia en la comedia³¹⁸, en tanto que en la tragedia se usa la palabra *μνία*. El negro y la locura recaen en las Erinias, y en el culto, las *μνίαι* pueden ser identificadas con estas diosas, según nos cuenta Pausanias:

A la izquierda del camino está el santuario de unas diosas. Llaman a las diosas, y a la zona donde está ubicado el templo, Maníai. En mi opinión, es un nombre de las Euménides. La

³¹⁵ *Ibid*, pp. 286-287.

³¹⁶ *Cf.*, Apollod., I, 1.4.

³¹⁷ *Cf.*, Ruth Padel, *op. cit.*, p. 366: “La locura es una presencia *que rodea* los personajes y los cantos, en una comedia, dos personajes tratan de adivinar la identidad de una figura extraña “Quizás es una Erinia de la tragedia -dice una-. Tiene el aspecto loco y trágico (Ar., *Pl.* 422)”. Sabemos que la locura es importante en la tragedia tanto por las referencias corales, las acusaciones hiperbólicas de la locura y la identificación de las Erinas con el género, como porque los héroes mismos se vuelven locos.”

³¹⁸ *Cf.*, *supra*, pp. 54-61.

gente dice que fue en este lugar donde Orestes se volvió loco por matar a su madre. No muy lejos hay un montículo de la tierra no muy alto, y sobre él un dedo de piedra. El nombre del montículo es “Tumba del Dedo”. Aquí, dicen, Orestes se volvió loco y arrancó de una mordedura uno de sus dedos. Cerca del este lugar hay otro llamado Áke [Curas], porque allí Orestes se curó de su locura. La historia cuenta que estas diosas se le aparecieron negras a Orestes cuando estaban por enloquecerlo. Cuando él se arrancó el dedo, se volvieron blancas.³¹⁹

Al mismo tiempo, las Erinias están relacionadas con la negrura, la oscuridad del Hades, lugar donde habitan. No en vano son hijas de la Tierra³²⁰, pues emergen de ella -como la noche-, cuyo color también es negro y en cuyas profundidades se encuentra el Erebo, el Hades y el Tártaro³²¹, regiones del tenebroso inframundo en el imaginario griego. Y tal es la relación de las diosas con la oscuridad, que en la *Ilíada* reciben el epíteto de ἡεροφοῖτες³²², es decir, las que frecuentan la bruma, y en otros pasajes de la literatura griega³²³, se dice que son descendientes precisamente de la Noche, hijas de la Noche, y sus vestidos son negros como esa misma oscuridad de su madre.³²⁴

El negro es imagen no sólo aparential de estas diosas, sino también de lo que se supone que sucede al interior de quien sufre la presencia de ellas: la μελανχολία. Ésta manifiesta el movimiento interno de la bilis negra en su estado de afección corporal, misma que dispara la epilepsia y la locura entendida como un enojo, rabia o “cólera” desmesurada (la bilis -χολή- negra, o la cólera propiamente dicha -χόλος-), la cual denominamos furia o *furor*, pues esta pasión proviene de ellas, las Erinias, que en Roma eran conocidas como las *Furias*.³²⁵

También son conocidas como diosas de la venganza, es decir, se encargan de perseguir a quien cometió un delito de sangre y que aún no ha sido castigado, acosándolo

³¹⁹ Paus., VIII, 34, 1-4.

³²⁰ Cuando Gea, la tierra, recibió la sangre que escurrió de los genitales cercenados de Urano, cortados por Crono, al pasar el tiempo dio a luz a las Erinias, a los Gigantes y a las Ninfas Melias. Cf., Hes. *Th.*, 182-187.

³²¹ Cf., Hes., *Th.*, 119; 123 y 716-819; y S., *OT.* 28-31, donde se habla del “negro Hades” (μέλας δ’ Αἰδης).

³²² Cf., Hom., IX 571 y XIX 86 y 87: ἐγὼ δ’ οὐκ αἰτίος εἶμι, / ἀλλὰ Ζεὺς καὶ Μοῖρα καὶ ἡεροφοῖτις Ἐρινύς.

³²³ Cf., por ejemplo, A., *Eu.* 321-323 y 416.

³²⁴ Cf., *ibid.*, 52.

³²⁵ Cf., *supra.*, p. 59. También se conocían como las *Dirae* (cf., Ver., *En.* 12. 845).

hasta saldar dicho asesinato con la sangre de ese mismo asesino. Y así, son persecutoras y cazadoras de su víctima, de tal modo que ésta, al tratar de librarse de su inenarrable presencia, se halla en constante fuga y huye de aquí para allá en un vagabundeo infatigable, ya sea al exterior de su casa o de su patria³²⁶, o ya sea al interior de su conciencia, cuando su cordura o su razón yerran y son desviadas, en una loca y exacerbada violencia. Orestes es perseguido por ellas, y esa persecución divina, como ya se ha explicado³²⁷, es lo que, en parte, enloquece al personaje, en perfecta analogía con la locura de Ío, que es perseguida por Argos y luego por el tábano -aunque en este caso, es Hera quien se empeña en la perdición de la muchacha, como son las Erinias los impacientes *dáimones* que ansían la sangre de Orestes-. Así pues, él como Ío, presenta las características antes señaladas de la locura que se manifiestan en el vagabundeo y en el dislocamiento tanto interior como exterior.

Orestes e Ío son reveladoras excepciones a la regla de que la tragedia por lo general se refiere a la locura como un solo ataque agudo, sólo presente mientras es visible en la acción. Únicos ejemplos que conservamos de la locura punitiva y persecutoria repetida a lo largo del tiempo, exponen la trampa creada por múltiples demandas divinas dirigidas a los seres humanos. Su locura es emblemática de algo innato, no en esa persona sino en la condición humana: de su vulnerabilidad ante el mundo, tal como éste trágicamente es.³²⁸

Tal dislocamiento exterior no sólo se muestra en el errar de los locos al exterior del mundo, sino en su modo de andar, de tal suerte que el loco se asemeja a las ménades, pero también lo parecen las diosas de la locura, en su venganza, en su cacería y en su cólera³²⁹ (y como veremos más adelante, también en su danza³³⁰). En las *Bacantes*, el coro se dirige a las Erinias para que éstas asistan a las hijas de Cadmo, otras bacantes, en su empresa:

¡Acudid, rápidas perras de la Rabia, acudid al monte, donde tienen su cortejo las hijas de Cadmo!

¡Aguijoneadlas contra el que reviste un hábito de mujer, contra el rabioso espía de las ménades!

Su madre será la primera en verlo, desde lo alto de una roca lisa o en la cumbre de un abeto espiándolas, y lo denunciará a las bacantes.

³²⁶ Cf., A., *Eu.* 421: βροτοκτονούντας ἐκ δόμων ἐλαύνομεν.

³²⁷ Cf., *supra*, pp. 61-73.

³²⁸ Ruth Padel, *op. cit.*, p. 76.

³²⁹ “Pues ni siquiera va a ir contra estos delitos nuestro rencor de furiosas bacantes que vigilamos a los mortales [...]”, dicen las propias Erinias, en A., *Eu.* 499-501. Trad. de Bernardo Perea Morales.

³³⁰ Cf., *infra*, p. 227-254.

«¿Quién es espía de las montaraces Cadmeas? Al monte, al monte, ha venido, ha venido ¡Oh bacantes! ¿Quién le ha dado a luz? ¿Porque no ha nacido de sangre de mujeres, sino de alguna leona o del linaje de las Gorgonas de Libia!»
 ¡Venga la justicia manifiesta, venga armada de espada, para matar de un tajo en la garganta, al sin dios, al sin ley, sin justicia, al descendiente de Equión, nacido de la tierra!³³¹

También es importante señalar la relación que estas diosas guardan con la contaminación que se atribuye al demente, y en el caso de Orestes, a la contaminación que se contrae, a manera de enfermedad, luego de haber asesinado a su propia madre. Las Erinias son repugnantes en su aspecto y causan, en parte, rechazo por ello, lo mismo que la víctima. Ellas no pueden y no deben acercarse a los hombres y a los templos de los dioses, pues escurren sangre como si hubiesen cometido un asesinato; además son

negras y en todo odiosas: / resoplan con alientos asquerosos: / de sus ojos se derraman humores odiosos: / Y el orden justo es que ni a estatuas de dioses / se acerquen, ni a casas de hombres.³³²

Según dice la pitonisa en las *Euménides*³³³; también representan la enfermedad (νόσος) que se trasmite de generación en generación, la maldición que ellas, por su cólera, pueden sembrar en una familia, a manera de contaminación:

Nosotras somos penosas hijas de la Noche. / En las casas debajo de la tierra, nos llaman Ἄραϊ (maldiciones).³³⁴

Pero esa maldición (ἄρα) que la Erinia vierte, puede ser αἰανή, dolorosa y eterna, como eterna es la oscuridad y la noche, si pensamos que diariamente anoche y amanece, y eterna e incansable es la vigilancia que ellas tienen en los asuntos humanos, procurando dolores a los

³³¹ E., *Ba.* 977-996. Trad. de José Luis Calvo Martínez. Debe advertirse que esta intervención del coro en la estrofa no es clara, porque no se precisa bien a bien a quién se dirige el coro de las bacantes: si a la fuerza multiplicada del poder de Lyssa (que en el verso 977 en original griego encontramos como θοαί Λύσσας κύνες y en la traducción de Calvo Martínez, Lýssa aparece como “Rabia”); a las mismas bacantes o ménades que asistirán a las nuevas bacantes, las hijas de Cadmo; o a las propias Erinias. Sin embargo, la identificación entre Lyssa, las bacantes y las Erinias, por el contexto y las atribuciones de todas a la vez, no resulta ser arriesgada, y puede, por tanto, asumirse que se refiere a las mismas Erinias.

³³² A., *Eu.* 52-56: αὐται, μέλαιναί δ' ἔς τὸ πᾶν βδελύκτροποι· / ῥέγκουσι δ' οὐ πλατοῖσι φυσιάμασιν· / ἐκ δ' ὀμμάτων λείβουσι δυσφιλή λίβα· / καὶ κόσμος οὔτε πρὸς θεῶν ἀγάλματα / φέρειν δίκαιος οὔτ' ἔς ἀνθρώπων στέγας. Cf., *infra*, p. 157 y n. 486.

³³³ A., *Eu.* 52-56.

³³⁴ *Ibid.*, 416 y 417: ἡμεῖς γὰρ ἔσμεν Νυκτὸς αἰανῆ τέκνα. / Ἀραὶ δ' ἐν οἶκος γῆς ὑπαι κεκλήμεθα. Nótese la diversidad semántica de la palabra αἰανῆ, que aquí puede significar tanto “triste” como “eterno”. Cf., Lidell-Scott, *op. cit.*, s.v.

mismos. La locura y la oscuridad son eternas, como la oscuridad de la noche, de la muerte y de la contaminación que ellas infunden, aspectos que permanecen siempre en todos los asuntos de la vida y la mente del ser humano.³³⁵

Por último, la relación que hay entre estas diosas y la locura, reside en el terror que ellas infunden, a través de sus ojos por medio de los ojos de quien las mira. Y quien las mira, por el hecho de hacerlo, está demente. No porque las Erinias sean una distorsión de la vista en el sentido del primer tipo de locura, una alucinación en términos de la medicina moderna, sino porque quien las ve, tiene una conciencia más desarrollada que el común de la gente, una conciencia más intensificada, y en ello radica su locura: en el ver verdades y realidades donde nadie puede ver nada. Pero el terror que las Erinias despiertan, que se percibe a través de la conciencia y a través de los sentidos, sobre todo por medio de la vista, es el tema del siguiente capítulo:

[...] los locos ven más verdaderamente [...] cuando ven algo donde los cuerdos no ven nada. La demencia puede ver cosas que están verdaderamente, pero cuando lo normal es no verlas. Se sabe que las Erinias existen, pero la mayoría de las personas no las ven; la locura de Orestes es verlas como realmente son.³³⁶

³³⁵ Cf., Ruth Padel, *op. cit.*, pp. 118 y 119.

³³⁶ *Ibid.*, pp. 127 y 128.

EL TERROR

En el capítulo anterior se hizo una extensa descripción de la sintomatología de la demencia, según su concepción en la Antigüedad clásica, así como una exposición de las formas en las que se podía identificar en la tragedia griega, a través de las imágenes que ésta presenta. Resumiendo, hemos afirmado que el negro es el color de la locura, mismo color que se relaciona con la tierra y los *dáimones* que de ella emergen, al igual que la noche. Dichos *dáimones* son divinidades relacionadas con aspectos ctónicos, como Dioniso y las Erinias. También se ha dicho que el negro provoca una visión torcida, oscura, pero otras veces, por el contrario, totalmente diáfana, como la verdad en que se asientan los vaticinios de los ciegos adivinos, veracidad que surge de la oscuridad propia de la locura.

La locura provoca el enojo o cólera como desviación de la mente y aniquilamiento de la razón y prudencia en el humano, lo que se traduce en violencia a causa de la obnubilación de tal raciocinio, y, por consiguiente, en la muerte o destrucción de uno mismo -como Áyax que se suicida-; pero las más de las veces a través del asesinato de familiares y seres queridos. El loco, violento y asesino, debe ser exiliado de su patria, y este exilio también representa un salirse del camino, un errar fuera del hogar y de la patria,

como errado puede ser el modo de actuar durante la demencia. Al mismo tiempo, la demencia inherente a esos actos de cruenta violencia y asesinato, provoca una mancha en el demente que quizá no pueda borrarse: la contaminación de una maldición que la divinidad provoca y castiga.

En toda esta descripción, como se ha afirmado, la sofocante presencia de la divinidad nunca queda al margen de los hechos, sino que es ella misma la que contribuye a la destrucción del hombre por el hombre, según las distintas lecturas que se pueden hacer de la tragedia. Y es a los dioses de la locura, es decir, a los más importantes del panteón olímpico, al igual que Lyssa y las Erinias, a quienes se les podría atribuir las causas divinas y últimas de la locura en sus repercusiones más escalofriantes. Sin embargo, en este capítulo se tratará de hacer un breve bosquejo ya no de la descripción de los síntomas, sino de la experiencia de la locura en un sólo aspecto derivado de la misma; porque, ¿cuál es la naturaleza de locura que inspiran o producen las Erinias? ¿Qué experiencia se vive estando presentes las Erinias? La respuesta es el terror.³³⁷

Como ya se dijo³³⁸, las Erinias se manifiestan con todos los atributos de la imaginaria que centra la demencia en el teatro, pero sobre todo, desatando e incitando el terror que a través de los ojos ellas despiertan.³³⁹ Ellas enloquecen a Orestes, y en la medida de lo posible, hemos tratado de apuntalar la aseveración de que la locura de este personaje no significa una visión falsa, como cabría suponerse si se considera el caso de su tragedia desde nuestra perspectiva moderna, incluyendo la propia apreciación que de dicho mito tienen autores griegos no posteriores al siglo V a. C, como el mismo Eurípides. La demencia de Orestes significa, por tanto, tener una visión verdadera, real y presente que,

³³⁷ El cual, además, es una de las pasiones (πάθημα) que debe contener y producir la acción dramática, según Aristóteles (*Po.* 1449b 27-28).

³³⁸ *Cf., supra*, pp. 105- 109.

³³⁹ *Cf., supra*, p. 109.

por ese mismo hecho de soportar la presencia visible –visible sólo para él- de las Erinias, su locura es indudable, además de presentar el cuadro de afecciones visibles ya señaladas a lo largo del capítulo anterior. Pero habremos de volver al tema de la presencia real en el último apartado de este trabajo.

Así pues, nos hemos detenido solamente en la descripción de las imágenes que evoca la locura a partir de un cuadro sintomático de afecciones, pero no hemos descrito la experiencia de la locura en su relación con la mirada, descripción que es de suyo arriesgada por el hecho de someterse a la interpretación de las ideas del presente trabajo, pero que es posible y, además, abre las puertas para una apreciación complementaria de la misma. Por consiguiente, se interpretará en términos aproximativos el terror como manifestación de la locura, y como experiencia de la misma, sin tratar de agotar el tema.

3.1. Terror en la mirada

3.1.1. El “oculocentrismo” en Grecia

De los cinco sentidos con los que se percibe la realidad fenoménica, los que constituyen una estética en términos de apreciación y cognición del mundo a partir de la sensibilidad, el más importante de todos es la vista, o al menos así lo afirma el propio Heráclito: ὀφθαλμοὶ γὰρ τῶν ὄψεως ἀκριβέστεροι μάρτυρες.³⁴⁰ De ahí que no sea extraña la afirmación de que en la cultura helena imperaba un “oculocentrismo”³⁴¹ o una tendencia a él, ya que:

³⁴⁰ Heraclit., frg. 101a, *apud* E. Gabriel Sánchez Barragán, *op. cit.*, p. 134.

³⁴¹ Se denomina “oculocentrismo” a la tendencia a que prevalezca la mirada por encima de los otros sentidos, y a captar la realidad las más de las veces a través de dicha mirada. Tal fenómeno de oculocentrismo griego lo percibimos ya desde la más antigua de las manifestaciones poéticas. En la *Ilíada*, gran parte de lo que puede entenderse como heroicidad está definido por medio de la mirada y la contemplación hacia otro, en la idea de que la ἀρετή, la virtud heroica, es lo que se *admira* de cualquier héroe y puede contemplarse con los ojos del entendimiento en un sentido moral, puesto que, en contraste, la αἰδώς -concebida como la contraparte de aquella-, significa más bien lo vergonzoso, la degradación absoluta del héroe. Además, lo “admirable” de dicha virtud heroica servía como ejemplo y paradigma de conducta moral, que reivindicaba a cada momento

De la visión nace el entendimiento, aquel que mira (ὄρα) es el que comprende, el que sabe (οἶδε), pues son los ojos mejores testigos que los oídos.[...] El espíritu griego tiene una tendencia “oculocentrista”: así lo afirma Andrew Stewart, para quien la mirada del otro limita al pueblo heleno es su conducta y en la concepción de sí mismo y de los demás, donde obviamente deben incluirse los dioses. Ἀἰδοῦς (la Continencia) y Δίκη (la Justicia) estarán unidas y serán las normas a seguir. Comprendiéndose la frase del templo delfico: *Conócete a ti mismo* como reconocerse en la mirada del otro y contemplar los defectos propios, avergonzarse y corregirse.³⁴²

El acto de ver es la instancia que posibilita, como ya se dijo, la comprensión, el saber y todo lo que, como resultado de la contemplación de la realidad a través de la mirada, engendra el conocimiento. El verbo “ver” (ὀράω) lexicamente está emparentado con la contemplación intelectual y la razón (φρονεῖν, νόεω), que es el acto de conocer y entender.³⁴³ Baste con recordar que el sentido del verbo εἶδω, en su forma del presente activo –aunque de uso raro–, significa “ver”, pero tiene su forma de pasado perfecto en οἶδα, cuya traducción se da en presente activo y significa propiamente “tener visto, conocer”, en el mismo sentido en que se usa la forma pasada del verbo en español “haber visto”, que sustituye a “saber”.³⁴⁴

Poco después del *floruit* del teatro en Atenas, la filosofía que encabezaba Platón tendía a demeritar todo lo relacionado con el ámbito corporal, a instancias de la premisa de que el mundo sensible, captable igualmente por los medios sensibles con los que el cuerpo está condicionado, era el mundo corruptible, el mundo de las apariencias, o, mejor aún, el mundo de la falsedad. Concordante con esta doctrina, no es de extrañar el que Platón rechazara todo intento de justificación teórica del conocimiento a través de los sentidos.

la disposición anímica que debía adoptar un héroe constantemente, tanto en el campo de batalla como fuera de él; y servía, también, como incentivo de valor para no desfallecer ante el miedo a la guerra y la muerte inminente. Cf., por ejemplo, Hom., I 254-284, donde Néstor arenga a Aquiles y Agamenón a desistir de su querrela, para lo cual se sirve en su discurso de las hazañas ejemplares de los antiguos lapitas.

³⁴² E. Gabriel Sánchez Barragán, *op. cit.*, pp. 133 y 134.

³⁴³ Nótese que en esta relación verbal entre “ver” y “saber” surge nuevamente una clara relación simbólica dentro de la concepción de la locura, donde “ver” (ὀράω) es sinónimo de entender y “saber” (φρονεῖν), ver la luz de la razón; en tanto que “no ver”, es “no saber” y “no entender”: no ver la luz de la razón y/o carecer de ella; “no pensar” y “no razonar” (οὐκ φρονεῖν), y así, estar sumido en las tinieblas, ya no de la ignorancia, sino de la oscuridad que significa la locura.

³⁴⁴ Cuando se dice “ya vi” en lugar de “ya sé”.

Para el filósofo, no había noción gnoseológica más absurda que ésta³⁴⁵, y sus críticas no esperaron arrojarse contra doctrinas como la del “hombre medida de todas las cosas” de Protágoras. Así, en aquellos tiempos, el debate por la supremacía de los sentidos como el instrumento que posibilita el conocimiento, estaba en su cenit. No obstante, con relación a todo esto, es de suma importancia destacar que para Platón la vista tenía, de entre los demás sentidos, el papel más importante que posibilitaba en cierta forma el conocimiento, si no de la esencia misma de las cosas, al menos sí de la belleza: “Es la vista, en efecto, para nosotros, la más fina de las sensaciones que, por medio del cuerpo, nos llegan [...]”³⁴⁶. En otro diálogo añade:

Ciertamente, la vista, según mi entender, es causa de nuestro provecho más importante, porque ninguno de los discursos actuales acerca del universo hubiera sido hecho nunca si no viéramos los cuerpos celestes ni el sol ni el cielo. En realidad, la visión del día, la noche, los meses, los equinoccios y los giros astrales no sólo dan lugar al número, sino que éstos nos dieron también la noción del tiempo y la investigación de la naturaleza del universo, de lo que nos preocupamos la filosofía. Al género humano nunca llegó ni llegará un don divino mejor que éste. Por tal afirmo que éste es el mayor bien de los ojos [...] digamos que la visión fue producida con la siguiente finalidad: dios descubrió la mirada y nos hizo un presente con ella para que la observación de las revoluciones de la inteligencia en el cielo nos permitiera aplicarlas a las de nuestro entendimiento [...].³⁴⁷

3.1.2. Visión aterradora

Pero entre los mismos griegos, la mirada, vinculada con el conocimiento y la sabiduría, también significa una tragedia, puesto que hay cosas que no se debe saber, como hay cosas que tampoco se debe ver y conocer³⁴⁸, ya que: “de ninguna manera se asienta la piedad en el ignorante, sino en el hombre que conoce, aunque tampoco la sabiduría excesiva de los sabios suele quedar sin castigo”.³⁴⁹ Un ejemplo de ello lo tenemos en el mito de Edipo, en cuyo caso la tragedia consiste en “ver” su propia situación; o en otras palabras, la condición

³⁴⁵ Tema ya agotado en el que, para los estudios de la epistemología, fuera el diálogo más representativo al respecto, el *Teeteto*.

³⁴⁶ Pl., *Phdr.* 350d. Trad. de E. Lledó Íñigo. Cf., también, *ibid.*, 355c, 355d y 355e.

³⁴⁷ Pl., *Ti.* 47a y b. Trad. de Francisco Lisi.

³⁴⁸ Cf., por ejemplo, E., *Ba.* 1075, donde Penteo ve a las bacantes y por esa razón su castigo consiste en ser descuartizado.

³⁴⁹ E., *El.* 294-296. Trad. de José Luis Calvo Martínez.

que le provee todo su dolor y sufrimiento no es propiamente la consumación de los hechos - su incesto y patricidio-, sino el verlos y conocerlos posteriormente, lo cual sucede gracias al sabio Tiresias, quien no ve pero sabe. Por tal razón, el castigo que Edipo se infringe a sí mismo se dirige al medio con el cual “ve” pero con el que paradójicamente no puede “saber”, es decir, sus ojos. Cuando él podía ver, no conocía su infortunada suerte, y cuando la conoció, dejó de ver al sacarse él mismo los ojos. Dicho de otro modo:

El aprendizaje es obligatorio cuando se debe tomar una decisión. De hecho, el saber es fuente de tragedia, no sólo porque, como señala Aristóteles, constituye el momento en que el individuo pasa de la ignorancia al conocimiento, la *anagnórisis*, sino también porque éste entraña de suyo un carácter trágico en la medida en que el hombre principia el incesante acto de cuestionar. Y peor si lo que indaga son las razones del destino desde su *hinc et nunc*, porque entonces la locura se hace presente. Por ejemplo, Agamenón se ve en la imperiosa necesidad de sacrificar a su hija Ifigenia a fin de que su ejército pueda sortear “los golpes de la mala suerte” (ἐμπάσις τυχαίων συμπτέων). La encrucijada hace reflexionar al héroe y, a pesar de que puede tener noción de que lo que decida, salvar a su ejército o a su hija, tendrá consecuencias nefastas, opta por manchar sus manos con sangre de su propia sangre. La reflexión es, entonces, parte de la locura y ésta, a su vez, herencia trágica de lo dionisiaco.³⁵⁰

Otro ejemplo de tragedia en la mirada, y quizá el más importante, es el hecho de mirar a los dioses³⁵¹, porque éstos -hay que aseverarlo nuevamente- pueden ser vistos por los hombres³⁵² y mostrárseles cuando son privilegiados, apareciéndose única y exclusivamente a un solo hombre sin que el resto los vea. Pero el hecho de mirar a los dioses es algo que generalmente *no debe* suceder, sobre todo si aquéllos no lo quieren así, como sucede con Acteón, descuartizado a instancias de Artemisa, por haber visto desnuda a esta diosa; y con

³⁵⁰ David García Pérez, “Mitología y tragedia grecorromanas...” en *Teatro griego y tradición clásica*, pp. 161 y 162.

³⁵¹ No sólo mirar al dios, sino contemplarlo en la plenitud de su divinidad, puede acarrear la muerte a los mortales. Semele, queriendo corroborar que su compañero de lecho efectivamente es el mismo Zeus, cae en el gravísimo error de pedirle al dios que se muestre como lo hace con su esposa Hera, y como ésta era una petición que él no podía dejar de cumplir, hace lo que Semele le pide: el resultado fue la muerte de la joven tebana, calcinada por los rayos del Crónida. Cf., Apollod., 3.4.3 y Ov., *Met.* III 273-298. Más aún, si consideramos la vista como comprensión de lo divino, tampoco los mortales deben cruzar los límites que a este respecto han impuesto los dioses, pues no toda la voluntad de Zeus puede ser dada a conocer a los hombres ni vista por estos; de lo contrario, el castigo y la ira divina no tardarán en llegar. Eso sucede con el adivino Fineo, que ve y comprende todos los designios celestes, revelándolos a los mortales, y por tal razón, su castigo postrero es el hostigamiento de las Harpías, quienes en la ceguera del sabio, roban y roñen su comida. Cf., Apollod., 1.9.21 y 22; y A. R., II. 177-239.

³⁵² Como cuando Atenea, en la *Odisea*, se muestra en la plenitud de su epifanía ante Odiseo (cf., Hom., xiii 287-440), escena en la cual la diosa tiene un intercambio de palabras e ideas con el héroe, en un momento lleno de intensidad narrativa.

la misma estructura de mitema, Tiresias es castigado con su ceguera por ver igualmente desnuda a la diosa Atenea.³⁵³

Mirar a los dioses era, a mi juicio, comprender la insignificancia humana, confirmar que los hombres nunca serán dioses por más cercanos que se encontraran de ellos. Los helenos fueron profundamente realistas y piadosos; la apoteosis no fue una costumbre ni en sus mitos ni en su historia. Si, por el contrario, un mortal atravesara orgulloso los límites que los dioses ratificaron con su epifanía, sería castigado como es ejemplificado una y otra vez en las leyendas [...] Compartiendo la tierra con los hombres, un dios puede descuidarse y ser descubierto por mero accidente [...] Cuando un dios se manifiesta ante un mortal lo hace en la plenitud de su presencia y no ocultando parte de su divinidad, basta analizar los versos de los himnos homéricos a Deméter y Afrodita donde es la deidad quien promueve un castigo por haber sido descubierta, así lo hace también Ártemis con Acteón y Siptetes y Atena con Tiresias. Por lo regular, los mortales reconocen que pueden mirar a los dioses, pero que “no deben” hacerlo y por ello caen de hinojos ocultando su rostro o desvían la mirada, pues reconocen en ese brillo lo sobrenatural.³⁵⁴

Por lo tanto, los mortales, sabiendo que no deben errar al ver por accidente a los dioses, prefieren cuidarse a cada momento de hacerlo. No sólo es su voluntad la que se niega a ver, sino que el mortal también busca evitar la serie de sensaciones que la presencia divina despierta en él, todas las cuales pueden resumirse en una palabra: miedo; el miedo que se vive al experimentar de cerca lo divino y lo sobrenatural, no sólo por las pavorosas consecuencias a las que se puede llegar³⁵⁵ si se le contempla de frente, sino también por el simple hecho de percibir dicha presencia a la que no se desea ver. Cuando Aquiles se da cuenta de que detrás de él está Atenea, quien se le muestra sólo a él para detener su intento de atacar a Agamenón, aquél experimenta un estremecimiento de temor reverencial (θάμβησεν) ante la diosa³⁵⁶, una estupefacción derivada del pavor que vierten los dos ojos de ella: δεινὸν δέ οἱ ὄσσε φάανθεν.³⁵⁷ Este θάμβος es quizá la mejor expresión de lo que el hombre siente en la inmanencia de la realidad sensible, cuando los dioses se le aproximan,

³⁵³ Cf., por ejemplo, E., *Ba.* 337-340; Apollod., 3.4.4; Ov., *Met.* III 170-194; Call., *Lav. Pall.* 57-130; Cf., también, E. Gabriel Sánchez Barragán, *op. cit.*, p. 136.

³⁵⁴ E. Gabriel Sánchez Barragán, *op. cit.*, pp. 135-137.

³⁵⁵ Como el μίσμα, la mancha o contaminación que se puede contraer, contagiarse y heredarse si se tiene contacto con lo divino. Cf., *supra*, pp. 61-73, e *infra*, pp. 196-201.

³⁵⁶ Cf., Hom., I, 197-201: στῆ δ' ὄπιθεν, ξανθῆς δὲ κόμης ἔλε Πηλεΐωνα / ὠϊῶ φαινομένη· τῶν δ' ἄλλων οὐ τις ὄρατο· / θάμβασεν δ' Ἀχιλεὺς, μετὰ δ' ἐτράπετ', αὐτίκα δ' ἔγνω / Παλλάδ' Ἀθηναίην· δεινὸν δέ οἱ ὄσσε φάανθεν·

³⁵⁷ Hom., I, 200.

debido a que se reconoce la sobrenaturalidad que desborda la profunda admiración, el respeto y el miedo ante lo sublime. Σέβας es la actitud de adoración hacia los dioses por parte de los mortales, actitud acompañada de temor, puesto que muchas veces, al dios no se le adoraba tanto como se le temía; y la admiración (θαῦμα) que inspira, también está acompañada de la misma sensación de respeto y miedo.

Los poetas homéricos carecían de los refinamientos del lenguaje que hubieran sido necesarios para expresar adecuadamente un milagro puramente psicológico. ¿Qué más natural que completar primero y sustituir después, una fórmula trillada e inexpressiva como μένος ἔμβαλε θυμῶ por el dios que aparece como una presencia física y exhorta a su protegido con la palabra hablada? ¡Cuánto más viva que una mera monición interior la famosa escena de *Íliada* I, en que Atena tira del pelo de Aquiles y le advierte que no ataque a Agamenón! Pero la diosa sólo es visible para Aquiles: “ninguno de los otros le vio”.³⁵⁸

En resumen, los dioses, con su presencia, provocan en primera instancia miedo a los mortales que la padecen, y en su más elevada expresión, el terror vinculado no sólo a la visión, sino a cualquier otra percepción que puede atravesar los planos sensoriales de la experiencia. Ya los mismos griegos distinguían ambos padecimientos, bajo dos palabras en que se englobaban dichas emociones, incluso como las divinidades que componían el cortejo de Ares: Φόβος y Δεινόν³⁵⁹, el primero de los cuales provocaba la huída y el segundo la perplejidad y petrificación. En la guerra, la principal causa de miedo es la muerte inminente que se cierne sobre el campo de batalla, muerte que puede llegar por igual a cualquier héroe, aun cuando éste sea un excelente guerrero.

3.1.3. El terror en los sueños

La luminosidad de lo divino, por tanto, es mejor que se contemple a través de los sueños, a través de la oscuridad de la mente, pues en la aparición de la luz diurna, ver por error a un dios puede significar un terrible mal, como un castigo o la posibilidad de la muerte. No obstante, el terror como manifestación y reflejo de las experiencias diarias que se dan en la

³⁵⁸ E. R. Dodds, *op. cit.*, p. 27.

³⁵⁹ Esto es, *Fóbos* y *Δείνος*. Cf., Pl., *Prt.* 358e.

diáfana claridad de la vigilia, sobre todo en su relación con lo divino, puede filtrarse dentro de la dimensión de los sueños, donde los dioses se aparecen en todo su esplendor, así como el recuerdo vívido y las imágenes de dichas vivencias del acontecer diario. El terror se actualiza y a veces se intensifica en la realidad onírica de los seres humanos, en esa otra dimensión de la conciencia que significan los sueños, ya que éstos, como un sistema de elaboración de imágenes, se manifiestan en las fobias, miedos, y algunas formas de demencia³⁶⁰, a más de que dichos sueños “[...] dan testimonio de la profunda experiencia íntima del absolutismo vil, de su habilidad para penetrar en la mente, en el sueño, en la fantasía, en las ficciones que creamos durante el día o la noche, como si pudieran incluso penetrar el cuerpo”.³⁶¹

En la antigüedad, la experiencia del sueño tuvo distintas explicaciones, donde la convergencia de todas ellas se daba precisamente en el aspecto divino que, a manera de halo, envuelve lo que aparece ante los ojos de nuestra conciencia mientras soñamos. El estrecho vínculo entre el ámbito divino y los sueños se debe a que éstos, según lo testimonia la poesía antigua, están en cierta forma motivados por los mismos dioses o los muertos, pues el sueño es “un mensaje de los muertos, es el signo de su *estremecimiento y de su cólera*”³⁶². Y en este sentido, los sueños tienen una dimensión real en donde las visiones que aparecen ahí, no sólo se manifiestan como alucinación, es decir, como visión falsa y errada desprovista de cualquier indicio tangencial y palpable, sino también tienen un resquicio de aparición real y concreta, en un sentido anímico o psíquico. Al respecto, Rohde asevera que: “La idea de la psique fue la primera hipótesis, y la más antigua, lanzada para dar solución a las visiones que pululan en los sueños, en el letargo y en el éxtasis, y

³⁶⁰ Cf., Sigmund Freud, *Tótem y tabú*, p. 127.

³⁶¹ Stephen Greenblatt, “Sueños reales” en *Teoría de la cultura, un mapa de la cuestión*, p. 94.

³⁶² Cf., Julio Girard, *El sentimiento religioso en la literatura griega...*, p. 397.

para explicárselas recurriendo a un determinado personaje corpóreo, que es el responsable de todas estas operaciones misteriosas.”³⁶³

En la *Iliada*³⁶⁴, por ejemplo, el sueño es enviado por Zeus, el cual se posa sobre el que duerme para provocar en éste esa visión que emana de la presencia real y, por decirlo de algún modo, física del ὄνειρος, si se comprende esa presencia como un principio anímico que influye en el espacio material y perceptible del ser humano. Píndaro quiere revestir de toda viveza, a modo de aparición real, el ensueño de Belerofonte, donde la diosa Atenea se le muestra al héroe, dejándole en dicho sueño una brida dorada, misma brida que él verá y cogerá al despertar.³⁶⁵

Los griegos no hablaban nunca, como nosotros, de *tener* un sueño, sino siempre de *ver* un sueño: ὄναρ ἰδεῖν, ἐνύπνιον ἰδεῖν. La frase es sólo apropiada para sueños del tipo pasivo, pero la hallamos empleada aun en los casos en que el soñador mismo es la figura central en la acción del sueño. Por otra parte, se dice del sueño no sólo que “visita” al soñador (φοιτᾶν, ἐπισκοπεῖν, προσελθεῖν), sino que “se coloca sobre” él (ἐπιστήναι) [...] Parece como si el sueño objetivo, visionario, hubiera echado profundas raíces no sólo en la tradición literaria, sino en la imaginación popular. Y esta conclusión es hasta cierto punto confirmada por la aparición en el mito y en la leyenda piadosa de sueños que *prueban* su objetividad dejando tras sí una prenda material, lo que nuestros espiritistas llaman un “aporte”; el ejemplo más conocido es el sueño de incubación de Belerofonte en Píndaro, en el cual el aporte es una rienda de oro.³⁶⁶

³⁶³ Erwin Rohde, *Psique...*, p. 64

³⁶⁴ Cf., Hom., II 1-34.

³⁶⁵ Cf., Pi., O.13.66-86.

³⁶⁶ E. R. Dodds, *op. cit.*, p. 106. Palabras antes, el autor es más detallado (*ibid*, pp. 105-106): “En la mayor parte de sus descripciones de sueños los poetas homéricos tratan lo que se ve en ellos como si fuera “realidad objetiva”. El sueño suele adoptar la forma de una visita hecha a un hombre o mujer dormidos por una sola figura onírica (la palabra misma *oneiros* significa casi siempre en Homero figura onírica, no experiencia onírica). Esta figura onírica puede ser un dios, o un espíritu o un mensajero onírico preexistente, o una “imagen” (*eidolon*) especialmente creada para la ocasión: pero en cualquier caso existe objetivamente en el espacio y es independiente del que sueña. Efectúa su entrada por el ojo de la cerradura (los dormitorios homéricos no tienen ventanas ni chimeneas); se planta a la cabecera de la cama para transmitir su mensaje, y una vez hecho esto, se retira por donde ha venido. El soñador, entre tanto, es casi completamente pasivo: ve una figura, oye una voz, y esto es prácticamente todo. A veces, es verdad, responde en su sueño; una vez extiende los brazos para abrazar la figura onírica. Pero estos son actos físicos objetivos, tales como los que se observa que los hombres ejecutan durmiendo. El soñador no cree estar en otro sitio que en su cama y de hecho sabe que está durmiendo, ya que la figura onírica se toma la molestia de hacérselo notar: “Estás dormido, hijo de Atreo”, dice el sueño maligno de *Iliada* II; “estás dormido, Aquiles”, dice el espíritu de Patroclo.” Las referencias dadas por Dodds son Hom., II, 32: εὐδεις Ἀτρέος υἱέ...; y XXIII, 69: εὐδεις, αὐτὰρ ἐμῆο λελασμένος ἔπλευ Ἀχιλλεύ.

Ya en el teatro, en Shakespeare por ejemplo³⁶⁷, el recurso con el que se cuenta para la escenificación de aparecimientos, no sólo es la narración de lo que sucede al interior de la mente del soñador, sino la presentación real de los personajes que aparecen en dicho sueño, que, en otros términos, dicho recurso es conocido como “mise en abysme”, es decir, la imbricación fractal de una narración en otra en una misma obra, o más propiamente, “metateatralidad”. Esto conlleva a que los espectadores no conciban dicha representación visual como si se sumergiesen dentro de la visión -ajena a ellos- que se tiene en el sueño, contemplando así otra realidad dentro de la realidad teatral, es decir, la visión onírica del durmiente que está frente al público. Por el contrario, el sueño se representa en esa realidad teatral que lo abarca todo, incluyendo la contemplación del espectador, porque “¿Cuán “real” es todo esto dentro del mundo de la obra en la mente de los espectadores? ¿Qué estatuto tienen las “sombras” de los muertos?”³⁶⁸

Si nos atenemos a Esquilo³⁶⁹, para quien los sueños son importantes, la actualización de ellos y su continuación en la vigilia, simbólicamente se da a un nivel dramático, donde la visión de los sueños es real en tanto que éstos simbolizan lo que en verdad sucederá en la vigilia, a manera de adelanto, durante la representación de los hechos de esa realidad teatral que envuelve a los espectadores y a los actores. Así, los sueños tienen su continuación, actualización y realización, desprovistos ya de todo simbolismo, en el mismo espacio y tiempo “real” en que se desarrolla la trama, en la cual convergen acción y ficción, actores y espectadores. Por ello, los sueños son reales por dos motivos: porque se actualizan en el

³⁶⁷ Cf., Shakespeare, *La tragedia de Ricardo III*, Acto V, escena III.

³⁶⁸ Stephen Greenblatt, “Sueños reales” en *Teoría de la cultura, un mapa de la cuestión*, p. 101. Estas preguntas están sugeridas a propósito de la obra teatral *La tragedia de Ricardo III*, de Shakespeare (cf., n. anterior), en donde, según nos sugiere el autor, son representados los fantasmas que se le aparecen en su pesadilla al rey asesino. En otro lugar, Greenblatt añade (*ibid*, p. 99): “Más importante todavía que el aspecto cómico es lo que voy a llamar la cristalización del sueño en la historia. En *Ricardo III*, como en Shakespeare en general, los sueños no son elementos decorativos o meras incursiones en la psicología individual. Son esenciales para comprender el poder. Uno de los signos característicos del poder, y en particular, del poder ilegítimo, es la habilidad para generar pesadilla, para provocar extrañas imágenes, para alterar el imaginario”.

³⁶⁹ Cf., *infra*, pp. 122-125.

desarrollo de la trama y porque los personajes que sueñan experimentan en escena, en un nivel psíquico profundo, la vivacidad de dichas visiones concebidas durante en el espacio onírico³⁷⁰, desplegando de este modo las emociones de miedo y temor con todo su poder de persuasión.

Además, los sueños o ensueños (los Ὀνειροί³⁷¹, es decir, las visiones que se tienen al dormir) adquieren un contenido profético según la visión antigua, puesto que no sólo eran hermanos de Ὑπνος³⁷² y Θάνατος³⁷³, como fenómenos aparentes que la mente de los mortales tiene mientras duerme, sino que religiosa y míticamente, eran concebidos como deidades que habitaban el inframundo, a la salida de la región de las sombras, lo cual quiere decir que no sólo procedían de la oscuridad del Hades, sino que al vivir ahí, compartían con los muertos y otras deidades del inframundo, como la misma Tierra, los principios de la vida y de todo saber. Merced a lo cual, los ensueños aportaban a los vivos, mientras éstos soñaban, verdades o revelaciones acerca del porvenir. Recordemos que la Tierra era la primera adivina que ocupó el recinto de Delfos antes de Apolo; más aún, ahí estaba su centro, que es su ombligo, y era una de las entradas a ella misma, al inframundo, pues se encontraba también la tumba de Dioniso, es decir, la conexión divina entre el ámbito de la vida y de la muerte³⁷⁴:

Sin embargo, cualquiera que sea el atractivo de la esta concepción ideal, y cualquiera que fuese el movimiento de las costumbres religiosas, no los sueños, ni el arte de interpretarlos, desaparecieron del mundo; continuaron existiendo en la naturaleza y obrando poderosamente sobre la creencia de los hombres. Así, cuando la tragedia se forma, adquieren en la misma, como signos de los acontecimientos futuros, una importancia muy superior a la de los oráculos. Esto proviene, a la vez, del punto de vista particular de Esquilo y de que los sueños se prestan más a las emociones dramáticas [...]

³⁷⁰ Cf., *ibid*, p. 105.

³⁷¹ Cf., Hes., *Th.* 211-213.

³⁷² “Hipnos”, el sueño. Esta divinidad puede entenderse mejor como la sensación de pesadez y cansancio que tiene el ser humano antes de dormir, o mejor aún, como el acto mismo de dormir: el sueño o el cansancio, distinto al acto de soñar.

³⁷³ “Thánatos”, la muerte. Cf., *ibidem*.

³⁷⁴ Cf., Julio Girard, *El sentimiento religioso en la literatura griega...*, pp. 399-400.

Se ve, pues, que Esquilo, ocupándose de esta parte del culto de Apolo, le reduce, así como a los oráculos, a la misteriosa religión de los infiernos y de la muerte, a que pertenecen exclusivamente los sueños, haciendo partícipes a los oráculos de ese género de interés más profundo y patético que es inherente por naturaleza a los sueños.

Efectivamente, un oráculo, por aparatosa que sea su evocación, ya se exprese en verso o en prosa, cualquiera que sea la extrañeza del lenguaje figurado que use, se dirige, en definitiva, al entendimiento; solicita primeramente una operación intelectual, un examen y una deliberación; los sueños impresionan directamente la imaginación y los sentidos, presentándose, por otra parte, a esa incertidumbre de interpretación que se aplica por común a los oráculos y, en general, a todos los prodigios. Quién sabe, aún después de haberse tranquilizado de las impresiones de la noche, si los sueños son mentiras o verdades, si salen de la puerta de marfil o de la puerta del cuerno, para repetir el inocente juego de palabras en que se presentaba por sí misma la creencia de los antiguos griegos. Considerándolos aisladamente, sin buscar en ellos revelaciones del porvenir, son singularmente propios para producir emociones extrañas, porque ocupan el medio entre lo que es de lo que no es, entre la vida y la muerte. Así observamos que la creencia homérica colocaba naturalmente esos fantasmas inconsistentes, esas vanas imágenes de la realidad en los confines de la luz y de las sombras, *junto a las puertas del Sol*, en el umbral de la morada de los muertos.³⁷⁵

Con afán de mayor precisión en cuanto a lo ya afirmado, se puede citar un ejemplo ilustrativo en el que el sueño más vívido es aquel que involucra la asfixiante sensación del terror. En el inicio de *Las Coéforas*, luego de la aparición sigilosa de Orestes y Píldes sobre la tumba de Agamenón, entra en escena el coro de las coéforas, del cual es parte la hermana de aquél, Electra. El que haya una procesión religiosa en las inmediaciones de la tumba de Agamenón se debe a que minutos antes, durante la noche, Clitemnestra ha tenido en el palacio real un sueño terrible, que el coro remite así:

Con voz estridente que eriza el cabello, el genio maléfico de esta morada, profetizando en pesadillas, salió a deshora del sueño y exhaló ira en plena noche. Y, de pavor, lanzó un grito que se elevó desde lo hondo del palacio y fue cayendo con terror en las estancias de las mujeres.

*«Y los intérpretes de estos ensueños, de parte de la deidad y comprometiendo su palabra, han gritado que quien habita bajo tierra reprocha con ardor, lleno de ira a quienes lo mataron».*³⁷⁶

En este pasaje, se puede constatar que el sueño de la reina Clitemnestra (aludida en la cita anterior como el “genio maléfico”) está profundamente relacionado ya no sólo con la sensación de terror experimentada mientras ella dormía, sino también con la realización y actualización del contenido de dicho sueño al momento de despertar, de tal suerte que la

³⁷⁵ Cf., *ibid.*, pp. 400-404.

³⁷⁶ A., *Ch.* 32-40. Trad. de Bernardo Perea Morales.

premonición en dicha visión, como ya se dijo, resulta esencial en la comprensión del terror en la tragedia de Esquilo³⁷⁷:

En las *Coéforas*, [...], el sueño de Clitemnestra es la fiel expresión de las creencias griegas más antiguas, más naturales y más profundamente religiosas. Como produce a la vez un gran efecto, nos juzgamos autorizados para tomarle por tipo de lo que podían ser los sueños en el sistema dramático de aquel poeta, a la vez tan patético y tan religioso.³⁷⁸

Además, la importancia dramática de este sueño de Clitemnestra radica en que funciona como un resorte de la acción, pues Clitemnestra manda a su hija Electra a pacificar con libaciones el alma del padre asesinado, Agamenón; y en la tumba, ella reconoce una ofrenda extraña, el rizo de Orestes -el hermano exiliado-, con lo cual se da la *anagnórisis* primaria dentro de la obra, entre ambos personajes, quienes posteriormente confabularán y planearán, en mutuo acuerdo, la muerte tanto de Egisto como de Clitemnestra.³⁷⁹ Así, el sueño de la reina en *Las Coéforas*, en conclusión, no es un mero artilugio teatral o simple recurso narrativo del que dispone Esquilo para inducir al miedo a su público: los sueños en el poeta están cargados de un profundo sentido religioso, no sólo metafórico, en el que convergen creencias antiguas como especulaciones propias, porque dichos sueños se hacen reales en escena, ya sea como visión verdadera, como oráculo o premonición, o, en una palabra, como la sustitución onírica que tiene su correlato patente en el desarrollo de las acciones visibles de la obra.

ORESTES. – ¿Estás informada de la pesadilla hasta poder decírmela con exactitud?
CORIFEO. – Según dice ella misma, creyó haber parido una serpiente.
ORESTES. – ¿Y dónde termina y acaba el relato?
CORIFEO. – La envolvió en mantillas, como a un hijo.
ORESTES. – ¿Qué alimento necesitaba ese monstruo recién nacido?
CORIFEO. – Ella misma le acercó el pecho en pleno sueño.
ORESTES. – ¿Y cómo no fue herida la teta por ese ser odioso?
CORIFEO. – Sí que lo fue, hasta el punto que, con la leche, sacó un coágulo de sangre.
ORESTES. – No puede ser vana esta visión.

³⁷⁷ Otros dos ejemplos pueden ser la visión que Casandra tiene de las Erinias, en *Agamenón* (1189-1197); y también en *Las Coéforas* (1047-1064) Orestes ve (ὄπτῃ) a las Erinas, hacia el final de la pieza.

³⁷⁸ Julio Girard, *op. cit.*, p. 399.

³⁷⁹ *Cf.*, *ibid*, p. 397.

CORIFEO. – Víctima del espanto, profirió un grito al despertarse, y muchas antorchas, que habían sido apagadas en las tinieblas, se fueron encendiendo en el palacio por culpa de la dueña. A continuación envió estas fúnebres libaciones. Concibió la esperanza de que ello sería un remedio para cortar sus padecimientos.

ORESTES. – [...] Si, después de haber dejado el mismo seno que yo, la serpiente fue envuelta en mis mantillas, abrió su boca para mamar de la teta que me nutrió, mezcló con un coágulo de sangre la amada leche, y ella profirió un gemido de dolor aterrorizada, preciso es que ella, como alimentó a un prodigio espantoso, muera de forma violenta. Yo, convertido en serpiente, la mato. Eso quiere decir este sueño.³⁸⁰

Contrastando con la poesía, la medicina deja de lado ya no sólo el aspecto premonitorio y real de los sueños en los términos arriba señalados, sino que los despoja de toda relación con lo divino, atribuyendo las causas a condiciones de desequilibrio físico y predominio de alguno de los humores a los que esta ciencia atribuía todo padecimiento o afección corporal, y en este caso, cerebral. Sin embargo, es acertado señalar que, nuevamente aquí, la bilis negra juega un papel importante, como lo hace para disparar la locura, pero ahora como explicación causal del terror, porque es a la bilis a la que se debe, en última instancia, el aparecer de espectros y fantasmas durante los sueños, o mejor dicho, pesadillas:

[...] si se presentan espasmos y temores, (eso sucede) a causa de una alteración del cerebro. Se altera al calentarse. Y se calienta a causa de la bilis, cuando se precipita hacia el cerebro a través de las venas sanguíneas, procedentes del cuerpo. Y el temor se mantiene hasta que de nuevo se retira hacia las venas y el cuerpo. Entonces cesa.

El paciente se angustia y se deprime sin motivo al enfriarse el cerebro y condensarse más de lo habitual. Eso lo sufre a causa de la flema. A causa de esta afección sufre también olvidos. Por la noche grita y chilla, cuando de repente se le recalienta el cerebro. Esto lo padecen los biliosos, los flemáticos no. Se recalienta precisamente cuando la sangre llega al cerebro en cantidad y allí echa a hervir. Llega en abundancia por las venas antes dichas cuando el hombre ve en sueños una imagen aterradora y está dominado por el terror. En efecto, del mismo modo que a un hombre que está despierto se le enciende el rostro y se le enrojecen los ojos, cuando se aterroriza y su mente concibe realizar alguna mala acción, así también le sucede durante el sueño. Pero en cuanto se despierta y vuelve en sí y la sangre de nuevo se reparte por las venas, cesa.³⁸¹

³⁸⁰ A., *Ch.* 526-550. Trad. de Bernardo Perea Morales. *Cf.*, también, la siguiente interpretación etiológica de este sueño: “Si la serpiente, y en concreto la víbora, se caracteriza por ser esposa asesina de su «cónyuge», ésta es también una madre sin suerte puesto que sus hijos, en el mismo instante de nacer la matan, devorándole el vientre para vengar la muerte de su padre o reventándose como consecuencia del parto. A este respecto, y relacionado con el papel de mala esposa de las víboras, cabe destacar el sueño de Clitemnestra, narrado por Esquilo, según el cual Orestes nacía como una serpiente, y que éste interpreta como una premonición de la muerte que daría a su madre en venganza del asesinato cometido por aquélla sobre su marido. Por tanto, en las serpientes, en la relación entre madre e hijo es imposible desde el mismo nacimiento de este último. Esa relación imposible supone la victoria del padre [...] como ocurre en el caso de los hijos de la víbora y de Orestes” (J. C. Bermejo Barrera, *Los orígenes de la mitología griega*, p. 184.)

³⁸¹ *Hp., Morb. Sacr.* 18. (Trad. de Carlos García Gual)

Así, podemos concluir diciendo que la locura está estrechamente ligada, de acuerdo con la medicina, al terror, y que esta relación se explica a través de la presencia de la bilis negra, en su forma de desequilibrio en la constitución de los humores del cuerpo, desequilibrio que genera melancolía, locura y terror. Galeno afirma que “Así como la oscuridad exterior nos llena de miedo a todos, [...], el color oscuro de la bilis negra produce miedo: oscurece la sede de la razón”.³⁸² La bilis negra, por lo tanto, juega un papel determinante como causa física y orgánica de estas dos últimas afecciones, es decir, la locura y el terror: “[...] enloquecemos y deliramos, y se nos presentan espantos y terrores, unos de noche y otros por el día, e insomnios e inoportunos desvaríos, preocupaciones inmotivadas y estados de ignorancia de las circunstancias reales y extrañezas. Y todas estas cosas las padecemos a partir del cerebro, cuando éste no está sano.”³⁸³

A propósito de la medicina, otra concepción popular que contrastaba con ésta, se reflejaba en la práctica del ritual de incubación, el cual se llevaba a cabo en la isla de Cos. En este ritual se creía que las personas que a él asistían, padeciendo alguna enfermedad y buscando sanación, al momento de dormir al interior del templo dedicado a Asclepio -el dios de la medicina-, eran atendidos personalmente por éste, y así, al despertar, recobraban la salud³⁸⁴. Esta práctica sirve como prueba de que, en lo profundo de las tradiciones populares de la Antigüedad, aun con el auge de la visión científicista de la medicina, subyacía la creencia en la manifestación divina durante los sueños, en los cuales se presentaban los dioses puesto que éstos podían habitar todos los planos de la conciencia, el sueño y la vigilia. Por lo tanto, siempre había un resquicio de realidad que envolvía las imágenes que se veían mientras se soñaba, según la visión antigua, y de este modo, se creía

³⁸² Gal., *De lucis affectis*, III.10.

³⁸³ *Ibid*, III.17.

³⁸⁴ Cf., Walter Burkert, *Greek religion*, pp. 214 y 215.

que las pesadillas también tenían cierta efectividad, más que como manifestación de la conciencia, como temores que podían encarnarse y participar de la realidad tangencial:

Macrobio se refiere a la creencia popular según la cual el *daímon* Efiates encarna la pesadilla concebida como un tipo de visiones que asaltan cuando se está medio dormido, pues sus víctimas, al tiempo que duermen, son conscientes de estar siendo aplastadas por su peso. Artemidoro, por su parte, dice de este espíritu que «...cuando agobia, abruma con su peso (*baró*) y no responde nada, revela aperturas y estrecheces», pero que cuando accede a contestar a una pregunta «su mensaje es verdadero». Además, Efiates, asociado a Asclepio –el hijo médico de Apolo que propiciaba la curación manifestándose en el sueño de sus pacientes-, «hace que los enfermos se recuperen en cuanto se acerca a ellos».³⁸⁵

Incluso se podría aducir a un estado activo o pasivo por parte de los dioses, que se corresponde con su manifestación en la vigilia o en los sueños:

There are direct references to this alteration of the Erinyes between an active and pasive state. Disregarding for the moment their sleep and awakening (A. *Eum.* 46 ff.), vv. 313 ff. make it clear that they become active only when angered by a kinmurder. When a man does not arouse their wrath they pay no attention to him and remain dormant. There is even a hint that the blood of the victim itself can become dormant de-activated by purifications (280 ff.).³⁸⁶

Las Erinias, deidades cuya relación se da únicamente con la pesadilla y no con otro tipo de sueños, pueden pasar de un estado pasivo a uno activo precisamente a partir del hecho de ser soñadas. Soñar a estas diosas es, de algún modo, traerlas a la conciencia de la vigilia, a la “realidad”, merced al terror que despiertan como experiencia no solamente onírica, sino vivencial, pues dicha experiencia, es decir, el verlas manifiestas en los sueños, es abismarse en el terror que ellas despiertan como una actividad concreta. Pero si hay un motivo externo, como el asesinato de Clitemnestra, esto provoca que las Erinias se activen y traspasen el

³⁸⁵ Ana Iriarte Goñi, *De amazonas a ciudadanas...*, p. 73. A su vez, Macrobio (*cf.*, *Macr., in Somn. Scip.* I 37) dice que el φάντασμα o aparición en los sueños, puede subdividirse en dos partes: ἐνύπνιον (ensueño) y ἐφιάλτης (pesadilla). Ἐφιάλιον, nombre derivado de ἐφιάλτης, es una planta medicinal contra las pesadillas. Además, Dodds (*op. cit.*, p. 107) dice: “[...] dentro de la clase de sueños significativos se reconocían distintos tipos. En una clasificación, transmitida por Artemidoro, Macrobio y otros autores tardíos, pero cuyos orígenes pueden ser mucho más antiguos, se distinguen tres. Uno es el sueño simbólico, que reviste de metáforas, como en una especie de acertijo, un significado que no puede entenderse sin interpretación; un segundo tipo es el *hórama* o “visión”, que es simple y llanamente la representación previa de un acontecimiento futuro [...] el tercero recibe el nombre de *khrematismós* u “oráculo”, y es el que se da “cuando en el sueño el padre del soñador, o algún otro personaje respetado o imponente, quizá un sacerdote o incluso un dios, revela sin simbolismo lo que sucederá o no sucederá, lo que debe o no debe hacerse.”

³⁸⁶ George Devereux, *dreams in Greek Tragedy: an Ethno-psycho-analytical Study*, p. 154.

ámbito de los sueños para atormentar directamente al asesino, y lo hacen cayendo como una pesadilla, aterrando como ellas mismas pueden hacerlo efectivamente en los sueños.

Aunque en muchos mitos y rituales se legitime la realidad de la manifestación divina en los sueños, con el apoyo en la prueba que da el “aporte” al momento de despertar, en la visión antigua el estado de sueño nunca es, para el durmiente, una experiencia que rebase la realidad: la confusión y mezcla de ὕπναρ con ὄνειρός es extraña sino imposible; el que duerme, cuando sueña, sabe que lo que ve es lo que sueña, y sabe, además, que está soñando.³⁸⁷ De ahí que haya una escisión extraordinariamente diáfana entre el estado de vigilia y el estado onírico. La realidad del sueño radica, en parte, en que el mensaje que se recibe en ese momento es un mensaje divino, y que su contenido puede llevarse a cabo en la realidad diurna, pues también hay, como ya se dijo, sueños proféticos. Esto, en términos generales, arroja luz a la interpretación del papel en escena de las Euménides. Orestes no ve a las Erinias a través de, digámoslo así, el velo “de maya”³⁸⁸ de los sueños, porque él no sueña a las Erinias. De ser así, el héroe reconocería su alucinación como si de un sueño se tratara, y por más terrible que fuera esta visión onírica, la sensación de terror experimentada por el matricida sería similar a la sensación de inquietud que cualquier ser humano experimenta al despertarse de una amarga y calamitosa pesadilla:

No obstante, tras la clara oposición que se suele percibir entre el aristocrático Areópago —o las Erinias— y el demócrata Efiálfes —o Apolo—, puede advertirse esa misma coincidencia de comportamientos que se detecta en el enfrentamiento de Efiálfes con los de su propia clase y la forma en la que éste fue asesinado. Para ello se impone advertir que el carácter de las Erinias, generadoras de tenebrosos delirios, bien podría ilustrar la concepción griega de la «pesadilla», esa sensación al mismo tiempo «asaltadora» y «opresiva» a la que emite, precisamente, el término *ephiálfes*, que es también el nombre de la personificación mítica de la pesadilla.³⁸⁹

La experiencia de Orestes rebasa cualquier sensación de angustia propia de las pesadillas:

Orestes mira (ὄρα) a las Erinias, y éstas son tan reales como la estatua de Atenea a la que se

³⁸⁷ Cf., Hom., II, 23, XXIII, 69; iv, 804 y Pi., O. 13.67.

³⁸⁸ Cf., Friedrich Nietzsche, *op. cit.*, p. 80.

³⁸⁹ Ana Iriarte Goñi, *op. cit.*, p. 73.

abraza. Si seguimos la línea de esta argumentación, podemos deducir que la presencia de las Erinias es una presencia en τῶ ὕπνῳ. Un indicio claro de esta afirmación es que, si las diosas fuesen simplemente una visión onírica, Orestes tendría cuenta de ello reconociendo en su visión un sueño. Por el contrario, las Erinias que atacan al héroe no emergen de los sueños: están presentes, aunque visibles sólo para él, lo cual se demostrará más adelante.

3.2. Agentes del Terror

3.2.1. Los muertos

Se podría recorrer varios pasajes de la literatura clásica y exponer, a través de distintas fuentes antiguas, un mosaico de impresiones recogidas por textos diversos en su temática y enfoque, donde a su vez se pudiese develar una intuición general de lo que es el terror. Más aún, se podría tratar de rastrear, sino en la mente de los hombres antiguos (lo cual es imposible), sí en el registro literario que alude al terror en sus orígenes y manifestaciones descritas. Este trabajo, empero, no tiene la intención de abordar tal concepto, como fenómeno psíquico, para arrojar así un postulado respaldado en dicho rastreo de fuentes. Aun así, se analiza el tema del terror más que como concepto, como experiencia, a partir de dos generadores de esta perversión de la sensación relacionada, sobre todo, con lo que a los ojos humanos espanta: los muertos y los demonios o *dáimones*, ambos entendidos como manifestaciones de lo divino que aterra a los mortales.

Si se hace una pequeña revisión, se notará que tanto “muerto” como “demonio” son nombres que, a lo largo de la historia, el humano se ha empeñado en comprender bajo el término de “fantasma”, y este último, tiene que ver con lo que se hace visible, lo que se muestra a los ojos mientras se está despierto, o se muestra a la conciencia mientras se

sueña.³⁹⁰ Los muertos son mortales que han dejado de existir, pero que, según el pensamiento antiguo y buena parte de nuestra visión moderna, al morir, algo de su cuerpo queda, algo que sobrevive a la muerte, inmaterial e invisible, y separado del cuerpo ya fenecido: la ψυχή de los mortales³⁹¹:

El cuerpo de todos sigue a la muerte poderosa, / mas viva queda siempre la imagen del alma; / porque ésta es sólo de los dioses; / duerme (el alma), mientras los miembros del cuerpo están activos, / y a los que duermen, en multitud de ensueños, / revela ella la decisión futura de lo agradable y de lo malo.³⁹²

En este mismo tenor, Darío, en su último discurso, afirma:

Pero, por los dioses patrios, hijos, honraos el uno al otro, si de algún modo os importa también complacerme; pues de ninguna manera creáis tener la certeza de que yo ya no existo cuando termine mi vida humana; en efecto, hasta ahora no veáis mi alma, pero por sus obras deducíais su existencia. ¿No habéis observado hasta ahora qué temores infunden a los asesinos las almas de quienes padecieron sus injusticias y qué remordimientos envían contra los sacrílegos? ¿Creéis que se seguiría honrando a los difuntos, si sus almas no tuvieran algún poder? Yo, hijos, tampoco he tenido hasta ahora el convencimiento de que el alma viva mientras se encuentre en un cuerpo mortal, y haya muerto cuando se aparte de él; pues compruebo que el alma, durante el tiempo que habita en los cuerpos mortales, les da vida.³⁹³

Si esta “alma”, in-visible y con un hálito divino, es vista, entonces se produce espanto y temor, lo mismo que cuando se ve a los dioses.³⁹⁴ Cuando el alma de un muerto es vista por un mortal, algo le induce a éste a voltear o quitar la mirada de ese εἶδωλον. En la *Odisea*³⁹⁵ encontramos el primer pasaje de la literatura en el que se describe la sensación que despiertan en los mortales las almas de los muertos surgidas del Erebo (αἱ δ' ἀγέροντο /

³⁹⁰ En griego la palabra φάντασμα significa eso mismo, es decir, una aparición o una visión, y dicha palabra se relaciona con el verbo φαίνομαι, voz media de φαίνω, que significa “hacer visible, aparecer o mostrarse”. Recordemos que la palabra φάντασμα también puede significar sueño (cf., *supra*, pp. 119-121).

³⁹¹ El εἶδωλον de Darío aparece en escena en los *Persas* de Esquilo (cf., A., *Pers.* 681-696), y las primeras palabras que emite el coro (694-696) son: σέβομαι μὲν πρῆσιδέσθαι / σέβομαι δ' ἀντία λέξαι / σέθεν ἀρχαίω περὶ τάρβει. (“No me atrevo a mirarte de frente, no me atrevo a hablar ante ti, por el temor piadoso que antaño me inspirabas.”. Trad. de Bernardo Perea Morales). Aquí se usan los verbos σέβομαι que deriva de ese temor reverencial “τὸ σέβας” relacionado con lo divino, y la tercera persona del verbo ταρβέω, que significa “estar aterrorizado” (cf., Lidell-Scott, s.v.).

³⁹² Pi., *frg.* 131b. Trad. de Alfonso Ortega.

³⁹³ X., *Cyr.* VIII 7.18. Trad. de Ana Vegas Sansalvador.

³⁹⁴ Cf., *supra*, pp. 115-118.

³⁹⁵ Cf., Hom., xi, 1-335. A este undécimo canto se le conoce en la Antigüedad también con el nombre de *nekia*. Aunque existe la gran posibilidad de que el pasaje de los muertos sea espurio, sirve, no obstante, como referencia literaria para abordar el tema de la escatología homérica porque es testimonio del pensamiento antiquísimo de los griegos.

ψυχᾷ ὑπεξ Ἑρέβους νεκύων κατατεθνηώτων³⁹⁶), pues Odiseo y sus compañeros son presa de un miedo que los hace perder el color, con una palidez amarillenta: ἐμὲ δὲ χλωρὸν δέος ἦρει.³⁹⁷ Aquí puede hacerse referencia al miedo como la sensación que acompaña a la visión o a la experiencia de lo sobrenatural, y sobrenatural es la manifestación de lo divino, como lo es un dios o el alma de alguien ya no perteneciente a este plano de la existencia. Pero en el pasaje homérico citado, podríamos inducir que lo que provoca el miedo en el hombre, no sólo es la visión de los muertos, sino también el sonido que ellos producen (θεσπεσίη ἰαχῆ³⁹⁸), sonido que además tiene algo de divino. Y así, se concluye que el miedo tiene distintos focos de origen, no sólo la visión de lo terrorífico, sino de lo sobrenatural y lo divino, lo cual ya se ha apuntalado anteriormente.³⁹⁹

Pero cuando un muerto es visto -hay que insistir-, en el acto se conjugan al mismo tiempo dos sensaciones, a saber, el ver lo horripilante, lo monstruoso y lo que a los ojos impacta, por un lado, y por el otro, la atribución de un velado sentimiento de ira, un poder maligno o dañino que se le arroja al muerto y con el cual éste puede afectar negativamente la vida de los que aún no mueren. Ver a un muerto equivale a ver a la muerte en sí misma, como idea abstracta que define el destino que a todo mortal toca⁴⁰⁰, pero que definitivamente todo mortal rehúye, pues no hay nada peor que morir y dejar de contemplar la luz del sol, según lo atestigua el autor de la *nekia*.⁴⁰¹ Del miedo a morir, por consiguiente, puede afirmarse que surge en parte el miedo a la muerte, así como también surge de la naturaleza misma de lo irracional, ya que dentro de un orden bien establecido (un κόσμος del que hasta las deidades supremas participan; una μοῖρα que para el hombre es su destino

³⁹⁶ *Ibid.*, xi, 36 y 37.

³⁹⁷ *Ibid.*, xi, 43.

³⁹⁸ *Ibidem*.

³⁹⁹ *Cf.*, *supra*, pp. 115-118.

⁴⁰⁰ *Cf.*, Hom., xi, 36 y 37.

⁴⁰¹ *Ibid.*, xi, 489-491.

inminente de muerte; un orden en el que todo en su conjunto se encamina a un bien común que alcanza tanto a dioses como a hombres), el aspecto irracional de una aparición, de un φάντασμα, surge completamente separado de una concepción universalista y racionalmente benéfica *de y para* el mundo, donde es imposible la trasgresión y convergencia de dos planos en absoluto separados: el mundo de los vivos y el mundo de los muertos.

La arbitrariedad de las divinidades múltiples resulta así limitada y constreñida algunas veces por la voluntad del dios que está por encima de todos. Se desarrolla la creencia de que el mundo es un cosmos, una organización para el bien de todos, como la que se proponen los estados que son creencias de los hombres. Al lado de una concepción así, era difícil que prosperase la creencia en el imperio aberrante y confuso de los fantasmas, porque se contraponen a la pura esencia divina y se manifiesta en una actuación que se desarrolla al margen de toda actividad convergente al fin que todos se proponen. El mundo de los fantasmas deja libre juego a la envidia y a la maldad de los poderes invisibles. El elemento principal en la creencia en los espíritus en las almas es un principio irracional y confuso, y en él se apoya el sentimiento de lo horripilante, que es característico de esta creencia o de esta quimérica superstición. Su imperio es el de las formas imprecisas y fluctuantes.⁴⁰²

Freud, por el contrario, supone que el temor a los muertos es una condición propia de la vida diaria de los pueblos primitivos, y que su origen se da justamente en el centro de las conexiones afectivas del ser humano, donde la ambivalencia que acompaña a todo sentimiento y afición, se traduce en proyecciones inconscientes que, en realidad, el vivo procura al muerto, y no al revés, como para que el miedo surja de una posible hostilidad que el vivo pudiese sufrir por parte del muerto. El psicoanalista, pues, postula la idea de que los muertos, según el pensamiento primitivo, guardan rencor a los vivos, aunque éstos sean seres queridos a los cuales el muerto en vida amó y ahora quiere dañar. Sin embargo, cabría la pregunta acerca de por qué el muerto tendría que guardar rencor al vivo. ¿Acaso por el simple hecho de que el vivo continúa vivo, en tanto que el muerto tuvo la suerte de morir?⁴⁰³ La investigación psicoanalítica no arroja mucha luz al respecto, aunque arguye

⁴⁰² Erwin Rohde, *op. cit.*, pp. 61 y 62.

⁴⁰³ Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 86: “Westerwark tiene, sin embargo, razón cuando afirma que el salvaje no hace diferencia alguna entre la muerte violenta y la muerte natural. Para el pensamiento inconsciente la muerte

que quizá la violencia propia de la muerte es la que convierte el alma del ser querido, ya muerto, en una fuerza adversa y negativa:

Pero esta hostilidad penosamente sentida en lo inconsciente como satisfacción producida por la muerte del ser amado, alcanza en el primitivo un destino diferente, pues queda exteriorizada y atribuida al muerto mismo. Este proceso de defensa muy frecuente tanto en la vida psíquica normal como en la patológica, es lo que conocemos con el nombre de proyección. El superviviente se niega a haber experimentado nunca un sentimiento hostil respecto a la persona querida, muerta, y piensa que es el alma de la misma la que ahora abriga este sentimiento contra él. El carácter de penalidad y remordimiento que esta reacción afectiva presenta, se manifiesta a pesar de la defensa por medio de la proyección, en forma de privaciones y restricciones que el sujeto se impondrá, disfrazándolas en parte bajo la forma de medidas de protección contra el demonio hostil.⁴⁰⁴

Como quiera que sea, hablamos de un rencor que⁴⁰⁵, proyectado o no, aún queda en la memoria de esa alma, un tanto similar al rencor que Áyax, estando muerto, todavía le guarda a Odiseo.⁴⁰⁶ Y este rencor se transforma en hostilidad manifiesta por parte del alma del muerto, haciendo daño al vivo, ya sea presentándosele para asustarlo o provocándole calamidades con su injerencia -aunque esta fuerza emanada de dicha alma, también puede contribuir positivamente en la vida de los supervivientes-.⁴⁰⁷ De tal modo que “el muerto, trastornado, agitado, aterrado, no puede descansar en paz y por eso “vuelve” para trastornar, agitar, aterrar al espíritu de su perseguido, que a su vez se vuelve ese delirio, esa rabia, ese pavor del cual es tanto causa como víctima.”⁴⁰⁸ Debido a esto, sería tentativo afirmar que el miedo a los muertos precede al daño potencial que ellos pueden infligir en el vivo, si seguimos las ideas de Freud al respecto, quien nos habla de una formación del temor desde tiempos prehistóricos, temor que se despierta de manera inmediata con la mera visión de alma del muerto, pues inconscientemente, tememos ser dañados:

natural es también producto de la violencia: son, en este caso, los malos deseos los que matan [...] Aquéllos que se interesan por el origen y significación de los sueños referentes a la muerte de parientes próximos y queridos (padres, hermanos y hermanas) hallarán que el soñador, el niño y el salvaje se conducen de una manera absolutamente idéntica con respecto al muerto, en virtud de la ambivalencia afectiva que les es común.”

⁴⁰⁴ Sigmund Freud, *op. cit.*, pp. 84 y 85.

⁴⁰⁵ *Cf.*, *supra*, pp. 129-132.

⁴⁰⁶ *Cf.*, Hom., xi, 543-565.

⁴⁰⁷ Y en el culto a los muertos, a los héroes propiamente dichos, lo que se buscaba era congraciarse con la protección y benevolencia del poder del muerto (*Cf.* E. Gabriel Sánchez Barragán, *op. cit.*, pp. 163-187).

⁴⁰⁸ Jean-Pierre Vernant, *Muerte en los ojos*, p. 84.

La hostilidad, de la que no sabemos ni queremos saber nada, es proyectada desde la percepción interna al mundo exterior, o sea, desligada de la persona misma que la experimenta y atribuida a otra. No somos ya nosotros los supervivientes, los que nos sentimos satisfechos de vernos desembarazados de aquel que ya no existe. Por lo contrario, lloramos su muerte. En cambio, él se ha convertido en un demonio maléfico al que regocijaría nuestra desgracia y que intenta hacernos perecer. Así, pues, tenemos que defendernos contra él. De este modo, vemos que los supervivientes no se libran de una opresión interior sino cambiándola por una coerción de origen extremos.⁴⁰⁹

Todo lo cual se podría constatar en muchos pasajes de la literatura clásica, además de la existencia en la Grecia Antigua del “día de las nemesias”, fiesta en que se buscaba consagrarse con la “ira” de los muertos.⁴¹⁰ Para redondear esta idea, citemos a Platón:

Se dice que el que ha muerto violentamente, si vivió en el orgullo de la libertad, se enfada con el que lo hizo, mientras está recién muerto, y, lleno él mismo de miedo y terror a causa del acontecimiento violento, al ver que su asesino merodea en los lugares habituales que compartía con él, tiene miedo, y, convulsionado él mismo, convulsiona todo lo que le es posible el que lo hizo, con la memoria de aliada, tanto a la persona del asesino como a lo que haga. Por eso, es necesario que el que perpetró el homicidio evite a su víctima durante todas las estaciones de un año y abandone todos los sitios de su patria.⁴¹¹

No obstante, suponer que la idea de la muerte sólo inspiraba temor en el sentir de los pueblos antiguos, temor que hubieran de heredar los griegos, es ser demasiado reduccionista, pues hay indicios arqueológicos que nos dejarían conjeturar todo lo contrario⁴¹², además de que en el mismo Homero, la muerte puede significar no una fatalidad sino un premio que depende del modo en que el mortal alcanzaba su fin; y el mejor premio sería una especie de inmortalidad ligada a la perpetua memoria del guerrero caído: la fama y la gloria que a toda costa buscaban los héroes de la *Ilíada*.

3.2.2. Los dáimones

Pero si existe un verdadero origen del miedo a los muertos, éste no es el lugar para hacer una prolija exposición con relación al tema, propio de la psicología o la antropología. Baste

⁴⁰⁹ Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 87.

⁴¹⁰ Cf., Erwin Rohde, *op. cit.*, pp. 234 y ss.

⁴¹¹ Pl., *Lg.* IX. 865d. Trad. de Francisco Lisi. Cf., también, Pl., *R.* 386a-b y 387-389a

⁴¹² Freud añade (*op. cit.*, p. 85): “También el tabú de los muertos procede de una oposición entre el dolor consciente y a satisfacción inconsciente ocasionados por la muerte. Dado este origen de la cólera de los espíritus, se comprende que sean los supervivientes más próximos al difunto y aquéllos a los que éste quiso más, los que deben temer, sobre todo, su rencor.”

con decir que los muertos, en la creencia antigua de que podían ser vistos⁴¹³ -o al menos se podía ver su alma ya desprendida del exánime cadáver-, se revestían de un poder divino con el que podían ser o dañinos o benéficos. Y la idea de que los muertos causaran el mal, en resumen, es uno de los dos aspectos que, según la presente argumentación, puede contribuir a despertar el miedo en el momento en que se veía -o se pensaba que así sucedía- al fantasma de un muerto. El otro aspecto tiene que ver con el temor a ver lo horripilante, lo monstruoso, lo espeluznante, pues el miedo está ligado a la visión, de lo cual se volverá a hablar más adelante.⁴¹⁴ Pero si asentimos que el temor en parte proviene de la creencia en el daño potencial que puede infringir el muerto al vivo, entonces, dicha sensación puede aumentar cuando el que daña ya no es aquel que se puede apaciguar con ofrendas, esa alma que fue del ser querido en vida, el familiar o amigo que reclama⁴¹⁵ una retribución que lo devuelva al mundo subterráneo del Hades, para cesar así su hostilidad. No, se teme ahora a la manifestación divina cuyas consecuencias son más destructivas y amenazantes, y ya no propia del alma de un muerto: el *dáimon*.

En Homero, la palabra *dáimon* suele ser empleada para designar la manifestación divina, el poder que ejerce un dios sobre el acontecer de los hechos diarios que afectan a los hombres, y es precisamente cuando no puede ser identificada la potestad divina como sujeto de la acción, que se emplea este termino al igual que otro cuyo propósito es simplemente señalar la autoría divina: θεός.⁴¹⁶ *Dáimon*, por tanto, podría usarse en tiempos arcaicos para designar el poder de algún dios que no puede ser identificado, un poder que influye decisivamente sobre el devenir de la vida diaria.

⁴¹³ Cf., *supra*, pp. 129-134.

⁴¹⁴ Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 87.

⁴¹⁵ Cf., Hom., XXIII 69-92, donde el alma de Patroclo le pide a Aquiles los ritos funerarios que siempre se realizaban en honor del cuerpo y el alma de quien ya murió.

⁴¹⁶ Cf., E. R. Dodds, *op. cit.*, pp. 17-18 y 24-26.

Ligado a la religión, la noción de *dáimon* no puede concebirse fuera de las creencias populares de la Antigüedad y, según Burkert, dicha noción debe ser más arcaica que la creencia en los dioses (quizá refiriéndose al “animismo” prehistórico)⁴¹⁷. Sin embargo, tampoco puede asumirse que *theós* y *dáimon* sean términos fácilmente intercambiables, pues en los poemas homéricos, el segundo se refiere más bien a un tipo de actividad divina.

In the *Iliad*, the gods assembled on Mount Olympus can be called *daimones*, and Aphrodite leads the way ahead of Helen as *daimon*. Conversely, the demons that fly from Pandora's jar are personified as “illness”, *nousoi*, but are not called *daimones*; the death-bringing spirits of destruction, *keres*, are called *theoi*, as are Erinyes in Aeschylus. Possession, too, is the work of a god. *Daimon* does not designate a specific class of divine beings, but a peculiar mode of activity.⁴¹⁸

Así, el *dáimon* es un poder oculto perteneciente a un dios, que se manifiesta en la consecución de los hechos, en la dirección en la que se dirigen los asuntos naturales y humanos, y en la finalización positiva o negativa de un empeño individual o de una empresa mayor. Tal fuerza impulsa al hombre a tomar decisiones acertadas o a veces equivocadas. Toda monición interna en las cavilaciones del hombre, está determinada por la presencia del *dáimon*, y éste vive, entra y sale de las φρένες o del θυμός del ser humano, para empujarlo a sentir o decidir de una determinada forma (σύν δαίμονι)⁴¹⁹, tal y como funcionaba el *dáimon* socrático⁴²⁰:

[...] un *numen* siniestro que se manifiesta bajo múltiples formas, en diversos momentos, en el alma de un hombre y fuera de él; es una potencia maléfica que engloba, al lado del criminal, al crimen mismo, sus antecedentes más lejanos, las motivaciones psicológicas de la falta, sus consecuencias, la mácula que ella misma entraña, el castigo que prepara para el culpable y para toda su descendencia. Hay un término en griego que designa este tipo de poder divino, poco individualizado, que actúa de forma nefasta la mayoría de las veces, y de múltiples formas, en el corazón de la vida humana: *daimōn*. Eurípides es fiel al espíritu trágico de Esquilo cuando emplea, para calificar el estado psicológico de los hijos de Edipo, abocados al fratricidio por la maldición de su padre, el verbo *daimonân*: están, en sentido propio, poseídos por un *daímōn*, un mal genio.⁴²¹

⁴¹⁷ Cf., Walter Burkert, *Greek Religion*, p. 179. Cf., también, A., *Supp.* 100.

⁴¹⁸ *Ibid*, p. 180.

⁴¹⁹ *Ibidem*. Cf., también, App., *Apol.* 16, donde se dice que el *dáimon* “in ipsis penitissimus mentibus vice conscientiae”.

⁴²⁰ Cf., Pl., *Ap.* 31c y d: θεῖόν τι καὶ δαίμονιον γίγνεται φωνή.

⁴²¹ Jean-Pierre Vernant, “Tensiones y ambigüedades en la tragedia griega” en *Mito y tragedia en la Grecia Antigua*, p. 31.

Para Hesíodo⁴²², los *dáimones* son seres divinos que antes fueron hombres y pertenecieron a la primera raza de oro, y ya muertos, cuidan de los mortales y velan por su bienestar, según la voluntad de Zeus. Para Platón, por ejemplo, Eros es un *dáimon* que como tal sirve de vínculo entre los planos opuestos de los dioses y los hombres, un principio divino que se encuentra entre ambos; Eros es un espíritu bueno⁴²³ que acerca al hombre a lo divino, a través del amor, y es quien brinda los mayores bienes al mundo⁴²⁴, aunque “ni siquiera uno solo de tantos poetas que han existido le haya compuesto jamás encomio alguno.”⁴²⁵

A veces, *dáimon* es equivalente a la *moira*, la parte o el destino que pertenece a un individuo, determinando su vida desde su nacimiento, algo así como la suerte que todo hombre tiene no de manera fortuita, sino causada por la presencia de este *dáimon* personal. Así que nada es accidental en la vida de los hombres⁴²⁶, sino que todo está decretado por la presencia de los dioses, en su manifestación de *dáimones*, y por tanto, el carácter de un

⁴²² Cf., Hes., *Erga*. 109-126. En los versos 121 a 126 (αὐτὰρ ἐπεὶ δὴ τοῦτο γένος κατὰ γαῖα κάλυψε, / τοὶ μὲν δαίμονες ἀγροὶ ἐπιχθονιοὶ τελέθουσιν / ἔσθλοί, ἀλεξίκακοι, φύλακες θνητῶν ἀνθρώπων, [οἱ ῥα φυλάσσουσιν τε δίκας καὶ σχέτλια ἔργα ἡέρα ἑσάμενοι πάντη φοιτῶντες ἐπ’ αἶαν,] / πλουτοδοταὶ καὶ τοῦτο γέρας βασιλῆιον ἔσχον.) se enfatiza muy claramente que los hombres muertos, pertenecientes a la raza de oro, se convirtieron en, según la traducción de Paola Vianello, “demonios puros, buenos, terrestres, alejadores del mal, guardianes de los hombres mortales, [que guardan las sentencias y las obras malvadas, de éter ceñidos, por dondequiera vagando en la tierra,] dadores de riqueza; aun ese honor regio tuvieron.”

⁴²³ Cf., *supra*, p. 73, donde se hace alusión a la naturaleza contraria de Eros en relación a su benéfica injerencia, pues según el propio Esquilo, el dios es un principio destructivo. Safo (*frg.* 47 L.P.), concibiendo a Eros como una fuerza descomunal y terrible, a la manera de un viento destructivo, que al igual que la locura, los dioses, y en este caso, el *dáimon*, dice del amor que se inserta en las φρένες, destruyéndolas: Ἔρος δ’ ἐτίνοιξέ μοι φρένας, ὡς οἶνεμος κατ’ ὄρος δρύσιν ἐμπέτων.

⁴²⁴ Cf., Pl., *Smp.* 203a, donde se detallan pormenorizadamente de sus funciones: “Interpreta y comunica a los dioses las cosas de los hombres y a los hombres las de los dioses, súplicas y sacrificios de los unos y de los otros órdenes y recompensas por los sacrificios. Al estar en medio de unos y otros llena el espacio entre ambos, de tal suerte que el todo queda unido consigo mismo como un continuo. A través de él funciona toda la adivinación y el arte de los sacerdotes relativa tanto a los sacrificios como a los ritos, ensalmos, toda clase de mántica y la magia. La divinidad no tiene contacto con el hombre, sino que es a través de este demon como se produce todo contacto y diálogo entre dioses y hombres, tanto como si están despiertos como si están durmiendo. Y así, el que es sabio en tales materias es un hombre demoníaco, mientras que el que lo es en cualquier otra cosa, ya sea en la artes o en los trabajos manuales, es un simple artesano. Estos démones, en efecto, son numerosos y de todas clases, y uno de ellos es también Eros.” (Trad. de M. Martínez Hernández)

⁴²⁵ *Ibid.*, 177a.

⁴²⁶ Cf., E. R. Dodds, *op. cit.*, p. 52.

hombre, su destino, su fortuna, se debe a su *dáimon*, por no decir que éste es el carácter, el destino mismo del hombre: ἦθος ἀνθρώπων δαίμων⁴²⁷:

Los sentimientos, las palabras, los actos del héroe trágico derivan de su carácter, de su *éthos*, que los poetas analizan tan finamente e interpretan de formas tan positivas como puedan hacerlo, por ejemplo, los oradores o un historiador como Tucídides. Pero estos sentimientos, palabras, acciones, aparecen al mismo tiempo como la expresión de un poder religioso, de un *daimōn* que actúa a través de ellos. El gran arte trágico consistirá incluso en volver simultáneo lo que, en el Eteocles de Esquilo, es todavía sucesivo. En todo momento de la vida del héroe se desarrollará como en dos planos, cada uno de los cuales, tomado en sí mismo, bastará para explicar las peripecias del drama, pero que la tragedia trata precisamente de presentar como inseparables uno del otro: cada acción aparece en la línea y la lógica de su carácter, de un *éthos*, en el momento mismo en que revela la manifestación de un poder del más allá, de un *daimōn*.

Éthos-daimōn: entre esa distancia se constituye el hombre trágico. Suprimase uno de los dos términos y desaparece [...] podría decirse que la tragedia se apoya sobre una doble lectura de la famosa fórmula de Heráclito ἦθος ἀνθρώπων δαίμων. Desde el momento en que dejamos de leerla tanto en un sentido como en otro (como lo permite la simetría sintáctica), la fórmula pierde su carácter enigmático, su ambigüedad, y no hay ya conciencia trágica; porque para que haya tragedia, el texto debe poder significar dos cosas a la vez: en el hombre es su carácter lo que se llama dáimon; y a la inversa, en el hombre lo que se llama carácter es en realidad un dáimon.⁴²⁸

Pero quizá sea la exterioridad lo que mejor define, en la poesía clásica, la naturaleza de un demonio, quien ejerce su poder desde afuera en la toma de decisiones que lleva a cabo el hombre. Por lo cual, decir que un *dáimon* puede insertarse en el pecho y en el pensamiento, es tal vez equivalente a reconocer en ello un acto de posesión.⁴²⁹ Y entonces, dependiendo de la naturaleza misma del *dáimon*, es que los resultados en las empresas humanas pueden ser favorables o fatales, pues los demonios también pueden ser hostiles, como vimos que sucedía con los muertos -tanto como los muertos y peor que ellos-. De estas consideraciones surge el tabú en relación a los muertos y demonios, campo fértil donde se cosecha el miedo y la inseguridad; tabú que, como trataría de explicar la teoría psicoanalista, no es más que la proyección de nuestros propios miedos y hostilidades.⁴³⁰ Gracias a la proyección, dirá Freud,

⁴²⁷ Heraclit., *frg.* 83a.

⁴²⁸ Jean-Pierre Vernant, "Tensiones y ambigüedades en la tragedia griega" en *Mito y tragedia en la Grecia Antigua*, pp. 32 y 33.

⁴²⁹ *Cf.*, *supra*, pp. 47-53.

⁴³⁰ *Cf.*, Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 86: "[...] no sería el tabú sino la expresión del temor que los demonios inspiran, y sin embargo, acabamos de hacer nuestra la explicación que refiere al tabú de los muertos al temor que inspira el alma de los mismos convertidos en demonios [...] Hemos aceptado la concepción de los demonios, pero sin ver en ella un elemento psicológico irreductible, pues penetrando más allá de este elemento,

el muerto se transforma en un agente hostil y maléfico, y entonces somos los seres humanos, en última instancia, los que creamos a los demonios a partir de un latente sentimiento, sino de odio, sí de reproche contra el ser amado que aún no muere, para luego liberarnos de esa afectividad reprimida, proyectándola en el justo momento de la muerte:

De este modo queda constituida la represión de la hostilidad inconsciente por medio de la proyección, y surge el ceremonial, en el que el que se exterioriza el terror del castigo por parte de los demonios. Luego, a medida que el sujeto se aleja del momento de la muerte, pierde el conflicto cada vez más su intensidad inicial, llegando así a la debilitación e incluso, el olvido de los tabúes relativos a los muertos.⁴³¹

Aunque no podemos apoyarnos del todo en la ideas del autor en torno al miedo a la muerte y a los demonios, sí podemos esgrimir que su concepto de proyección puede entenderse de mejor manera si se explica como una especie de atribución. En efecto, durante la época arcaica griega, el individuo, cuando ha errado de manera inexplicable, atribuye al *dáimon* la causa de su error, diciendo que fue esta fuerza divina, y no la voluntad libre y racional del individuo, del sujeto o del “yo”, quien lo empujó a la calamidad. El δαίμων se manifiesta como ἄτη, como ofuscación del entendimiento, engaño deliberado y doloso (ἀπάτη)⁴³²; como irracionalidad cabal y descomunal, como un rasgo de locura; o bien, el *dáimon* es la locura misma, empujando al hombre a actuar como no lo haría en el pleno uso de su raciocinio, de lo cual se derivan fatales y aterrizantes consecuencias. El *dáimon*, ὁ ἄτη, la ofuscación divinizada, hecha demonio, se inserta en las φρένες y extravía al hombre. En este principio divino, se concibe la hostilidad de los muertos y los dioses, o, en una palabra, la hostilidad que representa el ámbito sobrenatural que está alrededor y por encima de la vida del hombre, oprimiéndola y amenazándola constantemente -donde hasta la naturaleza misma, salvaje, sublime e incontrolable, en su calidad de ser “lo otro” en relación a la vida humana, es adversa en todo momento-. En resumen, el *dáimon* es:

concebimos a los demonios como proyección de los sentimientos hostiles que los supervivientes abrigan hacia los muertos.”

⁴³¹ *Ibid*, p. 88.

⁴³² *Cf.*, E. R. Dodds, *op. cit.*, p. 49.

[...] un engaño deliberado que arrastra a la víctima a nuevos errores, intelectuales o morales, por los que se precipita a su propia ruina: es la sombría doctrina de que *quem deus vult perdere, prius dementat* [...] El orador Licurgo la atribuye a “ciertos poetas antiguos” sin especificarlos, y cita un pasaje de uno de ellos en versos yámbicos: “cuando la cólera de los demonios quiere hacer daño a un hombre, lo primero que hace es quitar de su mente el buen entendimiento y entregarle al peor juicio, de modo que no puede darse cuenta de sus propios errores”. Teognis declara igualmente que más de un hombre que persigue la “virtud” y el “provecho” es extraviado deliberadamente por un demonio que le hace tomar el mal por el bien y lo provechoso por malo. Aquí la acción del demonio no se moraliza en ningún sentido: parece ser simplemente un espíritu maligno que tienta al hombre a su propia condenación.⁴³³

Retomando la importancia que para los *dáimones* tiene su exterioridad, el temor que inspiran, según las creencias antiguas y aun modernas, radica en la encarnación de la mayor hostilidad y maldad que personifican, demonios que pueden ser vistos e, igualmente, temidos. Las Erinias revisten todo el aspecto negativo y aterrador de los *dáimones*, y pueden ser vistas, manifestándose al mortal en estado de *manía*. Ellas son diosas de la venganza a las que también se les conoce con el termino de ἀλάστωρ, ἀλιπήριος o μιάστωρ⁴³⁴, palabras que se refieren, a su vez, al fantasma o alma de aquel que luego de morir violentamente, guarda un rencor infatigable que no puede apaciguarse, y persigue a su asesino -convertido ahora en víctima-, para así saciar su ira. El ἀλάστωρ es una potencia demoníaca y temible en superlativo, que se aparece ante la mirada de los mortales; una presencia real e insufrible, estremecedora y sofocante, que se venga del mortal y busca de él su justa retribución y satisfacción; y lo logra, en primera instancia, cuando con su aspecto provoca al perjuro mortal todo el miedo y el pavor que a su alcance está. Así es la esencia misma de las Erinias, cuya epifanía es la menos deseada; Esquilo pinta la escena del *Agamenón* con tonos muy sombríos, donde ἀλάστορα envuelven toda la obra con su presencia, plena de horror, al punto de que: “Una siniestra luz parece alumbrar la escena. El ser humano desaparece y vemos que esa horrible figura, pálida y temblorosa que nos aterra,

⁴³³ *Ibidem*.

⁴³⁴ Cf., Jean-Pierre Vernant, *op. cit.*, p. 84. Nótese que μιάστωρ tiene relación con la palabra μίσμα. Cf., también Julio Girard, *El sentimiento religioso en Grecia*, p. 443: “El genio de los Tantálidas significa lo mismo que Erinnis, Alástor y Áte, nombres diversos del poder vengador, fiel guardián de los recuerdos terribles, consagrados en absoluto a su obra de sangre y de ruina en los renovados engendros de crímenes que forman la trama de la existencia de esa familia maldita.”

es la Fatalidad personificada, verdadero autor de ese desencadenamiento de pasiones furiosas.”⁴³⁵

3.2.3. El terror en escena

Esquilo será quien, en el teatro ateniense del siglo V a. C, ponga en escena el accionar de estos espíritus hostiles que atormentan y espantan a los mortales, cuando se aparecen no sólo ante el “protagonista” de la obra, el mortal al que atormentan directamente, según el mito, sino también ante el público que desde las gradas, al igual que dicho protagonista, se estremece al tener frente a sí la aparición de los agentes que encarnan el terror en sus manifestaciones más vívidas y escalofriantes, pues de manera palpable, todos los miembros del teatro en su conjunto contemplan materialmente la visión de fantasmas y demonios durante el desarrollo de la obra dramática. En la imitación (μίμησις) de estos demonios, con el disfraz y la máscara, el teatro encuentra la posibilidad de la representación del ámbito divino, alejado y desconocido en ese entonces para los hombres pero, a partir del apogeo del teatro, hecho visible, presente, cercano y, de algún modo, cognoscible para una audiencia que, conmovida ante lo que se muestra a sus ojos, asiste a la representación que es la imitación de los dioses y *dáimones*, adversos y hostiles a los hombres, opuestos a los propósitos y empresas humanas. Así de oscura es la escena en la que aparece el drama esquileo.

Esta atmósfera fantasmal y opresiva en que se mueven los personajes de Esquilo nos parece infinitamente más antigua que el claro aire que respiran los hombres y dioses en la *Ilíada* [...] Esquilo no tuvo que resucitar el mundo de los demonios: era el mundo en el que había nacido. Y su propósito no es volver a llevar a sus compatriotas a aquel mundo, sino, por el contrario, conducirlos a través de él y fuera de él. Esto procuró hacerlo, no como Eurípides, sembrando la duda sobre su realidad con discusiones intelectuales y morales, sino mostrando que ese mundo es susceptible de una interpretación más elevada, y, en las *Euménides*, mostrándolo transformado, por obra de Atenea, en el nuevo mundo de la justicia racional.⁴³⁶

⁴³⁵ Julio Girard, *El sentimiento religioso en Grecia*, pp. 442-443.

⁴³⁶ E. R. Dodds, *op. cit.*, p. 51.

Pero la representación de estos seres sobrenaturales, por decirlo de algún modo, que aparecen en escena en las piezas teatrales de Esquilo, como el fantasma de Clitemnestra, el de Darío, las Erinias, y los todos dioses que actúan en el *Prometeo encadenado*, ¿acaso sólo son meras alegorías y personificaciones de realidades sobrenaturales, entendidas también como fuerzas supremas y abstractas de la naturaleza misma, a la vez inabarcables por la experiencia y razón humanas? ¿Acaso el teatro busca decir algo de ellas, haciéndolas parte del acontecer de las acciones en la trama, pero racionalizándolas bajo el disfraz trágico como seres antropomórficos en un mismo nivel que el nivel humano, siendo consciente el público y el poeta de que este tipo de personajes emergen de la ficción y de la tramoya teatral, más como recurso que como realidad?⁴³⁷

Los griegos tenían relativamente poca imaginación a la hora de desarrollar las formas de monstruos, contentándose con las fantasías básicas del Oriente Próximo en su mayoría. Con todo, los monstruos eran algo más que la motivación tópica de ciertas actuaciones o la excusa para demostrar el ingenio de un Hércules, por ejemplo, ante la Hidra o Geríones; solían, por el contrario, tener un valor simbólico propio. Para los diversos pueblos de las diversas latitudes han representado los terribles poderes de la naturaleza, tales como los terremotos o las tormentas, o bien a los números de la muerte, o a enemigos humanos espantosos procedentes de allende las fronteras, o elementos constituyentes de los desórdenes cósmicos, o poderes desconocidos del inconsciente. No se puede definir ya con mucha precisión las categorías correspondientes a los diversos monstruos griegos, aunque puedan lanzarse algunas hipótesis razonables [...].⁴³⁸

Pero más allá de una discusión de la naturaleza corporal de los dioses, en el teatro -hay que insistir- éstos actúan, sufren, padecen, se apasionan y sienten dolores corporales y desvaríos de la razón, justamente como sucede con los seres humanos que, sobre la escena, son héroes trágicos representando, como ya se había afirmado⁴³⁹, la dimensión histórica, asumida como tal por los griegos antiguos, es decir, los asistentes del teatro.

⁴³⁷ Porque los dioses son concebidos, en la cultura griega, como seres antropomórficos, o quizá, por el contrario, los hombres tienen un cuerpo teomórfico. Este tema, amplísimo y abordado desde antiguo por los estudios filológicos y antropológicos, empero, no puede ser desarrollado aquí. Cf., por ejemplo, Walter Burkert, *op. cit.*, pp. 182-189; y E. Gabriel Sánchez Barragán, *op.cit.*, pp. 132-142.

⁴³⁸ Geofry S. Kirk, *El mito...*, pp. 199 y 200.

⁴³⁹ E. R. Dodds, *op. cit.*, p. 51.

En *Antígona* de Sófocles, por ejemplo, contemplamos una obra que muestra el devenir humano bajo la lógica de lo verosímil y necesario, y es efectiva –en términos aristotélicos⁴⁴⁰- merced a la “veracidad” que representa y le es propia, además de que podemos compadecernos de la heroína en tanto que su sufrimiento es verosímil como algo que puede sucederle de manera similar a cualquier otro, o a uno mismo. Hay que recordar que la tragedia se empeña en mostrar y cuestionar, en una construcción lógica y coherente de la trama, la realidad humana, sublimada en la exaltación de lo grandioso que es la esfera de lo semidivino, o sea, el legendario héroe de antaño, el cual actualiza el mito ante un público deseoso de ver ese episodio mítico como si de la realidad misma se tratara. Pero cuando aparecen los dioses en escena, ¿la obra pierde su efectividad y perfección dado que muestra lo que no es probable ni lógico, y por tanto, no es una historia veraz? Porque el teatro -hay que recordarlo⁴⁴¹- solamente representa los mitos, las leyendas del pasado en donde convergen dioses y héroes, es decir, divinidades en las que se cree, y hombres superiores de los que se suponía que llegaron a existir verdaderamente.

La respuesta que en este trabajo se da a las preguntas esbozadas, es que los dioses, igual o más que los hombres, surten también de realismo una pieza teatral con la representación que de ellos se hace, puesto que, en primera instancia, nunca debe soslayarse la exacerbada creencia que en esos mismos dioses se tenía, dentro y fuera del teatro; es decir, en la esfera o ámbito religioso del que participan dichas fuerzas sobrenaturales y que afectan la vida diaria del espectador, tales como los fantasmas y *dáimones*. En segundo lugar, nada de lo que ocurre en el teatro es real, sino que es una imitación de la realidad, no en términos de alegoría, sino en términos de acción⁴⁴², y los hombres, dioses, fantasmas y

⁴⁴⁰ Cf., Arist., *Po.* 1451a 12-13.

⁴⁴¹ Cf., *supra.*, pp. 37-45.

⁴⁴² Cf., Arist., *Po.* 1449b 24.

dáimones se convierten, en la escena, en sujetos de actos o decisiones que dan pie a la consecución de hechos y resultados supeditados a la lógica de lo probable, verosímil y necesario, según la imitación de la realidad. Los dioses no se humanizan, sino simplemente se representan actuando y contribuyendo en el transcurrir del episodio de un mito o leyenda.

Greenblatt, comentando el teatro de Shakespeare, asiste a esta afirmación diciendo:

¿Qué son entonces los fantasmas? Aquí, como antes, la respuesta obvia y correcta es que son figuras que existen en el teatro y como teatro, figuras en las que podemos creer sólo porque aparecen y hablan sobre el escenario. Pero de nuevo, tal vez, lo mejor sea diferir la explicación metateatral hasta que abandonemos el teatro o, mejor aún, hasta que comprendamos cuán extraño es el teatro, con cuánta fuerza funciona como vínculo emblemático del pasaje de la fantasía a la realidad palpable. Por supuesto, todos los personajes de la obra existen en esta extraña tierra intermedia, suspendida entre los sueños del autor dramático (o las anotaciones en la página) y la solidez del presente fáctico [...] Pero los fantasmas teatrales son una instancia especial de esta vida a medias del teatro; son más reales, más palpables que cualquier fantasma que podamos ver en la vida real [...].⁴⁴³

Retomando el tema del terror en el teatro clásico, Aristóteles afirma que todo tragediógrafo tiene como objetivo el provocar dicha emoción en su público, pues gracias a que éste se atemoriza ante la catástrofe del héroe trágico, y dada su identificación con ese héroe, en consecuencia, siente compasión por él; y así, al desplazar su temor y dirigirlo a otro, igualmente siente un efecto de alivio que el filósofo llama *catarsis* (κάθαρσις).⁴⁴⁴ Sin embargo, cuando Aristóteles habla de terror, se refiere a un terror emanado de cualquier desgracia humana, pues la muerte, el dolor y el sufrimiento, por citar algunos padecimientos, son experiencias que espantan a tal grado, que el hombre siempre rechazará todo esto que, desde un punto de vista moral, se aprecia como adverso y digno de ser temido merced a su contraposición a la condición humana (τό φιλόνηθρον).⁴⁴⁵ Esta definición de Aristóteles acerca del terror es útil, aunque sólo define una parte del terror propio de las tragedias de Esquilo, porque es precisamente el tipo de terror que aparece, por ejemplo, en *Las*

⁴⁴³ Stephen Greenblatt, *op. cit.*, p. 113.

⁴⁴⁴ *Cf.*, Arist., *Po.* 1449b 28.

⁴⁴⁵ *Cf.*, *ibid.*, 1453a 2 y 3.

Euménides, el que descarta el filósofo estagirita.⁴⁴⁶ Y es que en esta obra, a diferencia de *Antígona*, por ejemplo, el terror que siente el público no sólo se desprende de la compasión (ἔλεος) que se siente por Orestes, sino también de la sensación que se derivada al presenciar, al ver de manera tangible, en la plenitud de su presencia física y real, a seres cuyo aspecto aterrera en lo más profundo de la sensibilidad del espectador, pues así como el público cree en la existencia de los dioses -y en este caso, en la existencia real de la Erinias, sabiendo de antemano que esas Erinias de la σκηνή, empero, son seres humanos disfrazados y por tanto no reales-, teme la posibilidad real y probable de encontrarse, fuera del teatro, con estas divinidades, cuyo propósito es castigar aterrando a los mortales.

Pero el terror se genera también por simpatía con el héroe, pues el público se aterrera al contemplar la penosa y enloquecedora situación de Orestes, un héroe tan desgraciadamente humano como quien lo contempla desde las gradas, y tan enloquecido y aterrado como puede estarlo quienquiera que actúe como él, o en otras palabras, como cualquiera que sea presa de la ira y castigo divinos, traducidos en delirios y terrores palpables y experimentables fuera del teatro.

3.3. Dioses que aterran

El terror tiene un origen externo al hombre, según la visión antigua, y no sólo es un fenómeno psíquico al que hoy en día los científicos modernos se empeñan en concebir como mera causa mental y neurológica, existente sólo en la interioridad del hombre: el terror también merodea desde afuera. En la comprensión antigua, los fenómenos del acontecer diario que con dificultad tenían alguna explicación por medio de la razón y la ciencia, quedaban relegados al ámbito de lo sobrenatural y, en ese sentido, se pensaba que las deidades estaban involucradas como agentes no sólo de los fenómenos de la luz y la sombra

⁴⁴⁶ Cf., *ibid*, 1452b 27-1453a 7; y 1453b 1-14.

-el día y la noche-, por ejemplo, o de las devastaciones naturales, como los huracanes o terremotos, externos siempre al hombre; también se pensaba que las mismas deidades estaban involucradas en aspectos intrínsecos al hombre, en la interioridad de su corporeidad, es decir, en el terreno que representan las emociones humanas, cuya explicación e interpretación muchas veces escapan a la comprensión racional. Incluso algunos fenómenos sociales, como el comercio y la guerra, se relacionaban con la sublime potestad divina, inalcanzable e inabarcable por la razón humana, cuya máxima manifestación se expresa justamente en el ámbito afectivo: la fantasía, los sentimientos y las pasiones.

Así, los dioses son concebidos en el mito y en la religión griega como agentes tanto de enfermedades como de padecimientos y trastornos físicos y espirituales, actuando desde afuera y dirigiéndose al interior del cuerpo humano, donde se encuentra la sede de la voluntad, las emociones y los pensamientos: las φρένες. Por ende, la exterioridad de lo divino es sumamente importante en la comprensión antigua del funcionamiento de las moniciones humanas, pues la presencia divina afecta de forma directa la interioridad del hombre, en sus cavilaciones y sensaciones; y al mismo tiempo, en esa misma interioridad - en las φρένες-, se suscitan movimientos y fluctuaciones de sustancias físicas. La razón no tiene cabida ya no sólo como parte estructural de las emociones, sino como herramienta poco útil en la comprensión de las mismas. De ahí que una emoción, para la visión antigua, tiene su causa tanto externa como interna, y no puede ser concebida estando separada de estos dos aspectos, sino como las dos caras de una misma moneda. Y del mismo modo, lo destacable de la naturaleza de las emociones es que éstas difícilmente pueden ser sometidas a la vigilancia de la razón humana, si no es acaso en función de la contraparte que ellas, las emociones, significan. El carácter irracional –irracional en cuanto a que la razón no participa como herramienta fundamental de comprensión- de múltiples aspectos de la vida humana,

engloba muchísimas formas de expresión, como la sexualidad, el arte y la creación de mitos.

En este mismo tenor, es pertinente la siguiente aclaración:

[...] Nilsson niega el nombre de mito a los relatos fantásticos «primitivos» que no hayan sido expurgados e impregnados por el racionalismo, ese «talante especial» de los griegos.

Esta misma actitud se muestra con no menos claridad en el siguiente pasaje, asombroso en H. J. Rose, habitualmente tan equilibrado: «Otro rasgo, más importante aún, que se ha de recordar respecto a los mitos griegos es el modo en que reflejan el carácter nacional. En el mejor de los casos los griegos eran unos optimistas sensatos, provistos de una gran altura de espíritu, amantes de la belleza, de ideas muy claras y en mínimo grado inclinados a un mundo distinto de éste. Por ello sus leyendas se ven, casi sin excepción, libres de lo nebuloso, el salvajismo grotesco y los rasgos horribles que domina tradiciones populares de otros pueblos menos dotados y felices. Sus héroes puede que sufran, por lo general, pero nunca están totalmente descorazonados hasta la desolación... Se empeñan en extraordinarias aventuras, pero hay cierto tono razonable que recorre sus hazañas más improbables. Lo mismo puede decirse de sus dioses y demás personajes sobrenaturales, hombres y mujeres glorificados, que resultan extremadamente desagradables en sus actuaciones. Los relatos que contienen elementos salvajes y repulsivos tienden a quedar relegados al fondo o a ser modificados».

Sin duda alguna se puede encontrar en este pasaje una o dos frases que son ciertas e incluso útiles. Globalmente considerado, sin embargo, lo más que da de sí es glosar un problema inmensamente importante; en el peor de los casos, propaga una visión de los griegos que resulta ingenua y sentimental a la vez, y que sólo puede desacreditar los estudios helénicos ante los demás [...].⁴⁴⁷

Lo mismo ocurre cuando hablamos de terror y su expresión en el arte y los mitos. Según lo dicho anteriormente, esta sensación se origina dentro y fuera; se experimenta como un estremecimiento interno, opresivo y sofocante, y al mismo tiempo ajeno, motivado por un factor extraño, una divinidad cuya exterioridad puede ser percibida sobre todo a través de la mirada, provocando horror y espanto. No es de extrañar la creencia en divinidades cuyo único propósito es precisamente el de propiciar el terror a los mortales con su mera presencia, interna y externa, presencia que es visible sólo para aquel mortal que quieren atormentar. El daño que en la vida del hombre puede tener cabida, es motivado, en la visión trágica de Esquilo, como una causa divina.

Los espantos que pululaban la imaginería del pueblo heleno, muchas veces son divinidades menores que del mito pasaban a formar parte de las narraciones o historias cuyo objetivo era puramente pedagógico y de instrucción. En el mito encontramos figuras

⁴⁴⁷ Geofry S. Kirk, *El mito...*, pp. 251 y 252.

emblemáticas que simbolizan lo horroroso en su máxima expresión, pero aquellas divinidades menores funcionaban mejor en la tradición oral que en su posible registro literario. Por ejemplo, Lamia es un espanto que las madres y nodrizas citaban en sus historias para asustar a los niños, y así corregirlos o simplemente entretenerlos:

Lamia o Lamo es según su nombre «la Devoradora»: *laimos* significa «fauces». Lamo, forma abreviada del nombre, era probablemente el que usaban las nodrizas al hablar a los niños, tal como los nombres abreviados que daban a otros espantajos: Acco, Alfito, Gelo, Carco, o lo mismo que Mormo por Mormólice. Lamia, se decía, era una reina en Libia [...] Zeus la amó, pues era hermosa, y engendró hijos en ella. Éstos fueron víctimas de los celos de Hera. Desde entonces el pesar la ha vuelto horrible y roba por envidia los hijos de otras madres. Puede sacarse los ojos de la cara de modo que sigan vigilando aunque esté durmiendo. Y es capaz de tomar cualquier forma. Pero si es atrapada e inmovilizada, los niños pueden ser sacados vivos de su vientre.⁴⁴⁸

Este ser monstruoso se relacionaba con Escila y Hécate, en su calidad de ser híbrido y múltiple, pero también estaba relacionada con la Empusa, un espectro con cualidades de lo que hoy atribuimos a los vampiros⁴⁴⁹, la cual se aparecía a los viajeros para asustarlos:

La gente solía hablar además de lamias y empusas así, en plural, y cuando lo hacían, los dos nombres eran sinónimos. Cuando Empusa era encontrada a la entrada del Inframundo, como ocurre en una pieza de Aristófanes, aparecía bien como una vaca, bien como una mula, bien como una bella mujer, o como una perra. Su rostro resplandecía como el fuego. Uno de sus pies era de bronce (pero el poeta obviamente exagera; otros narradores hablan solamente de sus sandalias de bronce, que Hécate más tarde se puso en su calidad de *Tartarouchos*, «Regente del Tártaro»). En su calidad de diosa luminosa llevaba en cambio sandalias de oro). El otro pie de Empusa estaba tan emporcado de estiércol de mula que no parecía ser una pata de mula sino una pata de mierda de mula. Aquí, sin embargo, la mitología ha cedido al mero cinismo impúdico.⁴⁵⁰

Por último, podemos citar a Praxidiké, ser mitológico cuya importancia vadea entre el hecho de considerarse un personaje secundario de las narraciones populares, como los personajes anteriores, al hecho de ser una diosa que suele ser nombrada “soberana del inframundo”, pues también estaba identificada con Perséfone, la esposa de Hades. Ligada a la tierra, los aspectos ctónicos de esta divinidad se patentizan por cuanto de fertilidad y riqueza en frutos de la tierra puede brindar, y por encarnar el terror propio que otras divinidades ctónicas también detentan, como las Erinias. Más aún, Praxidiké suele emparentarse con éstas por

⁴⁴⁸ Karl Kerényi, *Los dioses de los griegos*, p. 46.

⁴⁴⁹ *Ibid.*, p. 47.

⁴⁵⁰ *Ibidem.*

castigar al perjurio, lo cual se constata en el hecho de tener un santuario junto al de las Erinias, a quienes Pausanias identifica con las diosas *μῶνίαι*, cuyo santuario fundado por Orestes se encontraba en las cercanías de Cerinia⁴⁵¹: “El insensato que se aventura a prestar juramento “a la ligera” en el santuario de las Praxidikai o en el de las Euménides, sin asegurarse previamente de su perfecta pureza religiosa, queda sumido de inmediato en una furiosa crisis de pavor, semejante a la que sufrió Orestes en el lugar llamado *Μανίαι* (Delirios), nombre que, según Pausanias, designa a las Euménides.”⁴⁵²

Juramento, perjuicio y garantía de inviolabilidad, entre otros, son los aspectos que, a manera de *vendetta*, provocando en el perjurio un terror sagrado, descomunal e indeseable, cuyo efecto es el mismo temor que produce en los dioses la laguna Estigia⁴⁵³, al estar ligada a la fuente Tifusa que, a su vez, se encuentra cerca de los citados santuarios, en la región de Beocia.⁴⁵⁴ A propósito de Tifusa, en el episodio de la búsqueda de Apolo por un recinto propio, encontramos entre ambas divinidades, es decir, entre el dios olímpico y la susodicha laguna, una enemistad⁴⁵⁵ que se repetirá en el enfrentamiento entre el mismo dios y las Erinias⁴⁵⁶, pues las Erinias se ligan también a Tifusa en otro mito: Erinia Tifusa, o Praxidiké, es la diosa que se unió a Poseidón en forma de yegua, y de dicha unión nació el caballo Arión.⁴⁵⁷ Este mito se repite en una versión arcadia del anterior, en donde Deméter

⁴⁵¹ Cf., Paus. VIII, 34 1-4, y Jean-Pierre Vernant, *Muerte en los ojos*, pp. 88 y 89.

⁴⁵² Jean-Pierre Vernant, *Muerte en los ojos*, pp. 88 y 89.

⁴⁵³ Pues los dioses, si prestaban juramento en falso, debían tomar de las oscuras aguas de la laguna Estigia, con lo cual quedaban sumidos en una especie de muerte temporal (κῶμα). Cf., Hes., *Th.* 792-798: ὅς κεν τὴν ἐπίορκον ἀπολλείψασα ἐπομόσση / ἀθανάτων [...] κακὸν δ' ἐπὶ κῶμα καλύπτει.

⁴⁵⁴ Cf., Jean-Pierre Vernant, *Muerte en los ojos*, p. 89.

⁴⁵⁵ Cf., *hAp.*, 244-276; y 375-387.

⁴⁵⁶ Lo cual se narra en *Las Euménides*.

⁴⁵⁷ Hay que recordar que los caballos están estrechamente vinculados con la tierra, y en tiempos arcaicos, con el aspecto terrible de ésta, como los terremotos, mismos que se atribuían a Poseidón, el esposo de la tierra (-da) quien la sacudía (*Enosigeo*) y quien era también el dios de los caballos (*Hippios*). Los caballos son animales que simbolizaban, además de la fertilidad masculina, las pesadillas y el mundo de los muertos, el miedo y el pavor que infunde el mundo subterráneo (cf., Walter F. Otto, *Los dioses de Grecia...*, p.19: “El hecho de que la diosa de la tierra y su esposo (i. e. Poseidón) cohabitan en forma de caballos corresponde a la antigua idea de que este animal pertenece a la tierra y al averno.”). No es casual que en la etimología de la palabra inglesa “pesadilla” (*nighmare*), se encuentre la raíz *mare*, que significa “yegua”. Por último, Medusa, madre del

vinculada a la Erinia, en su aspecto terrible de divinidad ctónica, también se une a Poseidón, ambos con la forma de equinos, y dan a luz al mismo caballo Arión y a una hija terrible e innombrable. Estos apuntes constatan que:

La misma polaridad entre una Potencia de Furia que provoca una crisis de delirio y una Potencia de Apaciguamiento que devuelve la calma, el estado natural, aparece en la forma arcadiana de la Demeter furiosa y equina. En Figalia hay una gruta consagrada a Demeter *Melaína*, la Negra. Sus habitantes coinciden con los de Telpoussa en cuanto a la unión de Demeter con Poseidón; pero el fruto no fue el caballo Areion sino *Déspona*, la Señora. La *Melaína*, como la Erinis, pasa del estado de furia al de serenidad. El nombre de la Negra recuerda al de esas divinidades de *Maníai* que se le aparecieron sucesivamente a Orestes en dos formas: negras, mientras estuvo despojado de su espíritu y librado al Espanto; blancas, a partir de que, tras amputarse un dedo en expiación de su impureza criminal, recuperó su espíritu en el lugar llamado *Ake*, Remedios. Se representa a la Demeter *Melaína* con su forma furiosa, sentada sobre una piedra. Su cuerpo es de mujer, con cabeza y crin de caballo. De esa máscara equina brotan serpientes y fieras, a la manera de Gorgo.⁴⁵⁸

Diferente a las deidades anteriores, y con todo a no ser precisamente una diosa, Gorgona es el terror mitificado y encarnado en las representaciones visuales que evocaban la sublimación por antonomasia de lo terrorífico, como las Erinias, lo cual veremos más adelante.⁴⁵⁹ Lo sobrenatural y lo prodigioso aparecen en todo su cenit en la máscara y el mito de la Gorgona, pues tan sólo su cabeza ya es icono de horror, como lo vuelve a atestiguar Odiseo: “[...] reuniéronse en torno por miles los muertos / con chillido horroroso y fui presa de lívido miedo, / no me fuese Perséfone augusta a mandar desde el Hades la cabeza del monstruo que infunde pavor, la Gorgona”⁴⁶⁰. Aquí δεινοῖο es la palabra que se traduce por “pavor”, pavor que siempre debió causar la mera mención del nombre de este extraño ser mitológico. Y es que Medusa, diferenciada de sus hermanas Esteno y Euríale por ser la única mortal de las tres Gorgonas⁴⁶¹, simboliza por ello mismo la indefinición de lo divino, pues las otras dos son invulnerables e inmortales, más su fuerza deja de tener alguna

caballo Pegaso y concubina del dios-caballo Poseidón, era representada, en vasijas y relieves de algunos templos arcaicos, como un ser híbrido mitad humano y mitad caballo, tal y como se representaba a los centauros, quienes, a su vez, también eran temidos y simbolizaban el salvajismo contrapuesto a la idea más acérrima de civilidad. Para la idea de Poseidón como dios de los caballos, *cf.*, por ejemplo, Paus. VII 21, 7-9.

⁴⁵⁸ Jean Pierr Vernant, *Muerte en los ojos*, p. 93.

⁴⁵⁹ *Cf.*, *infra*, pp. 154-160.

⁴⁶⁰ Hom., xi, 632-635. Trad. de José Manuel Pabón.

⁴⁶¹ *Cf.*, Hes., *Th.* 270-279.

potestad luego de la muerte de Medusa. Ellas son nulificadas cuando la mortal pero más poderosa de las tres hermanas muere decapitada a manos de Perseo, a instancias de Atenea.

Además, en Medusa convergen las contrariedades más desconcertantes y las oposiciones más significativas: que de ser una mujer hermosa se convierta en un ser monstruoso, por tener serpientes en lugar de cabellos⁴⁶², significa, por un lado, el paso de lo bello a lo feo, de lo humano a lo bestial, y de lo civilizado a lo salvaje; y por el otro, la metamorfosis que se da tanto en el personaje, híbrido por sus elementos animales, como en todo hombre que la mira cuando, luego de hacerlo, éste se convierte en piedra. El desconcierto, la contradicción y lo caótico se entremezclan en la imprudente contemplación del rostro de la Gorgona. La visión de ella, (en ambos sentidos genitivos de la frase, objetivo y subjetivo) inquieta como si se adivinase una presencia divina, sólo que a diferencia del $\theta\acute{\alpha}\mu\beta\omicron\varsigma$ que se produce en el mortal cuando contempla a los dioses⁴⁶³, en la contemplación de la Medusa se atisba de manera perturbadora el desorden que incita al espanto y al terror, por ver lo horroroso y deforme, más que por el respeto sumiso y piadoso del miedo reverencial relacionado con lo sagrado. A Medusa, como a casi todos los dioses, no se le debe ver directamente al rostro, pero a diferencia de otras deidades que castigan posteriormente a los mortales por mirarlos, la Gorgona surte un castigo inmediato y eficaz con su mirada: convierte a los hombres en piedra:

Ésta (i. e. Medusa) era la única mortal, por eso Perseo fue enviado a buscar su cabeza. Las Gorgonas tenían cabezas rodeadas de escamas de dragón, grandes colmillos como de jabalí, manos bronceas y alas doradas con las que volaban; petrificaban a quien las miraba. Perseo se detuvo junto a ellas aún dormidas y, guiada su mano por Atenea, volviendo la mirada hacia el escudo de bronce en el que se reflejaba la imagen de la Gorgona, la decapitó.⁴⁶⁴

La mezcla de lo humano con lo animal por sí misma es paralizante, a causa del enfrentamiento que se produce entre la razón y lo inconcebiblemente irracional: el ámbito

⁴⁶² Según la versión del mito que nos presenta Ovidio. Cf., Ov., *Met.* IV 793-803.

⁴⁶³ Cf., *supra*, pp. 115-118.

⁴⁶⁴ Apollod., 2.4.2. Trad. de Margarita Rodríguez de Sepúlveda. Cf., también Ov., *Met.* IV 782 y 783.

animal. Y así como el dios Pan produce “pánico”⁴⁶⁵, merced a la epifanía de su ser híbrido, hombre y cabra, Medusa desconcierta porque reúne, en una, aspectos animales como el caballo⁴⁶⁶ (y es madre de Pegaso, el caballo alado) si atendemos a su antigua representación como Centauro o a su relación con Poseidón, dios de los caballos. Pero también es constantemente representada o descrita con alas de bronce⁴⁶⁷, y esta fusión con el ave y el ámbito superior del elemento aéreo incrementa en ella y en sus hermanas el reconocimiento de su cabal invencibilidad. Además, se le relaciona con el jabalí porque de su rostro se proyectan blancos y afilados colmillos de este furioso animal, los cuales eran como el contorno de su lengua viperina que ostentaba amenazantemente hacia fuera de la boca.⁴⁶⁸

Por último, hay que recordar que el animal por antonomasia que mejor simboliza sus aspectos mortuorios y escalofriantes es la serpiente, cuya trascendencia en la imaginería popular de todas las civilizaciones humanas le relegan todo su significado mortal y horripilante. Las Gorgonas, en lugar de cabellos, tienen serpientes, que al unísono emiten un silbido como el sonido del inframundo: la flauta.⁴⁶⁹ Conjuntamente, el veneno que produce la mordida de la serpiente está estrechamente ligado con la muerte, y de ahí surge, nuevamente, el miedo que se tiene a estos animales, reunidos en total confusión en el nido de cabellos serpentinos que es la cabeza de Medusa. Y ese veneno y silbido se repite otra vez en la amenaza que es su lengua desenrollada, como la lengua de una serpiente. Sin embargo, el aspecto más aterrador de Medusa es su mirada, mirada venenosa de víbora que paraliza y petrifica, como Φόβος paraliza a los hombres en la guerra. Mirar la mirada de Medusa es mirar la muerte y morir al instante, abismarse en el ámbito de lo sobrenatural y

⁴⁶⁵ Cf., Longus, II 25-29.

⁴⁶⁶ Cf., Apollod., II, 4.3: “Al cortar la cabeza, surgieron de la Górgona el caballo alado Pegaso y Crisaor, el padre de Gerión; a éstos los había engendrado Posidón.” (Trad. de Margarita Rodríguez de Sepúlveda)

⁴⁶⁷ Cf., *ibid.*, II, 4.2.

⁴⁶⁸ Cf., *ibidem.*

⁴⁶⁹ Cf., *ibidem*; Hes., *Th.* 270-279; y Pi., *P.* XII, 7-32.

adentrarse en la oscuridad del Hades, con el lumínico y paralizante poder de esa mirada inyectada de veneno. Uno de los mayores terrores que puede experimentar un hombre es cuando ve a la Gorgona y a la vez es visto por ella, en total frontalidad y reconocimiento de uno mismo con ese “otro”, ajeno pero al mismo tiempo parte de sí, es decir, la muerte que a todo los hombres espera como destino certero, pero que al mismo tiempo, todos rehúyen. La cabeza, la máscara o la mirada de Medusa, son el culmen y la sublimación de la experiencia más extrema del terror, y como ya se había afirmado, el terror está profundamente relacionado con la capacidad de ver, pues se puede ver la exterioridad de los *daímones*, y desde afuera, desde esa exterioridad, nos perturban en lo más íntimo de nuestro ser. El terror se apodera de nosotros:

Es en este contexto que corresponde estudiar la frontalidad. Lo monstruoso, tal y como se lo define aquí, tiene la característica de que sólo se lo puede visualizar de frente, en un enfrentamiento directo con esa Potencia que exige, para ser vista, que se penetre en el campo de su fascinación, corriendo el riesgo de quedar atrapado allí. Ver a la Gorgona es mirarla a los ojos y, con ese cruce de miradas, dejar de ser uno mismo, un ser vivo, para volverse, como ella, Potencia de muerte. Mirar fijamente a la Gorgona significa perder la vista, transformarse en piedra ciega y opaca.

[...] la fascinación significa que el hombre no puede desviar su mirada, apartar su rostro de la mirada de la Potencia; su ojo se pierde en el de la Potencia que lo mira, como él la está mirando, hasta que él mismo es proyectado a ese mundo presidido por ella.

En la cara de Gorgo se produce una especie de desdoblamiento. Por efecto de la fascinación el espectador es arrancado de sí mismo despojado de su mirada, cercado e invadido por la cara que lo enfrenta y que, al suscitar el terror con su mirada y sus rasgos, se apodera de él y lo posee.⁴⁷⁰

3.4. Erinias, la manifestación divina del terror.

En todo este capítulo en que se ha establecido que el terror es una emoción que encuentra su origen en un ámbito físico, intrínseco a la corporeidad del ser humano, se ha aseverado también que, más significativo aún que el origen interno, el terror es causado desde fuera, por agentes divinos como los *daímones* o los dioses que incitan a la locura y al miedo más exacerbado, como la Medusa. Pero son las Erinias, en conclusión, las diosas que, todavía más que las propias Gorgonas, pueden ser invocadas como divinidades del terror, pues son

⁴⁷⁰ Jean-Pierre Vernant, *La muerte en los ojos*, pp. 103 y 104.

esos *daímones* o *alástora* a los que se ha referido anteriormente, quienes disparan la locura en el hombre que sufre la presencia real y visible de ellas, las Erinias, como sucede con Orestes. De este modo, debe afirmarse que el terror es una de las emociones más vívidas, y en él se cifra toda experiencia que de la locura se puede tener. El terror que lacera y aguijonea tiene como consecuencia natural la locura propia de las Erinias, la locura enviada por ellas, manifestada y experimentada como el pavor más destructivo.

Terrible de decir, terrible de ver con los ojos, / hacia atrás salgo del recinto de Loxias, / no tengo fuerzas y no soy capaz de levantarme, / corro con las manos y no con la fuerza de las piernas: / pues una anciana asustada es nada, pareciendo una niña.⁴⁷¹

Ésta es la descripción de la reacción de la Pitonisa, en palabras de ella misma, cuando en la puesta en escena de *Las Euménides*, “ve” dentro de la gruta del oráculo de Delfos a las Erinias en grupo, asediando a Orestes. Ellas se encuentran dormidas en tanto que él aparece con la actitud del suplicante que busca la ayuda de Apolo, ataviado con las insignias de los suplicantes: el ramo de olivo coronado de cintas y lana.⁴⁷² Llama la atención que la Pitonisa, quien como Loxias suele dar oráculos retorcidos, en este momento diga que lo que ve, una visión divina, no lo declarará enigmática o torcidamente, sino de manera clara: τῆδε γὰρ τρανωῶς ἔρω.⁴⁷³ Ahora bien, la relación que se da entre las Erinias y las aladas Gorgonas también se menciona en estos versos, puesto que la Gorgona servía, en tiempos clásicos, como paradigma del horror encarnado que no se debe ver, como ya se ha mencionado⁴⁷⁴. Y aún así, el horror que despiertan las Erinias es superior al que inspira Medusa, si atendemos a la descripción visual que de ellas nuevamente hace la Pitonisa.

Delante de este hombre una extraña caterva / de mujeres duerme, en asientos colocada, / pero no mujeres sino Gorgonas digo, / pero ni a figuras Gorgónicas las compararé. / Ya

⁴⁷¹ A., *Eu.* 34-38: ἡ δεινὰ λέξαι, δεινὰ δ' ὀφθαλμοῖς δρακεῖν, / πάλιν μ' ἔπεμψεν ἐκ δόμων τῶν Λοξίου, / ὡς μήτε σωκεῖν μήτε μ' ἀκταίνειν βάσιν, / τρέχω δε χερσίν, οὐ ποδωκεία σκελῶν / δείσσασα γὰρ γραῦς οὐδέν, ἀντίπαις μὲν οὔν.

⁴⁷² *Ibid.*, 39-45.

⁴⁷³ *Ibidem.*

⁴⁷⁴ *Cf., supra*, pp. 115-118.

alguna vez vi pintadas a las que robaban / la comida de Fineo: verdaderamente se ve que éstas no tienen alas.⁴⁷⁵

Ya el mismo Esquilo había establecido anteriormente esta filiación entre las Gorgonas, las Harpías y las Erinias, hacia el final de *Las Coéforas*⁴⁷⁶; lo mismo hace Virgilio en un pasaje de la *Eneida*⁴⁷⁷. A su vez, Eurípides hace un paralelismo entre la Gorgona, la Erinia y Lyssa, en su *Heracles Furioso*⁴⁷⁸, en donde se resalta con especial énfasis la mirada de Lyssa: “la Gorgona hija de la Noche con sus silbidos de cien cabezas de serpiente, Lisa cuya vista petrifica”.⁴⁷⁹ Y es justamente ahí, en la mirada, al igual que el terror que petrifica, que podemos relacionar a las tres divinidades, al recordar que ese terror y esa locura atraviesan y mancillan toda racionalidad y tranquilidad del individuo cuando se tiene la visión del agente que produce el miedo; en este caso, cuando se ve a la Gorgona, el agente del terror, a Lyssa, la diosa de la locura, de la rabia, y a las Erinias, quienes reúnen en su epifanía tanto el terror como la locura misma. No es raro que la Pitonisa diga que ya alguna vez vio pintadas a la Harpías, semejantes a las Gorgonas, pues su representación pictórica es evidencia de que dicha imagen estaba estrechamente ligada a la visión, así como toda pintura está ligada al acto de ver. La mirada aquí, y como se ha tratado de señalar, es crucial para entender el terror de estas divinidades o *dáimones*, y de este modo constatar que en *Las Euménides*, el

⁴⁷⁵ A., *Eu.* 46-52: πρόσθεν δε τάνδρὸς τοῦδε θαυμαστὸς λόχος / εὔδει γυναικῶν ἐν θρόνοισιν ἤμενος. / οὗτοι γυναῖκας, ἀλλὰ Γοργόνας λέγω, / οὐδ’ αὐτε Γοργείοισιν εἰκάσω τύποις. / εἶδον ποτ’ ἦδη Φινέως γεγραμμένας / δειπνον φερούσας· ἄπτεροί γε μὴν ἰδεῖν / αὐταί [...].

⁴⁷⁶ Cf., A., *Ch.* 1048-1058: ΟΡΕΣΤΗΣ· ἄ ἄ / δμωαὶ γυναῖκες, αἶδε Γοργόνων δίκη / φαιοχίτωνες καὶ πεπλεκτανημένοι / πυκνοῖς δράκουσιν· οὐκετ’ ἄ μείναιμ’ ἐγώ. / ΧΟΡΟΣ· τίνες σε δόξαι, φιλτατ’ ἀνθρώπων πατρί, / στροβοῦσιν; ἴστε, μὴ φόβου νικῶ πολύ. / ΟΡΕΣΤΗΣ· οὐκ εἰσὶ δόξαι τῶνδε πημάτων ἐμοί· / σαφῶς γὰρ αἶδε μητρὸς ἔγκοτοι κύνες. / ΧΟΡΟΣ· ποταίνιον γὰρ αἶμα σοι χερσὶν ἔτι· / ἐκ τῶνδέ τοι παραγμὸς ἐς φρένας πίτνει. / ΟΡΕΣΤΗΣ· ἀναξ Ἄπολλον, αἶδε πληθύουσι δῆ, / κάξ ὀμμάτων στάζουσιν αἶμα δυσφιλές. (“ORESTES. -¡Oh! ¡Oh! ¡Hay, esclavas, ahí unas mujeres como Gorgonas! ¡Van vestidas de negro y enmarañadas en múltiples serpientes! ¡Ya no me puedo quedar aquí! CORIFEO.- ¡Oh, el más amado, para tu padre, de entre todos los seres humanos!, ¿qué visiones te están trastornando? ¡Detente! ¡No sientas miedo, ya que has logrado una gran victoria! ORESTES.- No hay visión ninguna que me torture. ¡Ésas con claramente las rencorosas perras que pretenden vengar a mi madre! CORIFEO.- Como en tus manos está todavía fresca la sangre, de ahí ese trastorno que ataca tu mente. ORESTES.- ¡Soberano Apolo, cada vez hay más! ¡Sus ojos gotean sangre repugnante!”). Trad. de Bernardo Perea Morales).

⁴⁷⁷ Cf., Ver., *En.* VII 341: “Alecto sin demora embebida del veneno de las Górgonas se dirige al Lacio” y 346: “Contra ella (i.e. la reina Amata) lanza Alecto una sierpe de las que ciñen sus cerúleas trenzas”. Trad. de Javier de Echave-Sustaeta.

⁴⁷⁸ Cf., E., *HF.* 880-884; y *supra*, pp. 99-105.

⁴⁷⁹ *Ibidem* (trad. de José Luis Calvo Martínez).

verso ἦ δεινὰ λέξαι, δεινὰ δ' ὀφθαλμοῖς δρακεῖν⁴⁸⁰, y palabras como θαυμαστός⁴⁸¹, τύποις⁴⁸², εἶδον [...] γεγραμμένας⁴⁸³, así como el verbo ἰδεῖν⁴⁸⁴, son palabras que, al describir la epifanía de las Erinias, están estrechamente ligadas al acto de ver.

La mirada es el principal medio del terror, pero lo es en sus dos modalidades. Se mira el terror y, porque se ve lo que es terrorífico, aunque suene redundante, el hombre se aterra. Pero también la mirada de estas diosas espanta. Ver a los ojos, los ojos de serpiente que petrifican, tanto de Lyssa como de Medusa, es conocer el punto más impactante de ese miedo que provocan con su rostro; a su vez, de los ojos de las Erinias “se derraman humores odiosos”⁴⁸⁵, “sus ojos gotean sangre repugnante”⁴⁸⁶. Así, se puede afirmar que mirar con ojos humanos los ojos de las diosas que se posan en nosotros, es ver el terror que se encarna en nuestra alma y cuerpo, y esa visión, por tanto, debe ser real:

Mirar a Gorgo a los ojos es encontrarse frente a frente con el más allá en su dimensión aterradora, cruzar la mirada con el ojo que no se aparta, es la negación de la mirada, es recibir una luz cuyo resplandor enneguecedor, es el de la noche. Cuando miras fijamente a Gorgo es ella quien, al transformarte en piedra, te convierte en el espejo donde se refleja su rostro terrible; ella se reconoce en el doble, en el espectro que eres desde que enfrentaste su ojo. Para expresar en otros términos esta reciprocidad, esta simetría tan extrañamente desigual del hombre y el dios, lo que te muestra la máscara de Gorgo cuando quedas fascinado por ella es tú mismo, tú mismo en el más allá, esta cabeza vestida de noche, esta cara enmascarada de invisibilidad que, en el ojo de Gorgo, demuestra ser la verdad de tu propia cara. Es la misma mueca que aparece en tu rostro para imponerle su máscara cuando tu alma se hunde en el delirio y bailas la bacanal del Hades al son de la flauta.⁴⁸⁷

Y las Erinias son más terribles que las Gorgonas. Cuando el mortal se enfrenta a las Erinias, las φρένες quedan completamente afectadas, y la razón, como si por efecto de ἄτη se tratara, queda embotada y completamente trastornada por este φόβος que se traduce en Medusa, Lyssa y la Erinia, el φόβος que encarnan las tres diosas a la vez. Pero el mirar a las

⁴⁸⁰ A., *Eu.* 34.

⁴⁸¹ *Ibid.*, 46.

⁴⁸² *Ibid.*, 49.

⁴⁸³ *Ibid.*, 50.

⁴⁸⁴ *Ibid.*, 51.

⁴⁸⁵ *Ibid.*, 54: ἐκ δ' ὀμμάτων λείβουσι δυσφιλή λίβα.

⁴⁸⁶ A., *Ch.* 1058: καὶ ὀμμάτων στάζουσιν αἶμα δυσφιλέας.

⁴⁸⁷ Jean-Pierre Vernant, *La muerte en los ojos*, pp. 105 y 106.

Erinias produce un terror que conduce a la locura, a la μανία, pues ellas son las diosas de la locura.⁴⁸⁸ Apolo, conocedor de ello, anima a Orestes diciéndole: “¡Recuerda!, que el miedo (φόβος) no te venza (νικάτω) en tu ánimo (φρένας).”⁴⁸⁹ Citemos nuevamente los versos de la misma obra, donde la Pitia describe la horripilante y monstruosa imagen de las Erinias.

Éstas son

negras y en todo odiosas: / resoplan con alientos asquerosos: / de sus ojos se derraman humores odiosos: / Y el orden justo es que ni a estatuas de dioses / se acerquen, ni a casas de hombres. / No conozco la raza de esta comitiva / ni qué tierra se glorifica el haber alimentado / a esta estirpe sin [acarrearle por ello] daño, y sin lamentar ese cuidado.⁴⁹⁰

No resulta extraño que en la *Orestíada*, es decir, el conjunto de las tres tragedias que escenifican la cadena de daño en la familia real de Micenas, el inicio de dichas piezas teatrales siempre se dé en la plenitud de la noche y la oscuridad. Bajo el supuesto de que hay una asociación muy estrecha y simbólicamente efectiva entre las Erinias y la oscuridad misma, la noche y el color negro de la tierra -pues ellas también están ataviadas de negro y son hijas de la Tierra o la Noche⁴⁹¹-, que es el color de la muerte, del Hades y de la locura (entendida ésta como melancolía), podemos comprender, por tanto, que esa oscuridad en que inician las tres obras no puede ser arbitraria en modo alguno.⁴⁹² La oscuridad de la escena inicial del *Agamenón* y de las *Coéforas* alude a la presencia latente (y en *Las Euménides*,

⁴⁸⁸ Cf., por ejemplo, S., *Ant.* 601 y 602: κατ' αὖ νιν φοινία θεῶν τῶν νερτέρων / ἀμᾶ κόνις λόγου τ' ἄνοια καὶ φρενῶν ἐρινύς: “El polvo ensangrentado de las diosas subterráneas lacera la casa de Edipo, y la sinrazón (ἄνοια) y la locura de las entrañas (φρενῶν ἐρινύς) hablan.” (La traducción es mía, donde he escogido “entrañas” en lugar de “pensamientos”, al traducir la palabra φρενῶν, y “locura” en lugar de “Erinia”, al traducir la palabra ἐρινύς)

⁴⁸⁹ A., *Eu.* 88: μέμνησο, μὴ φόβος σε νικάτω φρένας.

⁴⁹⁰ *Ibid.*, 52-59: αὐται, μέλαιναί δ' ἐς τὸ τᾶν βδελύκτροποι: / ῥέγκουσι δ' οὐ πλατοῖσι φυσιάμασιν· / ἐκ δ' ὀμμάτων λείβουσι δυσφιλῆ λίβρα· / καὶ κόσμος οὔτε πρὸς θεῶν ἀγάλματα / φέρειν δίκαιος οὔτ' ἐς ἀνθρώπων στέγας. / τὸ φύλον οὐκ ὅπωπα τῆσδ' ὀμιλίας / οὐδ' ἦτις αἶα τοῦτ' ἐπεύχεται γένος / τρέφουσ' ἀνατεί μὴ μεταστένειν πόνον. Cf., *supra*, p. 108 y n. 330.

⁴⁹¹ Cf., *infra*, pp. 165-174.

⁴⁹² Cf., Ruth Padel, *op. cit.*, p. 82 donde dice: “[...] la oscuridad de la locura también interactúa con la idea de que ésta es ilegible -“insondable”- y, en ese sentido, oscura para los cuerdos. Esto se relaciona con imágenes de la mente como un mundo subterráneo: un lugar de muerte y putrefacción, las entrañas de la tierra. El lugar de donde proviene el miedo. El hades está atravesado por ríos negros; la mente, que generó y sintió estos miedos, está surcada por negras pasiones. El Hades y la mente son hábitat paralelos: de locura, Erinias, sueños negros. Mucho más tarde, ya en 1482, Marsilio Ficino aún encuentra una conexión entre el mundo subterráneo y la mente. La bilis negra «obliga al pensamiento a penetrar y explorar el centro de sus objetos, porque la bilis negra está, en sí misma, emparentada con el centro de la tierra».”

visible⁴⁹³) de las Erinias, que generan y castigan cada uno de los homicidios al interior de la casa, desplegando sobre el escenario toda la fuerza persuasiva del terror entendido como la sangre familiar derramada, una brutal masacre producto de la locura. La presencia de estas diosas es una pesadilla que se hace patente, que se actualiza en la realidad de los hechos trágicos, como la oscuridad abrumadora y la ambientación fúnebre y tenebrosa de toda la *Orestíada*, que, pese a desvanecerse en el amanecer con los primeros rayos del sol, se intensifica en el desarrollo de los hechos y su significación trágica. En conclusión, las Erinias son, en Esquilo, la pesadilla encarnada cuya asfixia originada y experimentada durante el sueño, se actualiza en la vigilia de la tragedia:

[...] el *daímon* Efiates comparte varias características con las también calificadas de *daímones* Erinias, doncellas serpentinadas que reproducen en versión ctónica el modelo olímpico propiciado por las Musas. A la doble y contradictoria actitud que Efiates puede adoptar con respecto a los humanos al manifestarse ya sea como obsesiva pesadilla o como visión premonitrice, parece responder el poder ambivalente de las Erinias, capaces de conceder a los humanos tanto alegría como una existencia cargada de lágrimas. Por otra parte, el poder profético es también un atributo que Esquilo otorga a las Erinias cuando, al final de la obra, éstas prometen oráculos propicios para la ciudad de Atenas. Mientras que, con respecto a los poderes curativos de Efiates, son de tener en cuenta los atributos que Atenea reconoce en las Erinias, quienes, convertidas en Euménides, serán las responsables de la buena salud de la ciudad ateniense.

En el sentido de esta asimilación es también significativo que el aspecto amenazante de las Hijas de la Noche, invisibles para los mortales en general, sólo sea percibido, como si de fantasmas se tratara, por sus víctimas. Así, Orestes, tras haber asesinado a su madre, ve acercarse a las Erinias con toda claridad, mientras que nadie a su alrededor advierte la llegada de las Vengadoras. Pero lo que asocia fundamentalmente a las Erinias con el *daímon* Efiates es el carácter opresivo de estos seres que caen con todo su peso sobre la víctima que asaltan, tal y como su propio himno anuncia.⁴⁹⁴

Para finalizar este capítulo, resumamos que las Erinias, diosas de aspecto horrible, infunden en los seres humanos un miedo escalofriante cuando se les presentan. Los distintos agentes, según el pensamiento antiguo, de la experiencia diaria a veces ligada a la irracionalidad del ámbito divino, como el alma de un muerto, o como los *daímones* o los mismos dioses -o todos a la vez-, difunden un miedo que encuentra su convergencia y máxima expresión en la

⁴⁹³ Y aunque en *Las Euménides* el comienzo no es explícitamente circunscrito en la oscuridad sí descrita en las piezas anteriores, sabemos que la sustitución de la madrugada propia de dichas obras se da en la pieza final por la ubicación teatral en la gruta oscura del oráculo de Delfos, el ombligo de la tierra. Cf., A., *Ch.* 55-65.

⁴⁹⁴ Ana Iriarte Goñi, *De amazonas a ciudadanas...*, pp. 73 y 74.

aparición de las Erinias. Éstas, para asustar, forzosamente tienen que ser vistas, y ellas deben mostrarse, sino a todos los mortales, sí a aquel que quieren atormentar con ese pavor que provocan tanto en su persecución como en su manifestación monstruosa. El terror está estrechamente vinculado a la mirada. El miedo a la oscuridad, el miedo a la muerte, y el miedo a la oscuridad de la muerte, están asumidos en las imágenes poéticas que evocan las Erinias cuando se les mira. Lo mismo sucede con el miedo a ver un muerto, un demonio o un dios terrible, todo lo cual puede experimentarse de manera vívida al menos en los sueños o pesadillas, pues ahí vemos cosas que al despertarnos aún nos abruman. En consecuencia, las Erinias son las diosas de la tragedia en tanto que la tragedia es el género que, en términos aristotélicos, pone en escena el terror que se puede contemplar y que provoca la conmiseración hacia el héroe por parte del público.

Anteriormente también se ha hablado de la locura, y la razón por la que se liga la locura con el terror, es porque la locura se representa de muchas maneras, en experiencias múltiples, pero el loco, a diferencia del cuerdo, suele ver cosas aún más verdaderas, y por ello sofocantes: el terror no es una alucinación o un simple estado psíquico, sino -según Esquilo- una vivencia y experiencia tan real como los efectos físicos y teatrales que enarbolan la tragedia de la *Orestíada*. De este modo, se puede enloquecer si la sensación del terror pasa de ser una mera emoción, o una pasión, a la locura que es su máxima expresión. La experiencia de la locura, o qué es la locura, se ha definido aquí en relación únicamente con el terror, pues el terror en exceso es la locura que los seres humanos, al ver cosas ciertas pero indeseables, pueden vivir como la experiencia más real, donde ver la horrible verdad es equivalente a perder la razón:

Es en el espacio de la pura visión donde la locura despliega sus poderes. Fantasmas y amenazas, apariencias puras del sueño y destino secreto del mundo. La locura tiene allí una fuerza primitiva de revelación: revelación de que lo onírico es real, de que la tenue superficie de la ilusión se abre sobre una profundidad irrecusable, y de que el cintilar

instantáneo de la imagen deja al mundo presa de figuras inquietantes que se eternizan en sus noches; y revelación inversa pero no menos dolorosa, que toda la realidad del mundo será reabsorbida un día por la Imagen fantástica, en ese momento situado entre el ser y la nada: el delirio de la destrucción pura; el mundo no existe ya, pero el silencio y la noche aún no acaban de cerrarse sobre él; vacila en un último resplandor, en el extremo del desorden que precede al orden monótono de lo consumado. En esta imagen inmediatamente suprimida es donde viene a perderse la verdad del mundo.⁴⁹⁵

⁴⁹⁵ Michel Foucault, *op. cit.*, p. 49.

LAS ERINIAS Y ORESTES EN *LAS EUMÉNIDES*

En los capítulos anteriores, se habló de la locura y el terror a partir del uso de ejemplos de distintas fuentes de la literatura clásica, no sólo procedentes de textos trágicos, y con tales fuentes se hizo una interpretación que conducía a entender simbólicamente esa locura y ese terror dentro del teatro clásico ateniense. En este último capítulo, todo lo ya establecido acerca de estos aspectos psicológicos, locura y terror, se concretará y comprobará en el análisis minucioso de la puesta en escena *Las Euménides*, la última pieza teatral de la trilogía conocida como *Orestíada*, trilogía que, por cierto, es la única que nos ha llegado íntegra. Con las tres obras que la componen, a saber, *Agamenón*, *Las Coéforas*, y *Las Euménides*, Esquilo ganó el concurso trágico en el año 458 a. C., pero no volvió a escribir más, pues murió hacia el 456 a. C.⁴⁹⁶ *Las Euménides* representa, en resumen, el final de una serie de asesinatos que se dan al interior de la casa real de Micenas, según el mito, y que

⁴⁹⁶ Cf., Francisco Rodríguez Adrados, “Introducción general”, en Esquilo, *Tragedias*, p. XXIX.

posiblemente comienzan a partir de la maldición que de Mírtilo recibió Pélope⁴⁹⁷, el iniciador de la dinastía de la casa real de Micenas; o bien, luego de los actos impíos de Atreo, descendiente de Pélope, y padre de Menelao y Agamenón, los caudillos de la guerra de Troya; puesto que Atreo, execrablemente, ofrece como banquete el cuerpo de los hijos de Tiestes, su propio hermano, cuyos nombres eran Áglao, Calileonte y Orcómeno, con miras a cobrar venganza por una afrenta amorosa, consumada por Tiestes tiempo atrás, y por el intento de usurpación del trono real: éste maldice la descendencia de Atreo, y por ello, Agamenón es asesinado a manos de su propia esposa, Clitemnestra, confabulada con Egisto, el hijo sobreviviente de Tiestes y postrer amante de la reina. Cabe resaltar que el asesinato de Agamenón a manos de su propia esposa tiene, a su vez, dos posibles explicaciones: por un lado, la maldición que pesa en la casa de los atridas, ya expuesta arriba, y por el otro, el hecho de que él, para que la flota aquea pudiese partir a Troya desde la costa de Áulide, tiene que sacrificar a su propia hija Ifigenia por imposición divina; por esta razón Clitemnestra lo asesina, pues se convierte en el asesino de la propia hija. Del mismo modo, la reina y Egisto mueren a manos del hijo de aquella, Orestes, en venganza de la muerte del padre.⁴⁹⁸ Néstor, el insigne anciano consejero de Agamenón en la guerra de Troya, narra así los hechos:

«Vas, ¡oh hijo!, a saber con entera verdad todo eso, / y de cierto que fue como tú lo supones. Si vivo / encontrara en sus salas a Egisto, volviendo de Troya, Menelao, el Atrida de rubios cabellos, seguro / no se alzaría una tumba a su cuerpo después de la muerte, / que los perros lo hubieran comido y las aves rapaces [...] pues él había cometido un gran crimen. / Mientras todos allá soportábamos tantos trabajos, / él tranquilo en el fondo de Argos, criadora de potros, / requería con palabras de amor a la esposa del rey. / Clitemnestra divina negóse al principio a la infame / pretensión: era aún virtuosa en su pecho y tenía / junto a ella a un aedo a quien, presto a embarcar para Troya, / el Atrida prolijo encargó de velar por la reina. / Mas fatal decisión de los dioses la ató a la derrota: llevó él al cantor a una isla desierta y dejólo convertido en despojo y botín de las aves; entonces / a su gusto entregados los dos, trasladóla a sus casas [...] Entretanto, / en sus

⁴⁹⁷ Dicha maldición también puede arrancar desde el momento en que Tántalo ofreció los miembros de su hijo Pélope como alimento a los dioses, en un acto impío (cf., Apollod., *Epit.* 2.3; Ov., *Met.* VI 404-411; Hig., *Fab.* 83; Pi. O. I 26 y 37-41p). Igualmente, se dice que el propio Pélope maldijo y desterró a sus hijos Tiestes y Atreo, cuando éstos asesinaron a su hermanastro Crisipo (cf., Hig., *Fab.* 85).

⁴⁹⁸ Cf., Apollod., *Epit.* 2.2-16 y 6.23-25.

casas Egisto dispuso la traza maldita / y al Atrida dio muerte: su pueblo quedó esclavizado.
/ Siete años fue rey en Micenas la rica; al octavo, llegó allá por su mal desde Atenas
Orestes divino, / que, de nuevo en su patria, mató al matador de su padre, / a aquel pérfido
Egisto asesino del héroe glorioso. /

Ofrecía después a los dánaos funéreo banquete / por su madre execrable y el vil
homicida [...]»⁴⁹⁹

Cantos más adelante, en la misma *Odisea*, el fantasma de Agamenón narra su propia muerte ante Odiseo de la siguiente manera:

‘¡Oh Laertíada, retoño de Zeus, Ulises mañero! / En verdad no acabó Posidón con mi vida en las naves / suscitando las ráfagas fieras de vientos adversos / ni me dio muerte en tierra tampoco ningún enemigo; / que fue Egisto el que urdió consumir mi ruina de acuerdo / con mi pérfida esposa. Invitado a su casa, en la mesa / me mató como matan a un buey de cara al pesebre / con la muerte más triste; y en torno también uno a uno / sucumbieron mis hombres. Así colmilludos jabatos / van muriendo en la casa de un noble opulento en los días / de comidas a escote, de bodas, de ricos festines. / Tú ya has visto, sin duda, morir multitud de varones / tanto en la lid singular como en recios combates de guerra; / pero nunca sentiste una compasión cual te hubiera / embargado si allá entre las jarras y mesas repletas / nos miraras yacer en el piso humeantes de sangre. / Oí, en esto, la voz lastimera de la hija de Príamo, / de Casandra, a la cual sobre mí la falaz Clitemnestra / daba muerte; expirante ya en torno al cuchillo, los brazos / intenté levantar, mas en vano. Y aquella impudente / apartóse y no quiso, ni viéndome ir ya para el Hades, / con sus manos mis ojos cubrir ni cerrarme los labios.

En verdad no hay nada más fiero ni más miserable / que mujer que tamañas acciones prepara en su pecho, / como el crimen inocuo que aquella que ideó de dar muerte / al esposo, señor de su hogar. ¡Y yo, en tanto, pensaba, / al llegar a mi casa de nuevo, gozar del cariño / de mis hijos y siervos! Sin par en su mente perversa, / la ignominia vertió sobre sí y, a la vez, sobre todas / las mujeres, aun rectas, que vivan de hoy más en el mundo.’

De ese modo él habló y, a mi vez, contestándole dije:

‘¡Oh desgracia! De antiguo ya Zeus, el de amplia mirada, / al linaje de Atreo con saña persigue ayudando / mujeriles designios: Helena perdiónos ya a muchos / y ahora a ti de tan lejos urdió su traición Clitemnestra.’⁵⁰⁰

En la *Orestíada* se representan, en cada una de las tres piezas, las muertes, primero, de Agamenón en la pieza homónima y la primera de la trilogía; luego se narra la de Clitemnestra en *Las Coéforas*, a manos de su propio hijo Orestes. Y, finalmente, dado que falta un eslabón familiar que venga la muerte de la madre, en *Las Euménides* se escenifica cómo las Erinias, transformadas durante del desarrollo de la acción en Euménides, buscan dar muerte al matricida; pero la cadena de venganza se rompe con la irrupción y defensa que prestan a la causa de Orestes los dioses olímpicos Apolo y Atenea. Y en este mito, inserto y agotado en sus ínfimos detalles en *Las Euménides*, obra que pone en escena la persecución de

⁴⁹⁹ Hom., iii, 254-310. Trad. de José Manuel Pabón.

⁵⁰⁰ *Ibid.*, xi, 405-439.

Orestes por parte de las Erinias, nos detendremos para explicar, ya minuciosamente, lo dicho arriba de manera general en torno a la locura y el terror, como manifestación de la persecución divina que llevan a cabo las Erinias.

En realidad, las ideas políticas y religiosas de Esquilo nunca estuvieron al margen de sus obras, pues en ellas se refleja su ideología concerniente a estos y otros aspectos del contexto cultural e histórico que le tocó vivir. No es raro, por tanto, encontrar veladas alusiones, ya sea a manera de crítica o a manera de exaltación, al momento histórico que lo ceñía, donde la vida política y las vicisitudes de su *polis* Atenas, determinaban todos los otros aspectos de la cultura griega, incluyendo la fructificación del teatro. Por esta razón, vale la pena recordar el contexto histórico en el cual se representó la *Orestíada*, hacia el 458 a. C; Atenas emprendía la guerra contra los persas y contra Esparta, pues consumada la vida de Cimón, subía al poder la facción democrática que procuraba una economía basada en el imperialismo, con la famosa liga marítima de las islas Cícladas –la liga Délica-, encabezada por Atenas, islas a las cuales esta polis posteriormente subyugó. Así, esta democracia interna de igualdad social entre sus ciudadanos, y encabezada por Pericles, se cimentaba en un poder cuasi oligárquico y de sometimiento exterior, lo cual le recordaba a Esquilo los momentos de tiranía que a él le había tocado vivir en su infancia, con Pisístrato y sus hijos, y luego enfrentándola en carne propia, contra la figura histórica del invasor persa, Jerjes, en la batalla de Maratón en la cual el poeta participó.⁵⁰¹

Estos hechos históricos tienen su eco en la recreación poética de las tragedias de Esquilo, donde el autor pone cierto énfasis en la caída de los grandes tiranos, que en el teatro son los héroes trágicos en su encumbramiento y consecuente caída, como Agamenón o el

⁵⁰¹ Cf., Francisco Rodríguez Adrados, “Introducción general” en Esquilo, *Tragedias*, pp. XIV-XVIII.

mismo Jerjes⁵⁰²; y todo ello bajo la consigna de que cualquier injusticia que contrarreste el buen funcionamiento de la *polis*, al interior como al exterior de ella, y por ende, sin el consentimiento de la voluntad inescrutable de los dioses, conlleva necesariamente a la caída, como Egisto o Eteocles⁵⁰³, de toda polis o gobernante soberbio, tal como le sucede posteriormente a Atenas. Y en ello se cifra toda justicia según la moderación y buen orden que nunca deja de tener presente Esquilo en la representación de sus obras trágicas. Él se anticipa a ese fenómeno histórico que se da al final de la guerra del Peloponeso, es decir, la caída de su *pólis*, pero siempre aludiendo a que la justicia, la mayoría de las veces, no puede ser conocida tan fácilmente por los mortales⁵⁰⁴, aunque sí supuesta de cierto modo, en donde política y religión siempre tienen que converger en el mismo punto, y ahí donde haya una oposición, o sea, un enfrentamiento entre la *physis* y el *nómos*, se gesta también la esencia de lo trágico en el hombre. Retomando una idea muy antigua, pero asimismo válida e ilustradora acerca de lo que es la tragedia, Lesky cita a Goethe, diciendo:

Cualquier intento de determinar la esencia de lo trágico debe arrancar necesariamente de las palabras que Goethe dijo [...]: “todo lo trágico se basa en un contraste que no permite salida alguna. Tan pronto como la salida aparece o se hace posible, lo trágico se esfuma.” [...] El trágico contraste puede decidir, en el mundo de los dioses, los polos opuestos de este contraste pueden ser Dios y el hombre o puede tratarse de adversarios que se levantan uno contra otro en el pecho mismo del hombre.⁵⁰⁵

4.1 Mitopoiésis de las Erinias

4.1.1 Hijas de la tierra

Hesíodo narra el nacimiento de las Erinias del siguiente modo:

Llegó, conduciendo a la noche, el gran Urano, y en torno / de Gea, deseoso de amor, se extendió y se alargó / en todas partes; mas el hijo [i. e. Cronos] desde el acecho tendióse / con la mano izquierda, y con la derecha asió la hoz enorme, / larga, de afilados dientes, y los genitales del padre / con vehemencia amputó, y los echó tras de sí a dispersarse, / después. Mas ellos no en balde de la mano escaparon; / porque cuantas gotas surtieron, sangrientas, / todas las acogió Gea; y con el volver de los años / procreó a las fuertes

⁵⁰² Lo cual se narra en el *Agamenón* y en *Los Persas*, respectivamente, ambas obras de Esquilo.

⁵⁰³ Lo cual se narra en *Los Siete contra Tebas*.

⁵⁰⁴ Idea que es un claro eco del pensamiento hesiódico y soloniano sobre el concepto de justicia en la regulación entre los hombres, y entre éstos con los dioses.

⁵⁰⁵ Albin Lesky, *La tragedia griega*, pp. 24 y 25.

Erinias y a los enormes Gigantes, / coruscando en armas, que largas lanzas tenían en sus manos, / y a las Ninfas que Melias llaman sobre la tierra infinita.⁵⁰⁶

Las Erinias son hijas de la Tierra y están vinculadas a ella no sólo por su nacimiento, sino por un orden de imágenes y símbolos que las supeditan a un dominio de la realidad que trasciende otras esferas divinas, de las cuales es la antigua creencia en la misma Tierra, la deidad primigenia, y en sus aspectos ctónicos, la que detenta a las Erinias un supremo poder tan arraigado como los elementos que les son afines. En la cita anterior, Hesíodo hace de las Erinias las hermanas de los Gigantes, y en éstos se puede reconocer su filiación con Γαῖα ya desde la etimología de su nombre, puesto que en γίγας aparece la raíz γῆ. Pero ambos grupos de seres deíficos comparten no sólo a la Tierra como madre, sino también cualidades afines, una serie de características que a continuación se expone:

En primer lugar, hay que destacar el aspecto físico tanto de unos como de otras, puesto que en las representaciones visuales los Gigantes son seres híbridos, mitad serpiente, mitad hombre, según se puede atestiguar en el friso del templo de Zeus, en Pérgamo, que aun con ser una representación tardía, misma que no encontramos en Hesíodo ni los poetas del siglo V a. C., atestigua la presencia del elemento ctónico. Así, la serpiente nuevamente se asocia a las Erinias, si recordamos la comparación que se ha establecido entre ellas y las Gorgonas, pues ambas tienen cabellos viperinos⁵⁰⁷, y en *Las Euménides* de Esquilo, son señaladas abiertamente como víboras por la propia Clitemnestra: “el sueño y el cansancio, confabulados, han enseñoreado y disminuido el vigor de la terrible *serpiente* (δρακαίνη)”.⁵⁰⁸ También en Virgilio encontramos esta asociación atributiva con la serpiente: “Del cubil de las horribles diosas, de las tinieblas infernales hace salir a Alecto, la que enluta las almas

⁵⁰⁶ Hes., *Th.* 176-187. Trad. de Paola Vianello.

⁵⁰⁷ Cf., *supra*, pp. 154-160.

⁵⁰⁸ A., *Eu.* 128 y 129: ὕπνος πόνος τε κύριοι συνωμόται / δεινῆς δρακαίνης ἐξεκίραναν μένος.

[...] tantas formas es capaz de adoptar, tan feroces cataduras, tantas las negras víboras que pululan en ella.⁵⁰⁹

La serpiente simboliza el aspecto ctónico, la potestad de la tierra, o en otras palabras, la fertilidad, lo femenino y hasta cierto punto, la renovación cíclica de la vida, es decir, la perpetuidad vital de este animal en el mundo; pero al mismo tiempo simboliza lo salvaje y lo monstruoso, un peligro contante para los seres humanos gracias a la muerte que se destila en su mordida y su mirada. Los Gigantes y las Erinias son viperinos, como Tifón, hijo también de la Tierra y concubino de Equidna, otro ser paradigmático en el mito griego que del mismo modo tiene forma de serpiente, como sus hermanas las Gorgonas.⁵¹⁰

Ahora bien, el aspecto descomunal y la fuerza brutal es quizá el más característico talante de los Gigantes. Hay que mencionar que participaron en la “gigantomaquia”, impía guerra que declararon a los dioses olímpicos con vistas a ser los nuevos regentes del universo⁵¹¹; del mismo modo, el ya citado Tifón -quizá el último de los Gigantes- amenazó el trono de Zeus, y casi logra derrocar al Crónida si no es por mera casualidad. Entre Tifón y los Gigantes, todos hijos de la Tierra, hay un común denominador, además del aspecto

⁵⁰⁹ Ver., *En.* VII 324, 325, 328 y 329. Trad. de de Javier de Echave-Sustaeta.

⁵¹⁰ Aunque Medusa, la única mortal entre las tres Gorgonas, puede ser no la hermana sino la madre de Equidna. Cf., *Hes., Th.* 270-332. Para la interpretación del verso 295, cf., p. CCXXII de la edición de Paola Vianello, y cf., también, Antonio Ruíz de Elvira, *Mitología Clásica*, pp. 46 y 47: “Una importante familia de monstruos es la que empieza en Equidna (Ἐχιδνα, ‘Víbora’), cuya filiación es dudosa. En Hesíodo su madre, designada sólo por el pronombre ἡ en *Theog.* 295, lo mismo puede ser medusa que Calírroe o Ceto; parece preferible entender esta última, lo que en cierto modo está apoyado por la indicación, en Ferecides [...] de que el padre de Equidna es Forcis [...] Hesíodo describe a Equidna (vv. 297-300) como mixta de mujer y serpiente [...]”. Lo destacable de todos estos monstruos descendientes de la Tierra, o de Forcis y Ceto, criaturas terrígenas (Gigantes, Tifón, Equidna, Gorgonas y las Erinias), es que están íntimamente vinculados con las serpientes, animales telúricos. Por otro lado, en las *Fenicias*, Eurípides equipara en un mismo nivel a tres seres mitológicos que, por sus aspectos intrínsecamente semejantes, están estrechamente relacionados con la serpiente (cf., *E., Ph.* 1019-1031): “¡Viniste, viniste, alígera, parto de la tierra y de la infernal Equidna, raptora de Cadmeos, muy destructiva, muy lamentable, mitad doncella, monstruo asesino, con alas frenéticas y garras ávidas de carne!

La que antaño, de los guerreros de Dirce, arrebatando por los aires a los jóvenes, con un canto lúgubre, y como una funesta Erinis traías, traías angustias de sangre a su patria.” (Trad. de Carlos García Gual). Las Erinias, Equidna, y la serpiente a la que diera muerte Cadmo, se relacionan entre sí principalmente por un aspecto: la muerte.

⁵¹¹ Cf., Antonio Ruíz de Elvira, *Mitología clásica*, p. 49.

serpentiforme y es, con mucho, la fuerza destructiva que los caracteriza, fuerza tan superior que ostentan a tal grado que ellos siempre representan una continua amenaza para el poder y el orden impuesto por Zeus y los restantes dioses jóvenes. Dicha potencia sobrenatural bien puede ser entendida o interpretada como la representación de las fuerzas destructivas de la naturaleza, ligadas a la tierra, que devastan todo a su paso y por ello mismo provocan tanto miedo a los hombres, que son evocadas bajo la concepción de lo divino en todos sus rasgos y parámetros.

No se puede definir ya con mucha precisión las categorías correspondientes a los diversos monstruos griegos, aunque puedan lanzarse algunas hipótesis razonables, tales como que los monstruos de forma serpentina son ctónicos, de la tierra, por lo que representan los poderes de los muertos, o de los terremotos, o incluso el dominio de algo como la autoctonía (en el caso de los primeros reyes de Atenas); o que los monstruos de múltiples cuerpos o múltiples miembros tienen esa forma simplemente para representar un enemigo terrible para un héroe o un dios antropomórfico; o que los monstruos alados suelen proceder de Oriente Próximo.⁵¹²

Pero así como los Gigantes, Tifón, y quizá los mismos Titanes, por no mencionar a los Hecatonquiros, las Erinias son tan poderosas en cuanto a esa fuerza que representa la violencia de ciertos fenómenos naturales, aunque el poder de ellas radica más bien en prerrogativas de distinta índole en pos del mantenimiento del κοσμός.

En el anterior pasaje de Hesíodo⁵¹³, ellas son calificadas con el epíteto de κρατέρα⁵¹⁴, es decir, ellas son “poderosas”, implacables y rencorosas. Su vínculo con la Tierra las asemeja a todo lo que se relaciona simbólicamente con ella, a saber, lo femenino, la fertilidad, la procreación y la vida, realidades ligadas al ámbito ctónico del divino femenino.⁵¹⁵ Sin embargo, también se relacionan con su lado terrible y dominante⁵¹⁶, máxime

⁵¹² Geofry S. Kirk, *El mito...*, pp. 199 y 200.

⁵¹³ Hes., *Th.* 176-187.

⁵¹⁴ *Ibid.*, 185. En este verso, nótese el quiasmo entre los sustantivos y sus adjetivos: γείνατ' Ἐρινῶς τε κρατερὰς μεγάλους τε Γίγαντας.

⁵¹⁵ Cf., Walter F. Otto, *Los dioses de Grecia...*, p. 12: “De sus manos viene la bendición de la tierra; salud, fertilidad, riqueza, paz [...] Por tal motivo los atenienses les ofrecen sacrificios en sus nupcias. En Atenas sus imágenes (véase Pausanias 1, 28, 6) no tenían nada de horroroso. La mayoría de los nombres con los cuales se les invocaba, por todas partes, no manifiestan terror, sino veneración: Semnai, como se llaman en Atenas,

con ese poder que subyuga todo por la ley de la necesidad inviolable e irreductible de la realidad humana, que es el destino de muerte que a todo mortal espera. Pues así como en la tierra se gesta el secreto de la vida, ostensible en sus aspectos nutricios, y por ello bondadosos, también se nutre el misterio de la muerte, de la terrible muerte incomprendible e inevitable; pues a ella misma, a la tierra, los seres vivos retornan cuando mueren.

Es un dominio maternal [i. e. lo femenino] de figuras, tensiones y órdenes cuya santidad penetra toda la existencia humana. En el centro está la tierra misma, como diosa primordial, bajo muchas denominaciones. De su seno brota toda la vida y toda la abundancia y a él vuelven. Nacimiento y muerte le pertenecen, cerrando en ella misma el círculo sagrado. Por eso es tan inagotable su vitalidad, tan ricos y bondadosos sus regalos, tan sagradas e inviolables sus leyes. Todo ser y acontecer ha de someterse a un orden firme. La furia de las Erinnias se despierta cuando se altera este orden. Donde se comete algo contra la naturaleza claman su “¡No!”.⁵¹⁷

Pero la muerte está estrechamente relacionada con la tierra no sólo merced a la inhumación practicada desde antiguo por el género humano, sino también por la simbología y mitología atribuidas a la tierra y a la muerte, y a la oscuridad de ambas: por ejemplo, el oscuro Hades, el Erebo o el Tártaro, son regiones a donde el alma del mortal viaja después de morir, mismas que se ubican al interior de la Tierra⁵¹⁸, dentro de sus entrañas:

La fe antigua se arraiga en la tierra y en los elementos de la misma existencia. Tierra, procreación, sangre y muerte son las realidades que la dominan. Cada una de ellas tiene su propio ámbito de imágenes y necesidades, nada se deja quitar, por la libertad de la razón, de la severidad de su “aquí y ahora”. Dichas realidades son bondadosas y benéficas para el que permanece fiel, pero temibles para el que las desprecia, sea por arbitrariedad o necesidad; engloban la vida de la comunidad y del individuo en sus órdenes inmutables. Siendo una multiplicidad, pertenecen al mismo reino. No sólo son homogéneas, sino que se confunden todas en una sola entidad. Lo notamos en la representación de sus deidades; todas son

quiere decir “las Respetables”: en otros lugares Euménides, “las Benévolas”, o Potniai, “las Patronas”. Así son parientes de otras deidades de la tierra, como las Cárites. Deméter. La antigua madre telúrica lleva, como Deméter Erinnia, el nombre de ellas, y Gea misma se llama su madre [...] Los versos de Epiménides (Fragmento 19, Diels) manifiestan inequívocamente su vinculación con la tierra y la vieja generación de los dioses [...]”.

⁵¹⁶ Cf., *ibidem*: “Pero la bendición de las deidades telúricas está sujeta al gran orden del cual ellas mismas son guardianas. ¡Ay de aquel que lo viole! Las afables bienhechoras se convierten al punto en espíritu maldiciente del que no se puede escapar; son implacables. Este celo en la vigilancia de las sagradas leyes de la naturaleza, esta lúgubre ira contra todos los que las desdennan, esta espantosa consecuencia por la que se les pide cuenta, teniendo que responder hasta la última gota de sangre por lo que han hecho –no importa si han obrado de buena fe, si se arrepienten o piden indulgencia- este carácter severo y amenazante, aparecen en las Erinnias con singular aspereza [...]”.

⁵¹⁷ *Ibid*, pp. 14 y 15.

⁵¹⁸ Cf., Hes., *Th.* 119; 716-819.

allegadas a la tierra, todas tienen parte en la vida y en la muerte. Aun teniendo su carácter particular, podemos calificarlas como deidades telúricas o mortales.⁵¹⁹

Por todo lo anterior, no cabe la menor duda de que las Erinias son descendientes de la Tierra⁵²⁰, y velan por el orden natural emanado necesariamente del continuo devenir de la existencia sobre el elemento primigenio, la diosa que llegó a ser (γένετε) inmediatamente después de Caos (αὐτὰρ ἔπειτα), el primero de todos los dioses (πρώτιστα).⁵²¹ Y gracias a la Tierra, todos los seres -animales, hombres y dioses-, tienen un hábitat común⁵²², siendo todos éstos, en última instancia y sin excepción alguna, también descendientes de ella: “Gea de amplio seno, cimiento siempre seguro de todo / inmortal que habita la cumbre del Olimpo nevoso.”⁵²³ El orden que obedecen los dioses telúricos no es ciertamente un orden establecido y recién instaurado, sino originado de la coerción y coacción de las distintas potestades divinas que acontecen en el campo de acción de la vida, que es la Tierra misma. Las Erinias, en una palabra, son garantes infalibles e infatigables de ese orden trascendente e inmanente, que se remonta al origen de los distintos modos de relación, no sólo entre hombres, sino entre dioses, puesto que ellas nacen de un primer acto sacrílego y artero, calificado como execrable y vilipendiado ya desde su consumación: la mutilación traicionera de los genitales del dios Urano.⁵²⁴ Ellas vigilan los límites y cuidan que no sean rebasados,

⁵¹⁹ Walter F. Otto, *op. cit.*, pp. 11 y 12.

⁵²⁰ Hay que recordar la asociación existente entre la Erinia y Deméter, la deidad de la tierra en su aspecto nutricio. En el mito en que Deméter se une a Poseidón, ella, furibunda, se transforma en Deméter-Erina. De dicha unión, como ya se mencionó anteriormente (*cf.*, *supra*, pp. 145-153) nace el caballo Arión y la “diosa negra” cuyo nombre está prohibido.

⁵²¹ *Cf.*, Hes., *Th.* 116-117.

⁵²² El carácter de la Tierra como “madre universal” (*cf.*, Antonio Ruíz de Elvira, *Mitología clásica*, p. 37), se constata en los diversos epítetos que le asignan poetas griegos y romanos. *Cf.*, por ejemplo, Hom., *himny XXX*. 1-7: “Voy a cantar a la Tierra, madre universal, de sólidos cimientos, la más augusta, que nutre en su suelo todo cuanto existe. Cuanto camina por la divina tierra o por el ponto, o cuanto vuela, se nutre de tu exuberancia. Por ti se vuelven prolíficos y fructíferos, soberana, de ti depende dar la vida o quitársela a los hombres mortales” (Trad. de Alberto Bernabé Pajares); Hes., *Erga*, 108; A., *Pr.* 90; Pi., *N.* VI.1; y Ov., *Met.* I 383 y 393.

⁵²³ Hes., *Th.* 117-118. Trad. de Paola Vianello.

⁵²⁴ *Cf.*, Hes., *Th.* 207-210. Al respecto, es curiosa la afirmación de la pitonisa en las *Euménides* de Esquilo, pues ella expresa que “no conoce qué tierra (οὐδ’ ἦτις αἶα)” pudo haberlas parido sin haber sufrido después algún daño, y sin lamentarlo: τὸ φύλον οὐκ ὅπως τῆσδ’ ὀμιλίας / οὐδ’ ἦτις αἶα τοῦτ’ ἐπεύχεται γένος / τρέφουσ’ ἀνατέμῃ μὴ μεταστένειν πόνον. (A. *Eu.* 57-59). Recordemos que en esta pieza, la Tierra no es la

castigando cualquier desajuste que se perpetre. La muerte, aún con su halo de oscuridad, tiene cabida en este orden, pues es parte de la vida, y todo acto impío que arremeta contra la sacralidad propia del mundo de los muertos, si se mancilla cualquier asunto a él referido, siempre es y debe ser castigado por estas diosas ctónicas, sin posibilidad alguna de absolución: las Erinias castigan toda profanación contra la tierra, todo sacrilegio, como cuando un homicidio es perpetrado especialmente entre familiares, porque el destino de la vida de los hombres es cosa que estos mismos ignoran y que compete, en última instancia, a los dioses, a la Tierra y a las Moiras. El destino de muerte de cualquier hombre no es decisión que concierna al consejo ni del más sabio de los hombres.

4.1.2. Terribles seres nocturnos

No es mera casualidad que en el acto que dio pie al nacimiento tanto de las Erinias, como de Gigantes y Ninfas melias, haya participado la Noche: “Llegó, conduciendo a la noche el gran Urano, y en torno / de Gea, deseoso de amor, se extendió y se alargó / en todas partes [...]”⁵²⁵, pues quizá la Noche (Νύξ) funge aquí como cómplice de los amoríos de Gea y Urano.⁵²⁶ Como quiera que sea, aquélla está presente en el nacimiento de las Erinias, de ahí que no sea de extrañar otra versión de la mitopoiésis sobre éstas, donde es la Noche, y no la

madre de las Erinias, sino la Noche. Aún así, es probable que aquí haya una velada alusión al pasaje hesiódico del nacimiento de las diosas, pues en la *Teogonía*, la Tierra parió a la Erinias “lamentando” el sometimiento por parte de Urano, así como la fechoría insinuada por la propia Tierra a Cronos, quien usó la hoz contra su padre (cf., Hes., *Th.* 154-210). El autor intelectual de la mutilación de Urano, se podría decir, es en última instancia Gea.

⁵²⁵ Hes., *Th.* 176-178. Trad. de Paola Vianello.

⁵²⁶ En la versión de Paola Vianello, en una nota al texto en español (Cf., Hesíodo, *Teogonía*. Trad. de P. Vianello, p. CCCXIX) la traductora dice: “La unión sexual del Cielo y la Tierra se da en la noche, cuando se borran en la oscuridad los contornos de los cuerpos y todo se confunde en una masa indistinta”. Si seguimos esta interpretación naturalista, la Noche no sólo sería cómplice de los amoríos de estos dioses, sino que su unión sexual se da a auspicios de la diosa, en el seno de la oscuridad que es la diosa, Νύξ.

Tierra, la madre de las Erinias.⁵²⁷ O bien, Noche y Tierra⁵²⁸ pueden compartir la maternidad de estas diosas serpentinadas, terribles seres nocturnos:

EXTRANJERO. – Antes de que te informes de más cosas, sal de este lugar. Pues ocupas un sitio en el que no es piadoso poner los pies.

EDIPO. – ¿Qué lugar es? ¿A cuál de los dioses se considera que pertenece?

EXTRANJERO. – Es un lugar sagrado y no habitable. Lo poseen las temibles diosas hijas de la Tierra y de lo Oscuro.

EDIPO. – ¿Y con qué venerable nombre podría invocarlas, si puedo saberlo?

EXTRANJERO. – La gente de aquí dice que ellas son las Euménides, que todo lo ven, pero otros epítetos tienen en otros sitios.⁵²⁹

Más aún, la noche asume todas las posibilidades simbólicas y representativas de su color -el negro que simboliza a las Erinias-, tanto como la tierra: oscuridad, tinieblas, sueño, ceguera, muerte, caos, concavidades subterráneas, mente, *phrénes*, locura y terror. Todos estos aspectos están asociados a esa instancia de la realidad que significa la noche, la hora de la cabal oscuridad –falta total de luz- y de la cabal inconsciencia que posibilita el surgir de otro tipo de saber, de otro tipo de ver y de conocer, es decir, la conciencia de los sueños⁵³⁰, del mundo del más allá, y el saber de la locura, pues ella misma, la Noche, es madre de toda la estirpe de los ensueños (ἔτικε δὲ φύλον Ὀνειρώων⁵³¹). Así, no resulta extraño el epíteto que Homero le da a la Erinia: ἡεροφοιτις, es decir, “vagabunda de la bruma”⁵³², “que habita en

⁵²⁷ Cf., A., *Eu.* 415-417: πεύση τὰ πάντα συντόμως, Διὸς κόρη. / ἡμεῖς γὰρ ἔσμεν Νυκτὸς αἰανῆ τέκνα. / Ἄραί δ' ἐν οἴκοις γῆς ὑπαὶ κεκλήμεθα. Nótese cómo los versos 416 y 417 están contruidos paralelamente, en una “construcción aurea”. Esto es: tanto el verso 416 como el 417 tienen cinco elementos (si se excluye la conjunción γάρ del primer verso y el par de palabras δ' ἐν del segundo), y en cada verso el elemento central, es decir, el tercer elemento, queda exactamente a la mitad, recurso con el cual Esquilo destaca, al centralizar en construcción áurea las dos divinidades aquí mencionadas: Νύξ y Γαῖα. Además, ambas palabras aparecen en genitivo. Este verso, en conclusión, puede servir de indicio para demostrar que en Esquilo había una identificación entre ambas diosas, a causa de la importancia que ellas tenían y por el hecho mismo de ser las dos posibles madres de las Erinias.

⁵²⁸ Cf., *ibidem*, donde en el verso 16 aparece el nombre de la noche (Νύξ), y en el 17 el de la tierra (γῆ). Ambas palabras están puestas en versos paralelos, pues ellas aparecen en construcción aurea, es decir, están centralizadas y ocupan el tercer lugar del verso, siendo precedidas por dos palabras (más una conjunción y una preposición) y seguidas de otras dos.

⁵²⁹ S., *OC.* 36-44. Trad. de Assela Alamillo. Aquí, “de lo Oscuro” es la traducción que se ofrece para la palabra Σκότος en genitivo, del verso 40.

⁵³⁰ Cf., *supra*, pp. 118-123.

⁵³¹ Hes. *Th.*, 212.

⁵³² Cf., Hom., *XIX* 87. Trad. de Emilio Crespo Güemes.

tinieblas”⁵³³. La Noche, a su vez, es madre del Sueño, de la Muerte, de las Keres y Moiras, según la genealogía que nos presenta Hesíodo⁵³⁴, en tanto que para Esquilo⁵³⁵, esas Keres y Moiras también son:

hijas de la Noche; distribuyen la equidad y hacen sentir en toda casa el peso de su poder justiciero. Este valor jurídico y de asimilación con la venganza aparece también en Píndaro (*Pítica* IV, 145 y ss.), y tiene como consecuencia una asociación de las Moiras con las Keres y las Erinias: todas ellas tienden a confundirse y a borrar los límites que separan sus personalidades, llegando a constituir un personaje que asocia justicia, venganza y muerte.⁵³⁶

Recordemos que en la *Eneida*, Juno convoca la ayuda de los poderes de los dioses infernales, ya que en su empeño por destruir a la raza troyana, los olímpicos no le han asistido. E intercede en su ayuda una de las Erinias, Alecto,

[...] la que enluta las almas, la que se regodea con las funestas guerras, la pasión iracunda, la traición, las dañinas calumnias. Monstruo odioso a su mismo padre Plutón, odioso a sus hermanas del Tártaro: tantas formas es capaz de adoptar, tan feroces cataduras, tantas las negras víboras que pululan en ella. Juno le habla y aguija así su furia: «Hazme este menester, tú, muchacha nacida de la Noche, préstame este servicio [...]»⁵³⁷

Aquí la Erinia es presentada no sólo como hija de la Noche, sino en completa consonancia y simetría con la Discordia (Ἔρις), otra hija de aquélla, instigadora de disputas y traiciones. Y logra quebrantar la momentánea, aunque quizá aparente paz, concertada entre el rey Latino y Turno, para que Eneas no despose a la princesa Lavinia, surgiendo así la guerra entre teucros y latinos.

Mientras sigue la lucha por los llanos con fuerzas pareadas, la diosa Alecto cuando ha empapado en sangre la contienda, cuando ha trabado en muertes la primera batalla, deja Hesperia y regresa por las auras del cielo, y victoriosa, con engreída voz habla así a Juno: «Ya tienes, lo estás viendo, resuelta la discordia en triste guerra. Di que se reconcilien y pacten alianzas cuando he teñido a los teucros en sangre ausonia. Haré más todavía si me sigues mostrando tu firme voluntad, arrastraré a la lucha difundiendo rumores a los pueblos vecinos y encenderé sus ánimos en ansias de loco amor guerrero por que de todas partes acudan en tu auxilio. Iré cuajando de armas las campiñas». Pero Juno le replica: «Ya basta de terrores y de tretas [...]»⁵³⁸

⁵³³ *Ibid.* Trad. de Rubén Bonifaz Nuño.

⁵³⁴ *Cf., ibid.*, 211-225.

⁵³⁵ *Cf., A., Eu.* 956-967.

⁵³⁶ J. C. Bermejo Barrera, *Los orígenes de la mitología griega*, p. 57.

⁵³⁷ *Ver., En.* VII 324-331. Trad. de de Javier de Echave-Sustaeta.

⁵³⁸ *Ibid.*, VII 540-552.

Para lograr que se desencadene la guerra, primeramente la diosa muerde el corazón de la reina Amata, esposa de Latino, con una de sus serpientes, para infundir pensamientos adversos a los planes de aquél, y después, la misma Alecto se presenta en sueños a Turno, enemigo acérrimo de Eneas, en una visión onírica en el principio de la cual ella se manifiesta en forma plácida y engañosa, pues se asemeja a la anciana Cálibe, mas luego se revela con su verdadera e indeseable epifanía, terrible visión que sólo es soportable en sueños a manera de pesadilla:

Quando un súbito temblor se adueña de sus miembros. Quedan rígidos sus ojos. Tantas sierpes le silban a la Erinis, tan monstruosa apariencia va cobrando. Entonces revolviendo sus ojos llameantes rechazan al mozo que vacila y que pugna por continuar hablando. Dos sierpes se le erizan a Alecto entre su cabellera y restalla su látigo y su boca espumante prorrumpe: «¡Pues bien, aquí estoy yo, vencida por los años, incapaz de atinar con la verdad, la anciana a que amedrentan con presagios de guerras entre reyes. Vuelve la vista aquí. Vengo de donde moran mis horrendas hermanas. Porto guerras y muertes en mi mano». Así diciendo arroja la antorcha contra Turno y su sombría lumbre envuelta en humo se la clava en el pecho. Un monstruoso pavor sobresalta su sueño. El sudor que le brota a lo largo del cuerpo va calando sus miembros y sus huesos.⁵³⁹

No es gratuito que Nyx, madre de las Erinias, también sea madre de Némesis⁵⁴⁰, una especie de castigo en cuyas facultades punitivas se revela de nuevo la personalidad de una Erinia que castiga y vela por el orden infringido y alterado por los mortales. Madre de la Discordia, Nyx es por ello la antecesora del Juramento (᾽Ορκος) y de Áte. El Juramento, una atrocidad trágica ligada a la ἀμαρτία, está siempre vinculado a esa peligrosa áte⁵⁴¹; pero ahí donde haya un juramento que no se cumpla, estará Némesis o la Erinia castigando al perjurio⁵⁴²:

“Guárdate de los cinco, pues son duros y terribles. En un quinto dicen que las Erinias

⁵³⁹ *Ibid.*, VII 446-459.

⁵⁴⁰ *Cf.*, Hes., *Th.* 211-223.

⁵⁴¹ *Cf.*, Ruth Padel, *op. cit.*, pp. 253-294.

⁵⁴² *Cf.*, Erwin Rohde, *Psique*...pp. 82 y 83, donde dice: “En la *Iliada*, en fórmulas solemnes de juramento, se invocan dos veces los dioses del Erebo, justamente con las Erinias que castigan a las almas de los que juran en falso [...] el que jura en falso, y él precisamente, y no otro malhechor cualquiera, sucumbe al tormento infernal sólo y simplemente porque ha sido él mismo el que para confirmar y corroborar de la manera más terrible a la mentira, ha atraído sobre su cabeza, pasa el caso de que jure en falso, lo más espantoso de todo, la expiación en el reino de Hades. Cae, pues, en el poder de los mismos espíritus subterráneos a los que él se había ofrendado si sus palabras no resultaban *ciertas*. Lo que prestaba al juramento su fuerza y lo hacía temible no era una particular adhesión moral a la verdad, sentimiento completamente extraño a la más alta antigüedad, sino el poder mágico de vinculación que suponían esas fórmulas.”

atendieron al Juramento en su nacimiento, al que parió Eris como azote para los perjuros”, nos recordará el mismo Hesíodo.⁵⁴³ Redondeando esta idea, Ruth Padel afirma:

El griego arcaico, con su flamante obsesión por la ley, pone énfasis en la relación de *áte* con los contratos y las promesas, que es criminal no cumplir. En Hesíodo, Ate y Horkos - “Juramento”, “Promesa”- eran hermanos. En la *Ilíada*, el propio acto x de Zeus es una promesa. La vinculación arcaica con las promesas muestra esto, y también muestra la cercanía entre Ate y las Erinias de Homero y Hesíodo, que castigan en el Hades a los que juran en falso y estaban presentes cuando la Discordia dio a luz a Juramento.⁵⁴⁴

En conclusión, si dentro de esta cadena de daño y castigo se considera también a Némesis, hija igualmente de la Noche, donde ésta significa la dimensión divina y trágica de la oscuridad, de donde surgen los males que en ella misma son reabsorbidos y resarcidos, y los delitos que en ella misma son castigados, no debe extrañar, por tanto, que la Noche sea la madre de las Erinias igual que de Némesis⁵⁴⁵, pues las Erinias tienen todas las funciones de ajusticiamiento que comparten en su personalidad mítica, ya bien definida, con Némesis y la Noche. Las Erinias representan un *continuum*, un círculo en cuyo seno se da el mal que en él mismo se castiga: el daño comienza donde acaba el castigo, y el castigo donde se nulifica el daño. O más vale decir que no hay un principio ni un fin, sino un desajuste del orden de universo que inmediatamente es reordenado con el accionar de las Erinias, con su acción justiciera y vengativa. En la visión trágica de donde emanan todas las consideraciones religiosas y simbólicas, en la mitopoiésis de estos terribles seres nocturnos, hijas de la noche o de la tierra, hay algo de necesidad universal, una inevitable e ineludible necesidad de que el transcurso de la vida del hombre debe ir consumiéndose en el pago de sus deudas, pero ellas mismas, las Erinias, representan el saldo de esas deudas; ellas son el eterno equilibrio y la purificación perpetua de cualquier mal en la realidad de los mortales.

⁵⁴³ Hes., *Erga*. 800-805. Trad. de Aurelio Pérez Jiménez.

⁵⁴⁴ Ruth Padel, *op. cit.*, p. 279.

⁵⁴⁵ Cf., por ejemplo, David García Pérez, “Mitología y tragedia grecorromanas...” en *Teatro griego y tradición clásica*, p. 174, donde dice: “De lo anterior se puede decir que la antigua tragedia fue un gran catalizador del pensamiento, de la emoción y del carácter del pueblo griego, pues si algo exponían los poetas trágicos a su público era la noción expresada reiteradamente de la Némesis como remedio del malestar trágico. Una medicina homeópata que curaba situando al público en la necesidad de la tragedia a fin de purgar su alma, pero con la razón, por absurda que sea, de que debe privar la medida en los momentos álgidos del destino.”

Las Erinias, presentadas a Atenas como las “*eternas* hijas de la Noche”, dicen que *nósos* (la enfermedad) puede ser vertida por su cólera como una contaminación “eterna”, una suerte de Chernobyl en la tierra humana. Otras cosas más prometedoras –el tribunal de Atenas, el amor de los herederos de Orestes por Atenas- también duran “para siempre”, pero “eterna” es la primera palabra referida a las Erinias (aianés). La oscuridad es para siempre. Negociamos con ella, o nos sometemos. El *Áyax* de Sófocles usa para “noche” una palabra que Esquilo aplica a las Erinias, hijas de la Noche, y al daño que causan a la “tierra”: las relaciones humanas y las mentes -que ellas, las que traen la locura, gobiernan-.

Cuando Sófocles escribió *Áyax* estaba aún muy influido por Esquilo. Su *Áyax* espera que las Erinias, que “siempre ven los sufrimientos entre los mortales”, castiguen a sus enemigos. Su hermanastro Teucro espera que Zeus, “las Erinias que no olvidan y la Justicia que lleva a cumplimiento”, castiguen a Agamemnon y a Menelao. Cuando *Áyax* dice que la noche da lugar al día, le recuerda al público la eterna presencia de Esquilo. La noche y las Erinias, más la locura, la muerte y la contaminación que encarnan, son residentes permanentes en las vidas y mentes humanas.⁵⁴⁶

4.1.3. Venganza y orden jurídico

Las Erinias son invocadas como seres malditos (o maldiciones, ἄραϊ⁵⁴⁷) que viven bajo tierra, y como ya se ha afirmado⁵⁴⁸, son hijas de la Tierra o de la Noche. Mas su injerencia en la vida diaria de los mortales es fundamental en la comprensión, no sólo del pensamiento religioso antiguo, sino de todas las expresiones artísticas y filosóficas a las que se vinculan, puesto que su figura mítica, además de proveer de una respuesta provisional a las inquietudes acerca del orden y naturaleza de las cosas, está estrechamente ligada a la legitimación jurídica de ciertos actos que involucran la voluntad de los hombres. Y en su concepción esencialmente divina, estas diosas participan de ciertos aspectos de la vida humana como causa y consecuencia en el devenir de la misma, actuando como agentes decisivos involucrados en la mente, el pecho y los deseos de los mortales. De hecho, la primera prerrogativa que con respecto a la vida cotidiana tienen las Erinias, y con la cual se las relaciona en todos los lugares de la literatura en que ellas aparecen⁵⁴⁹, es precisamente la venganza, y más específicamente, la venganza de los crímenes de sangre. Recordemos, pues,

⁵⁴⁶ Ruth Padel, *op. cit.*, pp. 118 y 119.

⁵⁴⁷ Cf., A., *Eu.* 517: Ἄραϊ δ' ἐν οἴκοις γῆς ὑπὸ κεκλήμεθα.

⁵⁴⁸ Cf., *supra*, pp. 165-174.

⁵⁴⁹ Cf., Hom., IX, 454; XV, 204; y XXI, 412.

que nacen, según el pasaje hesiódico, de un primer acto criminal consumado entre parientes, cuando Cronos, hijo de Urano, amputa los genitales de su propio padre, de cuya sangre vertida en la zona del contacto sexual, a manera de semen, Gea queda preñada de las diosas y otros seres divinos.⁵⁵⁰

Las Erinias representan un antiguo orden que a ellas mismas rebasa, pero del que son garantes de que funcione de la mejor manera según la noción telúrica de la justicia; justicia en la que hasta el mendigo o el pobre, el esclavo o el suplicante participan, razón por la cual éstos se revisten de una especie de veneración, y por ende, no pueden ser son objeto de burla o vilipendio por parte de nadie: las diosas cuidan de su dignidad y castigan a todo aquel que los maltrate.⁵⁵¹ No obstante, el mayor sacrilegio y, por ello mismo, el mayor desajuste del *κοσμός* es el asesinato. Cuando se derrama sangre, sobre todo filial, las diosas se levantan contra el homicida, para resarcir dicho mal, convirtiéndose así en la maldición y contaminación que pesa sobre él.

Pero no sólo el espíritu familiar existe en estas divinidades telúricas. La misma sangre humana, que compromete a cada uno con su prójimo, clama a estas divinidades y es oída por ellas. Esta obligación no tiene nada que ver con el amor humano o altruismo. No se funda en ninguna intuición o dogma, sino exclusivamente en la fuerza persuasiva y unitiva de la necesidad vital. El orden objetivo al que ella pertenece se extiende hasta el mismo punto, como la indignación del alma humana angustiada y torturada cuya miseria antinatural se descarga en la maldición al apelar a ese orden.⁵⁵²

Las diosas se convierten en el instrumento punitivo del orden universal que comienza y acaba con la Tierra. A ésta le pertenece el derecho de vida y muerte de todo ser existente, pues en ella se gesta su subsistencia, lo cual es válido afirmar también con relación a los dioses, aunque éstos sean *in-mortales*. La muerte le pertenece a la Tierra, pues la muerte es

⁵⁵⁰ Cf., *supra*, p. 165. La versión del nacimiento de las Erinias que nos ofrece Hesíodo, hace pensar que ellas nacen de la sangre y no del semen, es decir, la sangre es el elemento fecundante que sustituye al semen del padre Urano.

⁵⁵¹ Cf., Hom., xvii, 475; cf., también Walter Otto, *Los dioses de Grecia y Roma*, p. 16. En el caso de los esclavos, no es el mal trato que a ellos se les da, sino la disposición de su vida la que no está sujeta al arbitrio de ningún amo. Este tema ya tiene su exigua discusión en el diálogo *Eutifrón* de Platón.

⁵⁵² Walter Otto, *Los dioses de Grecia y Roma*, p. 17.

la contraparte de la vida -entendida ésta como el postulado primordial que se complementa y acaba precisamente con la muerte- y ambas dimensiones de la existencia (vida-muerte) se dan bajo los auspicios de la venerable diosa, la madre Tierra. Así las cosas, los muertos no quedan fuera su la potestad irreductible, y el asesino, ni siquiera estando ya muerto y bajo ella, en el Hades, tendrá paz y descanso:

Y estando vivo, habiéndote debilitado, te conduciré abajo / para que pagues con sufrimientos que son castigo del matricida. Y allí verás que si alguno otro de los mortales injuria impiamente / a un dios o un extranjero, / o a sus queridos progenitores; / cada quien tiene el castigo que se merece. / Pues Hades es un excelente juez de los mortales / bajo la tierra, / todo lo ve y lo tiene grabado en sus frénes.⁵⁵³

Por lo tanto, y en conclusión, ningún hombre puede disponer de la vida de otro hombre⁵⁵⁴, sobre todo si ese otro comparte su misma sangre: padre, madre, hijo o hermano, como sucede con Orestes, el asesino de su propia madre. Porque

¿Qué ley o qué juicio es premisa razonable que justifique el asesinato filial, como en el caso de Orestes [...]? Camus responderá que no hay justificación válida, hay absurdo. Un absurdo que se muestra a plena luz en la anagnórisis. La prueba es el papel que toma la divinidad. En el caso de la *Orestíada*, como hemos dicho, los dioses participan en la restauración del orden [...] Si no hay dios, todo está permitido: tal es la desnuda conclusión ante los actos abominables que ya no sólo hallan justificación ideológica, sino que muestran además la desmesura maniática de los seres humanos. Advirtamos que las Erinias-Euménides son simbólicamente el nexo que nunca deja de evidenciar la presencia de los dioses en el contexto humano, según el imaginario griego. No hay, pues, en Esquilo un cuestionamiento frente a la acción de los dioses, salvo en el *Prometeo encadenado* [...] el asesinato de Orestes obedece a razones metafísicas, pues él es la mano de la justicia que venga la muerte de su padre, como el instrumento de la Erinia.⁵⁵⁵

⁵⁵³ A., *Eu.* 267-275: “καὶ ζῶντά σ’ ἰσχνάνας’ ἀπάξομαι κάτω, / ἀντιποιν’ ὡς τίνης ματροφόνου δῦας. / ὄψει δὲ κεῖ τις ἄλλος ἤλιτεν βροτῶν / ἢ θεὸν ἢ ξένον / τιν’ ἀσεβῶν ἢ τοκέας φίλους, / ἔχονθ’ ἕκαστον τῆς δίκης ἐπάξια. / μέγας γὰρ Ἀιδῆς ἐστὶν εὐθυνοσ βροτῶν / ἐνερθε χθονός, / δελτογραφῶ δὲ πάντ’ ἐπωπᾶ φρενί.” Cf. también, Hom., III 259-260 y 278-279.

⁵⁵⁴ Cf., Walter Otto, *op. cit.*, pp. 17 y 18: “La deidad de la tierra y de la fertilidad, en cuyo nombre se consagran estos postulados primordiales, no es solo la madre de los vivientes. También los muertos le pertenecen. El matricida no tendrá paz ni allá “abajo”, como le dicen las Erinias a Orestes. Y nombran los crímenes que se castigan en el Hades: los pecados contra la divinidad, el huésped, los padres. Sobre todo el perjurio ofende a la divinidad. La *Ilíada* ignora generalmente la posible felicidad o sufrimiento de los muertos. Por eso es muy significativo que conozca la solemne fórmula de juramento en la cual, además de Zeus, del Sol, de los Ríos, de la Tierra, se ponen también por testigos los poderes «que ‘abajo’ piden cuenta a los muertos si uno juró en falso». Triptólemo al que Deméter Eleusina enviaba con la bendición de los frutos del campo, ha anunciado, según la tradición, aquellas leyes fundamentales entre las que se halla siempre la veneración de los padres. Ya sabe que, precisamente, Eleusis era el lugar de los más ilustres misterios de Grecia. Cicerón los enaltece porque habían enseñado a los hombres «no sólo a vivir contentos sino a morir con noble esperanza»”.

⁵⁵⁵ David García Pérez, “Mitología y tragedia grecorromanas...” en *Teatro griego y tradición clásica*, p. 170. La muerte está revestida de piedad y veneración, por lo que debe ser respetada. Cf., por ejemplo, Pl., *Lg.* 865d-e; 866b; *Phdr.* 244d; y X., *Cyr.* VIII 7.18.

Entonces, ¿qué es la tragedia, ya no entendida como el género artístico de la Atenas del siglo V a. C, sino como el modo de existencia de todo ser humano que atraviesa y deviene en cualquier lugar y tiempo? Como ya se dijo anteriormente⁵⁵⁶, la tragedia, al menos así entendida por los griegos, es la destrucción de hombre por el hombre. Y así, si alguien asesina a otro, se convierte en destructor de sí mismo, pues con el homicidio, primeramente contribuye al desequilibrio del orden jurídico, la ley no escrita, que representa la muerte, a la que no se puede entender cabalmente sin las Erinias⁵⁵⁷, sus verdugos. Y así, al infringir ese orden, el homicida tiene que esperar, naturalmente, el pago por esa deuda, esa τιμωρία que se encargan de cobrar las Erinias. Y, ¿en qué consiste dicho pago? En su propia vida: para saldar el pago del homicidio perpetrado, el asesino debe pagar con su propia vida.

En segundo lugar, y como puede ya adivinarse, el pago es todavía mayor si a quien se destruye es a un miembro de la propia familia, y peor aún si se trata de quien ha dado la vida al asesino, a saber, el padre o la madre. Las diosas de la venganza, las Erinias, cobran caro esa afrenta, ese verdadero y trascendente desajuste del orden universal, desequilibrio del κοσμός. Ni siquiera el propio Cronos pudo escapar de dicha deuda, la misma que tanto asustaba a Zeus cada que recordaba la maldición que sobre él pesaba, deuda que tiene que ser cobrada, algún día, por un hijo suyo. Pues Zeus destronó violentamente a su propio padre Cronos, como éste hizo lo mismo con Urano: es una cadena de daño y maldición, que así es concebida dentro de la visión trágica del devenir del destino humano -y en este caso divino-: la visión griega del mundo.

La venganza de un asesinato era un deber sagrado que obligaba a la descendencia tan ineludible, que el dios de Delfos impuso a Orestes la obligación de dar muerte a su madre, asesina de su padre. Sangre sólo se puede lavar con sangre; una muerte trae otra muerte. No obstante, entre los griegos falta la vendetta, la venganza en serie: el asesino se sustraía al castigo huyendo o, si los parientes del muerto manifestaban deseos de un arreglo, pagando una determinada cantidad de dinero. El precepto obligatorio de la venganza de sangre

⁵⁵⁶ Cf., *supra*, pp. 73-81 y 97-98.

⁵⁵⁷ Cf., Gabriel Sánchez Barragán, *Degustando la eternidad...*, p. 170.

recibió expresión en la idea de la culpa hereditaria, a la que Esquilo dio forma impresionante contraponiéndola con la creencia, entonces dominante, en las vicisitudes de la suerte [...].⁵⁵⁸

4.2. El matricidio y sus repercusiones psicológicas

4.2.1 El patetismo en *Las Euménides*

Orestes, hijo de Agamenón, asesina a su propia madre, Clitemnestra. Ése es el argumento que, puede decirse, encierra toda la *Orestíada*, y dicho matricidio -puede decirse también- es un tema de trascendental importancia. Su eco en la literatura es poco frecuente, ya no sólo como mitema (si es que existe alguna repetición estructural en otro mito no únicamente griego, como el mito de Alcmeón, hijo de Anfírao⁵⁵⁹, sino en cualquier otra cultura y época, como no sean las frías palabras de Meursault, en plena Época Moderna: “Hoy, mamá ha muerto. O tal vez ayer, no sé. He recibido un telegrama del asilo «Madre fallecida. Entierro mañana. Sentido pésame». Nada quiere decir. Tal vez fue ayer⁵⁶⁰), sino como alusión al tabú que de él se desprende, o, en otras palabras, un odio prohibido a la madre, que se patentiza en el momento en el que el hijo asesino ensucia sus propias manos con la sangre de quien le ha dado la vida. Por eso las Erinias buscan resarcir este crimen, ya de por sí, *sui generis*, y buscan vengarlo con el poder divino que ostentan, para castigar no un simple asesinato, sino el más atroz, infame y quizá más sacrílego crimen que el ser humano pueda cometer jamás. Y aunque los mitos dan cuenta de los deseos, odios y, en suma, las tendencias de una voluntad y psique tanto individual como colectiva, manifestando así necesidades y miedos, y en su expresión funcionando como paliativo a dichas ansiedades inconscientes de la humanidad⁵⁶¹, es difícil encontrar un mito semejante al de Orestes, en el que subyazca la liberación del tabú del odio a la madre.

⁵⁵⁸ Martin Nilsson, *Historia de la religión griega*, p. 47.

⁵⁵⁹ Cf., Arist., *Po.* 1453b 24 y 25.

⁵⁶⁰ Albert Camus, *El extranjero*, p. 7. Trad. de José Ángel Valente.

⁵⁶¹ Cf., Geofry S. Kirk, *La naturaleza de los mitos griegos*, p. 78.

El teatro, no está por demás recordarlo, se sirve de dos elementos que son pilares fundamentales en la puesta en escena; elementos que pueden ser “imitados” según la lógica de lo verosímil y de lo probable, para convencer a su público: el πάθος⁵⁶², que es la pasión, el sufrimiento o el padecer, y el δράμα o la σύστασις τῶν πραγμάτων⁵⁶³, es decir, el desarrollo y entramado de la acción. Para Nietzsche, por ejemplo, el peso preponderante del discurso poético se centra más sobre el πάθος que sobre la σύστασις⁵⁶⁴; de ahí que, según el filósofo alemán, haya entre nosotros, críticos y lectores modernos, cierta o gran incompreensión con relación a la obra de Esquilo y de Eurípides⁵⁶⁵, y estemos más predispuestos a entender las elaboraciones trágicas de Sófocles, quien centra la importancia de lo trágico, al parecer, en el desarrollo de la acción, donde las peripecias y anagnórisis insertas en la mayoría de sus obras (al menos en las que nos han llegado), son usadas como recursos para insuflar dinamismo y prefigurar el desenlace de las historias, provocando con ello efectividad en el buen tratamiento de la acción, como es el caso de *Antígona*, *Edipo Rey*, *Áyax*, o las mismas *Traquinias*. Como quiera que sea, la acción (δράμα) es importantísima,

⁵⁶² Cf., Arist., *Po.* 1452b 9-14.

⁵⁶³ Cf., *ibid.*, 1450a 15-19.

⁵⁶⁴ Cf., Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, pp. 219 y 220, donde dice: “[...] no sabemos, o sólo en mínima parte sabemos, cómo se lograba que el sufrir, y en general la vida afectiva en sus erupciones, produjese una impresión conmovedora. Frente a la tragedia griega somos incompetentes porque en buena parte su efecto principal descansaba sobre un elemento que se nos ha perdido, la música [...]. La música estaba destinada a apoyar el poema, a reforzar la expresión de los sentimientos y el interés de las situaciones, sin interrumpir la acción ni perturbarla con ornamentos inútiles. Debía ser para la poesía lo que son para el dibujo impecable y ordenado la viveza de los colores y una mezcla feliz de sombra y luz, que sirven únicamente para dar vida a las figuras sin destruir los contornos. La música fue aplicada, por tanto, sólo como medio para una finalidad: su tarea era la de trocar la pasión del dios y del héroe en una fortísima compasión en los oyentes. Sin duda esa misma tarea la tiene también la palabra, mas para ésta es mucho más difícil resolverla y solo puede hacerlo con rodeos. La palabra actúa primero sobre el mundo conceptual, y sólo a partir de él lo hace sobre el sentimiento, más aún, con bastante frecuencia no alcanza en modo alguno su meta, dada la longitud del camino. En cambio, la música toca directamente el corazón puesto que es el verdadero lenguaje universal que en todas partes se comprende.”

⁵⁶⁵ Cf., David García Pérez, “Un argumento en la tragedia griega: ser mujer” en *Teatro y sociedad en la Antigüedad Clásica*, p. 246, donde dice: “El nudo trágico, al menos en Eurípides, se expresa o bien mediante la contención de las pasiones, o bien a través de un proceso lógico-argumentativo [...]”. Podría decirse, también, que el constante uso del recurso conocido como *deus ex machina* solventa, no las fallas, sino la resolución del planteamiento patético de una situación dada, donde más que el “desentramado” de un nudo “dramático”, sí se resuelve una pasión, en apariencia inmóvil y coercitiva, enraizada en los personajes, pero apaciguada con la entrada del personaje deífico.

pues corresponde a la imitación de los actos y decisiones humanas, y sus respectivas consecuencias, en tanto que el sufrimiento (πάθος) no es más que el destino seguro al que arriban los sentimientos humanos luego de que el sujeto trágico se equivoca y yerra en la toma de decisiones, en el desarrollo teatral de sus actos.

Ahora bien, asesinar a la propia madre es un error, entendido tal acto como la ἁμαρτία aristotélica⁵⁶⁶ que necesariamente contrae sus propias consecuencias, pues esa ἁμαρτία, dentro de la visión trágica, tenía visos de delito que desencadenaba una serie de resultados nefastos que el autor de dicho delito debía afrontar:

[...] la *hamartía* de Aristóteles no puede ser simplemente un “error de hecho”, con las estrechas connotaciones que tiene en inglés la palabra *mistake* [error, equivocación]. En griego la culpa moral circundaba a la palabra *hamartía*, que actúa en un área explicativa que no separa el error del delito, la locura de la maldad, el accidente no intencional de la responsabilidad por la corrupción. Abarca muchas cosas que nosotros separamos: crimen, delito, acciones vergonzosas y error intelectual. De esta serie de significados provino, mucho después, su sentido cristiano básico: “pecado”.⁵⁶⁷

En la *Orestíada* son la Erinias las que pretenden castigar la ἁμαρτία de Orestes, el matricidio, porque ellas, como diosas telúricas, según lo que ya se ha establecido, velan por los principios secretos de la vida del mismo modo que vigilan para que sean respetados por parte de los vivos los honores de los muertos, en el entendido de que todos éstos, por igual, tienen las mismas prerrogativas en lo que a su τιμή se refiere. Bajo esta lógica, el asesinar a la propia madre es, sin embargo, peor que asesinar a cualquier otro ser humano; el matricidio es la acción trágica, el δράμα entendido como la ἁμαρτία, cuyas consecuencias son la persecución de estas diosas. Orestes es acosado por las Erinias y esta cacería constituye todo *su* sufrimiento, es decir, el πάθος irreductible en la obra teatral *Las Euménides*. Hay que mencionar, sin embargo, que dicho sufrimiento es doblemente significativo si se considera que su acto, el matricidio, es un mandato impuesto por una divinidad, ya que Apolo le ordena a Orestes vengar la muerte de su padre. Dicho mandato se

⁵⁶⁶ Cf., Arist., *Po.* 1453a 12-17.

⁵⁶⁷ Ruth Padel, *op. cit.*, p. 296.

contrapone al “no debes matar a tu propia madre” que las diosas telúricas aclamarían, contrario a la palabra oracular del recinto de Delfos. Este πάθος, pues, llevado al extremo, atestigua en el dolor humano de Orestes la contraposición incognoscible y totalmente destructiva para los hombres que se gesta en el mundo de los dioses, contraposición que de no ser nunca resuelta entre ellos, deviene en sufrimiento humano, en tanto que los dioses bien pueden seguir gozando eternamente de sus prerrogativas y honras, pese a que sean amenazadas por otras deidades: los mortales son trágicamente víctimas de las controversias entre dioses.

Así, bajo los postulados anteriores, puede afirmarse que dentro de la *Orestíada*, el *Agamenón* (obra en la cual Clitemnestra coludida con Egisto da muerte a Agamenón) y *Las Coéforas* son obras teatrales cuya significación trágica descansa más en el desarrollo de la acción, el δράμα ο σύστασις τῶν πραγμάτων, y por ello, por decirlo de algún modo, son obras más “dramáticas”; en tanto que las consecuencias emanadas del δράμα de *Las Coéforas*, donde Orestes asesina a su madre, se teatralizan en *Las Euménides*, pieza que a diferencia de las otras dos, basa su efectividad sobre todo en el πάθος del asesino, y por ello, se puede decir que *Las Euménides* es la obra más “patética” de las tres.

4.2.2. Conciencia moral

El psicoanálisis, en su estudio del funcionamiento de las culturas totémicas (culturas de las que, según esta teoría, se desprende toda una serie de normatividades de la conducta colectiva y su funcionamiento dentro de la sociedad) establece que las sociedades contemporáneas encuentran en el tabú muchas explicaciones a los modos inconscientes del comportamiento del ser humano, donde el amor a los padres, por ejemplo, se fortalece de un modo muy extraño, pues se explica a través de complejas y peculiares maneras de formación de dicha afectividad, similar al modo como se da en las culturas totémicas. En la relación

padre-hijo existe siempre un latente sentimiento de odio, por lo que se habla de “ambivalencia inconsciente de la afectividad” en relación a los seres queridos, y en este caso, la ambivalencia de amor-odio por parte del hijo a los padres, y de los padres al hijo:

La religión totémica surgió de la *conciencia de la culpabilidad* de los hijos y como una tentativa de apaciguar este sentimiento y reconciliarse con el padre, por medio de la obediencia retrospectiva. Todas las religiones ulteriores se demuestran como tentativas de solucionar el mismo problema, tentativas que varían según el estado de civilización en el que son emprendidas y los caminos que siguen en su desarrollo, pero que no son sino reacciones idénticamente orientadas al magno suceso con el que se inicia la civilización y que no ha dejado de atormentar desde entonces a la humanidad [...].

El caso es que la ambivalencia inherente al complejo paterno perdura tanto en el totemismo como en las religiones ulteriores. La religión del totemismo no abarca solamente las manifestaciones del arrepentimiento y las tentativas de reconciliación, sino que sirve también para conservar el recuerdo del triunfo sobre el padre.⁵⁶⁸

Ese recuerdo del triunfo sobre el padre, si concedemos crédito a esta hipótesis del totemismo, en la cultura griega bien podría constatarse en el mito de la emasculación de Urano, y en el triunfo de Zeus sobre su padre Cronos. Baste con recordar que en el psicoanálisis, el “complejo de Edipo” es medular en la comprensión de la formación del inconsciente y el comportamiento sexual de las personas a lo largo de su vida. Este complejo tiene que ver con un desarrollo temprano de sentimientos hostiles no contra la madre, sino contra el padre a través de la rivalidad que despierta en el hijo la defensa del amor o la lúvido, la cual se estrecha en favor de la madre. Si se estableciese un complejo paralelo al de Edipo, relacionado ahora sí con el odio a la madre, la teoría tendría que determinar las posibles causas que despiertan en los individuos dicho odio maternal.⁵⁶⁹ Que sea válida o no

⁵⁶⁸ Sigmund Freud, *Tótem y tabú*, pp. 188-189.

⁵⁶⁹ Cf., *ibid*, pp. 202 y 203, donde el autor dice: “[...] podemos deducir [...] que en el complejo de Edipo coinciden los comienzos de la religión moral, la sociedad y el arte, coincidencia que se nos muestra perfectamente de acuerdo con la demostración aportada de la psicoanálisis de que este complejo sustituye el nódulo de todas las neurosis, en cuanto hasta ahora nos ha sido posible penetrar en la naturaleza de estas últimas. Nos ha sorprendido en extremo haber podido hallar también, para estos problemas de la vida anímica, una solución, partiendo de un único punto de vista concreto, tal como la actitud con respecto al padre. Pero quizá no sea posible todavía enlazar a él otro problema psicológico. Hemos tenido ya frecuentes ocasiones de señalar la ambivalencia afectiva, esto es, la coincidencia de odio y amor con respecto a la misma persona, en la raíz importantes formaciones de la civilización, pero ignoramos totalmente sus orígenes. Podemos suponer que constituye un fenómeno fundamental de nuestra vida afectiva y también es posible que fuera ajeno, primitivamente, a lo mismo y hubiese sido adquirida por la humanidad como consecuencia del complejo

la teoría de los impulsos tabuados y del “complejo de Edipo” es algo que no puede ser discutido aquí, pero lo que importa, en el mito de Orestes, es la valoración de las consecuencias psicológicas que se derivan del asesinato de la madre, y más específicamente, las consecuencias morales que repercuten en la conciencia del matricida. Ya se ha establecido de algún modo que la consecuencia inmediata del asesinato, en lo tocante al porvenir del asesino, es el levantamiento vengativo de las Erinias, como sucede contra Orestes, lo cual, para una visión moderna, es una explicación que carece de todo sentido como no sea el de la primitiva alusión mítica a cualquier problema de la realidad, visión moderna que aquí se tratará de rebatir.

Surge, pues, una conciencia moral⁵⁷⁰ luego de una confrontación excesivamente afectuosa, a la vez que inconsciente, de los sentimientos dominantes de amor y odio fluctuantes, pues dicha confrontación nacida de la “ambivalencia de los sentimientos”, según nos dice el psicoanálisis, muchas veces se resuelve en el asesinato del ser amado, el padre, la madre o los hijos⁵⁷¹, del mismo modo que surge una conciencia moral con respecto al otro tabú fundamental en la formación del inconsciente: el deseo reprimido del incesto maternal.⁵⁷² Al igual que el incesto en relación a la madre, el matricidio tiene una fortísima carga moral si lo entendemos como un punto de contacto en el que se entrecruzan distintos planos de motivaciones prohibitivas, como el plano jurídico, el social y el religioso,

paterno, o sea de aquél en el que la investigación psicoanalítica del individuo encuentra aún, hoy en día, dicha ambivalencia, en su más elevada expresión”.

⁵⁷⁰ En esta obra de Freud, podemos encontrar una definición de conciencia: “Lo que así proyectamos [...] en la realidad exterior, no puede ser sino nuestro conocimiento de que junto a un estado en el que una cosa es percibida por los sentidos y la conciencia [...] Dicho de otro modo, o que proyectamos es nuestro conocimiento de la co-existencia de la percepción y el recuerdo, o generalizando, de la existencia de procesos psíquicos *inconscientes*, a más de *conscientes*.” (*Ibid*, p. 125)

⁵⁷¹ Como sucede en el caso de Medea, y como puede suponerse, sucede algunas veces en el aborto.

⁵⁷² *Cf.*, *ibid*, p. 187: “De este modo, es como la conciencia de la culpabilidad del hijo engendró dos tabúes fundamentales del totemismo, los cuales tenían que coincidir, así, con los dos deseos reprimidos del complejo de Edipo [...] Los dos tabúes del totemismo, con lo cuales inicia la moral humana, no poseen igual valor psicológico. Sólo uno de ellos, el respeto al animal totémico, reposa sobre móviles afectivos: el padre ha sido muerto y no hay ya nada que puede remediarlo prácticamente. En cambio, el otro tabú, la prohibición del incesto, presenta también una gran importancia práctica.”

implementadas éstas para establecer límites en la conducta del hombre, en su relación con el otro y con uno mismo; y para que, dadas las consecuencias que se acarrearán al transgredirlas, el ser humano, conociéndolas, se encuentre complacido de no romper esos límites, de tal suerte que ningún motivo, por imperante que éste pueda ser, le impulse al homicidio. Más aún, el plano que respecta a la relación de los hombres con los dioses, en la mente religiosa de los griegos antiguos, es un plano de cuño vital y fundamental en el desenvolvimiento de los actos cotidianos, de tal modo que esa relación determina de manera más explícita toda la moralidad bajo la cual el hombre debe actuar. Por ejemplo, ignorar a los dioses es uno de los peores errores que, aunque involuntario, puede ser causa del peor daño que el mismo hombre se acarrea a sí mismo.⁵⁷³

La moral es un sistema de valores que regulan el comportamiento del hombre en sociedad. Y si existe un trasgresor de esta serie de normas prohibitivas no escritas e implementadas principalmente contra los impulsos tabuados, como el matricidio o el incesto, o el simple acto de *hybris* (la soberbia), el autor de la trasgresión se convierte en merecedor de un castigo apropiado para el delito en turno. El castigo debe satisfacer los requerimientos de cada plano, el social, el jurídico y, sobre todo, el religioso, absorbidos los tres por una regulación no escrita a la que hemos de entender como esa moralidad que marca los lineamientos de los actos y la conducta humana. Es, sin embargo, el plano religioso el que mayor preponderancia tiene de los tres, y al que deben atender en primer término las exigencias de la moral. Un homicidio, por ejemplo, no importa quién sea la víctima, rompe con todo orden determinado en cada uno de esos terrenos entrecruzados, pero es ante la ley divina de la fatalidad ante quien se pertrecha el crimen, es decir, ante toda una constelación de aspectos relacionados con los secretos de la vida y de la muerte, asumidos en la Tierra: el

⁵⁷³ Cf., Ruth Padel, *op. cit.*, p. 300.

orden superior del cosmos, mismo al que los dioses obedecen y cuyo conocimiento se escapa a la comprensión humana. En resumen, es a la divinidad a la que, en última instancia, se debe rendir cuentas de los actos trasgresores, como el homicidio, y ella misma es quien debe dictar el castigo pertinente a tal delito moral, castigo válido igualmente en el plano social como en el judicial:

En Esquilo [...] se encuentra ese mecanismo trágico que justifica un delito oprobioso como lo es el matricidio. La tragedia griega es una concatenación de dolorosas caídas de aquellos que pagan, a veces de manera gratuita, el error *ab origine* que rompió el cosmos, el frágil equilibrio en el destino de los hombres que se estropea con la manifestación de la *hybris*, la terrible soberbia.⁵⁷⁴

Pero, ¿qué pasa si el mandato divino establece el homicidio? Porque justamente de esta interrogante se nutre el germen de la tragedia, es decir, que lo trágico en el ser humano nace del desconocimiento por parte de éste con relación a la voluntad divina y al orden del mundo que supera incluso a los dioses mismos⁵⁷⁵: ¿qué pasa si los distintos planos de la experiencia moral del hombre se interponen y se anulan mutuamente, por ejemplo, el terreno político contrapuesto al religioso? O peor aún, ¿qué sucede si en el puro ámbito religioso hay dos mandatos, dos directrices o dos fuerzas divinas que se oponen y que apuntan a direcciones totalmente contrarias? La respuesta es “tragedia”: cuando hay dos caminos que seguir, ambos desconocidos y opuestos, se devela la esencia misma de la tragedia, exclusiva del ser humano, como es la tragedia de Orestes. El matricidio que cometió él, ante el cual se oponen las Erinias y buscan vengarlo, es un mandato divino: Apolo ordena a Orestes matar a su propia madre Clitemnestra, para resarcir así la muerte de Agamenón, padre de aquél y asesinado a traición por la propia esposa. Las Erinias se oponen al matricidio, pero ya

⁵⁷⁴ Cf., David García Pérez, “Mitología y tragedia grecorromanas...” en *Teatro griego y tradición clásica*, p. 167.

⁵⁷⁵ Cf., Pl., *Eu. passim*, donde se debate el tema de lo “piadoso”, es decir lo que agrada o no a los dioses, y a todos en su conjunto, dejando de lado las posibles confrontaciones divinas que, cuestiona Sócrates, pueden surgir. Que haya relaciones hostiles entre los mismos dioses, y que por ello surjan entre ellos tensiones, es algo que cuestiona Platón en este diálogo, pero al mismo tiempo es algo ya expuesto, señalado y develado por la tragedia griega, donde la respuesta es que, efectivamente, hay contraposiciones entre los dioses, y ahí se encuentra el germen de la tragedia que afecta única y exclusivamente a los hombres, siempre incapaces de conocer la voluntad divina.

consumado, se vengan de Orestes atormentándolo, en tanto que Apolo defiende la causa del matricida. El resultado de esta oposición no es otro que la tragedia misma, encarnada en la encrucijada del destino que enloquece a Orestes, antes y después de que este sujeto trágico pueda decidir lo que debe hacer, según un orden moral que obedezca a la voluntad divina, antes que a las leyes y normas jurídicas y sociales de los hombres, para que, luego de decidir qué hacer, con dicho acto se logre una justicia tanto divina como humana, es decir, una justicia cósmica.

Aquí cabría otra explicación de orden psicológico. Es la teoría psicoanalítica la que tratará de explicar el odio a la madre en favor del amor del padre, justamente como sucede con Orestes y su hermana Electra. Pero no hablamos del “complejo de Electra”, sino de otra teoría estructurada en inversión al “complejo de Edipo”, denominada el “doble vínculo”⁵⁷⁶:

Verdadera o no, la teoría del *doble vínculo* nos ayuda a dar una respuesta a los *dos papeles* de la locura trágica. La humanidad trágica se encontró en una trampa semejante a la del niño enfrentado a un padre esquizofrénico. La divinidad cuida y refuerza la moral humana, pero no está limitada por reglas que ella misma impone. La divinidad es una fuente de órdenes contradictorias, que nos castiga por obedecer una según la lógica de otra: establece prohibiciones (“no mates a tu madre”), nos obliga a romperlas y nos castiga por haberlas roto.

Por supuesto que relacionar este doble vínculo con las imágenes trágicas de la locura no es lo mismo que decir que los atenienses del siglo V eran esquizofrénicos en relación con sus dioses. Esto sería un pensamiento basto; una confusión. Comparo los problemas de Orestes con la teoría del doble vínculo sólo para decir que eso es algo que *nosotros* -a partir de que existen, aunque provocan polémicas, los conceptos de esquizofrenia y doble vínculo en nuestro mundo- podemos relacionarlos, y no sólo por imaginar cómo habría sido habitar ese temprano mundo de la imaginación: un mundo en el cual tanto las personas reales como los personajes literarios vivían sujetos a la división demónica [...].⁵⁷⁷

“División demónica” o “doble vínculo” que no es otra cosa que el doble camino que una situación dada obliga al sujeto trágico a transitar; los dos mandatos de una moral contradictoria que, proyectada en los imperativos divinos, por contraponerse entre sí en un momento determinado según las vicisitudes del destino y la naturaleza humana, llevan a la

⁵⁷⁶ Cf., Ruth Padel, *op. cit.*, pp. 321-324, donde se expone a grandes rasgos la teoría psicológica del “doble vínculo”, para el caso específico de Orestes.

⁵⁷⁷ Cf., *ibid.*, p. 320.

destrucción del hombre por el hombre, o sea, la destrucción de uno mismo: primero, destruyendo al otro, el ser amado, y luego, llevando el daño directa o indirectamente al propio cuerpo y a la propia mente: tragedia que no es sino el daño, traducido en muerte o en la locura como producto de la relación afectiva contrapuesta, a veces, en nosotros mismos (el conflicto interior), cuyo único propósito es reencarnar en las leyes de la fatalidad impuestas por la divinidad, según la visión de Esquilo⁵⁷⁸:

La tragedia esquilea muestra que no existe un sistema judicial propiamente dicho en manos de los hombres, pues lo que priva es cómo se desarrolla el orden moral. Sobre éste es posible definir lo que es justo. En el centro de las *Orestíada* se halla el matricidio, bajo el entendido de que la venganza es todavía válida para el reestablecimiento del orden, el cual se alcanzará en el intercambio de las Erinias por las Euménides y en la representación de la nueva sociedad con Zeus, Apolo y Atenea: el nuevo pacto legal, en el que la ley de la sociedad democrática sustituye la práctica de la venganza como medio judicial. La tragedia de Esquilo está imbuida en un sistema de creencias religiosas enraizadas en la tradición arcaica: la sangre se lava con sangre, y es el dios flechador quien exige venganza del crimen que cegó la vida de Agamenón; quien debe ejecutar dicha acción es Orestes, el varón heredero.⁵⁷⁹

4.2.3. Vergüenza

Las teorías psicológicas arriba señaladas para el análisis del caso de Orestes⁵⁸⁰, más que resolver estos planteamientos que la tragedia griega establece en torno a la naturaleza puramente humana, sobre todo en relación al comportamiento, decisiones y actos de cada individuo, avalados ya sea por las leyes humanas o divinas, señalan el lugar en que se encuentra el gran problema existencial del hombre, en tanto que ser susceptible de equivocación constante. Pues si la esencia trágica del hombre se revela a la hora de tomar decisiones, es en las consecuencias fatales de tales decisiones de donde el arte dramático obtendrá el material de su discurso, poniendo énfasis en la dolorosa realidad que envuelve cada decisión y acto del sujeto trágico, con sus respectivas consecuencias, y produciendo así una escenificación en la que se logra revelar de manera fidedigna el dolor humano, el πάθος

⁵⁷⁸ Cf., Julio Girard, *El sentimiento religioso en la literatura griega*, pp. 393-396.

⁵⁷⁹ David García Pérez, "Un argumento en la tragedia griega: ser mujer" en *Teatro y sociedad en la Antigüedad Clásica...*, pp. 252 y 253.

⁵⁸⁰ Cf., Ruth Padel, *op. cit.*, pp. 340-344 y n. 42 y 46, para una exposición más prolija de autores y estudios psicoanalíticos en torno al caso de Orestes.

por antonomasia, para que con ello, a su vez, el poeta logre que el público, al conmoverse, se compadezca ante ese dolor que le es ajeno y propio al mismo tiempo.

El homicidio, por otro lado, debe tener la fuerza suficiente para despertar en el homicida una conciencia de responsabilidad⁵⁸¹, ya no sólo debido a su naturaleza como tema tabú, sino a lo referido anteriormente en relación al miedo a la muerte, a la constante presencia divina en asuntos humanos, según las creencias antiguas, y a toda una compleja red de sentimientos y emociones que despierta tal acto, donde se conjugan las más variadas expresiones de temor, rechazo, remordimiento, venganza y prohibiciones tanto en el ámbito moral como en el jurídico, además de las especulaciones de un castigo más allá de la muerte que debe recibir el homicida. Así, “La sociedad reposa entonces sobre la responsabilidad común del crimen colectivo, la religión sobre la conciencia de la culpabilidad y el remordimiento, y la moral sobre las necesidades de la nueva sociedad y sobre la expiación exigida por la conciencia de la culpabilidad.”⁵⁸²

Pero no es sólo una conciencia de responsabilidad, o simple remordimiento, lo que constriñe al homicida. En él, el homicidio debe propiciar, además, una conciencia de culpabilidad⁵⁸³ que lo atormente mucho más de lo que suponemos puede suceder en la visión

⁵⁸¹ Cf., Bernard Williams, *Vergüenza y necesidad...* pp. 259 y 260: “El modelo psicológico de cada emoción implica una figura interiorizada. En el caso de la vergüenza, como he sugerido en el texto, esta figura es un observador o testigo [...] Partiendo de esta base elemental, es posible, mediante un proceso de elaboración independiente de estos materiales, sin añadir otros nuevos, desarrollar un modelo que dé cabida a reacciones cada vez más estructuradas por nociones sociales, éticas o morales. Así, el mero temor ante la mera cólera se transforma en temor a la recriminación, que a su vez puede evolucionar hasta una reacción restringida a lo que el sujeto considera una recriminación justa. Supuestamente, los sistemas morales centrados en la culpa y autónomos llegan a un punto en el que no existe distancia alguna entre el sujeto y la figura interiorizada, y la culpa, se pinta como una emoción experimentada ante una abstracción, la ley moral, que ha pasado a formar parte del propio sujeto. Esta imagen idealizada sirve de apoyo a la falsa concepción de una autonomía moral total, criticada en el texto. [...]”

⁵⁸² Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 190.

⁵⁸³ Tucídides narra los reproches que atenienses y espartanos se lanzaban mutuamente acerca de asesinatos impunes cometidos en un remoto pasado, pero cuya gravedad aún ensombrecía el presente histórico de cada *pólis*, como cuando los espartanos dejaron morir de hambre a Pausanias (Cf., Th., I, 126 y ss.) o como cuando los atenienses asesinaron a Cilón. Y ello es prueba de cuán profundamente echaba raíces, en el espíritu heleno de esa época, la conciencia de culpabilidad que desencadenaba el homicidio. Cf., Martin Nilsson, *Historia de la religiosidad griega*, p. 54.

antigua de los griegos⁵⁸⁴, conciencia de culpabilidad mucho más cercana a un sentimiento cristiano de pecado cuya consecuencia inmediata es la afectación de esa conciencia, en un nivel anterior al trastorno y a otro tipo de afecciones mentales, y producto éstas del peso moral impregnado en la conciencia individual:

Por rehusar la responsabilidad en cualquier esfera que sea, hay que pagar siempre un precio, generalmente en forma de neurosis. Y podemos hallar pruebas subordinadas de que el miedo a la libertad no es una mera frase en el aumento de ansiedades irracionales y en las impresionantes manifestaciones de un sentimiento neurótico de la culpabilidad observables en las últimas etapas de la retirada.⁵⁸⁵

Que entre los griegos antiguos hubiese existido el sentimiento de culpa, o vestigios de él, es un tema aún sumido en controversias, pero que la más natural evolución de la vergüenza a la culpa se constatará manifiestamente de un período homérico a un período histórico cercano al apogeo del teatro ateniense, es una hipótesis cuya certidumbre tampoco puede ser rechazada sin escrúpulo alguno, como lo explica Dodds.⁵⁸⁶ En la idiosincrasia de la sociedad descrita en los poemas homéricos, lo vergonzoso marcaba las pautas de la moral aristócrata

⁵⁸⁴ Cf., Sigmund Freud, *op. cit.*, pp. 201 y 202, donde dice: “El héroe de la tragedia debía sufrir, y tal es aún, hoy en día, el contenido principal de una tragedia. Ha echado sobre sí la llamada «culpa trágica», cuyos fundamentos resultan a veces difícilmente determinables, pues con frecuencia carece de toda relación con la moral corriente. Casi siempre consiste en una rebelión contra una autoridad divina o humana, y el coro acompañaba y asistía al héroe con su simpatía, intentando contenerle y moderarle y le compadecía cuando después de llevar a cabo su audaz empresa, hallaba el castigo considerado como merecido [...] ¿Mas por qué debe sufrir el héroe de la tragedia, y qué significa la «culpa trágica»? Debe sufrir porque es el padre primitivo, el héroe de la gran tragedia primera; la cual encuentra aquí una reproducción tendenciosa. La culpa trágica es aquélla que el héroe debe tomar sobre sí mismo para redimir en ella al coro. La acción desarrollada en la escena es una deformación refinadamente hipócrita de la realidad histórica. En esta remota realidad fueron precisamente los miembros del coro los que *causaron los sufrimientos del héroe*. En cambio, la tragedia le atribuye por entero la responsabilidad de sus sufrimientos y el coro simpatiza con él y compadece su desgracia. El crimen que se le imputa, la rebelión contra una poderosa autoridad, es el mismo que pesa en realidad sobre los miembros del coro, esto es, sobre la horda fraterna. De este modo queda promovido el héroe, aun contra su voluntad, en redentor del coro.”

⁵⁸⁵ E. R. Dodds, *op. cit.*, p. 236.

⁵⁸⁶ Cf., *ibid.*, pp. 39-70; cf., también, Bernard Williams, *Vergüenza y necesidad*, pp. 152 y 153, donde dice: “Una de las cosas que puede expresar la marcada contraposición entre la vergüenza y la culpa es la idea de que es importante distinguir entre cualidades «morales» y «no morales». La vergüenza, de por sí, es neutral respecto de esa distinción: nosotros, al igual que los griegos, podemos sentirnos tan humillados o denigrados por un fallo de nuestras habilidades o nuestra astucia como por una deficiencia de generosidad o lealtad. La culpa, por otro lado, está íntimamente relacionada con las concepciones de la moral e insistir en su especial importancia equivale a insistir en la especial importancia de esas concepciones. Hay quien dice que concedemos mucho peso a la distinción entre lo moral y lo no moral y que subrayamos la importancia de lo moral [...] podemos sentir tanto culpa como vergüenza frente a las mismas acciones. En un momento de cobardía, fallamos a alguien; nos sentimos culpables por haberle fallado y avergonzados por haber defraudado miserablemente lo que podríamos haber esperado de nosotros mismos. Como siempre, la acción se sitúa entre el mundo interior de disposición, sentimiento y decisión, y un mundo exterior de daño y mal. *Lo que he hecho* apunta en una dirección hacia lo que le ha ocurrido a otros, y en otra dirección hacia lo que soy.”

de la época⁵⁸⁷, en donde todo acto estaba regido por el principio del sentimiento de vergüenza (αἰδώς)⁵⁸⁸ que provocaban ciertos actos repudiables o no ejemplares, como la cobardía, la fealdad, o la falta de pericia en el uso de las armas de combate:

Hay algo de verdad en la idea de que la sociedad homérica era una cultura de vergüenza, que sin duda persistió (aunque bajo formas alteradas) hasta la Antigüedad tardía y seguramente hasta etapas posteriores. Sin embargo, para hacer tal afirmación, tenemos que aclarar lo que implica la vergüenza misma.

La experiencia más básica asociada a la vergüenza es la de ser visto, indecorosamente, por personas inadecuadas, en condiciones inadecuadas. Se vincula de forma directa con la desnudez, en particular cuando tiene connotaciones sexuales. El vocablo *aidoía*, derivado de *aidós*, «vergüenza», es la palabra habitual griega para referirse a los genitales, y en otras lenguas encontramos términos similares [...] De forma bastante similar, aunque más alejada de lo sexual, Odiseo se siente abochornado o avergonzado de que los feacios le vean llorar; podemos situar en este mismo terreno una aparición aislada del sustantivo *aidós* en los oradores, cuando Isócrates afirma que antiguamente si un joven tenía que cruzar el ágora, lo hacía «con grave vergüenza y turbación». Evitar la vergüenza en estos casos constituye un móvil: el individuo prevé cómo va a sentirse si alguien lo ve.

Se da un paso más cuando el móvil es el miedo a la vergüenza por lo que los demás dirán de la propia acción. En Homero, se producen frecuentes apelaciones al *aidós* en el campo de batalla [...].

Néstor apela a la vergüenza «ante los demás hombres» y pide a los guerreros que se acuerden de sus esposas y de sus hijos, de su hacienda y de sus padres, tanto si están vivos como si han muerto. En efecto, esa palabra en solitario, *aidós*, «vergüenza», funciona como un grito de guerra.⁵⁸⁹

Pero otra consecuencia inmediata de la vergüenza ante un acto repudiable, es la perturbación de esa conciencia que se fundamenta en el sistema moral de cualquier sociedad humana, cuya estructuración, como ya se dijo, se cimienta sobre distintas capas de valores, donde destaca la estructura jurídica, social y religiosa. En la capa de valores jurídicos, la αἰδώς cívica es para Platón el principio en el que se basa toda organización de la vida humana en sociedad, y es el motor que rige la construcción de cultura, orden y vida civilizada capaz de

⁵⁸⁷ Cf., Ruth Padel, *op. cit.*, pp. 235-237.

⁵⁸⁸ Cf., Bernard Williams, *op. cit.*, n. 9 a la p. 132, donde dice: “Existen dos raíces griegas con el significado de «vergüenza»: αἰδ-, como en este caso y en el del sustantivo αἰδώς, y αἰσχυν-, como en el sustantivo αἰσχύνη. En general, no me he ocupado de separar los usos de ambos tipos de vocablos. La distinción no afecta demasiado a mis propósitos y, en particular, muchas de las variaciones son diacrónicas: en la mayor parte de los contextos, los derivados de αἰσχυν- tienden a reemplazar a los de αἰδ- [...]”.

⁵⁸⁹ *Ibid.*, pp. 131-133.

sustentarse en sí misma, y gracias a la cual el hombre puede vivir de acuerdo con la razón, según una política que garantice la unión armónica de todos los habitantes de la *pólis*.⁵⁹⁰

No obstante, la injerencia del sentimiento de vergüenza como parámetro de los actos humanos en el ámbito moral, en la Época Arcaica griega, daba como resultado, entre otras cosas, que un acto pernicioso, deshonroso y, en suma, repudiable, muchas veces fuese proyectado en agentes demónicos impersonales. En otras palabras, la responsabilidad (αἰτία) de los actos, cuando no cuadraban con el carácter superior y la dimensión ejemplar de algún individuo destacado moralmente, como el mismo Agamenón, jefe del ejército aqueo, era achacada a algún dios o *daímon* que -se pensaba- buscaba destruir a ese individuo en ese momento de *áte*, de entorpecimiento mental.

Por debajo de esta demanda de una solución para lo que nosotros llamaríamos “el problema del mal” podemos creer que existía una necesidad psicológica más profunda -la necesidad de racionalizar aquellos inexplicados sentimientos de culpabilidad que [...] prevalecían en la Época Arcaica-. Los hombres [...] eran oscuramente conscientes -y según Freud, con razón- de que tales sentimientos tenían sus raíces en una experiencia pretérita sumergida y largo tiempo olvidada [...].⁵⁹¹

Y su propia *áte*, como estado mental de estupidez⁵⁹², Agamenón se la atribuye a agentes demónicos ya bien diferenciados: Zeus, la Erinia y la Moira, pues tal estado mental de

⁵⁹⁰ En el *Protágoras* (cf., Pl., *Pr.* 320d-323a) el filósofo expone el mito del origen de los seres humanos, donde se dice que a ellos les fue entregado como don la inteligencia y otras cualidades, con lo que llegaron a ser, de todos los seres vivos, los más cercanos a los dioses. Sin embargo, antes de la vida política de los hombres, éstos perecían como consecuencia de la falta de unión entre ellos, pues no existiendo la *pólis*, eran víctimas de las fieras. Posteriormente se unieron en sociedad dentro de la ciudad, pero seguían pereciendo asesinados unos a manos de otros. Es entonces que la αἰδώς política, por llamarla de algún modo, es enviada por Zeus a través de Hermes, para servir como el principio rector del orden y buen funcionamiento de las ciudades, donde la convivencia entre los hombres, es decir, en sociedad, era posible gracias a esta noción moral de la vergüenza. En el mismo pasaje del *Protágoras*, la traducción del vocablo griego αἰδώς presenta serias dificultades. Rodolfo Mondolfo, en su obra *La comprensión del sujeto humano en la cultura antigua* (p. 538), aclara que: “Me parece que sólo la expresión “sentimiento o conciencia moral” puede traducir de manera adecuada el significado de la palabra *aidós* en Protágoras, que conserva, sin duda, el sentido originario de “pudor, respeto, vergüenza”, pero de una vergüenza que se experimenta no sólo ante los demás, sino también ante uno mismo, de acuerdo con la enseñanza pitagórica, de tan vasta repercusión en la ética antigua.” Por otro lado, para Hesíodo, esta αἰδώς está estrechamente emparentada con la noción de justicia (δική) del propio autor (cf., *Hes.*, *Erga.* 317-319).

⁵⁹¹ E. R. Dodds, *op. cit.*, p. 148.

⁵⁹² De la estupidez que, etimológicamente, debemos entender como un momento de arrobo y obnubilación, de pasmo intelectual y hasta corporal, pues el *stupor*, palabra latina de donde deriva “estupidez”, circundaba la idea de quedarse pasmado ante la admiración y el aturdimiento, seguidos de la rigidez o inmovilidad del cuerpo. *Ate*, *hamartía*, rabia, enojo, furor, manía, idiotéz, estupidez, estulticia, pecado y crimen, son palabras

entorpecimiento y ceguera intelectual que le provocaron estos dioses, se reduce a su mala decisión de deshonar a Aquiles, al quitarle su botín de guerra.⁵⁹³ Pues con ello, como invoca Homero, Agamenón se atrajo la ira (μῆνις) de aquél, la cual causó la pérdida de muchas valientes vidas de héroes y es el eje fundamental de toda la narración de la *Ilíada*.⁵⁹⁴ Esta misma *áte* se personificará y divinizará posteriormente, y dentro del pensamiento trágico, decir *áte* era equivalente a decir *manía*, en un sentido superlativo, pues ambas divinizaciones (ofuscación y locura) eran los agentes divinos que actuaban a través del individuo, para provocar daños perniciosos y perjuicios irreparables en él:

Si el carácter es conocimiento, lo que no es conocimiento no es parte del carácter, sino que le viene al hombre de fuera. Cuando un hombre actúa de modo contrario al sistema de disposiciones conscientes que se dice que “conoce”, su acción no es propiamente suya, sino que le ha sido dictada. En otras palabras, los impulsos no sistematizados, no racionales, y los actos que resultan de ello, tienden a ser excluidos del yo y adscritos a un origen ajeno.

Claro que es especialmente probable que esto ocurra cuando los actos en cuestión son de tal índole que producen a su autor viva vergüenza. Sabemos cómo en nuestra propia sociedad los hombres se desembarazan de los sentimientos de culpabilidad que les resultan insoportables “proyectándolos” en su fantasía sobre algún otro, y podemos suponer que la noción de *ate* sirvió a un fin semejante para el hombre homérico, capacitándole para proyectar, con completa buena fe, sobre un poder externo a los sentimientos de vergüenza para él insoportables. Digo de “vergüenza” y no de culpabilidad, porque algunos antropólogos norteamericanos nos han enseñado últimamente a distinguir entre “cultura de vergüenza” y “cultura de culpabilidad”, y la sociedad descrita por Homero cae manifiestamente dentro de las primeras [...] La situación a que responde la noción de *ate* surgió, no meramente del carácter impulsivo del hombre homérico, sino de la tensión entre el impulso individual y la presión de la conformidad social característica de una cultura de vergüenza. En tal sociedad, todo lo que expone a un hombre al desprecio o a la burla de sus semejantes, todo lo que hace “quedar corrido” se siente como insoportable. Esto quizá explica cómo acabaron por proyectarse sobre la intervención divina, no sólo los casos de fracaso moral, como la pérdida del dominio sobre sí mismo de Agamenón, sino cosas tales como el mal negocio de Glauco, o el que Automedonte hiciera caso omiso de la táctica adecuada. Por otra parte, fue el crecimiento gradual del sentimiento de culpa, característico de una edad posterior, lo que transformó a la *ate* en un castigo, a las Erinias en servidoras de la venganza y a Zeus en una personificación de la justicia cósmica [...].⁵⁹⁵

que, según el sentido de obnubilación mental, pasajera pero con repercusiones trágicas, encajan perfectamente en el único sentido de la idea de locura, y más específicamente, locura trágica.

⁵⁹³ Cf., Hom., I, 131-247, 365-427; y XIX, 78-153. En XIX, 86-91, Agamenón se excusa diciendo: “[...] pero yo no soy yo el culpable (ἐγὼ δ’ οὐκ αἰτιός εἰμι), sino Zeus (Ζεὺς), el Destino (Μοῖρα) y la Erinis, vagabunda de la bruma (ἠεροφοῖτις Ἐρινυς), que en la asamblea infundieron en mi mente (μοι...φρεσὶν ἔμβalon) una feroz ofuscación (ἄγριον ἄτην) aquel día en que yo en persona arrebaté a Aquiles el botín. Mas ¿qué podría haber hecho? La divinidad todo lo cumple. La hija mayor de Zeus es la Ofuscación (Ἄτη) y a todos confunde la maldita (ἧ πάντα ἀάται, οὐλομένη).” (Trad. de Emilio Crespo Güemes)

⁵⁹⁴ *Ibid*, I, 1-7.

⁵⁹⁵ E. R. Dodds, *op. cit.*, pp. 30 y 31.

En resumen, en la Antigüedad, y todavía en nuestros días, el peso de la conciencia moral afectada por la vergüenza, cuando alguien es el objeto de esa burla o desprecio, y el peso de la conciencia de la responsabilidad, esto es, el saberse causante, o mejor dicho, culpable de un acto atroz como el asesinato, debía causar una serie de trastornos de índole mental en ese sujeto que aún no había sido castigado eficazmente, lo mismo que sucede hoy, al grado de generarse una neurosis como producto de la ansiedad causada por la carga excesiva de dicha conciencia. Así, es probable que el asesino llegue incluso a padecer temores fundados e infundados, y sensaciones de persecución de una justicia que, según el esquema moral antes descrito, tiene que llegar tarde o temprano, todo lo cual no es sino la descripción del perfil de un paranoico o psicótico en términos clínicos.⁵⁹⁶ En consecuencia, el asesino enloquece a causa de su conciencia.⁵⁹⁷

Por otro lado, cuando un individuo perpetra un asesinato y es consciente de que es corruptor del orden, en términos de αἰτία, ἄμαρτία y αἰδώς, es decir, cuando se sabe responsable y culpable (como agente del acto más terrible que contra un hombre se puede cometer, y responsable del más impío y sacrílego crimen que contra el orden telúrico de los dioses subterráneos y celestes se puede llevar a cabo, sin mencionar las prohibiciones establecidas en las leyes de su patria), tal homicida debe temer doblemente su propia muerte si aún no ha pagado la justa retribución de su contravención. Y precisamente, de este marco

⁵⁹⁶ Cf., Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 206, donde dice: “Esta fecunda conciencia de la culpabilidad, no se ha extinguido aún entre nosotros. Volvemos a hallarla especialmente y con una eficacia asocial, entre los neuróticos, en los que produce nuevos preceptos morales y continuas restricciones, a título de expiación de los crímenes cometidos y de precaución contra la ejecución de otros nuevos. Pero cuando investigamos en estos neuróticos que han despertado tales reacciones, quedamos defraudados. La conciencia de su culpabilidad no se basa en algunos actos, sino en impulsos y sentimientos orientados hacia el mal, pero que jamás se han traducido en una acción. La conciencia de la culpabilidad, que agobia a estos enfermos, se basa en realidades puramente psíquicas y no en realidades materiales. Los neuróticos se caracterizan por situar la realidad psíquica por encima de la material, reaccionando a las ideas como los hombres normales reaccionan tan sólo a las realidades.”

⁵⁹⁷ Aunque, como veremos más adelante (*cf., infra*, pp. 202-225), la conciencia moral no es modo alguna la única causa de locura.

general de premisas, se podría rastrear parte del origen de donde surge el ya mencionado⁵⁹⁸ miedo a la muerte. Pues si en una cultura y una época dadas han surgido elucubraciones soteriológicas en las que se establece que después de la muerte los perjuros recibirán su justo y eterno castigo, el asesino impune supondrá que no descansará nunca, ni él ni su conciencia, porque si en vida no ha recibido el castigo adecuado, luego de morir ahora sí recibirá un castigo justo que, puede pensarse, es mucho más severo del que pudo recibir en vida, debido a que el sufrimiento que obtendrá como pago, entre otras cosas, será eterno.

Más allá de las consecuencias derivadas de una concepción metafísica de la muerte en las culturas antiguas, en las cuales es frecuente la creencia en la existencia de mundos *post-mortem* donde se castiga a los perjuros, la tragedia griega se afana en mostrar al público las implicaciones del peor error humano que significa el asesinato. Así, luego del daño connatural que acarrea el homicidio, la lógica e inmediata consecuencia de tal acto es un mayor daño en el homicida, daño escenificado que busca aterrar al espectador del drama: *áte* produce *áte*. Y es que sin la estipulación de una ley jurídica que regule las condiciones de relación entre las personas que conforman una sociedad determinada, forzosamente se tiene que cumplir la norma religiosa, poco comprendida, de que la sangre se lava con sangre, como sucede en la *Orestíada*. No obstante, la *áte* o el daño suscitado en la persona de Orestes a manera de castigo, es su propia *manía*; y la diosa *Áte* que lo conduce a cometer el crimen contra su propia madre, es la misma Erinia que castiga todo asesinato de sangre, pues luego de consumado el homicidio de Clitemnestra y Egisto contra Agamenón, Orestes hace las veces del brazo justiciero de los dioses, encarnando el castigo dirigido por parte de la

⁵⁹⁸ Cf., E. R. Dodds, *op. cit.*, pp. 30 y 31, y pp. 148-149, donde este autor dice: “¿Qué más natural que interpretar *esa* intuición (que en realidad es, según Freud, un débil recuerdo de traumatismos infantiles) como una tenue consciencia del pecado cometido en una vida anterior? Aquí tropezamos quizá con la fuente psicológica de la peculiar importancia atribuida en la escuela pitagórica a la “reminiscencia”, no en el sentido platónico de recordar un mundo de formas incorpóreas contempladas en otro tiempo por el alma asimismo incorpórea, sino en el sentido más primitivo de entrar a la memoria en el recuerdo de los hechos y sufrimientos de una vida terrena anterior.”

divinidad a la reina. Y así, el daño de ella para con Agamenón queda resarcido y castigado en el daño que recibe con su muerte a manos de su hijo; pero éste, finalmente, tiene que pagar con su propio dolor y sufrimiento el acto sacrílego del que él se vuelve el innegable autor, aunque impulsado por la divinidad.

Paradójicamente, el castigo dirigido a Clitemnestra, instigado de algún modo por las diosas que vigilan las relaciones filiales, es el mismo castigo que Orestes recibe por el matricidio; pero tal daño, en primera instancia, se dirige a su mente, a saber, la locura; y ésta *manía* constituye su *áte*. No se debe, empero, calificar dicha locura como una reacción simplemente neurótica, como diría Freud; el héroe enloquece de una locura que poco tiene que ver con nuestras nociones modernas acerca de la enfermedad, donde cabría la explicación psicoanalítica de que el demente se caracteriza por “situar la realidad psíquica por encima de la material, reaccionando a las ideas como los hombres normales reaccionan tan sólo a las realidades”⁵⁹⁹. Las diosas que lo atormentan no son producto de su imaginación, al estar su mente afectada, sino que su presencia es real.

Primero hay que explicar la realidad de la *manía* en términos de contaminación:

4.2.4. Miasma

Una persona que ha cometido un crimen acarrea como consecuencia directa trastornos psicológicos cuyas repercusiones más profundas se hacen sentir en un área específica de la personalidad, del “yo” en la relación con su propia conciencia moral. Recordemos que ésta no es sino el entrecruce de distintas instancias psíquicas que determinan la realidad del hombre en su relación consigo mismo y con el “otro” (“otro” que puede ser entendido tanto como ese ámbito ajeno que representan los dioses, la naturaleza, el prójimo, así como

⁵⁹⁹ Cf., *supra*, p. 187 y n. 562.

también, y más importante a veces, el propio sujeto, el yo⁶⁰⁰, pues una relación apremiante con uno mismo, como lo señala la teoría del doble vínculo⁶⁰¹, se traduce en un vehemente conflicto interior). Y así, la moral puede ser entendida también como una serie de normas que regulan las relaciones del sujeto tanto consigo mismo como con ese otro, bajo el supuesto de que en el devenir del ser humano, son muchas y variadas las fluctuaciones que se generan en éste a lo largo de su existencia. Sin embargo, la definición ontológica del ser humano queda determinada como sujeto ético en términos de su propia personalidad, la cual se origina interiormente desde su realidad psíquica, consciente e inconsciente, y se proyecta en idealizaciones y construcciones sociales, y por ende, culturales, variando según el modo de relación y superposición de cada área específica que constituye el ámbito de lo moral.

Pero son principalmente los dioses quienes, en el sentir religioso de la Antigüedad, constriñen al sujeto en su relación con todo lo entendido como otro: lo divino, la naturaleza, los otros hombres y uno mismo, por lo que puede afirmarse que, en la visión estrechamente ligada a la religión, los dioses permean toda la realidad circundante de ese sujeto, incluyendo su interioridad, su yo, pues las emociones se dan en un ámbito subjetivo como experiencias de lo sobrenatural y lo divino, cuando el sujeto deja de ser él mismo y sufre la presencia de fuerzas ajenas que lo empujan a actuar de determinada forma, a manera de posesión, en la manifestación de sus sentimientos y en el uso de sus facultades intelectuales, es decir, en el momento de tomar decisiones, ya sean éstas erradas o acertadas, y en el momento de

⁶⁰⁰ Ese “yo” entendido como el producto de distintos factores que intervienen en el proceso psicológico de la formación de la identidad propia, proceso más complejo de lo que puede suponerse, pues los mecanismos de auto-identificación, por así decirlo, no son fáciles de comprender. Este “yo” puede ser explicado como la región del alma compuesta de distintas fuerzas interiores de volición y asentimiento, como distintas facultades que determinan dicha alma. El psicoanálisis bautizó con el nombre de “subconsciente” o “inconsciente” al lugar de donde se originan en la vida psíquica e interna de un hombre, a manera de continuación de tal realidad interna, actos en la vida práctica del hombre, tales como su comportamiento, pensamiento, actitudes e ideas que no se pueden someter a la simple especulación racional del propio sujeto, sino es a través del rastreo de ellos en el subconsciente. Este subconsciente puede ser entendido, en parte, como el “arquetipo de la sombra”, región oscura del alma de donde surgen las peores manifestaciones de la naturaleza humana, dependiendo del grado de represión que haya en esa región de sombra del inconsciente.

⁶⁰¹ Cf., *supra*, p. 187.

relacionarse con otros hombres y con la naturaleza. Y es que en esa visión religiosa de la Antigüedad, mucho más profunda que una posible y simple explicación materialista de procesos químicos y psíquicos al interior de la cabeza de los seres humanos, los dioses son agentes activos que desencadenan consecuencias palpables dentro y fuera de la mente de los seres humanos, a causa de su influencia e injerencia desde afuera del cuerpo pero actuando dentro de él, en su mente, es decir, en sus decisiones y actos. Todo lo cual está determinado, hay que insistir, por la relación del ser humano con los dioses, cuando aquél entra en contacto con la esfera de éstos ya no sólo en los rituales, sino en el momento de sentir, emocionarse, apasionarse y pensar, o lo que es lo mismo, en todo momento de la vida diaria.

El sentimiento de vergüenza, fenómeno psicológico que afecta directamente la región de las emociones humanas en su compenetración con la conciencia moral, es una consecuencia inmediata que se deriva de un acto sacrílego, como el homicidio. Dicha vergüenza puede radicalizarse en el sentimiento de culpa, donde el autor de tal sacrilegio se siente repudiado, indigno e impuro, y por ello mismo, acepta su propio rechazo por parte de los hombres. Este rechazo, a su vez, se patentiza en la creencia cuasi física de la presencia de una mancha, una enfermedad o contaminación que puede ser contagiosa, y a esta mancha habremos de llamar μίασμα (*miasma*).⁶⁰² Pero el sentimiento de vergüenza convertido en mancha, cuando nos referimos al *miasma* en la cultura antigua griega, tiene ya connotaciones religiosas, en donde el rechazo que se padece, no sólo proviene de los hombres, sino también de los dioses. Así pues, un hombre que ha cometido un acto impío, como el homicidio, además de insuflar la vergüenza en sí mismo, inmediatamente queda contaminado con su propia mancha, a manera de enfermedad, y por ello mismo no puede tener contacto ni con los dioses en sus templos ni con otros hombres en las ciudades. El

⁶⁰² Cf., *supra*, pp. 61-73.

criminal queda manchado con la mácula de sangre que queda físicamente impregnada en sus manos y vestiduras, pero también en su alma⁶⁰³ que, para los dioses, no puede pasar desapercibida, por lo cual el asesino debe quedar exiliado de los templos y ciudades, y no puede tener contacto con dioses y hombres. El asesino manchado de sangre debe huir y buscar la limpieza espiritual, la purificación de su mente y cuerpo, es decir, huye en pos de su *catarsis*.

El homicidio tiene repercusiones psicológicas por el hecho de que logra perturbar regiones de la mente, al grado de una afectación directa de la conciencia moral, detrás de la cual se ocultan los andamios de una construcción social meramente humana en la que se revela la creencia ontológica del ámbito espiritual y divino. Pero esta consideración no debe soslayar el hecho de que el homicidio puede provocar, en cualquier individuo de cualquier cultura, un trastorno emocional al grado de la locura, debido a una presión emocional insostenible, que en última instancia se encamina a develar el sentimiento de lo religioso, al menos en la Antigüedad Clásica, donde la locura del homicida es una locura divina que envían los dioses para castigar de manera inmediata ese ultraje nefando.

Así, tampoco se debe dejar de considerar en todo momento que tales repercusiones psicológicas, es decir, la vergüenza, la culpa y la conciencia de una mancha no sólo moral, sino también física y espiritual, son parte del cuadro sintomatológico que describe

⁶⁰³ Aquí, debe subrayarse la importancia del ámbito espiritual que es inmaterial, sobrepuesto en orden de importancia a un medio físico material. También debe notarse, por esto mismo, cómo la idea de una referencia “metafórica” en relación a la mancha, cuando se analizan estos aspectos a la luz de una religiosidad imperiosa, realmente tiene poca consistencia argumentativa. Una mancha producto de la sangre de la víctima, puede ser borrada físicamente de las manos y ropajes del asesino, así como las pistas, es decir, las manchas de sangre en el lugar del asesinato. Pero no por ello la culpa también queda borrada: la mancha persiste en un ámbito invisible, inmaterial, que es ese terreno espiritual y más importante aun que el ámbito material, pues su persistencia también tiene más trascendencia que en dicho ámbito material. La mancha espiritual puede ser eterna y manchar, valga la redundancia, de forma imborrable la vida del asesino. No es, por tanto, una metáfora hablar de una mancha espiritual en el ámbito religioso, argumento que se esgrime tan sólo por el hecho de que tal miasma no puede ser visto. Más aún, la idea de una limpieza, purificación o “catárris” rebasa, para la religiosidad délfica, toda relación que pueda establecerse con la materialidad, dado que aquí se entra a un terreno completamente divino, impregnado de espiritualidad.

patológicamente a la locura, como trastorno psíquico en términos de neurosis, desde sus causas internas, en la mente del asesino, hasta las más notorias consecuencias externas, en el cuerpo del asesino ahora enloquecido. A este respecto, retomemos las palabras de Nilsson:

Los héroes de Homero no tomaban por lo trágico un asesinato; Homero habla de huídas y de rescates, pero no de culpa y de impureza. En la Grecia continental imperaba una concepción más severa, de raíces antiquísimas, visible en viejas prácticas peculiarísimas, y el mito tiene mucho que contar de las purificaciones y expiaciones que un asesinato imponía. En la religión de muchos pueblos, sin exceptuar la de los griegos, hay purificaciones; pero lo decisivo para la vida religiosa es la importancia que se les dé y la severidad con que se las exige. Si no son dejadas al buen arbitrio de cada cual, sino que existen como una obligación perceptiva, entonces revisten la mayor importancia para la conducta religiosa del hombre, porque intervienen profundamente en la totalidad de su vida. Incluso son más apropiadas que el culto para encasillar la vida en formas religiosas fijas, ya que tienen que ser observadas en toda ocasión. Están relacionadas con las conciencia de culpa y de la impureza, inculcada y reforzada por la necesidad de purificarse. Aunque la purificación es ritual, sin embargo en la conciencia de esta necesidad está el germen de una conciencia moral.⁶⁰⁴

Ahora bien, la palabra griega que denota el significado de “plaga”, “peste” o “enfermedad”, lo mismo que “contaminación”, “mancha” o “impureza”, fuera del ámbito religioso, es νόσος⁶⁰⁵, misma palabra que también puede significar locura.⁶⁰⁶ Toda enfermedad de carácter corporal encuentra sus causas al interior del cuerpo, pero manifiesta exteriormente el cuadro sintomático de afecciones que sirven al médico para indagar acerca de la enfermedad y encontrar así la respectiva cura⁶⁰⁷; del mismo modo, la locura entendida como enfermedad, como νόσος, puede encontrar sus causas al interior de la mente, pues primero es la consecuencia patológica y psicológica derivada, en este caso, de un asesinato, pero justamente como enfermedad, se manifiesta de manera exterior en el cuerpo del asesino, como un cuadro sintomático evidente, visible en la piel y en el comportamiento del enloquecido, síntomas que sólo pueden ser percibidos desde afuera, y ahora sí, de manera física y material, de tal suerte que

⁶⁰⁴ Martin Nilsson, *Historia de la religión griega*, pp. 52 y 53. Cf., también, *supra*, pp. 183-189.

⁶⁰⁵ *Nóσos*. Cf., Lidell-Scott, s. v.

⁶⁰⁶ Cf., por ejemplo, S., *Aj.* 234.

⁶⁰⁷ Cf., *supra*, pp. 47-61.

[...] cuando la enfermedad es una imagen de la locura, cada una de ellas -la enfermedad y la locura- aporta a la otra reales resonancias de causa y curación demónicas. La enfermedad como pasión se debe principalmente a causas exteriores que entran. Locura, enfermedad, contaminación, cólera divina: cada una de ellas refuerza el campo semántico de las demás. Las imágenes interactúan.⁶⁰⁸

Esta manifestación corporal, en términos religiosos y morales, sociales y políticos, en resumen, no es otra cosa que el *miasma* que contrae el homicida, *miasma* que exige una inmediata expiación que purifique el daño infringido contra todos los órdenes de la existencia: los dioses, las leyes, los sentimientos, las emociones, las relaciones humanas, y, por decirlo así, la conciencia interior, es decir, el “yo”:

Apolo apoyó a la polis en sus esfuerzos por impedir la venganza de un asesinato, la ejecución individual de la justicia, ya que ello conducía a luchas interminables. Por su propio interés, la polis tenía que preocuparse de que un asesinato fuese expiado, pues si esto no ocurría, el pueblo entero era blanco de la ira de los dioses [...] sin embargo, Apolo no tomó en modo alguno el punto de vista de que un hombre podía hacer lo que le viniera en gana y estaba siempre en condiciones de librarse de la culpa con tal de someterse a las purificaciones prescritas. Antes bien, no vaciló en exigir también la pureza de pensamiento.⁶⁰⁹

Ya se ha dicho que el exilio, entendido como un vagabundeo o deambular errado, así como el homicidio como mancha moral y religiosa, la vergüenza como trastorno mental, y la locura como enfermedad, son las distintas aristas que encierran una sola imagen, la de la *manía griega*⁶¹⁰, a la cual desemboca un acto profano y sacrílego como el asesinato; y en este sentido, se puede suponer que así como una enfermedad puede ser contagiada o *heredada*, lo mismo sucederá con la contaminación, con una maldición divina (y las Erinias encarnan la maldición de la familia de Pélope, transmitida a cada miembro perteneciente a la familia real de Micenas, maldición que recae no sólo sobre un individuo o familia, sino también sobre un pueblo entero), y con la locura (ese trastorno mental que en este trabajo se ha definido sobre todo en su relación con la religión como una presencia divina que enloquece al asesino antes y después de cometer el asesinato), todas las cuales, por lo tanto, pueden ser heredadas,

⁶⁰⁸ Ruth Padel, *op. cit.*, pp. 241 y 242. *Cf.*, *supra*, pp. 47 y 48.

⁶⁰⁹ Martin Nilsson, *op. cit.*, pp. 54 y 55.

⁶¹⁰ *Cf.*, *supra*, pp. 54-61.

trasmitidas, contagiadas y expiadas.⁶¹¹ Por ejemplo, en el mismo Esquilo, en su obra *Los siete contra Tebas*⁶¹², así como en Eurípides, en su obra *las Fenicias*,⁶¹³ encontramos reunidos todos estos aspectos en un personaje enloquecido: Etéocles.

La locura asesina que en adelante va a definir su *éthos* («carácter») no sólo un sentimiento humano, es un poder demoníaco que supera a Eteocles por todas partes. Le envuelve en la nube oscura de la *átē* («locura»), lo penetra al modo de un dios que toma posesión interior de aquél cuya perdición ha decidido, bajo la forma de una *manía*, de una *lýssa* («demencia»). Presente en su interior, la locura de Eteocles no deja de aparecer también con una realidad extraña y exterior: se identifica con el poder nefasto de una mácula que, nacida de faltas antiguas, se trasmite de generación en generación a lo largo de la estirpe de los Labdácidas.

La furia destructora que se apodera del jefe de Tebas no es nada más que el *miasma* («mácula») jamás purificado, la Erinia de la raza, instalada ahora en él por efecto de la *ará* («maldición»), de la imprecación proferida por Edipo contra sus hijos. *Manía*, *lýssa*, *átē*, *ará*, *miasma*, *Erinýs*, todos estos nombres abarcan en última instancia una sola y misma realidad mítica, un *numen* siniestro que se manifiesta bajo múltiples formas, en diversos momentos, en el alma de un hombre y fuera de él; es una potencia maléfica que engloba, al lado del criminal, al crimen mismo, sus antecedentes más lejanos, las motivaciones psicológicas de la falta, sus consecuencias, la mácula que ella misma entraña, el castigo que prepara para el culpable y para toda su descendencia. Hay un término en griego que designa este tipo de poder divino, poco individualizado, que actúa de forma nefasta la mayoría de las veces, y de múltiples formas, en el corazón de la vida humana: *daimōn*. Eurípides es fiel al espíritu trágico de Esquilo cuando emplea, para calificar el estado psicológico de los hijos de Edipo, abocados al fratricidio por la maldición de su padre, el verbo *daimonân*: están, en sentido propio, poseídos por un *daimōn*, un mal genio.⁶¹⁴

4.2.5. Visión verdadera

En todo este apartado denominado “El matricidio y sus repercusiones psicológicas”, se ha hecho un análisis gradual, por así decirlo, de las posibles consecuencias a las que el asesino de la propia madre arriba luego de tal acto; análisis gradual porque partiendo de la afectación de la conciencia moral, el matricida ha de pasar necesariamente por distintos estadios emocionales determinados, sobre todo, por el ámbito moral, desde la vergüenza, la culpa, el delito judicial, hasta llegar a la creencia, ahora en un ámbito religioso, de la aparición de una mancha espiritual. La explicación de estas consecuencias, que no son sino

⁶¹¹ Y el sistema jurídico de una ciudad debe velar siempre para que las leyes establecidas imperen en casos de agravio personal que requiera de un ajusticiamiento o reparación de daños, y así, siempre haya una incumbencia no solo legal, sino religiosa y moral.

⁶¹² Cf., A., *Th.* 69-77.

⁶¹³ Cf., E., *Ph.* 888.

⁶¹⁴ Jean-Pierre Vernant, *Mito y tragedia en la Grecia Antigua* (vol. 1), p. 31.

estados psicológicos encaminados a desembocar en patologías mentales más agudas y apremiantes, han sido esbozadas en el análisis del personaje Orestes a la luz del drama de su propio mito, el cual lleva a escena Esquilo en las dos últimas piezas de la *Orestíada*.

Cabe mencionar que tales consecuencias o trastornos psicológicos han sido señalados y descritos de manera deductiva, aunque quizá en términos que resultan de un anacronismo, puesto que pueden ser aplicables al mito de Orestes, en el sentido de que su locura, luego de su matricidio, es susceptible de comprensión en tanto que resultado de un proceso de cambio causal y paulatino del estado anímico y psíquico en él mismo. Un cambio mental e interior que ha de desembocar necesariamente en esa locura que los psicólogos modernos hoy se empeñarían en asociar a un simple trastorno mental, como neurosis, psicosis, paranoia, esquizofrenia, del cual derivaría la insania o locura sin más, entre otras enfermedades mentales que son producto, insistamos, del matricidio y sus repercusiones en la realidad psíquica y la personalidad del héroe en términos morales. Esta idea, empero, será sometida a debate más adelante. Por el momento, se puede decir que lo anteriormente establecido es adaptable al protagonista de la *Orestíada*, porque puede asumirse también la posibilidad de que cualquier persona que actuase del mismo modo que él, necesariamente tendría un cuadro de afecciones muy similar a las que hasta aquí se han señalado en relación al matricida:

When the scene has been considered in these terms, it becomes relevant to note that Aeschylus' Orestes is in the sort of position in which a man might go mad in real life. One does not have to be aware of modern psychiatric theories to feel that there can be a connection between madness and intolerable emotional pressure; if a person has killed his mother, no one expects him to behave very sanely. And we might expect this still less on a society which paid little attention to purity of motive (so that Orestes cannot even say 'Since I had no choice, my conscience is clear'), and which believed in blood-guilt and avenging Furies.⁶¹⁵

Cuando Orestes asesina a su madre, al hacerlo, puede decirse que también atenta contra las prohibiciones más importantes establecidas en el sistema moral al que él pertenece (y que

⁶¹⁵ A. L. Brown, en "The Erinyes in the *Oresteia*: Real life, the supernatural, and the stage" en *Journal of Hellenic Studies*, p. 20.

aún nos conciernen igualmente a nosotros, hombres modernos, con la misma intensidad imperativa), puesto que dicho sistema moral articula en un mismo nivel de significación emocional creencias, costumbres, prácticas cotidianas y el modo de relación entre los seres humanos, y entre éstos con el “otro”. Pues, dicho de otra manera, la moral es una concatenación reguladora que determina toda la realidad circundante del individuo, y cuyas variables dependen de la cultura y época a las que éste pertenece, donde además queda prescrito todo tipo de tabúes que lo constriñen, es decir, prohibiciones religiosas, sociales y jurídicas.

Orestes, pues, viola la ley moral que prohíbe a toda costa el homicidio, y su homicidio es todavía más significativo puesto que el ser asesinado por él es su propia madre. Por ello, el héroe entra en un conflicto interno que, podríamos decir, tiene repercusiones en la región inconsciente y se cifra en un debate emocional de fuerza insufrible, ya que él mismo no tiene claras sus ideas al respecto, y duda si acaso está actuando de manera correcta o no. En el justo momento en que él está por asesinar a su propia madre, en *Las Coéforas*, se cuestiona si es correcto hacerlo o no:

CLITEMESTRA. – ¡Detente hijo mío! Respeta, niño mío, este pecho, en el que, apoyado, te adormecías durante el tiempo que tú mamaste mi leche nutricia.

ORESTES. – Píladés, ¿qué hago? ¿Debo sentir escrúpulos de matar a mi madre?

PÍLADES. – ¿Dónde van a quedar, entonces, esos oráculos de Loxias, vaticinados en su templo, y tu fidelidad a los juramentos? Piensa que es preferible que todos sean enemigos y no los dioses.

ORESTES. – Tú ganas. Me aconsejas bien [...].⁶¹⁶

En el verso 899 de esta obra, Esquilo emplea el aoristo subjuntivo del verbo αἰδέομαι que, como ya se dijo, está emparentado con el sustantivo αἰδώς. Otra traducción adecuada para este verso sería: “¿me he de avergonzar al matar (κτανεῖν) a mi madre?” Más adelante, en la

⁶¹⁶ A., *Ch.*, 896-903. Trad. de Bernardo Perea Morales: ΚΛΥΤΑΙΜΝΗΣΤΡΑ· ἐμίσχες, ὦ παῖ, τόνδε δ' αἰδεσαι, τέκνον', / μαρτόν, πρὸς ᾧ σὺ πολλὰ δὴ βρίζων ἄμα / οὐλοισιν ἐξήμελξας εὐτραφές γάλα. ΟΡΕΣΤΗΣ· Πυλάδη τί δράσω; μητέρ' αἰδεσθῶ κατανεῖν; ΠΥΛΑΔΗΣ· ποῦ δὴ τὰ λοιπὰ Λοξίουμαντεύματα / τὰ πυθόχρηστα, πιστὰ δ' εὐορκώματα; / ἅπαντας ἐχθρούς τῶν θεῶν ἡγοῦ πλέον. ΟΡΕΣΤΗΣ· κρίνω σὲ νικᾶν [...].

misma obra, el coro de las mujeres que en procesión ofrecía un sacrificio fúnebre a Agamenón, y que a la sazón apoyaba en todo momento la determinación de Orestes por vengar al padre, al presenciar postreramente los cadáveres ensangrentados de Egisto y Clitemnestra, se horroriza ante tal visión, y con ello cambia su actitud⁶¹⁷, aun cuando la venganza ya ha sido consumada:

CORO. – ¡Ay, ay! ¡Ay, dolor! ¡Tristes hazañas! ¡Con muerte horrorosa has sido muerta!
¡Ay, ay! ¡Ay, dolor! Pero también florece el sufrimiento en el que aquí queda!⁶¹⁸

A lo cual, Orestes, en plena duda de su acto y a manera de defensa, contesta:

ORESTES. – ¿Lo hizo o no lo hizo? ¡Me atestigua este manto que tiñó de sangre la espada de Egisto! El chorro sangriento, junto al paso del tiempo, ha destruido muchos matices en el tinte del vario dibujo.

¡Ahora le dedico el elogio fúnebre y en su presencia lo honro con mi llanto, al dirigir mis palabras a este tejido que mató a mi padre!

¡Me duelen los crímenes y todo el sufrimiento de mi estirpe, cuando sobre mí siento la no envidiable mancha de esta victoria mía!⁶¹⁹

Él mismo expresa el dolor que le causa su acto, pues con ello se convierte en un eslabón más en esa cadena de daño y sufrimiento que sujeta a la casa real de Micenas. El coro, por otro lado, manifestando de nuevo su desacuerdo y reflexionando sobre el trágico acto del que es autor execrable Orestes, anuncia nuevamente su sentir, pero en esta nueva contestación, se

⁶¹⁷ Cf., A. L. Brown, “The Erinyes in the *Oresteia*: Real life, the supernatural, and the stage” en *Journal of Hellenic Studies*, p. 15, donde dice: “The Chorus’ comment is startling: they now grieve for the miserable death of Clytemnestra and prophesy further suffering for Orestes. This does not seem directly justified by anything that he said, though we may perhaps claim, if this is not reading too much into the thought-processes of a chorus, that they are aghast to see Orestes standing over two bodies just as Clytemnestra once did and to note the parallel between the two double murders. In any case the grief which was briefly expressed at 931 now comes to the fore, the essential reason, from the dramatist’s point of view, being that Orestes’ achievement has been sufficiently stressed and the mood most now be darkened in preparation for the final event of the play. By the end of the following speech Orestes has come to share the Chorus’s grief and its sense of impending disaster. This is a new and crucial development in his mental state, so it seems important to analyse in detail the sequence of ideas leading up to it [...]”

⁶¹⁸ A., Ch. 1007-1009. Trad. de Bernardo Perea Morales: ΧΟΡΟΣ· αἰαὶ αἰαὶ μελέων ἔργων / στυγερῶ θανάτῳ διεπράχθης. / ἔἔ, μίμνοντι δὲ καὶ πάθος ἀνδρεῖ.

⁶¹⁹ *Ibid.*, 1010-1017. Trad. de Bernardo Perea Morales; Cf., también, A. L. Brown, en “The Erinyes in the *Oresteia*: Real life, the supernatural, and the stage”, en *Journal of Hellenic Studies*, p. 16, donde dice: “The appeal to the robe, then, has the same initial purpose as that in the previous speech, though the mention of bloodstains and the murder weapon evokes the moment of Agamemnon’s death still more vividly [...]”

advierete ya el comienzo del terror y la locura del matricida, pese a que él aún no ha visto a las Erinias.⁶²⁰

CORO. – *Ningún mortal < puede > atravesar una vida libre de daño sin que lo pague, ¡Ay, ay! ¡Ay, dolor! ¡Tan pronto como ha pasado una pena, otra viene!*

ORESTES. – Pero, que lo sepáis –pues, como manejo las riendas con mis caballos demasiado fuera de la pista, no sé cómo va a acabar esto–: sí, mis pensamientos, que ya no domino, me arrastran vencido, y, en mi corazón, el terror está presto a cantar, y él a danzar al compás del rencor vengativo.

Mientras estoy todavía en mi juicio, quiero proclamarlo ante mis amigos: afirmo que no sin justicia he matado a mi madre, esa impura asesina de mi padre, ese ser odioso para las deidades. Y, sobre todo, considero a Loxias, el dios adivino de Delfos, como el filtro instigador de esta audacia mía. Me profetizó que, cuando yo hubiera hecho eso, estaría libre de culpa criminal, pero que, si lo descuidaba... no voy a decir el castigo, pues ninguno de sus sufrimientos ha de alcanzarme ya con sus dardos.

Ved ahora cómo estoy preparado: con este ramo y con esta corona me llegaré al templo ombligo del mundo, al solar de Loxias, a la luz radiante del fuego de la que se dice es inmortal, procurando escapar de esta sangre que también es mía. No me permitió Loxias dirigirme a otro lugar

[...] Pero yo, errante, exiliado de este país, puesto que, para toda mi vida y después de muerto, os he dejado esa fama mía, <oiré decir de mí que fui el asesino de mi madre.>⁶²¹

Según su propia perspectiva, Orestes sabe que, con todo y que actuó “no sin justicia” (οὐκ ἄνευ δίκης⁶²²) él queda manchado y necesita de la purificación de su crimen, por lo que es inminente el que sea exiliado de Micenas. Y en este exilio él debe cargar con la culpa y la vergüenza del homicidio, además de hacerse acreedor de la fama de ser el matricida; está manchado con el μιάσμα que ello produce, pues este μιάσμα es la sangre derramada de Clitemnestra y su propia sangre como hijo de aquella, mancha que debe ser lavada, como él mismo dice, en el templo de Apolo al cual se dirigirá en calidad de suplicante. Hay que recordar que Apolo, aquí bajo el sobrenombre de Loxias, es el dios que purifica los delitos

⁶²⁰ Cf., A. L. Brown, *op. cit.*, p. 17.

⁶²¹ A., *Ch.* 1018-1042: ΧΟΡΟΣ· οὐτις μερόπων ἀσινής / διὰ παστὸς ἀπήμον' ἀμείψει. / ἔ' / μόχθος δ' ὁ μὲν αὐτίχ', ὁ δ' ἤξει. ΟΡΕΣΤΗΣ· ἀλλ', ὡς ἂν εἰδήτ', οὐ γὰρ οἶδ' ὅπη τελεί / ὥσπερ ξὺν ἵπποις ἠνιοστροφῶ δρόμου / ἐξωτέρω· φέρουσι γὰρ νικώμενον / φρένες δύσαρκοι· πρὸς δὲ καρδίᾳ φόβος / ἄδειν ἔτοιμος ἦδ' ὑπορχεῖσθαι κότῳ. / ἔως δ' ἔτ' ἔμφρων εἰμί, κηρύσσω φίλοις / κτανεῖν τέ φημι μητέρ' οὐκ ἄνευ δίκης, / πατροκτόνον μιάσμα καὶ θεῶν στύγος. / καὶ φίλτρα τόλμης τῆσδε πλειστηρίζομαι / τον πυθόμαντιν Λοχίαν, χρῆσαντ' ἐμοὶ / πράξαντι μὲν ταῦτ' ἐκτὸς αἰτίας κακῆς / εἶναι, παρέντα δ'—οὐκ ἔρω τὴν ζημίαν· / τόξω γὰρ οὐτις πημάτων ἐφίχεται. / καὶ νῦν ὀράτέ μ', ὡς παρασκευασμένος / ξὺν τῷδε θαλλῷ καὶ στέφει προσίξομαι / μεσόγγαλόν θ' ἴδρυμα, Λοξίου πέδον, / πυρός τε φέγγος ἄφθινον κεκλημένον, / φεύγων τοδ' αἶμα κοινόν· οὐδ' ἐφ' ἐστίαν / ἄλλην τράπεσθαι Λοχίας ἐφίετο. / καὶ μαρτυρεῖν μὲν ὡς ἐπορσύνθη κακὰ / τάδ' ἐν χρόνῳ μοι πάντας Ἀργεῖους λέγω· / ἐγὼ δ' ἀλήτης τῆσδε γῆς ἀπόξενος, / ζῶν καὶ τεθηκῶς τάσδε κληδόνας λιπῶν. Trad. de Bernardo Perea Morales.

⁶²² *Ibid.*, 1027.

de esta naturaleza, aunque es el dios que, paradójicamente, incitó al héroe a asesinar a la reina.

En resumen, la certeza y claridad de las ideas de Orestes con relación a sus propios actos son confusas lo mismo que su voluntad. Titubea a ratos, y aunque su acto es mandato divino, y cuenta con la venia de su hermana Electra y la aprobación del coro⁶²³, no es del todo clara su intención.

El matricidio se ejecuta después de un sublime momento de vacilación [...] ¡Qué situación! A pesar de nuestra simpatía hacia Orestes, estamos aterrorizados. La conciencia del mismo Orestes se subleva y su razón se extravía. [...] Así se cierra el círculo fatal y parece envolver para siempre en la necesidad del crimen y de la expiación a esa desventurada familia.”⁶²⁴

Su indecisión nos da la pauta para entender su heroicidad, al menos en *Las Coéforas*: nunca hay, en toda la obra, una certeza absoluta por parte de Orestes en cuanto a la justicia de su homicidio, pese a la dudosa convicción de sus palabras. De lo contrario, dicha certeza tendría el efecto suficiente, común en Esquilo, de producir en el público el alivio tan ansiosamente esperado y retrasado desde el *Agamenón*, puesto que en virtud del patetismo y construcción de la trama de esta pieza, tal alivio debería ser escenificado ahora en *Las Céforas* tras la muerte de la reina. Antes bien, sucede todo lo contrario: la primera reacción del coro y, se debe suponer que también del público (pues el coro es el portavoz del sentir de los espectadores, y el director de las emociones que se generan en éstos en la construcción de la trama), es la repugnancia y el horror completamente inesperado, al presenciar abruptamente, y con gran asombro, los despojos ensangrentados de los tiranos Clitemnestra y Egisto. Además, si en pasajes bastante largos de *Las Coéforas* pareciese asomarse una resolución inefable por parte del homicida, a veces surge la duda en él, y es en este caso que su certeza descansa, en última instancia, en la justificación que le brinda el mandato divino,

⁶²³ En la *Electra* de Eurípides, por ejemplo, encontramos un eco de esta idea, donde no es Orestes quien a voluntad quiere asesinar a su propia madre, sino una opresiva necesidad divina acompañada de una incesante recriminación e incitación por parte de Electra y del mandato divino impuesto por Apolo. Cf., E., *El.* 964-987.

⁶²⁴ Julio Girard, *El sentimiento religioso en Grecia*. p. 462.

y no en una monición interior que lo exima de todo conflicto consigo mismo: la figura de Apolo tiene el mismo peso que la prohibición de cualquier crimen, pues del otro lado de la balanza se encuentra una arraigadísima noción religiosa ligada a la muerte, ponderada al mismo nivel que las prerrogativas del oráculo de Delfos, pero contrapuesta, de tal suerte que en esta noción las vidas humanas siempre deben ser respetadas, aunque se trate de personas envilecidas, como Egisto.

Así las cosas, es sensato decir que la noción de justicia esquilea no es en modo alguno fácil de asir por nuestros conceptos modernos de probidad, de religión y de teatro, de tal suerte que ante una concepción superior y divina de tal justicia, inabarcable del todo por la razón humana, es obvio que permanecerá la duda en torno al matricidio de Orestes. Es decir, nunca es claro si fue o no un buen acto, del mismo modo que esa falta de claridad, esa duda, define las decisiones, los actos y el πάθος de Orestes en esta y la siguiente pieza: en todo momento, el héroe está atravesado por un conflicto interior, inserto en la “y” trágica o la encrucijada de su propio destino: matar o no a la madre. Cualquier resolución que se tome, como cualquiera de las dos salidas señalan hacia una destrucción inminente, conducen al dolor y al sufrimiento, razón por la cual la locura comienza ya a generarse de algún modo en su interior, aún antes de actuar y asesinar.⁶²⁵

Es notable la descripción en *Las Coéforas* del primer ataque de locura en 1021-1026, la cual descripción, aunque no tiene toda la intensidad de la *manía* que analizaremos más adelante, según lo que sea extraído de *Las Euménides*, presenta ya la imagen de la locura griega como hasta este momento se ha expuesto. Después de que Orestes menciona su propia contaminación (μιάσματα)⁶²⁶, cuando ya ha dado muerte a su madre y a Egisto, él

⁶²⁵ Cf., *ibid*, p. 463.

⁶²⁶ Cf., A., *Ch.* 1017: ἄζηλα νίκης τῆσδ' ἔχων μιάσματα.

hablará en términos metafóricos del frenesí que poco a poco germina en él mismo⁶²⁷: la frase “dirijo las riendas (ἡνιοστροφῶ) con caballos (ξύν ἵπποις) fuera de la pista (ἐξωτέρω δρόμου)” es equivalente a decir que el cochero, es decir, el mismo Orestes o su razón, ha perdido el control del carro que es su voluntad; esto es, está *des-carriado*, por lo que los caballos, la fuerza descomunal de la locura, salen de la pista. Aquí nuevamente aparecen imágenes referentes a la *manía* como el salirse del camino, con las φρένες a un lado, dislocadas y “*des-carriadas*”, y más específicamente, fuera de su curso normal y del asiento natural. La razón se desvía y se pierde; las φρένες que él ya no domina, pues son δύσαρκτοι, lo arrastran habiéndolo vencido (φέρουσι γὰρ νικώμενον), lo mismo que la locura gana terreno en él, con la fuerza descomunal de un carro tirado por caballos, con esa fuerza capaz de quitarle la vida a un robusto Hipólito.⁶²⁸ El miedo asentado en el corazón del matricida, se dispone (ἔτοιμος) a cantar y a danzar (ἀδειν...ἦδ' ὑπορχεῖσθαι) a causa del rencor (κότῳ); rencor que, aunque el texto no lo dice, podemos suponer es propio de Clitemnestra, o bien, de las diosas punitivas que han de vengar la muerte de ella. Orestes sabe que ha de enloquecer tarde o temprano, por lo que anticipa un discurso que puede articular, según él, mientras está cuerdo (ἔως δ' ἔτ' ἔμφρων εἰμί), mientras él es capaz de dominar sus propias *phrénes* (ἔμ-φρων), estando ellas en el centro, su lugar correcto, y no, como sucederá después, quedando él dominado y arrastrado (φέρουσι) por ellas, fuera del campo o del surco, en pleno *de-lirio*, *para-noia*, *ex-tásis*, en sentido etimológico, pues bajo esta situación, como lo anuncia el coro, ya comienza a constatarse que el desenlace de esta trama será inminentemente desastroso. Finalmente, hay que mencionar que ese canto y esa danza del terror, danza macabra, es una clarísima antelación de lo que realmente sucederá en

⁶²⁷ Cf., *ibid*, 1021-1026: ἀλλ', ὡς ἂν εἰδῆτ', οὐ γὰρ οἶδ' ὅπη τελεῖ, / ὥσπερ ξὺν ἵπποις ἡνιοστροφῶ δρόμου / ἐξωτέρω· φέρουσι γὰρ νικώμενον / φρένες δύσαρκτοι· πρὸς δὲ καρδίᾳ φόβος / ἀδειν ἔτοιμος ἦδ' ὑπορχεῖσθαι κότῳ / ἔως δ' ἔτ' ἔμφρων εἰμί, κηρύσσω φίλοις [...]. Cf., *supra*, p. 206 y 207, y n. 620.

⁶²⁸ Cf., Apollod., *Epit.* 1.17-19.

escena en la siguiente pieza teatral⁶²⁹: las Erinias bailarán y danzarán para atarlo a la locura y al terror.

Antes de pasar a *Las Euménides*, finalicemos este breve análisis de *Las Coéforas* haciendo hincapié en que ya el desastre se patentiza de manera abrumadora al final de esta obra, adelantando de nuevo lo que sucederá en *Las Euménides*. Al final de *Las Coéforas*, Orestes dice que ve a las Erinias, aunque nadie más puede hacerlo. Y si bien antes del 1048 no las ha visto, pese a que ya sentía la fuerza terrible y destructiva de la locura⁶³⁰, quizá es porque, como dice Brown⁶³¹, Esquilo prepara la presentación no visible de las diosas para que su mención surta un efecto más patético y terrorífico, que conecta al público con un suspenso paralelo a la palabras del coro: “¿Dónde –me pregunto– tendrá fin? ¿Dónde acabará por dormirse Ate?”.⁶³² El público queda en suspenso y expectante de lo que sucederá en la siguiente obra *Las Euménides*, porque aunque la concurrencia no ha visto a las Erinias, las palabras de Orestes son medulares para producir una avasalladora sensación de incertidumbre y ansiedad en las gradas. En efecto, lo que los ojos no pueden ver, las palabras, ayudadas de la imaginación y el terror, sí pueden generar, pues ya se tiene frente a los ojos el cuerpo exánime de Clitemnestra, cumpliéndose así la maldición y la continuación

⁶²⁹ Cf., A., *Eu.* 307-396.

⁶³⁰ Locura que “sin diosas” nos haría caer en contradicción, según lo ya establecido. Sin embargo, podemos hablar de una locura *interna* que, justo como fue descrita en *Ch.* 1021-1026, tiene su correlato en una locura posterior, que es *externa* e incentivada por las diosas, donde las imágenes aplicadas para ambos tipos de locura son exactamente paralelas. Todo lo cual apuntala a que, la externa y la interna, es la misma locura, aunque la “no” divina, en apariencia y en esencia diferente de la divina, si fuese el caso, es un estado previo al embate opresor de las diosas que, además, se ajusta a la técnica narrativa y teatral de Esquilo. Orestes ya presiente la ruina y su demencia, aunque en ese momento no ha visto a las Erinias. Así, lo que se logra en términos teatrales es que la aparición de las diosas se hace de manera más espectacular e impactante para la audiencia.

⁶³¹ Cf., A. L. Brown, *op. cit.*, pp.17 y 18.

⁶³² A., *Ch.* 1075-1076: ποῖ δῆτα κρανεῖ, ποῖ καταλήξει / μετακοιμισθεν μένος ἄτης. Recordemos que aquí ἄτη puede ser entendida como la misma diosa Áte, o como la personificación y divinización del daño, que es la cadena de homicidios al interior del palacio Real de Micenas, o bien, como la Erinia, la diosa que no descansará, no dormirá hasta saciar su sed de venganza, ahora contra Orestes. Podemos hablar de Áte como la Erinia en este pasaje, porque al preguntar el coro “¿dónde acabará por dormirse Ate?”, que es la misma pregunta que se formulará el público (¿dónde acabará por dormirse la Erinia?), éste tendrá su respuesta en la siguiente obra teatral, donde al inicio de la misma aparece la Erinia, o el coro de Erinias, literalmente dormida, aunque el daño, Ate o la Erinia -que son la tripartición del mismo principio divino centrado sólo en la diosa negra-, no ha sido aún vencida, y las diosas que en la primera escena aparecen dormidas, despertarán para reiniciar su ataque punitivo de locura y terror.

de los males, presenciada desde el *Agamenón*. La escena final de *Las Coéforas* es la siguiente:

ORESTES. – ¡Oh! ¡Oh! ¡Hay, esclavas, ahí unas mujeres como Gorgonas! ¡Van vestidas de negro y enmarañadas en múltiples serpientes! ¡Ya no me puedo quedar aquí!

CORIFEO. – ¡Oh, el más amado, para tu padre, de entre todos los seres humanos!, ¿qué visiones te están trastornando? ¡Detente! ¡No sientas miedo, ya que has logrado una gran victoria!

ORESTES. – No hay visión ninguna que me torture. ¡Ésas son claramente las rencorosas perras que pretenden vengar a mi madre!

CORIFEO. – ¡Como en tus manos está todavía fresca la sangre, de ahí ese trastorno que ataca tu mente.

ORESTES. – ¡Soberano Apolo, cada vez hay más! ¡Sus ojos gotean sangre repugnante!

CORIFEO. – Te cabe una sola purificación: que con su mano te toque Loxias y te haga así libre de estos sufrimientos.

ORESTES. – ¡Vosotras no las veis, pero yo estoy viéndolas! ¡Me siento acosado! ¡Ya no puedo seguir aquí!⁶³³

El énfasis de las palabras del coro recae en que la visión de Orestes, cuando éste dice que ve a las Erinias, está siendo motivada por ese trastorno que ataca su mente, ese *ταραγμός* o desorden que cae derrumbándose (*πίπτει*) sobre (*ἐς*) sus *φρένες*. ¿De dónde, entonces, surge esta perturbación o *ταραγμός*? Según todo lo ya dicho, el *ταραγμός* que ataca la mente del héroe surge del estado emocional que lo perturba, en donde se conjuga toda vergüenza, culpa y mancha a la vez, ya que acaba de asesinar a su propia madre. Al menos eso es lo que dice el coro: “Como en tus manos está todavía fresca la sangre, *de ahí* (*ἐκ τῶνδε*) ese trastorno que ataca tu mente”⁶³⁴, ya que el reciente asesinato (aquí como hipálage del adjetivo “fresco”, traducción de *ποταίνιον*, que en realidad califica al asesinato⁶³⁵), con todo su vasto significado y trascendencia, es lo que causa el que, *según la perspectiva del*

⁶³³ *Ibid*, 1048-1062: ΟΡΕΣΤΗΣ· ἄ ἄ / δμωαὶ γυναῖκες, αἶδε Γοργόνων δίκην / φαιοχίτωνες καὶ πεπλεκτανημένοι / πυκνοῖς δράκουσιν· οὐκέτ' ἄ μείναιμ' ἐγώ. ΧΟΡΟΣ· τίνες σε δόξαι, φιλτατ' ἀνθρώπων πατρί, / στροβούσιν; ἴστε, μὴ φόβου νικῶ πολὺ. ΟΡΕΣΤΗΣ· οὐκ εἰσὶ δόξαι τῶνδε πημάτων ἐμοί· / σαφῶς γὰρ αἶδε μητρὸς ἐγκοτοὶ κύνες. ΧΟΡΟΣ· ποταίνιον γὰρ αἶμα σοι χεροῖν ἔτι· / ἐκ τῶνδέ τοι ταραγμός ἐς φρένας πίπτει. ΟΡΕΣΤΗΣ· ἄναξ Ἄπολλον, αἶδε πληθύουσι δῆ, / κάξ ὀμμάτων στάζουσιν αἶμα δυσφιλέες. ΧΟΡΟΣ· εἷς σοῖκαθαρμός· Λοξίαςδε προσθιγῶν / ἐλευθέρων σε τῶνδε πημάτων κτίσει ΟΡΕΣΤΗΣ· ὑμεῖς μὲν οὐχ ὁρᾶτε τάσδ', ἐγὼ δ' ὁρῶ· / ἐλαύνομαι δε κούκέτ' ἄν μείναιμ' ἐγώ.

⁶³⁴ *Ibid*, 1055 y 1056: ποταίνιον γὰρ αἶμα σοι χεροῖν ἔτι· / ἐκ τῶνδέ τοι ταραγμός ἐς φρένας πίπτει.

⁶³⁵ O bien, el adjetivo *ποταίνιον* tiene doble efectividad: en sentido recto sí se refiere a la sangre recién vertida, calificando al sustantivo *αἶμα*; y en sentido metafórico, como hipálage, se refiere ahora al homicidio recién consumado.

coro, el héroe pueda ver *no* a seres reales, sino meras alucinaciones o falsas visiones, es decir, δόξαι, como leemos en el texto de *Las Coéforas*.⁶³⁶ De este modo, para el coro, Orestes sólo está viendo falsas visiones o alucinaciones (δόξαι) que lo torturan (στροβούσιν).⁶³⁷

Esa visión de las Erinias por parte de Orestes, y que el coro toma como visión errada, falsa y emergida de una perturbación mental producto del matricidio, desprovista por tanto de toda verdad y realidad, es la experiencia terrorífica en la que se cifra la locura y sufrimiento (πάθος) de Orestes, locura que, como ya se dijo, proviene en parte de las nociones morales que determinan ese hecho. Pero la perturbación de Orestes no puede ser *solamente* el producto de la suma de factores morales experimentados a un nivel inconsciente, aunque angustiante y determinante. No se puede afirmar que lo que la audiencia de Esquilo “ve” en *Las Euménides*, si es cierto que las Erinias emergen de la mente del héroe, sea simplemente la proyección de una mente trastornada:

Orestes, después del matricidio, siente escapársele la razón con la confianza en su derecho; lucha en vano contra el trastorno que domina cada vez más su espíritu, y he aquí que ve a las Furias vengadoras de su madre adelantarse hacia él, con la cabellera erizada de serpientes y los ojos ensangrentados. ¿Esto es, como dice el coro, una alucinación debida a la reciente impresión del crimen? No, él las ve solamente, pero las ve en realidad, porque bien pronto todos las verán como él en las Euménides.⁶³⁸

Además, si asumimos la aparición de las Erinias como una alucinación, también asumimos que la escenificación de estos seres sobrenaturales en la obra *Las Euménides* significa, irremediablemente, la discontinuidad de la representación de lo probable y lo verosímil,

⁶³⁶ *Ibid*, 1051 y 1052: τίνες σε δόξαι, φιλτατ' ἀνθρωπων πατρί, / στροβούσιν; ἴστε, μὴ φόβου νικῶ πολύ.

⁶³⁷ Nótese que en el campo semántico del verbo στροβέω (*cf.*, Sebastián Yarza, *Diccionario griego-español*, s.v.) se encuentra el significado tanto de “agitar”, “trastornar”, “perturbar” (y en esta traducción se usa como “torturar”), así como también el de “dar vueltas” o “hacer girar”, lo cual nos puede dar la clave para entender que la “perturbación” de Orestes es bastante gráfica y evidente, visible a los ojos, es decir, cuando él da vueltas de manera retorcida, porque ello coincide con la noción de locura ya expuesta (*cf.*, *supra*, pp. 54-73): se sabe que Orestes está siendo perturbado por esas visiones, porque él mismo lo dice, y además, porque quizás, al momento de decirlo en la representación teatral, acompaña sus palabras con vueltas o sacudidas extrañas, dando giros como un torbellino y con movimientos circulares. Del verbo στροβέω proviene el sustantivo στρόβιλος, “torbellino”, “huracán” y “pirueta”.

⁶³⁸ Julio Girard, *op. cit.*, p. 425.

puesto que *Agamenón* y *Las Coéforas* sí pueden considerarse obras dramáticas en donde todo lo que ahí sucede es verosímil según lo probable, y por tanto, realista y natural. Si se afirma que las Erinias de *Las Euménides* son personajes de ensueño, o proyecciones mentales de Orestes, por tanto, también debe aceptarse un quiebre con los recursos teatrales y el pensamiento poético de Esquilo, dado que en las primeras piezas de la *Orestíada* él pone en escena cosas que pueden pasar probablemente en la vida real, fuera del teatro, donde podría decirse que nada depende de fuerzas extrañas y sobrenaturales. Sin embargo, bajo estos términos, si de estas dos piezas nos trasladamos a una tercera que significa la continuación y el culmen de dicha trilogía, y en donde aparecen, ahora sí, personajes confusos y borrosos que están ahí como la proyección de un sueño o una alucinación sin resquicio alguno de existencia ontológicamente concreta, donde quiera que ésta pueda darse, y entonces vemos al interior de la mente de Orestes imágenes terribles proyectadas en el teatro, ¿no es esto absurdo en sí mismo? ¿Acaso no estaríamos presenciando un teatro incongruente en sus ideas y en sus recursos técnicos y narrativos, a los cuales habría que calificar como torpes y atropellados? ¿No estaría fallando el principio de la verosimilitud y probabilidad aristotélica? Se debe, por tanto, asumir la presencia invisible de fuerzas sobrenaturales que mueven los hechos tanto de las dos primeras obras de la *Orestíada*, como de la tercera pieza teatral, aunque en ésta, esas fuerzas son ya visibles, según lo probable y lo verosímil, pues en escena vemos a los dioses mismos actuando, dialogando, debatiendo y comportarse, en suma, como cualquier otro personaje humano del teatro, lo cual sucede incluso en el *Prometeo encadenado*, sea Esquilo o no el autor de esta otra tragedia.

En efecto, son invisibles las Erinias al final de *Las Coéforas* no a causa de su inexistencia, sino debido a la técnica teatral empleada por Esquilo, la cual tiene el fin de no confundir a la audiencia (por ejemplo, introduciendo un nuevo grupo de actores que

conforman un segundo coro) y conducirla así, poco a poco, de la presentación de hechos humanos y “naturales”, hasta la develación del fondo de tales hechos, donde son las fuerzas divinas las que actúan desde la invisibilidad en el *Agamenón* y en *Las Coéforas* (y al final de esta pieza, en efecto, tanto el coro como la audiencia no pueden ver a las Erinias, según las palabras de Orestes y del mismo coro en 1053- 1062). No obstante, en *Las Euménides*, tales fuerzas divinas se hacen visibles, reales y creíbles en términos no sólo teatrales, sino también religiosos:

At 1048 Orestes can at last see the Furies. The brief physical description shows how vivid and real they are to him, but it is clear that this is the moment when he is struck by the madness predicted at 1021-5 –the moment when he is no longer *ἔμφρων* (cf. 1056). He can see Furies because he is mad, and his vision of them is the symptom of his madness.

Do they appear to the audience in the theatre? Almost all scholars rightly assume not [...]. In the context of the present article, however, it is as well to establish the reason for the assumption. It is not quite sufficient to say that, if the Chorus cannot see them (1061), there is no reason why the audience should be able to, for a dramatist can sometimes allow his audience to share the private vision of one character at the expense of others. The crucial factor is rather the way in which we have been prepared for what happens at 1048 by Orestes' earlier talk of madness. What the audience are expecting to see is simply what they would see if a man became deranged in real life, and in this context the entrance of a group of Furies played by extras would be startling and confusing. It is this preparation, then, that shows that the scene conforms to the conventions of *Ag.* and the rest of *Cho.*, where, as well shall see, supernatural powers are never visible in the theatre. Nor need we take seriously the notion of Verral that Orestes mistakes the *Chorus* for the Furies. This is based only on the word *δμωαί* at 1048, which must derive from scribal reminiscence of 84, for the distinction between the Chorus that Orestes addresses and the Furies that he described is perfectly clear in the rest of the scene.⁶³⁹

Así las cosas, y en aparente contraste con todo lo establecido en este capítulo, puede ya preguntarse: ¿qué son entonces las Erinias, motivo de análisis en este trabajo, en la cabeza de Orestes y en la visión que éste tiene de ellas? ¿Cuál es entonces la naturaleza de las Erinias, si como hemos visto, tanto el mito que ellas protagonizan como su manifestación (cualquiera que ésta pudiera ser según las categorías de lo real, en tanto que material, o simplemente mental sin posibilidad alguna de extensión en el espacio y tiempo), se da en un momento teatral casi ritual, donde los espectadores del teatro se convencen de su existencia, así como de cualquier hecho probable e improbable que suceda en escena, sin que por ello

⁶³⁹ A. L. Brown, *op. cit.*, pp. 18 y 19.

estén coaccionados a creer que tales cosas puedan suceder igualmente fuera de la representación escénica? Porque si bien es cierto que la suma de todos los aspectos antes analizados dan como natural resultado, como sucede con Orestes, una angustiante ansiedad, un trastorno psicológico que ya es demencia, y él mismo es icono de locura en la literatura griega, ¿se puede afirmar por ello mismo que las Erinias son meras alucinaciones, producto de la imaginación de Orestes, emergidas, en última instancia, de la conciencia moral en estado de afectación como consecuencia directa de la invasión de emociones y sentimientos encontrados en el personaje, como la vergüenza, culpa moral y jurídica, y la presencia de una mancha contaminante y contagiosa, pues el héroe está completamente impuro según su propia conciencia? ¿En qué consiste, por lo tanto, la locura de Orestes, en *Las Euménides*?

Eurípides, el más joven de los tragediógrafos, nos contestaría no con otra cosa sino con una obra suya, en la cual *sus* Erinias aparecen en escena por el simple hecho de que son mencionadas, y nada más. En su *Orestes*, obra que tiene por argumento el mismo que *Las Coéforas* y *Las Euménides*, las Erinias aparecen como personajes abstractos que torturan al héroe homónimo, y por eso mismo distan mucho de conformar un cortejo de seres reales y visibles, completamente distinto al coro de Erinias que presenta Esquilo.⁶⁴⁰ En *Las Euménides*, dicho coro, además de cantar y danzar al compás de la música, aterra a la audiencia con su verdadera epifanía teatral, tomando acción efectiva, tanto como Apolo y Atenea, dioses que habitan el nevado Olimpo. Así, y en absoluta contradicción con la aparición teatral de las Erinias en la *Orestíada*, Eurípides hace de las diosas telúricas la ridícula alucinación de un Orestes enfermo y miserable, quien padece de una locura completamente psicológica donde el factor divino queda en entredicho, gracias a la

⁶⁴⁰ Cf., Julio Girad, *op. cit.*, p. 457.

incredulidad del autor, derivada de su probable ateísmo y recalcitrante racionalismo.⁶⁴¹ Eurípides, el poeta trágico que racionaliza los mitos griegos, es decir, los avatares del destino de los héroes de la Grecia Clásica, considerado además como el dramaturgo “psicologizante”⁶⁴², en la mayor parte de sus dramas le resta importancia al accionar de los dioses, tratando de mostrar así que toda pasión humana, todo acto errado del hombre y sus respectivas consecuencias fatales, no son otra cosa que la actividad mal encaminada del intelecto humano, al tomar las decisiones más equivocadas, y al dejarse arrastrar por esas pasiones que nada tienen de divino, sino simplemente de irracional. Los dioses ya no son agentes ni factores de nada, y esto mismo pasará con sus Erinias. En el *Orestes*, la locura de éste es producto de su mente perturbada, y nada más; y si de algo está enfermo el personaje, es de una locura puramente humana que, según su propio discurso en la obra, no es otra cosa que su conciencia:

MENELAO. – ¿Qué opresión sufres? ¿Qué enfermedad te destruye?
ORESTES. – La conciencia, porque sé que he cometido actos terribles.
MENELAO. – ¿Cómo dices? Sabio es de verdad lo claro, no lo turbio.
ORESTES. – La pena, sobre todo, la que me corroe...
MENELAO. – Terrible en efecto es esa diosa, pero aplacable.
ORESTES. – Y los ataques de locura, en venganza por la sangre de mi madre.
MENELAO. – ¿Cuándo comenzaste con esa locura? ¿Qué día fue?
ORESTES. – El mismo en que honré en la tumba a mi infeliz madre.⁶⁴³

⁶⁴¹ Cf., *ibid*, pp. 423 y 424, donde el autor añade: “La expresión habitual, el *delirio* de Orestes, sólo es exacta a medias en Esquilo. Sin duda, el ser que padece esas extraordinarias turbaciones, no gobierna ya sus sentidos ni su razón; pero los fantasmas que le persiguen no son puros sueños de su imaginación enferma; son causas reales e inmediatas de su extravío; existen, en calidad de habitantes del mundo invisible y como mensajeros de los difuntos. Ya en el *Prometeo encadenado*, aparece un efecto semejante debido al mismo pensamiento, y este ejemplo, viene particularmente a propósito para mostrar cómo adaptaba Esquilo sus ideas preferidas a las más maravillosas leyendas mitológicas. Cuando Ío aparece en escena, presa de arrebatos en que se reúnen el padecimiento moral y el físico, el trastorno del alma y la agitación convulsiva del cuerpo, habla un raro lenguaje, imagen de la tradicional metamorfosis que sólo podía expresar imperfectamente y expresión del mal que la tortura. ¿Qué hay en el fondo de esas extrañas palabras? ¿Cuál es la causa del terror que se apodera de la joven? ¿Qué medio emplea Juno para lanzarla loca y jadeante a esas carreras furiosas sin descanso? El tábano que se adhiere, al decir de la misma Ío, a los flancos de la ternera, es el fantasma de Argos que aquélla ve con los ojos del alma, y a la vez cree sentir en sus carnes las picaduras del implacable aguijón, oye sonar la flauta pastoril que dormía otras veces la vigilancia de su guardián. Argos ha sido muerto por culpa de ella, y ahora viene a perseguirla desde el fondo de los Infiernos. Henos aquí, nuevamente conducidos a ese orden de concepciones religiosas respecto a los derechos de los muertos que ocupa tanto lugar en la tragedia de Esquilo, y esto es, quizá también, lo que se halla mejor determinado en esos diversos elementos cuya confusa y misteriosa reunión quiso ofrecer entonces.”

⁶⁴² Cf., por ejemplo, Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, pp. 225-243.

⁶⁴³ E., *Or.* 395-402. Trad. de Carlos García Gual.

No son verdaderamente las Erinias, con una presencia real y visible para el coro y los demás personajes de esta pieza, y menos aún para el público, las responsables de la locura de Orestes. La “psicologizada”, por así decir, o humanizada locura del héroe radica en su propio sentimiento de culpa, locura que, en las irónicas palabras de Eurípides, es una “diosa fácil de aplacar”: la conciencia (ἡ σύνεσις⁶⁴⁴). Y dicha conciencia puede entenderse, etimológicamente, como el saber de uno mismo y de los propios actos, en plena claridad de la verdad que no es *no clara*⁶⁴⁵, por parafrasear la lítote de las palabras nada gratuitas de Menelao, que al hablar así, es Eurípides quien nos trata de indicar que la de Orestes -y quizá ninguna otra-, es una locura que paradójicamente no está fuera de la razón, del entendimiento y de la sabiduría. Son sus remordimientos los que lo enferman:

Los remordimientos capaces de suscitar apariciones eran solamente los remordimientos de los hijos criminales. Pero, aunque encerrado en este estrecho círculo, Esquilo despliega dentro de él una riqueza y un poder que desafían toda comparación, hasta el punto de que uno de sus más hermosos dramas está ocupado, por entero, por la aparición siempre constante de las Euménides, que representan aquí el principal papel. ¿Se sostienen, en esta difícil empresa, la audacia de su imaginación, la sombría brillantez de su magnífico lenguaje o la virtud de su fe, conjunto de religión y poesía como debía ser la fe de un griego? Ante todo, es preciso penetrarse de una verdad a que se muestra bastante rebelde el moderno espíritu; la de que las Furias se hallan lejos de ser para Esquilo una pura metáfora, un lugar común de la tragedia. Por el contrario, constituyen uno de los resortes más activos y vivientes de sus dramas, y forman, a sus ojos, tan esencialmente parte del mundo en que habitaba por lo común su pensamiento, que el estudio de su papel puede conducirnos a las más importantes conclusiones sobre su sistema trágico.⁶⁴⁶

Porque así como toda enfermedad puede ser analizada por el ojo iluminador de la ciencia y la razón, la locura, al igual que todas las pasiones desligadas de cualquier intervención divina, puede ser diseccionada por el entendimiento humano, el cual tiene la capacidad de abarcarlo todo. Orestes sabe lo que hizo, y sabe que la causa última de su delirio es su

⁶⁴⁴ Concepto griego que también podría ser traducible como el pleno conocimiento de la autoría de los actos, el “conocimiento de causa”, además de otras posibilidades de traducción que Sebastián Yarza (*op. cit.*, s.v) nos ofrece: “Entendimiento; inteligencia; conocimiento; ciencia; arte”, etc.; *cf.*, también, Lidell-Scott, s.v. En el juego de palabras que aparece en este verso (E., *Or.* 396), a saber: ἡ σύνεσις, ὅτι σύννοια δειν’ εἰργασμένος. Otra posibilidad de traducción a la contestación que Orestes da a Menelao cuando éste le pregunta de su mal, sería: “el *conocimiento*, pues *sé (conozco)* que he hecho cosas terribles.”

⁶⁴⁵ A las palabras de Orestes, cuando éste explica su enfermedad, Menelao responde (E., *Or.* 397): πῶς φής; σοφόν τοι τὸ σαφές, οὐ τὸ μὴ σαφές. (“¿Cómo dices? Sabio es de verdad lo claro, no lo turbio”. Trad. de Carlos García Gual)

⁶⁴⁶ Julio Girard, *op. cit.*, p. 431.

conciencia⁶⁴⁷; sabe que delira o alucina a las Erinias en los momentos en que no está sometido a los ataques de su enfermedad, enfermedad que consiste simplemente en alucinar, es decir, en ver cosas donde no hay nada. Incluso, por instantes llega a confundir a su hermana Electra con una de las terribles diosas. Pero decir que las Erinias son la conciencia, como derivación directa de una sabiduría que sabe de los actos de uno mismo, es una afirmación que encuentra su eco en antiguas ideas, donde tal saber es la instancia óptima que posibilita las mejores y las peores consecuencias.⁶⁴⁸

Esta concepción de la locura de Orestes como conciencia, en la tragedia de Eurípides, además de tener poco de divina, sin relación alguna con los dioses, y ser ciertamente racional, porque se trata de un mal o una afección cerebral, es, para decirlo en una palabra, el producto de una mente dañada sin más, pese a que en ella abunde el conocimiento de sí misma.

⁶⁴⁷ Cf., por ejemplo, Chrysipp. (sófist.), *fr.* 325, quien dice que “Lo que dice como enloquecido que está [i. e. Orestes], mas no está viendo nada, sino que sólo le parece. Por ello le dice Electra: ‘*Tente, pobre mío, quieto en tu lecho, que nada ves de lo que crees ver tan claramente*’ (trad. de Javier Campos Daroca), lo cual está en consonancia con la idea de que las Erinias son producto de la conciencia, como diría Filóstrato en boca de Apolonio de Tiana, (cf., Philostr., VA. VII 14). Citemos, por ejemplo, un argumento que refuerza la tesis que sostiene la idea de las Erinias-conciencia: “Esta visión de Orestes es la de su conciencia. La costumbre que condena los delitos de sangre devienen en el simbolismo de estos seres míticos, cuya plasticidad por medio de las palabras intenta representar el peso de la conciencia o del remordimiento. Que esto es así se comprende porque sólo Orestes puede ver a las Erinias. Sólo el *hybristés* mira el terror que nace de sus actos, en el espejo de su conciencia. Las deidades por su propia naturaleza o los intermediarios de éstas con los hombres, como es el caso de la Pitia, también son capaces de mirar a las Erinias/conciencia” (David García Pérez, *Mitología y tragedia grecorromanas...*, p. 168).

⁶⁴⁸ Todo lo cual se repite en las palabras de Apolonio de Tiana, según la biografía que de él hace Filóstrato. Cf., Philostr., VA, 7.14: “Pero la sabiduría [...] alaba el pasaje de Eurípides que piensa que la conciencia en los hombres es la enfermedad que los aniquila, cuando tienen presente que han cometido malas acciones. Ella fue seguramente la que hizo concebir a Orestes las imágenes de las Euménides, cuando enloqueció contra su madre; pues la mente es la que tiene el dominio sobre lo que ha de hacerse, pero la conciencia acompaña al hombre a todos los templos, a todas las calles, a todos los recintos sacros, a todos los lugares de residencia de los hombres, aplaudiéndolo y cantándolo, y entonará himnos en su honor, incluso cuando duerme, llevando sobre él un coro elogioso del mundo de los sueños. Pero si la disensión interna de la razón resbala y cae en la maldad, la conciencia no le permite ni mantener recta la mirada ante ninguno de los hombres, ni dirigirse a él con lengua libre; sino que lo aparta de los templos y de las oraciones, pues no le deja ni levantar su mano hacia las imágenes, sino que golpea, si las levanta, como las leyes a quienes se alzan contra ellas; los aparta de toda compañía y los aterroriza cuando duermen. Asimismo, lo que ven de día y cuanto creen oír decir, lo convierte en algo onírico y etéreo y a sus terrores confusos y fantasmagóricos, en verdaderos y persuasivos para el terror. Así pues, que la conciencia me pondrá en evidencia, tanto si voy con quienes me conocen, como con quienes no me conocen, si llegara a ser el traidor para estos hombres, creo que lo he dejado claramente demostrado, y que la verdad se pone de manifiesto [...]”. Trad. de Alberto Bernabé Pajares.

Pero lo curioso es que, en su alusión a la *manía*, Eurípides no escapa al modo en que sus predecesores la simbolizan, ya que emplea las mismas imágenes que ya han sido analizadas en el capítulo dos de este trabajo, donde puede destacarse, por ejemplo, el aspecto salvaje del matricida, el cabello desordenado y enmarañado, la apariencia desfigurada y el tratamiento de la misma locura como enfermedad, como *νόσος*, además de la mirada terrible, perdida e inconfundible del loco:

MENELAO. – ¡Oh dioses! ¿Qué veo? ¿Qué cadáver tengo ante mis ojos?

ORESTES. – Bien has dicho. Pues con mis males no vivo, aunque veo la luz.

MENELAO. – ¡Qué salvaje llevas tu desgreñada melena!

ORESTES. – No me atormenta mi aspecto, sino mis actos.

MENELAO. – ¡Mirada terrible la de tus secas pupilas!

ORESTES. – Mi cuerpo me es ajeno; sólo el nombre no me ha abandonado.

MENELAO. – ¡Qué desfigurado te veo, contra lo que esperaba!

ORESTES. – Heme aquí, asesino de mi desgraciada madre.

MENELAO. – Lo he oído, ahórrate el repetir los males.

ORESTES. – Lo ahorro, pero la divinidad es rica en males contra mí.⁶⁴⁹

En *Las Euménides*, en completa antítesis con las ideas teatrales y religiosas del escéptico Eurípides, su predecesor Esquilo nos muestra la teofanía cabal de las diosas de la locura, conformando el coro que pretende dar caza al matricida, contraponiéndose con ello a las intenciones de Apolo y de algún modo, confrontándose también a Atenea, dioses éstos que de la misma manera que las Erinias, toman parte en la actualización de los hechos de esta pieza teatral. No hay absurdo alguno en todo esto; por el contrario, se corresponde a un realismo profundamente religioso, en el que se exponen las creencias del poeta en el orden divino imperante en todo momento, el cual rige el destino de los hombres.

El coro de las Euménides no es ya solamente el intermediario que empleaban para comunicarse con los espectadores, no es ya una multitud verdadera del teatro y la ficticia

⁶⁴⁹ E., *Or.* 385-394. También sus Erinias, que nunca aparecen pero son mencionadas, son descritas con las características ya analizadas: “ORESTES. – ¡Ah madre, te lo suplico! ¡No excites contra mí a las muchachas de ojos sanguinarios y de melenas con serpientes! ¡Ellas, ahí al lado, me asaltan! (*ibid*, 255-257)” y “¡Ay, ay! ¡Raudas, aladas, que montáis un cortejo sin tonos báquicos, entre gemidos y sollozos, Euménides de negra tez, vosotras que os agitáis por el vasto éter, vengadoras del crimen de sangre, vengadoras del asesinato, os suplico, os suplico, permitid que el hijo de Agamenón olvide su rabiosa y frenética locura! ¡Ay, desgraciado, qué angustias te empujan a errar sin sentido, por haber aceptado la profecía que desde el trípode Febo emitió, emitió sobre el suelo donde están, según dicen, las hendiduras del ombligo de la tierra!”, dice el coro en la primera estrofa de esta pieza (*ibid*, 316-331). Trad. de Carlos García Gual.

del drama; es la personificación de las fuerzas y de las ideas religiosas y morales, que se animan y toman realidad sensible, entran directamente en acción, se defienden y se transforman ante nuestros ojos. Refirámonos, una vez más, a las dos tragedias anteriores, para ver cómo está allí realmente preparado el papel de las Euménides, cómo pertenece a las mismas desatar los lazos que oprimieron a los actores humanos y calmar las turbaciones que originaron en la conciencia.⁶⁵⁰

Para Esquilo, los dioses están presentes en todos los acontecimientos humanos, y es a ellos, finalmente, a quien se debe otorgar el éxito o el fracaso en una empresa, aunque los dioses no puedan ser visibles. Del mismo modo, las Erinias han estado presentes en las tres piezas de la *Orestíada*, determinando el curso de los hechos, vengando y castigando todos los crímenes de sangre que se han dado al interior de la casa de los pelópidas, y en esta última pieza teatral que cierra el mito completo de la *Orestíada*, se hacen presentes, manifestándose como las causantes últimas de la muertes de Atreo, de Agamenón, de Clitemnestra, de Egisto, etcétera, como si de una cadena de daño interminable se tratara, y que ahora se cierra en Orestes. Nada de esto aparece en Eurípides, como dirá Girard:

[...] Había en Esquilo más de una forma de aparición; si se atrevió a mostrar sobre la escena muertos o ministros del Hades, otras veces se detuvo, por decirlo así, en el primer grado de la aparición; los fantasmas evocados eran visibles para uno sólo de los personajes, e invisibles para los demás y para los espectadores. Pero tanto en este último caso como en el primero, fue siempre y ante todo sinceramente religioso, aunque, por una feliz observación de la naturaleza humana, consiguiera producir efectos patéticos a que contribuía en parte la pintura de padecimientos reales. Eurípides quiso tratar a su vez esta segunda especie de emociones, desplegando allí los recursos particulares de su arte. Pero ese elemento humano que su predecesor une a la expresión de la idea religiosa, pasa a ser en él lo principal, casi puede decirse, que el todo, y le avalora con una ciencia analítica y un sentimiento dramático muy notables. Para pintar un infeliz atormentado por las Furias, lleva hasta los últimos límites la exaltación enfermiza del remordimiento, y lo que era aparición en Esquilo, se convierte en Eurípides en alucinación.⁶⁵¹

Ahora bien, dicha cadena de daño se cierra en Orestes porque él es el último eslabón, al ser el último descendiente de tal cadena que significa la familia real de Micenas. Recordemos que la historia que los hermanos Atreo y Tiestes protagonizan, es la constatación de la maldición que pesa sobre Pélope (lanzada por Mírtilo, el cochero de Enómao⁶⁵²), porque Atreo asesina a sus sobrinos y se los ofrece como banquete al padre, es decir, a su hermano

⁶⁵⁰ Julio Girard, *op. cit.*, p. 457.

⁶⁵¹ *Ibid*, p. 423.

⁶⁵² Cf., Apollod., *Epit.* 6.7.

Tiestes, quien sin saberlo se come a sus propios hijos. Recordemos también que Egisto, otro hijo de Tiestes, vengará por esa afrenta a su padre, matando a Atreo y al hijo de éste, es decir, Agamenón, en complicidad con Clitemnestra. Se puede decir, entonces, que el asesinato de Agamenón tiene una doble causa: la venganza de Egisto ya señalada, y la venganza de su esposa, porque ésta, al matarlo, también se venga del asesinato que él cometió contra su propia hija, Ifigenia.⁶⁵³ Finalmente, Orestes venga a su padre Agamenón, matando a su propia madre. Como puede notarse, cada asesinato era vengado por un descendiente, es decir, un mortal hijo o pariente cercano del asesinado, y en tales venganzas los personajes eran los instrumentos que llevaban a cabo los planes de las diosas de la venganza, la Erinias, o incluso, los planes del mismo Zeus.⁶⁵⁴ Sin embargo, Orestes deberá pagar de otra forma, puesto que no tiene descendientes (y no es descabellado pensar que si los tuviera, algún hijo suyo sería el encargado de resarcir la muerte de Clitemnestra, azuzado también por las Erinias, quienes así buscarían la venganza por la muerte de la reina, destruyendo al matricida⁶⁵⁵): se enfrentará directamente con las diosas de la venganza, y ellas serán las encargadas de cumplir en persona dicha maldición y venganza, cerrando así la interminable masacre que se ha dado entre los descendientes de Pélope, gracias a la primera maldición que éste contrajo mucho tiempo atrás. Todo lo cual es develado en la *Orestíada* de Esquilo; y si bien en las dos primeras obras las Erinias no son visibles para el público y el coro, es revelador que dos personajes afirmen que pueden verlas actuar al interior del

⁶⁵³ Por lo tanto, puede decirse que en la persona del héroe Agamenón, caen como violentos golpes de las olas del mar, los embates de tres distintas afrentas en el pasado consumadas, las cuales cobran cada una a su vez un ajuste de cuentas de tales daños causados por él: la venganza cobrada en su persona por parte de Egisto, cuyos resentimientos radican en que el padre de aquél, Atreo, arruinó la vida del padre de éste, Tiestes, así como la vida de sus hermanos; igualmente, Clitemnestra venga el sacrificio en Aúlida de su propia hija Ifigenia, autor que de tan execrable acto fue el mismo Agamenón, el padre. Finalmente, puede decirse también, que todas las vidas de héroes que fenecieron en el campo de batalla de Ilión, debían de algún modo ser resarcidas por su muerte, y la muerte del caudillo aqueo es el medio más justo para equilibrar tanta sangre derramada en guerra a causa de él mismo y su hermano Menelao. Además, no hay que olvidar que sobre Agamenón pesa a cada instante la maldición que, a su vez, cayó sobre Pélope.

⁶⁵⁴ Cf., A., *Ch.* 948, y A. L. Brown, *op. cit.*, p. 25.

⁶⁵⁵ Cf., Ruth Padel, *op. cit.*, pp. 253-294.

palacio; dos personajes que por cierto, comparten entre sí el hecho de estar enloquecidos: Orestes, quien ve a las Erinias cuando nadie más puede hacerlo (hacia el final de *Las Coéforas*⁶⁵⁶), y Casandra, enloquecida por Apolo, quien en el *Agamenón*⁶⁵⁷ también puede ver a las diosas aunque nadie más puede hacerlo, y menos aún creer su visión⁶⁵⁸:

En la tragedia, las figuras dementes que pueden ver -y ven verdaderamente- donde otros no ven nada son Orestes, Casandra e Ío, todas ellas de Esquilo [...] son los personajes expuestos a ataques no aislados sino repetidos de locura [...] Para Ío y Orestes, las repetidas explosiones de locura durante un tiempo prolongado *son* el castigo, y durante su transcurso pueden ver y oír verdaderamente las causas demoníacas de su sufrimiento.⁶⁵⁹

Así las cosas, y en resumen, la *Orestíada* debe ser entendida como una trilogía que evoluciona desde los actos humanos, aunque incitados por los dioses, hasta la aparición real de éstos en pos de continuar con esa cadena interminable de daño y sufrimiento, cadena que es la maldición de Pélope que ahora reincide, luego de muchas generaciones, sobre la persona de Orestes. Dicha evolución teatral tiene como propósito, entre otros, el de mostrar que el drama de la vida humana recae en la eterna injerencia de los dioses en los asuntos mundanos de los hombres, y tales dioses, si bien son invisibles en la vida diaria, son reales en tanto que son los engranajes que determinan el funcionamiento de los hechos cotidianos entre los mortales. Además, recordando lo ya dicho⁶⁶⁰ acerca de la locura, vale decir nuevamente que ésta consiste en ver cosas que los demás no pueden ver, no porque no existan, sino porque nadie más puede hacerlo excepto aquellos que tienen una conciencia

⁶⁵⁶ Cf., A., *Ch.*, 1048-1075, pasaje que ya ha sido analizado (cf., *supra*, pp. 211-220).

⁶⁵⁷ Cf., A., A.1072-1330.

⁶⁵⁸ El coro de argivos en el *Agamenón* no cree del todo las palabras de Casandra, como ella misma dice (cf., A., A.1212), porque el destino de la hija de Príamo es vaticinar eventos futuros que son verdaderos y reales, pero dichos vaticinios nunca son creídos por nadie, y ese es el trágico don que le ha otorgado Apolo (cf., también, *supra*, p...). Así pues, no sería creíble el que las diosas estén rondando como un coro la casa de Atreo (cf., A., A.40-82), y menos aún que se cierne la muerte de Agamenón a manos de su esposa. Sin embargo, el coro se sorprende de que ella pueda referir los hechos del pasado, referentes a esa cruenta cena donde Atreo le ofrece a su hermano Tiestes los cuerpos cocinados de sus propios hijos como banquete; así pues, el coro de Argivos en el *Agamenón* concede cierto crédito a las cosas que Casandra narra (cf., A., A. 1090-1104 y 1178-1330), por lo cual, debemos asumir la presencia divina de las Erinias como agentes invisibles en esta pieza teatral, quienes mueven los hilos de la trama, azuzando a Clitemnestra a vengar la muerte de su propia hija Ifigenia, y son, en resumen, los agentes divinos que se encargan de suscitara todas las muertes al interior del palacio real de Micenas. Cf., por ejemplo, A. L. Brown, *op. cit.*, p. 14.

⁶⁵⁹ Ruth Padel, *op. cit.*, p. 128.

⁶⁶⁰ Cf., *supra*, pp. 82-109.

más desarrollada, es decir, los locos de la tragedia griega, como Casandra la adivina, Orestes el matricida, y hasta cierto punto, la pitonisa que aparece al inicio de *Las Euménides*, la cual sí puede entrar en trance para *ver* las cosas divinas que los hombres comunes no pueden ver, y puede trasmitirle a ellos la palabra profética del dios. Por ello, el que la pitonisa sea capaz de ver a las Erinias en los primeros versos de esta obra, se debe a que éstas son tan reales aunque invisibles para el común de las personas. Así pues, no es en absoluto desconcertante que la pitonisa anuncie la presencia de las Erinias al inicio de *Las Euménides*, en una visión compartida con Orestes y Casandra. La pitonisa, al igual que éstos, está en un mismo nivel de entendimiento “extático” o “entusiasta”, y puede horrorizarse al ver de manera efectiva y real a las Erinias.⁶⁶¹

Para resumir todas estas ideas, citemos a Brown:

So far I have not confronted the question of the Furies' reality at the end of *Cho*. We have noted that nothing in the scene itself encourages us to think that they any existence outside Orestes' madness. But their objective existence will be clear in the next play, and has, indeed, been taken for granted elsewhere in *Ag.* and *Cho*. If, then, Aeschylus is presenting them here as illusions, in the full sense in which the world is understood today, will he not stand convicted, not merely of a regrettable inconsistency, but of 'wilfully annihilating all truth of the poetic picture', as Müller put it? Evidently we must not regard them as illusions in quit this sense; but we still need to do justice to the realism of the scene, a realism which involves Aeschylus in ignoring the idea that the Furies *cause* madness in favour if the idea that a vision of them is a *symptom* of madness, as though he were fully aware of the distinction.⁶⁶²

Sobran argumentos para demostrar que la representación terrorífica de las Erinias es una representación visible para todos los espectadores de *Las Euménides*, y que por tanto, en el nivel más básico de comprensión, no se puede decir de éstas que son simplemente alegorías del terror y de la conciencia moral del matricida, que se proyecta desde su mente al teatro. En primera instancia, ellas son la personificación de esas fuerzas sobrenaturales o divinas que mueven los goznes de los hechos humanos, de las voluntades y los deseos de éstos que culminan en sus respectivos gozos o sufrimientos, actuando ellas desde la invisibilidad,

⁶⁶¹ A. L. Brown, *op. cit.*, pp. 22 y 23.

⁶⁶² *Ibid*, p. 21.

como en el *Agamenón* y *Las Coéforas*, pero ya manifestándose en su cabal teofanía sobre el escenario, con una presencia real y visible para todos los presentes, dioses y hombres, en *Las Euménides*, obra en la cual dicha visión real se corresponde, al mismo tiempo, con la concepción de los griegos antiguos y del propio Esquilo, de que los dioses pueden hacerse presentes en la realidad misma, fuera del teatro, apareciéndose a los mortales ante quienes ellos quieren mostrarse.

En segundo lugar, hay que afirmar que toda la *Orestíada* está atravesada de manera absoluta por una arraigadísima visión religiosa del mundo, donde nada sucede en la vida de los hombres sin la intervención sobrenatural de factores divinos, donde se escenifica la cabal contraposición de intereses y prerrogativas de dioses que desean defender o arruinar a alguno de los hombres. La aparición de las Erinias significa no otra cosa que la creencia absoluta e inquebrantable por parte del pueblo heleno en esos dioses o principios universales que determinan el orden del mundo, y ver a la Erinias en escena, en su plena teatralización, significa que quienes contemplaron por primera vez *Las Euménides* y se aterraron con esa aparición monstruosa e inenarrable, lo hicieron así por los muchos factores escénicos que intervinieron en el magistral manejo de la pieza por parte de Esquilo, pero sobre todo, porque el público sufría también lo que Orestes padecía, en esa conmiseración que significa la identificación con el héroe, porque lo que le sucedía a él, podía sucederle a cualquier espectador, aunque naturalmente no era deseable que sucediese.

¿Pero cómo puede suceder todo esto si no se cree en la realidad de lo que se tiene frente a los ojos en el teatro? Porque se cree en la existencia de los dioses fuera del teatro, las Erinias (diosas que en el teatro no son sino personajes humanos disfrazados) son capaces de aterrar tanto como es imposible de describir. Apolo, Atenea y las Erinias no son personajes de una historia cualquiera. Son dioses en los que se profesa la misma creencia

que se profesa hoy en día en las religiones monoteístas. Ver a las Erinias no es una alucinación, sino es una visión cargada de verdad, aterradora y enloquecedora por entero, pero muy real a final de cuentas:

[...] las obras que fijaron el lugar de la locura en el imaginario occidental fueron producidas para el recinto de un dios “loco”. Un dios real, realmente presente en “su” teatro. El personaje de Dioniso conectaba la violencia interior con la violencia de la mente y la percepción distorsionadas, con la violencia exterior: la violencia de la acción de la tragedia, su música, sus danzas y sus crímenes. Ver a Dioniso era una prueba de que se veía a Dioniso. Eso bien puede significar locura, no porque Dioniso no fuera real, sino porque lo era.

El principal icono demoníaco de la tragedia eran las Furias: corporizaciones de la locura asesina que surgían de las relaciones entre personas vinculadas por promesas, contratos y parentesco. Son convocadas por la sangre derramada en la tierra. Son la criminalidad que las personas “ven” cuando las relaciones no andan bien. Causan y castigan la locura y el derramamiento de sangre. Son las espías de la mente. Verlas es prueba suficiente de locura; y -una vez más- no porque no existan, sino porque existen. Como Dioniso, son agentes de locura, percibidos como tales por la sociedad, verdaderamente vivos y actuantes en el mundo, en las relaciones y en la mente.⁶⁶³

4.3. Danzar, cantar, atar

Las Euménides es una de las pocas obras trágicas que se han conservado, que tiene la peculiaridad de desdoblarse en dos escenarios distintos. Primero, los hechos se dan en el recinto sagrado de Delfos (versos 1 a 234), y luego la acción se traslada al Areópago, en las inmediaciones de la acrópolis de la ciudad de Atenas (235 a 1047). Asimismo, es la última pieza teatral de la trilogía la *Orestíada* (y la última escrita por Esquilo) donde la absolución de Orestes se logra, y por tanto, así se rompe con la cadena de interminables asesinatos que se han dado, generación tras generación, al interior de la familia cuyos orígenes se remontan a Tántalo, padre de Pélope, quien de modo similar a Atreo con sus sobrinos, descuartizó a su propio hijo para ofrecérselo como banquete a los dioses. Y la absolución de Orestes significa el cierre total de esta interminable maldición que pesa sobre toda la familia real de Micenas, de tal modo que el final es un final reconciliatorio donde la muerte del héroe, tan ansiada por la Erinias, no se consuma, pero se reconcilian las fuerzas divinas que se oponen en el castigo

⁶⁶³ Ruth Padel, *op. cit.*, pp. 30 y 31.

y defensa de él. Así, la obra podría dividirse en dos partes, la primera de las cuales corresponde a la escenificación de la persecución protagonizada por las diosas en busca de su presa, persecución que se lleva a cabo desde Delfos hasta Atenas (al menos en esta pieza teatral), finalizando esta primera parte en la casi realización de tal empeño, pues ante la aparición de la diosa patrona Atenea, se frustra este último intento por parte de las Erinias. La segunda parte de la pieza está constituida por el momento en que se entabla el juicio de Orestes que finaliza, como la obra misma, en la resolución a favor de él, y en la transformación de las Erinias en Euménides (entre el verso 1002 y 1003), diosas bondadosas quienes cambian sus vestiduras negras por el reverencial color púrpura, lo cual, a su vez, se corresponde con el momento en que la ciudad otorga a la diosas nuevas prerrogativas divinas, y por lo tanto, se las introduce en el especial culto que esa ciudad les brindará en adelante, como diosas protectoras y benevolentes que siempre vigilarán el cumplimiento de procesos penales relacionados con los crímenes de sangre.

Según lo argumentado en este trabajo, se puede afirmar que el pasaje donde relucen en su máxima expresión tanto la locura de Orestes y el terror que éste experimenta, así como el actuar mismo de las diosas, en la descripción de sus propios atributos divinos en cuanto a que son las diosas que enloquecen con su presencia punitiva y persecutoria, es en los versos 306 a 396, donde el auditorio presencia en el momento en que, de no ser por la irrupción de Atenea, el fin de Orestes se hubiese efectuado en ese momento a manos de las diosas. Esquilo destaca esta escena casi a la mitad de la pieza, de tal suerte que se logra un clímax pleno de suspenso en el cenit de la pieza: las Erinias por fin han alcanzado a Orestes, y lo han acorralado como una presa de cacería en un círculo que ellas mismas forman con sus cuerpos, y que van cerrando poco a poco a medida que cantan y danzan estrechando a Orestes, que está aferrado a la estatua de la efigie de la diosa Palas.

Antes de analizar este pasaje, se debe efectuar una serie de consideraciones previas: la obra *Las Euménides* debe su nombre a la formación coral que danza y canta⁶⁶⁴ en la *orchestra*, y que en este caso, está compuesto por personajes vestidos de negro, simulando ser las Erinias, las cuales, al momento de aceptar la absolución de Orestes impuesta por el jurado, se convierten en Euménides (diosas reverentes, bienhechoras), revistiendo ahora mantos color púrpura. A pesar de las palabras de Aristóteles⁶⁶⁵, la tragedia griega centra gran parte de su efectividad y su logro artístico, diferenciado de otros géneros poéticos, en el recurso plástico y auditivo que es el vestuario y la palabra cantada, es decir, la música, además del acompañamiento que de ésta se hace con la danza de los actores, al ritmo del canto, y este mismo canto articulándose según las necesidades impuestas por la música. Todos estos elementos constituyen el espectáculo teatral, la ὄψις⁶⁶⁶:

[...] En la Grecia del siglo V, especialmente en el escenario, el canto y la danza iban juntos. *Mousiké* significaba “poesía” tanto como “música”: la poesía era cantada. La “música” era una imagen del orden correcto y civilizado, como lo es una tragedia. En la danza y el canto, así como en un poema, cada componente tiene su propio lugar; todas las piezas trabajaban juntas. La poesía, la música y la danza representan un orden educado, deseable, controlado, y en funcionamiento.

Khóros significa “danza”. En los textos trágicos, tal como han sido transmitidos por los eruditos del Renacimiento, la palabra se refiere al grupo que canta, el “coro”, que tiende a defender el orden y el control de las pasiones, evitando los extremos. Con mucha frecuencia los cantos corales manifiestan su creencia en la moderación, su miedo a la pasión extrema, una preocupación por valores ordenados que expresan, de manera rítmicamente controlada, a través de la métrica y la simetría [...].

Es como si “danza” significara orden: un orden que depende de la seguridad de la moderación, basado en la piedad tradicional, al que se alaba mejor mediante el metro controlado. De hecho, la palabra “metro” proviene de *métron*, una unidad de medida: de allí deriva *métrios*, “moderado”.⁶⁶⁷

⁶⁶⁴ Como de hecho sucedía en muchas otras tragedias, las cuales toman su nombre del grupo de actores que conforman el coro, por ejemplo, *Las Bacantes*, que es la última obra de Eurípides donde figura el coro de mujeres tebanas que celebran los ritos de Dioniso, las bacantes.

⁶⁶⁵ Cf., Arist., *Po.* 1453b 1-14, donde el filósofo afirma que hay piezas teatrales que producen temor y conmiseración a partir del espectáculo (ὄψις), pero que este tipo de piezas están menos logradas que las que producen los mismos efectos a partir del entramado mismo de los hechos (σύστασις τῶν πραγμάτων), porque una trama de este tipo puede ser contada, prescindiendo del acto de ver, y producir mediante la narración tales efectos. Además, añade que las piezas que producen horror (τό τερατώδες) a causa del espectáculo, en lugar de temor y compasión, son ajenas al arte propiamente trágico, y no tienen nada de artístico.

⁶⁶⁶ Cf., Arist., *Po.* 1450b 16-21.

⁶⁶⁷ Ruth Padel, *op. cit.*, pp. 469 y 470.

Más aún, son muchas y de suficiente peso, las teorías que denuncian el origen de la tragedia griega a partir del acompañamiento coral de poemas líricos, puesto que la presencia de la danza en estas intervenciones corales tomó poco a poco tal importancia, que determinó el tipo de música y canto (en la combinación de distintos pies métricos, lo cual se opone a la estructura tradicional de la monorrítmica poesía épica) que era pertinente a la tragedia en el marco de su apogeo. Así, cuando escuchamos el nombre de alguna tragedia griega, inmediatamente debemos imaginar que su puesta en escena era algo más de lo que hoy es el teatro, pues en las representaciones áticas del siglo V a. C., el espectáculo musical y dancístico, con todo un trabajo previo de coreografía que involucraba a actores ataviados con admirables vestuarios, nunca podía faltar.

Ya en escena, el coro representaba la opinión del pueblo, que simpatizaba o no con el parecer del héroe trágico, motivando de alguna forma el modo en que los hechos se concatenaban, a partir de su consejo e injerencia en las decisiones del héroe; mas la oposición entre el coro y el héroe, si se llegaba a dar, nunca se escenificó, en toda la tragedia, con las mismas dimensiones que se logra percibir en *Las Euménides*, pues en esta obra el coro de Erinias no sólo se opone a Orestes, busca su muerte.

Que las Erinias estén estrechamente relacionadas con la tragedia, tanto como Dioniso, es algo que puede atestiguar no sólo porque ellas constituyen el coro de *Las Euménides*, sino por la prueba que nos dan algunos vasos de cerámica pertenecientes a la misma época, donde aparecen como icono de la tragedia (lo mismo que Lyssa)⁶⁶⁸, en cuya representación pictórica se enfatiza su danza semejante a la danza de las bacantes, con los cabellos despeinados y los miembros de sus cuerpos dislocados. Y si la tragedia griega debe entenderse como la interrelación de diversos aspectos que la definen, como la palabra, el

⁶⁶⁸ Cf., *ibid*, *op. cit.*, p. 205.

escenario y el vestuario, es en la música y la danza donde este género encuentra un rasgo absolutamente distintivo y lo separa de otros, pues ambos aspectos -música y danza- se vinculan directamente con el culto dionisiaco por medio del ritual donde el cortejo de bacantes y el cortejo de Erinias, bailan su extraña danza disarmónica. La danza es, por decirlo de alguna manera, la representación visual en movimiento donde se percibe el orden y la armonía del grupo dancístico, en donde incluso se manifiestan los valores ciudadanos, pues el coro no sólo es la voz del pueblo en tanto que representa su opinión; también simboliza su integración al conflicto personal del héroe, y en su danza, el coro representa la armonía que debe imperar en la ciudadanía en el ejercicio político. No obstante, la danza de las Erinias y de las bacantes, paradójicamente, representa una “no-danza”, pues es la danza que encarnan seres enloquecidos que como tal, nada de racional tienen, lo mismo que sus movimientos. Aquí, sin duda puede adivinarse una “paradoja vital alrededor de la imagen de la locura como danza, que se conecta con la paradoja mayor: representar la *Disharmonie* de la locura en y a través de la armonía de la tragedia o de cualquier arte”.⁶⁶⁹

Y es que la danza, pese a significar unión, armonía y acompañamiento rítmico según las pautas musicales, en el caso de la danza de las bacantes, trastornadas éstas por efecto de la μανία, inspirada en ellas por acción del mismo dios de la locura, es una manifestación del éxtasis y del entusiasmo en que se encuentran; una danza de terror que atestigua el estado de afectación mental producto de la intervención divina que tales personajes del teatro sufren, delirantes y en todo trastornados.⁶⁷⁰ La bacante refleja en su danza salvaje el desvío de las

⁶⁶⁹ *Ibid.*, p. 209.

⁶⁷⁰ Esta danza de las Erinias y de las ménades también recuerda la danza “coribántica”, que se celebraba en honor a la madre de los dioses, Cibele, y que tenía fines rituales sobre todo de carácter catártico, danza con la cual la de las Erinias guarda hondos paralelismos en virtud de sus aspectos religiosos y de ritual que buscaban la sanación de la locura, aunque curiosamente aquí, las Erinias buscar producir, contrario a la sanación, la locura en su víctima. Pero es que al igual que el “coribantismo”, los rituales dionisiacos producían la locura y también la curaban. En este pasaje de *Las Euménides* se constata que lo que las Erinias buscan es hechizar a Orestes con su música y su danza, para producir en él locura, que si ya la tiene, se potencializa de forma abrumadora. A propósito de la sanación de la locura a través de la danza coribántica y dionisiaca, E. R. Dodds

φρένες desde su interior, lo cual se corresponde con los movimientos contorsionados y dislocados de su cuerpo, como manifestación de la violencia y furia que la impulsa; y también se manifiesta en el epiléptico durante su ataque, de cuya posesión demoniaca o demónica, el pensamiento antiguo estaba convencido⁶⁷¹; o con alguien que estando ebrio, no tiene el más mínimo control ni de su cuerpo ni de su mente. La locura es un arrobo, una falta total de control sobre uno mismo, y ello se refleja exteriormente. Virgilio nos lega un pasaje pleno de descripciones tan visuales, donde puede vislumbrarse la estrecha relación de la locura de Baco y la de las Erinias. Alecto, una de las tres hermanas, ha enloquecido a Amata, esposa del rey Latino, por lo que ella,

Como ve que Latino, al que en vano pretenden / doblegar sus palabras, permanece inflexible frente a ella y que por lo más hondo / de su ser se desliza el enloquecedor veneno de la sierpe / y la recorre en todas direcciones, la infortunada reina, / sacudida por horribles visiones, / entonces sí que en loco frenesí se lanza de un extremo a otro de la ciudad. / Como a veces da vueltas el trompo volandero que los niños absortos en el juego / hacen dar amplios giros en el ruedo de un pórtico vacío, / agitando por la cuerda, va trazando una vuelta tras otra / -el corro de muchachos inclinados sobre él se pasma boquiabierto del

afirma (*op. cit.*, pp. 82 y 83): “Como dicen los escitas en Heródoto, “Dioniso hace a los hombres portarse locamente”, lo que puede significar cualquier cosa, desde “dejarse ir” hasta convertirse en “poseso”. El objetivo de su culto era la *ékstasis*, que también podía significar cualquier cosa, desde un “sacarle a uno de sí mismo” hasta una profunda alteración de la personalidad. Y su función psicológica era la de satisfacer y aliviar el impulso a rechazar la responsabilidad, impulso que existe en todos nosotros y que en determinadas condiciones sociales puede convertirse en una ansia irresistible. Podemos ver el prototipo mítico de esta cura homeopática en la historia de Melampo, que sanó la locura dionisiaca de las mujeres de Argos “con ayuda de gritos rituales y una especie de danza posesa”. Con la incorporación del culto dionisiaco a la religión cívica, otras funciones catárticas fueron superponiéndose gradualmente a ésta. [...] Poseemos dos listas de Poderes que el pensamiento popular de fines del siglo V asociaba con las perturbaciones mentales o psicofísicas, y es significativo que Dioniso no figura en ninguna de ellas. Una aparece en el *Hipólito*, la otra en el *De morbo sacro*. Ambas incluyen a Hécate y a la “Madre de los dioses” o “Madre de las Montañas” (Cibeles); Eurípides añade a Pan y a los Coribantes; Hipócrates añade a Poseidón, Apolo Nomio y Ares, así como a los “héroes”, que son aquí simplemente los muertos intranquilos asociados con Hécate. Todos estos se mencionan como deidades que causan la perturbación mental. Es de presumir que todos podían curar lo que causaban, si se apaciguaba debidamente su cólera. Pero hacia el siglo V los Coribantes, por lo menos, habían desarrollado un ritual especial para el tratamiento de la locura [...]. Podemos notar, en primer lugar, el parecido esencial de la cura coribántica con la antigua cura dionisiaca: ambas pretendían operar una *kátharsis* por medio de una danza infecciosa “orgiástica” acompañada de una música “orgiástica” de la misma clase –melodías del modo frigio tocadas con la flauta y el tambor–. Parece seguro inferir que los dos cultos atraían a tipos psicológicos parecidos y producían reacciones psicológicas similares. De estas reacciones no tenemos, desgraciadamente, descripción alguna precisa, pero eran evidentemente impresionantes. Según el testimonio de Platón, los síntomas físicos de οἱ κορυβαυτιῶντες incluían ataques de llanto y palpitations violentas del corazón, acompañadas de perturbación mental; los danzantes estaban “fuera de sí”, como los danzantes de Dioniso, y, al parecer, caían en una especie de trance. A este propósito debemos recordar la observación de Teofrasto, según la cual, el oído es el más emotivo (παθητικώτατον) de todos los sentidos, así como los singulares efectos morales que Platón atribuye a la música.”

⁶⁷¹ A excepción, claro está, del pensamiento científicista de la medicina.

misterio / del girandero boj-, el cordel le sigue dando bríos, / con no menos presteza lanzada a la carrera atraviesa la reina la ciudad / entre sus desdeñosos moradores. Y llega a más, fingiéndose poseída de Baco / afronta un sacrilegio aun más grave y se arroja a mayor frenesí. / Vuela a los bosques y esconde en la espesura de los montes a su hija / por arrancarla al tálamo troyano y retardar las antorchas nupciales. / «¡Evohé, Baco!», rompe en gritos bramando, / «sólo tú te mereces a mi hija virgen. / Por ti ella empuña los flexibles tirsos, a ti te honra en sus danzas, por ti deja crecer las trenzas que te tiene consagradas». / Va volando la fama. Enardece de furia a las matronas. / A todas les acucia un ardoroso afán: buscar un nuevo albergue. / Abandonan su hogar. Dan al viento su cuello y sus cabellos. Otras llenan el aire de un tremante ulular / y ceñidas de pieles blanden sus manos férulas / enlazadas de pámpanos. La reina en medio de ellas empuña enardecida / una antorcha de pino llameante y canta el himeneo de su hija y Turno. / Va girando sus ojos inyectados de sangre. De repente prorrumpe torva: / «Oíd, madres del Lacio, dondequiera que estéis. Si por la pobre Amata / vuestras almas leales aún conservan alguna simpatía, si os preocupa / el derecho de una madre, soltad las cintas de vuestra cabellera / y tomad parte en los ritos de la orgía conmigo». / Así Alecto va aguijando a la reina sin cesar con furor de Baco / a través de los bosques, por entre las desiertas guaridas de alimañas.⁶⁷²

Pero el paralelismo es gráficamente aún más estrecho entre las bacantes y las Erinias⁶⁷³, además de su vinculación con el teatro y la danza -y ésta como la dislocación de los miembros y su movimiento-, porque ambas figuras míticas ostentan cabellos desordenados como producto de ese movimiento violento de la danza, los cuales a veces están ensortijados de serpientes -y las Erinias, como la Gorgona, suelen tener serpientes en lugar de cabellos⁶⁷⁴-.

Además, la mirada extraviada y retorcida, desorbitada e inyectada de sangre, girando perdidamente en movimientos caóticos, refleja ese furor que abraza tanto a las bacantes como a las Erinias, y que por efecto de ver esa mirada que aterra, el que puede ver tales ojos, enloquece también, quedando sumido en las sombras de la locura y el terror, y perder así la vista y la razón. Ver la mirada enloquecida y sanguinaria de las Erinias provoca el parecerse a ellas, pues el que contempla esos ojos, pierde la razón y ésta, lo mismo que la mirada, se

⁶⁷² Verg., *Aen.* VII 373-406.

⁶⁷³ Y hay que recordar que en las *Bacantes* de Eurípides, el coro de muchachas tebanas que celebra el culto a Baco, pretenden dar caza a Penteo, en una acción criminal incitada por la venganza en nombre del dios. Ellas, por tanto, simbolizan la venganza del dios, y con ello, son equiparables, además del frenesí divino, con las mismas Erinias, como diosas de la venganza (cf., E., *Ba.* 980-1016).

⁶⁷⁴ Cf., Ruth Padel, *op. cit.*, p. 208, donde dice: “Aquí puede existir un nexo ininterrumpido: imágenes lingüísticas que a partir de los textos y la cultura griegos alimentan, a través del latín, las percepciones de la locura en la Edad Media y el Renacimiento; o bien puede tratarse de un accidente histórico: percepciones locales de distintas sociedades arriban a una imagen de la locura como danza disarmónica. De cualquier modo, también en el Renacimiento la locura se veía y se representaba como una danza sin ritmo ni música. En la iconografía renacentista del norte de Europa, «la idea de los locos danzando, ya se trate de tontos o de poseídos, agrega otro nivel de interpretación a la imagen de los miembros que se sacuden como icono de la locura».”

sumerge en la oscuridad de la demencia; ver la mirada del loco, es ver en esos oscuros ojos la propia locura, y sentir la posibilidad de atraerla a sí mismo; lo cual sucede también con la Gorgona, pues ver la mirada de la Gorgona, es sumirse en las sombras del terror y la muerte, y quedar petrificado (metafóricamente y no) ante el miedo que suscita contemplar la propia muerte en los ojos del otro, en los ojos de quien mira la muerte y suscita la muerte.

Heracles, al momento de ser enloquecido por Lyssa, comienza a danzar el baile de su furor en movimientos distorsionados, al ritmo del αὐλόσ que hace sonar la diosa.⁶⁷⁵ Las mismas bacantes hacen lo propio por influencia del dios que las hechiza, y por ello son μαινάδες o ménades, enloquecidas y poseídas, como las Prétides⁶⁷⁶; Ío baila la indeseable música que produce Argos para enloquecerla a ella, con el mismo instrumento musical con cuyo sonido Heracles pierde la razón, pero a diferencia de éste, ella se mueve de manera involuntaria con rápidas y violentas sacudidas, a causa de los espasmos de dolor que le causan las picaduras del tábano. La imagen es bastante gráfica: Ío mueve su cuerpo en una grotesca y furiosa danza, evitando ser picada por el temible insecto que ha sido enviado por Hera para enloquecerla (y es así como debemos imaginarla al momento de entrar a escena en el *Prometeo encadenado*⁶⁷⁷), y cuando es víctima de dicha picadura, se contorsiona y retuerce tanto por el dolor como por la locura de que es objeto; una μαινία que por dentro la ataca y la posee, y que no se puede observar salvo por su disarmónico movimiento externo, en la irracionalidad de su baile demente y terrible de ver. En el caso de Ío, también se puede concretizar y personificar su locura en el monstruoso tábano gigante.

En la locura, el delirio o la pasión violenta los miembros y los ojos se retuercen, las entrañas cantan y giran en *tarakhé*. Los miembros y la mente de Ío son violentos, sus ojos dan rápidas vueltas *helígen*, “torciéndose alrededor” —como una “hélice”—. Ío es desviada de su curso normal por la locura. En el movimiento salvaje, “el miedo está junto al corazón, dispuesto a cantar y danzar dominado por la cólera”. Las locas contorsiones de la mente y

⁶⁷⁵ Cf., E., *HF*. 815-871, 822-825, 833-837, 840-841 y 867873; y Ruth Padel, *op. cit.*, pp. 44, y 205-206.

⁶⁷⁶ Cf., Ruth Padel, *op. cit.*, p. 207. Su danza es en todo similar al baile orgiástico de las bacantes.

⁶⁷⁷ Cf., A., *Pr*. 561-886.

el cuerpo son inarmónicas, carentes de ritmo, pero se asemejan a una “danza” desordenada.⁶⁷⁸

Habiendo establecido lo anterior, se puede hacer un breve comentario en torno a los versos 306 a 396 de *Las Euménides*. Las Erinias, luego de encontrar por fin a Orestes abrazado como suplicante a la efigie de Atenea que se erige en medio del areópago, y de tener ahora sí una clara oportunidad de atraparlo y quizá matarlo, lo rodean en una danza circular que poco a poco irá cerrándose, en tanto que él se abraza cada vez más fuerte a dicha estatua. Esta escena, ciertamente, es de un profundo impacto no sólo teatral, sino psicológico en términos emocionales y narrativos, puesto que atestigüando la casi consumada cacería del héroe, en un suspenso tan brutal y catártico (y hemos de suponer que las emociones suscitadas en el auditorio se dirigían a la manifestación cabal de una ansiedad y un nerviosismo tan extremo por lo que presenciaba), el terror florece en la escena en su máxima expresión, y se traslada al público y al lector en ese momento dramático.

Las Erinias dicen:

Y estando vivo me darás un banquete, sin haber sido degollado junto al altar. / Ahora escucharás el himno que te encadenará. / Sea pues, cerremos el coro, puesto que / una Musa odiosa / hemos decidido enseñar, / y también narrar cómo nuestro cortejo distribuye / al mismo tiempo el destino para cada hombre.⁶⁷⁹

Al utilizar el verbo ἄπτω en su forma de aoristo del subjuntivo activo, el sentido que se puede percibir en el verso 307 se relaciona con la idea de cerrar poco a poco el coro, o ir apretando paulatinamente el cabo de una lira donde se enrolla la cuerda a la hora de tensarla para afinarla -según se constata el empleo de este mismo verbo en Homero⁶⁸⁰-. El símil de la cuerda aparece en la épica como comparación con el modo en que Odiseo tiende la flecha en la *cuerda* del arco; en otro pasaje⁶⁸¹ de la misma *Odisea*, el verbo aparece para explicar cómo la cuerda ahorcó a Yocasta o Epicasta, apretando su cuello, y aquí, el verbo ἄπτω, en

⁶⁷⁸ Ruth Padel, *op. cit.*, pp. 202 y 203.

⁶⁷⁹ A., *Eu.*, 305-311: καὶ ζῶν με δαίσεις οὐδὲ πρὸς βωμῶ σφαγείς / ὕμνον δ' ἀκούση τόνδε δέσμιον σέθεν. / ἄγε δὴ καὶ χορὸν ἄψωμεν, ἐπεὶ / μούσαν στυγεράν / ἀποφαίνεσθαι δεδόκησεν, / λέξαι τε λάχη τὰ κατ' ἀνθρώπους / ὡς ἐπινωμῆ στάσις ἀμά.

⁶⁸⁰ Cf., Hom., xxi 408.

⁶⁸¹ Cf., *ibid.*, xi 278. Aquí su empleo está en voz media.

su forma de voz media, puede traducirse mejor como “ahorcar”. Al parecer, ahí donde aparece este verbo, hay una estrecha relación con la idea de una cuerda que se aprieta, como la cadena de castigo alrededor del cuello de un perro. El coro de las Erinias dice “ἄψωμεν (cerremos, estrechemos o apretemos) χορὸν (el coro)”. La alusión a la cuerda, por lo que se dirá más adelante⁶⁸², no es gratuita en modo alguno.

El coro de Erinias se estrecha alrededor de Orestes a medida que avanza y canta, haciéndolo quizá en forma circular⁶⁸³, y el héroe, abrazado a la estatua, siente poco a poco la cada vez más sofocante presencia de las diosas que ya están a punto de atraparlo. Todo ello sucede, insistamos, con ese paulatino ritmo marcado por el verbo ἄπτω y por la música que acompaña su danza retorcida. Las horribles diosas que retuercen sus cuerpos a medida que se acercan, vestidas de negro, exhalando vapores pestilentes, con cabellos alborotados y ojos enrojecidos o inyectados de sangre, significan la imagen que es el epítome del terror; terror desbordado que tan sólo por ser presenciado, incita a la locura de la cual ya es víctima Orestes, pero que aumenta a medida que escucha cantar y ve bailar espeluznantemente alrededor de sí, a las terribles diosas hijas de las tinieblas, nacidas de las oscuras entrañas de la tierra. Más aún, si recordamos que el terror que se experimenta en las pesadillas (ἐπιάλτης) puede equipararse a la inexorable sensación que el matricida, en este pasaje,

⁶⁸² Cf., *infra.*, pp. 246-252.

⁶⁸³ Sea en un orden acompasado o no, es decir, estando las Erinias dispuestas en la escena en perfecta forma circular o no, sabemos por las palabras del coro que danza, que se aproximan poco a poco a Orestes, cuando éste se encuentra al centro del coro, en un punto focal que es una especie de eje; a saber, la estatua de Atenea a la que se dirigen las diosas. En un pasaje del *Agamenón*, se dice que el héroe epónimo de la tragedia, así como su hermano Menelao, significaron las Erinias vengativas para los troyanos, pues al llevar la guerra a Ilion, resarcieron así el mal con que Paris pagó su hospitalidad al raptar a Helena. En este pasaje (cf., A., A. 40-68), el coro dice que los caudillos hicieron matanza en Ilion, y que al hacerlo, parecían “buitres que con inmenso dolor por sus crías giran y giran surcando el aire sobre sus nidos con remos de alas [...] pero que al oír en las alturas Apolo, Pan o Zeus el penetrante lamento de los graznidos de estos vecinos, envía una Erinis contra los culpables”. (Trad. de Bernardo Perea Morales). Si Agamenón y Menelao son buitres que “giran y giran” (στροφοδιούνται, verbo que aparece en el verso 51) sobre los troyanos y se vengan de ellos matándolos, y al mismo tiempo encarnan a las diosas de la venganza, en este pasaje en el que se puede articular a las Erinias con los buitres y con los caudillos aqueos, podemos encontrar un antecedente al pasaje de *Las Euménides*, donde el coro de Erinias, a manera de buitres, giran en torno a Orestes, hijo de Agamenón, buscando saciar con la sangre de aquél su sed de venganza.

experimenta en carne propia y en su vigilia -aunque en la somnolencia de la locura-, y que por ello su vivencia puede hiperbolizarse por cuanto de pesadilla posee, como el peso y la opresión que se tiene en tales sueños, entonces no es raro que el peso (βάρος) vuelva a resonar con la repercusión de los pasos de las Erinias, en el momento de circundarlo para atraparlo al momento de danzar. El coro canta:

Pues habiendo dado una gran salto, / desde muy alto el peso de mi pie / hago caer fuertemente, / haciendo que también a los corredores / les fallen las piernas, / una áte difícil de sobrellevar. / Sin saberlo, cae en una locura ruinosas.⁶⁸⁴

En estos versos, la descripción que de su propia danza vuelve a hacer el coro de las Erinias, también es bastante gráfica, puesto que describe el modo en que danzan, con pasos firmes y amenazantes, con el mismo peso que se siente en las pesadillas la experiencia del terror; ellas pisan con tal peso que a cada paso que dan, y a medida que se van acercando, el terror aumenta cada vez más en Orestes -y quizá en el público-. Ana Iriarte añade:

Pero lo que asocia fundamentalmente a las Erinias con el *daímon* Efialtes es el carácter opresivo de estos seres que caen con todo su peso sobre la víctima que asaltan, tal y como su propio himno lo anuncia [...]

El «peso», *báros*, es la sensación que define de forma tan precisa la presencia de las Erinias como la del *daímon* Efialtes. Y, junto a esta opresión teñida de demencia que experimentan las víctimas de estos agresivos espíritus, es de señalar que el intrépido movimiento de las diosas ancestrales se exprese con el verbo *hállomai*, que sirve con frecuencia, en Homero, para designar el salto del guerrero a la hora de iniciar el combate. En efecto, para dar cuenta del salto con el que las Erinias se precipitan sobre sus presas, Esquilo descarta el verbo *pedáo* –que es el que en ático refiere con mayor frecuencia el acto de «abalanzarse»- y se decanta por *hállomai*, al que ya en la Antigüedad se identifica como componente del término «pesadilla» y del antropónimo Efialtes, entendidos ambos como *eph-hállomai*, «saltar encima de alguien».

Todos estos indicios nos permiten constatar que, a la hora de describir el modo de intervención, semi-real, semi-onírico, de las Erinias, Esquilo considera, de forma más o menos consciente, los efectos a los que remite el término *ephiáltes*. Un término que designa al mismo tiempo al hombre político que redujo los poderes del Areópago y su implacable conducta, pues las fuentes dan plena cuenta de la identificación del líder Efialtes con el significado de su nombre al insistir, como hemos visto, en su calidad de intrépido perseguidor de los injustos. En definitiva, podría decirse que, en la obra de Esquilo, las Erinias se presentan como «asaltantes» «asaltadas», a su vez, por un poder que se revela

⁶⁸⁴ A., *Eu.* 372-377: μάλα γὰρ οὖν ἀλομένα / ἀνέκαθεν βαρυπεσῆ / καταφέρω ποδὸς ἀκμάν, / σφαλερὰ καὶ ταυδρομοῖς / κῶλα, δύσφορον ἄταν. / πίπτων δ' οὐκ οἶδεν τόδ' ὑπ' ἄφρονι λύμα. Nótese que en estos versos aparecen palabras que ya han sido analizadas, como ἄφρων, ἄτη y λύμη, que aluden a la locura y al daño que ella conlleva. Al mismo tiempo, la locura es caer (πίπτω) en la carrera, sin “ver” o sin “saber” (οὐκ οἶδεν), es decir, la locura es oscuridad de la mente (ἄφρων).

y ese golpe que desvía y lleva lejos dichas *phrénes*, produce daño en ellas. El βάρος, o *ictus*, es el paso o golpe que desvía las φρένες, dando como resultado de dicho golpe el desvío de dichas φρένες, es decir, la παρακοπή. El adjetivo φρενοδαλής resulta aquí como una nueva palabra que da cuenta del síntoma de locura o enfermedad mental. Hay que comparar este estribillo con un pasaje que aparece en el *Agamenón*, donde el coro dice:

Me he enterado por mis propios ojos de su regreso [i. e. el regreso de Agamenón]. Por mí mismo soy de ello testigo. Y sin embargo, mi corazón, sin ayuda de lira, canta por dentro el fúnebre canto de Erinis, sin que nadie se lo haya enseñado, sin tener ya valor para abrigar alguna esperanza.

No hablan en vano mis sentimientos junto a mi alma justiciera, corazón que se agita girando dentro en círculos que se cierran.⁶⁸⁹

En este otro pasaje, llama la atención que los “sentimientos”, es decir, los σπλάγχνα (y que hemos referido en este trabajo como “entrañas”, ya que no son otra cosa que los órganos internos donde se asientan las pasiones), tengan la capacidad de hablar -ματᾶζει-, ante el apremiante sentimiento de dolor y ansiedad de futuros males que azotarán la casa real de Micenas; sentimientos que pueden hablar “junto” a las *phrénes* justas (πρὸς ἐνδίκους φρεσίην), como si de una corazonada se tratara, pues el corazón (κέαρ) gira dentro, da vueltas o se bate (κυκῶμενος) en torbellinos (δίνας) o círculos que se cierran (τελεσφόροις). La locura es un movimiento, circular y violento, al interior de las *phrénes* (φρένες, κῆρ, σπλάγχνα, y por la traducción ofrecida por Bernardo Perea, podríamos incluir también la idea de ψυχή -que no se encuentra en este pasaje del *Agamenón*-, al igual que στήθος), las cuales se sacuden en esa interioridad del demente, siempre a instancias de la divinidad que en este caso son nuevamente las Erinias.

Pero lo más destacable de estos versos es quizá el paralelismo que guardan con el estribillo de *Las Euménides* citado anteriormente, puesto que también hay una mención de

⁶⁸⁹ A., A. 988-997: πεύθομαι δ' ἀπ' ὀμμάτων / νόστον, αὐτόμαρτυς ὦν / τὸν δ' ἄνευ λύρας ὅμως ὕμνωδῆι / θρηῆνον Ἐρινύος αὐτοδιδάκτος ἔσωθεν / θυμός, οὐ τὸ πᾶν ἔχων / ἐλπίδος φίλον θράσος. / σπλάγχνα δ' οὗτοι ματᾶ- / ζει πρὸς ἐνδίκους φρεσίην / τελεσφόροις δίνας κυκῶμενον κέαρ. Trad. de Bernardo Perea Morales.

ese “himno” (aquí como “fúnebre canto” en A. 991) que entonan las Erinias y que el coro repite, aunque en esta ocasión, se trata de una canción lastimera: el treno (θρηῆνος). Además, en *Eu.* (332-333) aparece el adjetivo ἀφόρμικτος, y aquí, en A. (990) se lee ἄνευ λύρας. Ambas palabras en sendas obras se refieren a que la música de las Erinias no está acompañada, como debería esperarse de todo tipo de creación poética en tiempos clásicos, del sonido de un instrumento de cuerdas, como es la lira o la forminge. Ésa sería la razón por la que el “himno” (*cf.*, *Eu.* 306 y 331) o la “Musa terrible” (*cf.*, *Eu.* 308) que las Erinias manifiestan, sea un canto triste, el θρηῆνος (*cf.*, A. 991), entonado a manera de lamento, esto es, un canto fúnebre.⁶⁹⁰ En el diccionario de Sebastián Yarza, la entrada del adjetivo ἄλυρος⁶⁹¹ indica “Que no es acompañado por la lira (*sino por la flauta*)”. Pero por su contenido, lo que escuchamos en *Eu.*, en el pasaje de los versos 306 a 396, no es en modo alguno triste, sino terrible; en todo caso lúgubre por el hecho de recordar, como sucede en A. 1184 a 1197, la serie de dolorosas muertes y asesinatos que se han dado al interior del palacio micénico, como lo recuerda Casandra frente al coro:

Te lo voy a explicar ya sin enigmas. Sedme testigos de que, sin desviarme, sigo la pista de los antiguos crímenes.

Sí; nunca abandonaré esta morada un coro acorde de voces horrendas que no habla de dicha.

Sí; sangre humana ha bebido hasta el punto de cobrar más audacia, y aguarda la casa esa delirante tropa –difícil de echar afuera– de las Erinias de esta familia. Aferrada a este palacio, cantan un himno a aquel crimen con que todo empezó: pero a su vez también escupieron sobre la cama del hermano, furiosas con el que la hollaba.⁶⁹²

⁶⁹⁰ *Cf.*, Laura M. Slatkin, *The Power of Thetis...*, pp. 85 y 106, donde la autora establece una relación del vestido de luto de la Madre tierra (quien en ocasiones suele ser identificada con Deméter) con la furia vengativa de Deméter-Erinia y las Furias. Aquí se puede cotejar la relación de la μῆνις como venganza y recuerdo, que conlleva al enojo y a la conciencia.

⁶⁹¹ *Cf.*, Sebastián Yarza, *Diccionario griego-español*, s.v.

⁶⁹² A., A. 1183-1193: φρενώσω δ' οὐκέτ' ἐξ αἰνιγμάτων. / καὶ μαρτυρεῖτε συνδρόμως ἴχνοσ κακῶν / ῥινηλατούση τῶν πάλαι πεπραγμένων. / τὴν γὰρ στέγην τήνδ' οὐποτ' ἐκλείπει χορὸσ / ξύμφθογγοσ οὐκ εὐφωνοσ· οὐ γὰρ εὐ λέγει. / καὶ μὴν πεπωκῶσ γ', ὡσ θρασύνεσθαι πλέον, / βρότειον αἶμα κῶμοσ ἐν δόμοισ μένει, / δύσπεμποσ ἔξω, συγγόνων Ἐρινύων. / ὕμνοῦσι δ' ὕμνον δῶμασιν προσήμεναι / πρῶταρχον ἄτην· ἐν μέρει δ' ἀπέπτυσαν / εὐνάσ ἀδελφοῦ τῷ πατοῦντι δυσμενεῖσ. Trad. de Bernardo Perea Morales.

Aquí, nuevamente es significativa la mención del “coro acorde (χορὸς ξύμφθογγος) de voces horrendas (οὐκ εὐφονος) que no habla de dicha (οὐ εἶ λέγει)”, coro al cual se alude versos más adelante como “tropa [...] difícil de echar afuera (κῶμος δύσπεμπτος) de las Erinias” (Ἐρινύων) congénitas (συγγόνων, es decir, nacidas como maldición dentro de la misma familia), el cual permanece a la espera, afuera de la casa real de Micenas (ἐν δόμοις μένει...ἔξω) y tiene la atribución, como ya se dijo, de beber sangre humana (πεπωκώς...βρότειον αἶμα). Este cortejo, estando aferrado (προσήμεναι), entona un himno, “canta la canción” (ὑμνοῦσιν δ’ ὕμνον) con la que comenzó (πρώταρχον) el mal, daño, crimen, o locura (ἄτην).

Ahora bien, la música de las Erinias, que es según A. 990, ἄνευ λύρας, y *Eu.* 332-333, ἀφόρμικτος, equivale, por tanto, a una música sin lira, y está acompañada más bien de la flauta, si seguimos la traducción de Sebastián Yarza en su definición del término ἄλυρος. Ello alude claramente a la oposición existente entre las Erinias y Apolo en toda la *Orestíada*, oposición en la cual es significativa la presencia simbólica de Apolo como dios de la música, quien solía acompañar sus cantos, al igual que todo aedo y poeta *lyr-ico*, con la ayuda de estos instrumentos de cuerdas, de los cuales destaca precisamente la lira. Esta oposición, igualmente, recuerda de algún modo el enfrentamiento mítico que se da entre Apolo y Marsias⁶⁹³, donde este sátiro toca la flauta para competir contra el dios, pero al hacerlo, no puede usar la palabra, pues necesita la boca para producir sonidos, y así pierde el certamen, según el juicio de las Musas, siendo desollado vivo por su derrota. Y es que la palabra cantada, poetizada, articulada, al mismo tiempo -justo como la danza- encarna la

⁶⁹³ Cf., *Ov.*, *Met.* VI 382-407; y *Apollod.*, 1.4.2., donde dice: “Apolo mató también al hijo de Olimpo, Marsias. Éste encontró la flauta que Atenea había rechazado porque le afeaba el rostro, e intentó emular a Apolo en el arte musical. Habiendo convenido que el vencedor dispondría del vencido a su antojo, llegada la prueba, Apolo compitió con la cítara invertida e invitó a Marsias a hacer lo mismo. Como no pudo, Apolo fue considerado ganador, por lo que colgó a Marsias de un alto pino y lo hizo perecer desollándolo.” Trad. de Margarita Rodríguez de Sepúlveda.

racionalidad olímpica que detenta el propio Apolo y las Musas, y el tipo de poesía perteneciente no sólo a la épica, sino a todo tipo de música que se jacte de tener τεχνή. Aquí la oposición equivale a “razón-Apolo” contra “locura-Erinias”. La flauta, instrumento no racional, *no* da las posibilidades sonoras de la música acompañada de la lira, pero sí otro tipo de reminiscencias terroríficas propias de las Erinias⁶⁹⁴:

Sin embargo, había excepciones a la imagen griega de la música como orden. Alguna música era licenciosa, peligrosamente sobreexcitante. En los mitos, el canto de las Sirenas es fatal, así como instructivo. Había música militar con alusiones destructivas: la danza de la guerra. Los espartanos y algunos otros pueblos iban a la batalla acompañados por flautas. Algunas danzas domésticas eran demasiado vergonzosas para que las bailara la gente decente, como el *kórdax*. Se creía que la música expresaba y generaba el bien, pero también el mal. Platón considera que el *aulós*, por ejemplo, posibilita el mal, y lo elimina de su ciudad ideal. Las referencias al *aulós* destacan su libertad y su carácter excitante, en contraste con la medida y el tono ajustable de la lira.⁶⁹⁵

Recordemos también que las Erinias son un símil de las Gorgonas, porque tenían serpientes en lugar de cabellos. Pero, ¿qué tipo de canto emitían las Erinias? Cualquiera menos el tipo de canto racional y melodioso de Apolo y de las Musas. Podemos esgrimir reminiscencias animales, donde, si bien el silbido de las serpientes no se da en toda la intervención cantada y hablada de las Erinias en *Las Euménides*, y definitivamente no hay acompañamiento de lira, en cambio sí aparecen ciertos sonidos animales como los ronquidos o resoplidos como gruñidos que se escuchan salir de sus bocas al comienzo de la pieza.⁶⁹⁶ Su himno en todo caso, debería estar acompañado por el sonido del terror, la muerte y la locura, a saber, la flauta⁶⁹⁷:

⁶⁹⁴ El origen mítico de la flauta señala que su creación a manos de Atenea se inspiró en el sonido de muerte que producían las sierpes de las Gorgonas, pues la diosa remedó dicho sonido cuando Medusa fue decapitada por Perseo (*cf.*, Pi., Pi. XII. 6-32). En este poema de Píndaro, aparece nuevamente la palabra “treno” (οὔλιον θρηῆνον, en el verso 8) como el terrible sonido de dolor y sufrimiento que hacían las hermanas ante la decapitación de Medusa, la única mortal de las tres Gorgonas.

⁶⁹⁵ Ruth Padel, *op. cit.*, pp. 214 y 215. El *aulós* (αὐλός) es un tipo de flauta hecha a partir de la caña.

⁶⁹⁶ Los versos 117 y 120 de *Eu.* no son otra cosa que un gruñido (μυγμός), y los versos 123 y 126 son un lamento (ὠγμός). Se cierra esta intervención de sonidos animales -en completa oposición al λόγος racional de la palabra y el entendimiento tanto divino como humano (y en este caso poético)- con un doble gruñido agudo: μυγμός διπλοῦς ὄξύς, del verso 129 de la misma obra.

⁶⁹⁷ *Cf.*, Pl., *R.* 399d y e: “-¿Y admitirás en nuestro Estado a los flautistas y a los fabricantes de flautas? ¿No es acaso la flauta el instrumento que posee más sonidos, y no son acaso imitaciones de la flauta los instrumentos mismos que permiten todas las armonías?”

Los *dáimones* de la locura caracterizan a la tragedia. ¿Pero qué hacen en cada obra? ¿Cómo afectan a sus víctimas? Hacen música. Hacen bailar a sus víctimas. Lisa le hará escuchar música de flauta a Heracles y producirá en él un movimiento furioso. Las Erinias habitan la casa de Atreo, y también el pecho de cada miembro de la familia. En la primera pieza de las *Orestíada* se le aparecen a Casandra como un repugnante *chorós* y *kômos* (“danza orgiástica”). En esa casa, el *thymós* –espíritu– “canta el lúgubre canto de las Erinias”. La música de las Erinias vive en las mentes de los habitantes. Finalmente, las Erinias constituyen el *chorós* de la última pieza, las cantoras danzantes, el vehículo de la música.

Su “himno”, cantado en extrañas estrofas donde alternan versos trocaicos y dáctilos, es su forma de aterrorizar. Su “odioso” canto es el primer impacto musical de la obra. En ella se dice que ese canto inflige la locura, y debe de haber hecho estremecer a su primer auditorio. ¿Quizá los atenienses mismos se volvían locos al escucharlo? Oírlo es comprender lo que las Erinias hacen en las mentes de las personas. ¿Es esto locura?

[...] La locura de Heracles era una danza, para la cual Lisa tocaba el *aulós*. Ahora, en su amarga fantasía, esos movimientos locos de Heracles son festejados por la danza de Hera.⁶⁹⁸

Para redondear y concluir estas ideas en torno a la música ἀφόρμικτος y ἀνέυ λύρας, Ana

Iriarte Goñi afirma:

Es propio de la tragedia llevar a escena este tipo de encarnaciones del mundo ctónico que invierten el sonido apolíneo con el que los griegos se representan el universo celeste. Dicho de otra manera, en el conjunto de oposiciones que delimitan las características de los dos universos: arriba/abajo, claridad/oscuridad, ofrendas ígneas/libaciones sangrientas, se incluye también la que diferencia la armonía musical del sonido «alírico». Un sonido que encarnan las Sirenas, la Esfinge o la Parka de Hades, además de las propias Erinias.

[...] Para expresar el peligro que representa la envolvente voz con la que ciertas potencias subterráneas alientan al hombre en lugar de integrarlo social y religiosamente al modo de la lírica apolínea, los poetas trágicos califican regularmente dicha voz de «canto sin lira». Así [...], *alúros* es el himno con el que las Erinias provocan el delirio de sus víctimas y el enigma con el que la Esfinge hipnotiza a los ciudadanos de Tebas.

Pero la homogeneidad existente entre las concepciones homéricas y trágicas referidas al canto propio de estas vírgenes infernales, se revela también en la alusión al efecto de encantamiento terrorífico que la Esfinge y las Erinias producen en quienes las escuchan, pues dicho efecto es expresado por los trágicos mediante la definición de los sonidos que estas ogresas emiten como un «canto que ata». Por ejemplo, en la obra de Sófocles, *Edipo* reprocha a Tiresias que no haya proporcionado a los tebanos la palabra que los hubiera «liberado» (eklúo), es decir, la respuesta que los hubiese distanciado del hechicero enigma de la Esfinge. Y el mismo poder nefasto será atribuido al «himno encadenante» (démios) gracias al que las hijas de la Noche atrapan a sus víctimas.⁶⁹⁹

Regresando a *Las Euménides*, queda claro el papel de cantoras siniestras y de danzantes de una “danza macabra”, que en los versos 306 a 396 desempeñan las diosas. Ellas, quienes bailan un extraño baile como el de las bacantes, y cantan una extraña canción opuesta a la

–Evidentemente.

–Te quedan, entonces, como útiles en la ciudad, la lira y la cítara; y para los pastores, en el campo, la siringa.

–El argumento lo demuestra.

–Nada nuevo haremos, mi amigo: escogeremos a Apolo y sus instrumentos antes que a Marsias y los de éste.” (Trad. de Conrado Eggers Lan).

⁶⁹⁸ Ruth Padel, *op. cit.*, pp. 205-207.

⁶⁹⁹ Cf., Ana Iriarte Goñi, *op. cit.*, pp. 42, 58 y 59. La referencia al pasaje sofocleo se encuentra en S., *OT*. 392.

música “racional” que se logra con la ayuda de la lira -en oposición al *musageta* Apolo, conductor de las Musas-, empero, son equiparables de algún modo a este otro grupo de divinidades.⁷⁰⁰ Resulta, pues, una nueva paradoja en donde las Erinias que han aprendido una canción sin que nadie se las enseñase (αὐτοδιδάκτος)⁷⁰¹, se oponen a las diosas que, en este momento, resultan estar más cercanas a ellas: Las Musas. Estas divinidades también forman un coro⁷⁰², y enseñan canciones a los pastores, insuflando meliflua voz en ellos y en los reyes.⁷⁰³ Ellas cantan las glorias (κλέοι) divinas y humanas⁷⁰⁴, deleitando el oído de los dioses olímpicos⁷⁰⁵ que las ven danzar al son de la lira de Apolo, en el acompasado ritmo de sus pasos.⁷⁰⁶ Pero llama la atención, por ejemplo, que en el momento de formar su coro danzante en lo alto del monte Helicón, se alejen de este lugar “por una espesa bruma cubiertas” (κεκαλυμμένοι ἤερι πολλῶ), avanzando “nocturnas” (ἐννύχιαι στείον), es decir, envueltas en oscuridad, la cual se revela en luz cuando ellas llegan al Olimpo para cantar y deleitar a los dioses que ahí habitan. Las Erinias, de forma paralela, también cantan y danzan, y son precisamente las divinidades que habitan la espesura, la niebla o la oscuridad del Hades, o bien, están envueltas de un aire negro y sombrío, y de hecho en la *Iliada* se habla de la Erinia que habita o camina en las tinieblas (ἠεροφοίτις Ἐρινύς).⁷⁰⁷ La

⁷⁰⁰ Diosas del canto que, al igual que las Erinas, se multiplican en una triada. Hablamos de una Musa (cf., Hom., I 1) o tres Musas, que multiplicadas por este mismo número, nos remite a las nueve conocidas Musas (cf., Hes., *Th...* 56 y 76-79). Por otro lado, Ana Iriarte Goñi (*op. cit.*, pp. 42 y 43) señala: “La imagen trágica de la Erinias que danzan ejecutando un gran salto para caer con más fuerza constituye una oscura evocación de los versos hesiódicos que describen cómo en torno a las Musas «resonaba, al son de sus melodías, la negra tierra y un agradable tañido surgía de sus pies». Mientras, el himno terrorífico que cantan las primeras se define de antemano como opuesto al de los Olímpicos dada su condición de *áluros*, es decir, de «contrario» a la lira con la que Apolo acompaña la danza de las Musas. [...] Ninguna otra representación altera tanto la imagen de las luminosas y cantarinas hijas de Zeus [i. e. las Musas] como este otro coro de vírgenes oscuras y repelentes. Podría decirse que las monstruosas defensoras del derecho materno han sido concebidas como exacta inversión del modelo olímpico de la memoria. Una inversión que se manifiesta de forma más evidente en el conflicto que las opone a Apolo.”

⁷⁰¹ Cf., A., A. 991: θρηῆνον Ἐρινύος αὐτοδιδάκτος ἔσωθεν.

⁷⁰² Cf., Hes., *Th.* 3 y 4.

⁷⁰³ Cf., *ibid.*, 22 y 23; 31 y 32; 80-93.

⁷⁰⁴ Cf., *ibid.*, 11-21.

⁷⁰⁵ Cf., *ibid.*, 36-52; 65-71.

⁷⁰⁶ Cf., *ibid.*, 94-97.

⁷⁰⁷ Cf., Hom., IX 571 y XIX 87.

revelación luminosa de las Musas se da cuando llegan al Olimpo y son reconocidas como diosas, paralelamente a la revelación cuasi luminosa de las Erinias, vestidas siempre de negro, pero mutando su vestiduras oscuras por vestiduras color púrpura, en el momento de transformarse en Euménides y en el de ser acogidas en los nuevos principios políticos y religiosos de Atenas, lo cual sucede al final de *Las Euménides*.⁷⁰⁸ A la Musas les corresponde el ámbito elevado, el ámbito celeste que es el monte Olimpo, en tanto que a las Erinias el ámbito de la más profunda de las regiones, el Hades.

En cuanto al contenido del canto de las Musas, en él se ensalza la memoria de las glorias divinas y humanas.⁷⁰⁹ Hay que recordar que ellas son hijas de la memoria (Mnemosine)⁷¹⁰, de la memoria divina que a través del recuerdo inmortaliza las acciones de dioses y hombres, a través del *no olvido*. Lo mismo sucede con las Erinas, quienes narran en A. 1184-1197 la gloria de los hombres, pero en sentido inverso, es decir, la ruina (ἄτη) de la descendencia pelópida. En conclusión, las Erinas son cantoras y danzantes como las Musas, pero en simétrica oposición a éstas.⁷¹¹

En *Las Euménides*, las Erinias dicen:

Y las glorias humanas, aún siendo reverenciadas / bajo el éter, disminuyen sin honor debajo de la tierra, / fundidas por la cercanía inminente de nuestras negras vestiduras / y por las danzas vengativas de nuestro pie.⁷¹²

Las Musas, por el contrario, no disminuyen sin honor (μινύθουσιν ἄτιμοι) las glorias humanas (en este caso δόξα ἀνδρῶν), sino que, en su encomio, las elevan al punto de la inmortalidad, de la no-muerte que brinda la memoria, la memoria del canto, la música y la danza. Estos tres aspectos, insistamos, son los que mejor definen a las Musas, pero en *Eu.*

⁷⁰⁸ Cf., Ana Iriarte Goñi, *op. cit.*, p. 46 y 47.

⁷⁰⁹ Cf., Hes., *Th.* 36-52: 65-71.

⁷¹⁰ Cf., *ibid.*, 53-63.

⁷¹¹ Cf., Ana Iriarte Goñi, *op. cit.*, pp. 41-48.

⁷¹² Cf., A., *Eu.*, 368-371: δόξα τ' ἀνδρῶν καὶ μάλ' ὑπ' αἰθέρι σεμναὶ / τακόμενα κατὰ γᾶν μινύθουσιν ἄτιμοι / ἀμετέραις ἐφόδοις μελαμείμοσιν, ὄρχη- / σμοῖς τ' ἐπιφθόνοις ποδόσ.

306-30, también definen a las Erinias en sentido contrario. Por ejemplo, las Musas, hijas y dueñas de la memoria, incentivan o eliminan esa misma memoria: logran inmortalizar los hechos de los hombres a través de la memoria, con la ayuda de la música y canto, pero al mismo tiempo, también, por medio de éste, proveen el olvido de males en el regocijo que la poesía brinda:

Dichoso aquel que las Musas / quieren: dulce fluye de su boca el acento. / Pues si a alguien, con duelo en el alma recién apenada, / afligido, se le seca el corazón, y un aedo, / de las Musas siervo, las hazañas de los hombres antiguos / canta, y a los dioses beatos que el Olimpo poseen, / aquél, luego, de sus angustias se olvida, y nada de penas / recuerda; pues pronto de las diosas lo divierten los dones.⁷¹³

Lo que un dios da, también lo quita. Del mismo modo, las Erinias disminuyen la memoria de los hombres, empequeñeciendo las glorias de los hombres, en el ataque de locura que ellas lanzan a través de su canto y su danza, gracias a su furia y venganza, pues ellas, que incentivan el olvido de hombres viles, hundiendo su recuerdo bajo tierra (tanto como a los hombres mismos al darles muerte), precisamente actúan así porque no olvidan.⁷¹⁴ Como la Musa, la Erinia canta la μήνις⁷¹⁵, o mejor dicho, posee la μήνις y nunca la olvida. Se ha dicho ya que otro nombre con el que se conoce a los *dáimones* hostiles, relacionados con el rencor y la maldición que pesa sobre una familia, en el pensamiento religioso de los antiguos griegos, es el de ἀλάστορα⁷¹⁶, es decir, seres de inframundo que hostigan a los mortales a causa de un crimen inolvidable cometido tiempo atrás. Este crimen es el rencor que la Erinia posee, es la ἄτη entendida como daño y dolor, es la μήνις que no se olvida, es la causa del deseo de venganza, ἐπίφθονος, y la consumación de dicho deseo. La memoria rencorosa de las Erinias se traduce en locura y terror como el castigo infringido a los mortales impíos, y también se traduce en la satisfacción de ese impulso vengativo.

⁷¹³ Hes., *Th.* 96-103. Trad. de Paola Vianello.

⁷¹⁴ Cf., A., *Pr.* 516: Μοίραι τρίμοροι μνήμονές τ' Ερινύες.

⁷¹⁵ Cf., Hom., I 1.

⁷¹⁶ Cf., *supra*, pp. 134-141.

A este respecto, Iriarte Goñi señala⁷¹⁷ muy oportunamente que las Musas, hijas de la memoria, son deidades que, al perpetrar el recuerdo de su padre celeste y de todos los caudillos que portan el cetro del padre para dar rectas sentencias y juicios favorables, ellas, las diosas, al mismo tiempo que immortalizan en el recuerdo los gloriosos actos de los hombres, procuran el Olvido, como ya se había dicho: el olvido de males y penas. Ellas traen a la memoria, como a través de un filtro, sólo los hechos dignos de recuerdo, y los que no, al perderse en el olvido, son desechados. Desde esta perspectiva, las Musas son un instrumento esencial con el que Zeus puede implantar su Justicia en el mundo, precisamente en el mismo sentido, inverso otra vez, en que las deidades terribles sirven a la memoria de los hombres como una advertencia. Esto Esquilo lo intuye de manera precisa y nos lo lega en la *Orestíada*.

En el teatro ateniense la noción de memoria aparece asociada al deber de venganza que ella misma alimenta. En este contexto, que acoge a Zeus como la suprema encarnación de la memoria justiciera, se ignora a Mnemosine. No obstante, la representación femenina de una memoria primordial sigue estando presente a través de las Erinias, las terroríficas hijas de la Noche, de las que se dice que son de color negro, que van adornadas con serpientes, que roncan y segregan sangre de sus ojos.

[...] Pues bien, estas hijas de la Noche son potencias reconocidas como «memoriosas» (*mnémones*), como portadoras de un saber profético referente al origen y se les invoca junto a Dike. Presentado de esta manera, el coro de las Erinias reúne una serie de funciones, cuya solidaridad expresaba la figura de las Musas en términos exactamente opuestos. Si al origen de la creación revelado por el canto de las Musas, se opone el recuerdo del origen de los crímenes –del asesinato inicial siempre pendiente de una reparación definitiva–, al coro formado por estas responsables de la «gloriosa fama» que son las hijas de Zeus, se opone la sentencia pronunciada por las hijas de la Noche [...]

Auténtica red que inmoviliza a sus víctimas, el traje de luto que las Erinias agitan amenazantes es también el indicio del tipo de relación que mantienen con el ámbito justiciero. Una relación que se establece en sentido contrario al de las Musas, pues lo que erige a las Erinias en «rectas administradoras de justicia» es un tipo de memoria colérica y vengativa: la *mênis*. En otras palabras, las Erinias basan su condición de potencias justicieras en el recuerdo permanente de aquellas «querellas» (*neikoi*) que las Musas subsanaban mediante el diplomático lenguaje persuasivo.⁷¹⁸

Finalicemos esta comparación entre las Musas y las Erinias con los últimos versos del himno que las Erinias entonan para recordar sus propias prerrogativas, himno que, al igual

⁷¹⁷ Cf., Ana Iriarte Goñi, *op.cit.*, p. 41.

⁷¹⁸ *Ibidem*.

que las palabras hesiódicas relacionadas con los atributos de las Musas, recuerdan esta similitud simétricamente opuesta:

Y al momento en que un corredor cae [en la carrera (τανυδρόμοις) y] bajo la furiosa demencia sin que lo sepa, / pues tal oscuridad hace caer una mancha sobre el hombre, / y una oscura neblina sobre su casa, / expresa una palabra de muchos dolores.

Pues habiendo dado un gran salto, / desde muy alto el peso de mi pie / hago caer fuertemente, / haciendo que también a los corredores / les fallen las piernas, / una *áte* difícil de sobrellevar. / Sin saberlo, cae en una locura ruinosa.

Espera, pues. Somos hábiles / y efectivas: de los males / no nos olvidamos, y somos venerables y difíciles de convencer para los mortales; / pero se nos deshonorra, siendo rehuidas, por nuestra deshonrosa tarea, / lo que nos aleja de los dioses en un pantano donde la luz del sol / no alumbra, lugar escabroso difícil de penetrar / para los que ven la luz como para los que no la ven.

¿Quién de los hombres, pues, existe que no tenga un asombro reverencial / y tenga temor / habiéndome escuchado la ley / que el poder del destino perteneciente a los dioses, / impuso como algo que se lleva a cabo? Aún / permanece mi antigua prerrogativa / y queda confirmada mi abundancia de honores, pese a que bajo tierra / y en las sombras donde no hay sol tenga mi residencia.⁷¹⁹

Por último, y como cierre de este trabajo, se puede destacar un último aspecto que se deriva del contenido del himno de las Erinias. Ellas anuncian al inicio de su canto –hay que recordarlo- que encadenarán con él a Orestes:

Ahora escucharás el himno que te encadenará.⁷²⁰

El canto es un medio con el cual ellas pueden encadenar a sus víctimas, un “canto encadenante” (ῥυμνον δέσμιον). Vínculo, atadura, cadena, lazo o cuerda, son palabras que en su conjunto, revelan un sentido que tiene que ver con el acto de atrapar o sujetar. Se ha dicho ya que esta escena donde las Erinias cantan, tiene tal suspenso por el hecho de que se inserta en un momento apremiante en el que Orestes está a punto de ser apresado por ellas: él se abraza fuertemente a la efigie de la diosa Atenea, en calidad de suplicante (actitud que desde

⁷¹⁹ A., *Eu.* 377-396: πίπτων δ' οὐκ οἶδεν τόδ' ἄφρονι λύμα· / τοῖον γὰρ ἐπὶ κνέφας ἀνδρὶ μύσος πεπόταται, / καὶ δνοφεράν τιν' ἀχλὺν κατὰ δώματος αὐδᾶ- / ται πολύστονος φάτις.

Μάλα γὰρ οὖν ἀλομένα / ἀνέκαθεν βαρυπεσῆ / καταφέρω ποδὸς ἀκμάν, / σφαλερὰ καὶ τανυδρόμοις / κῶλα, δύσφορον ἄταν.

Μένει γὰρ. εὐμήχανοί / τε καὶ τέλειον, κακῶν / τε μνήμονες, σεμναὶ / καὶ δυσπαρήφοροι βροτοῖς, / ἄτιμ' ἀτίετα δίομενα / λάχη θεῶν διχοστατοῦντ' ἀνηλίω / λάμπρα, δυσοδοπαίπαλα / δερκομένοισι καὶ δυσομάτοις ὁμῶς.

Τίς οὖν τάδ' οὐχ ἄζεταί / τε καὶ δέδοκειν βροτῶν, / ἐμοῦ κλύων θεσμὸν / τὸν μοιρόκραντον ἐκ θεῶν / δοθέντα τέλεόν; ἔτι δέ μοι / μένει γέρας παλαιόν, οὐδ' ἀτιμίας / κύρω, καίπερ ὑπὸ χθόνα / τάξιν ἔχουσα καὶ δυσήλιον κνέφας.

⁷²⁰ A., *Eu.* 306: ῥυμνον δ' ἀκούση τόνδε δέσμιον σέθεν.

de principio de la obra el héroe manifiesta), rogando para que el cometido de las diosas subterráneas no se logre; no obstante, todo pareciera indicar que por fin será atrapado, aunque extrañamente, esta captura se llevará a cabo con la ayuda de una atadura (δέσμός). Por ello, no es de extrañar la mención del encadenamiento para poder capturar a Orestes, pues ese ha sido la pretensión de las Erinias desde que el matricidio se perpetuó.

Pero este encadenamiento guarda una simbología mucho más profunda de lo que a primera vista parece. Por principio de cuentas, afirmemos que la cadena que las Erinias usarán es la música (ῦμνον δέσμιον) que ellas expresan, una Musa terrible (μουσῶν στυγερῶν)⁷²¹, porque la música es un medio eficaz para encantar y hechizar, si pensamos que ese deleite que brindan las Musas⁷²² a los dioses y hombres, también es un modo de encantar, etimológicamente, con el canto (*in-cantu, in-cantare*); es decir, es un hechizo, una especie de atadura o de vinculación (y en la magia un hechizo consiste en vincular una cosa con otra; algo así como una ligadura). Sin embargo, la canción de las Erinias es completamente contraria al deleite que causan las Musas con su voz: es una canción terrible que denota las infames prerrogativas que detentan las diosas como espíritus subterráneos que se sacian de la sangre humana, al vengar su colérica furia; una canción que aterra y por ese mismo terror, enloquecen a quienes las escuchan.

Más aún, ver bailar a las Erinias (vestidas de negro, ojos que escurren sangre y cabellos enmarañados o serpentinos, segregando humores pestilentes y chorreando de su boca espuma), con su desfigurada y retorcida danza, como si se tratase de personas que en ataque epiléptico se acercan poco a poco alrededor de la víctima, es una visión insoportable

⁷²¹ Cf., *ibid*, 308.

⁷²² Como en Hes., *Th.* 36-46: “¡Ea! De las Musas empecemos que, con su canto, / en el Olimpo la gran mente al padre Zeus regocijan / al decir el presente, el futuro, el pasado, / con voz consonante; e incansable fluye el acento del padre / Zeus altitonante al difundirse la voz de azucena / de las diosas; y suenan la cumbre del Olimpo nevoso / y las moradas de los dioses. Y ellas, con voz inmortal, / la venerada estirpe de los dioses celebran cantando / desde el principio [...]. Trad. de Paola Vianello.

e inaguantable, sobre todo si tales espectros que rodean a la víctima que quieren atrapar, han estrechado o cerrado toda posible salida, y así, la huída ya es inimaginable. Derivado de esto, el terror crece súbitamente a un nivel que escapa de todo control y concepción humanos, y de toda posible calma que la razón pudiese brindar; por lo que, quien ve danzar de este modo alrededor de sí a las Erinias, necesariamente, enloquece cada vez más debido al terror que experimenta.

A toda esta experiencia hay algo más que añadir: la música o la canción con que las monstruosas diosas acompañan su danza, una canción de muerte digna de no ser escuchada, una canción que ata o vincula a la locura y al terror.

Sobre el que ha sido ofrecido [a los dioses] / [suena] esta canción de locura, / que extravía y destruye la mente, / himno de las Erinias, / que encadena la mente, sin sonido de forminge / que deseca a los mortales.⁷²³

Este extravío y destrucción de la mente, es decir, la locura manifiesta aquí en su máxima expresión, es la consecuencia de escuchar el envolvente y encadenante canto de las Erinias. Otros seres mitológicos, por cierto, también fascinan, encantan con su canto, seducen y arrastran a la muerte a quienes de manera muy desafortunada las escuchan, a saber, las Sirenas.

Relacionadas con el canto, en virtud de ser mujeres-ave, las Sirenas ostentan el nombre que tienen porque en su actividad se relacionan con él. Si es cierto que el nombre de Sirena (σειρήν, -ῆνος) proviene de la palabra griega σειρά, la lógica simbólica es admirable: σειρά quiere decir en griego cuerda⁷²⁴, y esta cuerda es la misma cuerda del canto con la que ellas atan a los marineros, arrastrándolos a la muerte, encadenando y hechizando sus oídos. La cuerda es también el elemento con el que Apolo crea y destruye, pues con la pulsación de la cuerda, hace sonar la lira (y en este caso hablamos de creación poética, de

⁷²³ A., *Eu.*, 328-333: ἐπὶ δὲ τῷ τεθυμένῳ / τόδε μέλος, παρακοπά, / παραφορὰ φρενοδαλῆς, / ὕμνος ἐξ Ἐρινύων, / δέσμιος φρενῶν, ἀφόρ- / μικτός, αὐονὰ βροτοῖς.

⁷²⁴ Cf., Sebastián Yarza, *op. cit.*, s. v.

ποίησις, como la música), y con esa misma pulsación de la cuerda, el arquero lanza una mortífera flecha que asesina (y así destruye, de donde se pensaba que el nombre del dios flechador provenía del verbo ἀπόλλυμι, es decir, destruir⁷²⁵). Esa misma cuerda es el canto con el que las sirenas “desechan a los mortales”.⁷²⁶ No es raro, por tanto, que en el episodio mítico del encuentro de Odiseo con las aves cantoras, que usan el canto para vincular y fascinar a los navegantes, él mismo tenga que “atarse” al mástil de su nave, para que, simbólicamente, no sea atado a una atadura peor –la fascinante atadura del canto de las de las Siernas-, que lo arrastraría a su propia muerte. No obstante, Orestes sí escucha clara y perfectamente a las Erinias (aun en su locura, pues su locura consiste en ver y oír claramente a las diosas de la locura), y por ello enloquece cada vez más. Aquí su muerte, como si se tratara de una Sirena que lo arrastra con su canto, parece ser inminente, si no es por la irrupción inesperada de Atenea. Además, la inminencia de muerte se presupone también porque, como ya se dijo, las diosas cierran toda posible salida a la víctima, estrechando y constriñendo el coro o la congregación que ellas conforman:

Sea pues, cerremos el coro, puesto que / una Musa odiosa / hemos decidido enseñar, / y también narrar cómo nuestro cortejo distribuye / al mismo tiempo el destino para cada hombre.⁷²⁷

Cuando estrechan el coro, según leemos en los versos anteriores, lo hacen diciendo (o cantando) el verbo ἄπτω (en su forma del subjuntivo aoristo de primera persona del plural, ἄψωμεν), el cual ya se había analizado anteriormente.⁷²⁸ Pero vale la pena recordar que el uso de este verbo recobra ahora nuevo sentido, pues se puede observar que su elección en estos versos por parte de Esquilo, no es gratuita en modo alguno. El contexto ofrece la alusión al canto que ata o encadena (ῥυμος ἐξ’Ερινύων, δέσμιος φρενῶν, en los versos

⁷²⁵ Cf., Pl., *Cra.* 405a-e.

⁷²⁶ A., *Eu.* 333: αὐονὰ βροτοῖς.

⁷²⁷ A., *Eu.* 307-311: ἄγε δὴ καὶ χορὸν ἄψωμεν, ἐπεὶ / μούσων στυγεράν / ἀποφαίνεσθαι δεδόκησεν, / λέξαι τε λάχη τὰ κατ’ ἀνθρώπους / ὡς ἐπινωμῆ στάσις ἀμά.

⁷²⁸ Cf., *supra*, p. 234.

331 y 332) como si el acto de constreñir el coro que rodea a Orestes estuviese en perfecta correspondencia, y simbólicamente paralelo, con el de apretar una cuerda a un mástil, cuerda que es el canto envolvente de las diosas. Además, vale recordar que ἄπτο es un verbo que se usa preferentemente cuando también se menciona una atadura o lazo (σεῖρος), es decir, cuando se aprieta o se estrecha una cuerda. Las imágenes coinciden: se estrecha el coro como si se estrechara una soga o una cadena (δεσμός) al cuello de alguien (y podemos imaginar que este alguien es Orestes, pues está a punto de morir, sofocado por la angustia que significa la locura y el terror de la canción que lo asfixia, que lo ahorca), y al mismo tiempo, lo que se estrecha, no es precisamente una cuerda, sino el canto que envuelve, que ata a la locura al héroe, al igual que la agrupación coral de las Erinias, que se cierran al danzar alrededor de él.

Con todo, no sería errado hablar de una cadena en sentido recto. Y aunque la mención de la cuerda es metafórica, no es metafórico el que las diosas traten de darle caza al matricida. Puede decirse que ellas, entre todos sus atributos que han sido expuestos (sobre todo atributos animales), se asocian con los perros, los perros de caza y de persecución que definen la locura misma de Orestes. Ellas asemejan a una jauría de perros que ha acorralado a la presa y está a punto de atacarla para sujetarla y matarla. La locura que ellas inspiran, y que poseen también, es la λύσσα, es decir, la rabia frenética de la misma diosa Lyssa⁷²⁹, que se puede comprender perfectamente al ver atacar a un perro rabioso, furioso. Además, los motivos relacionados con la cacería no sobran (y ya la misma Clitemnestra ha mencionado

⁷²⁹ Y Lyssa, en las vasijas griegas, es representada con una cabeza de perro sobre la suya propia. Además, ella está presente en el ataque furioso y rabioso de los perros que descuartizaron a Acteón, y es ella misma quien enloquece o impulsa a dichos animales a matar tan violentamente a su propio dueño.

que las Erinias son *sus* perras: κύναι⁷³⁰), y en la misma pieza, Orestes es presentado como un cervatillo que se ha escapado, brincando desde las redes, cuando huye de Delfos:

Atrápalo, atrápalo, atrápalo, atrápalo, ten cuidado.⁷³¹

Dice el coro entre sueños, y más adelante añade:

Desde las redes se ha escapado la fiera huyendo; / siendo domeñada por el sueño, he dejado escapar la presa.⁷³²

Como quiera que sea, la locura es la experiencia de una persecución que provoca que aquel que la padezca tenga que salir de sí, es decir, de su casa y su patria, y al mismo tiempo, del lugar correcto de la razón, de *su* razón, que son las *phrénes*, lo que causa dicho desvío o *para-noia*, o bien, un estado demente (ἄφρον) de éx-tasis, de de-lirio, de extra-vagancia, o en una palabra, de *manía*, como la manía que produce el dios de la locura, el dios βᾶκχος, o la locura y ansiedad que produce la inquietante presencia del moscardón que en griego, su nombre también significa demencia, es decir, οἰστρος. Todas juntas, son palabras o ideas que se refieren a la locura como una persecución divina, y en *Las Euménides* son las Erinias quienes persiguen a Orestes como si de una cacería de perros se tratara. Al igual que Hécate, la Erinia se asocia con los perros, pero en este caso, con los perros de caza cuya carrera descomunal siente el demente como una persecución punitiva y desesperada, experiencia desgarradora que agobia desde el momento de saber que ellas, las diosas, son perras infatigables, y que en su carrera de persecución, son más veloces que cualquier mortal: el fin es inminente, y la amenaza de muerte y de un dolor previo a la misma muerte, es también latente y palpable, que puede ser ya padecida hasta la desesperación más angustiante. Las diosas buscan la venganza y, para lograrlo, atrapan a su víctima en una red envolvente, como

⁷³⁰ Cf., A., *Ch.* 924: ὄρα, φύλαξαι μητρὸς ἐγκότους κύνας.

⁷³¹ A., *Eu.* 130: λαβέ λαβέ λαβέ λαβέ, φράζου.

⁷³² *Ibid.*, 147-148: ἐξ ἀρκύων πέπωκεν οἴχεταιλ θ' θήρ. / ὕπνω κρατηθεῖσ' ἄγραν ὤλεσα.

Clitemnestra, quien es la Erinia que venga a Ifigenia, la cual atrapa y asesina arteramente a Agamenón, inmovilizándolo en una red puesta en la bañera.

De este modo, las Erinias son instrumento de cacería en tanto que ellas representan la jauría o la red, y en este sentido, son equiparables a las Moiras, las hilanderas que tejen el destino de los hombres, destino que no es otra cosa que la muerte que a todo ser humano corresponde; las diosas perras, por tanto, tienden su red con la que buscan dar muerte, y alcanzar así el destino que a los perjuros y asesinos de sangre corresponde. Pero la muerte que ellas provocan es una muerte terrible, violenta, como la que siempre se presencia en la tragedia. En este otro sentido, las Erinias son también como las Keres.⁷³³

Así pues, y para finalizar este trabajo, se puede afirmar que entre todos los aspectos que definen mejor la locura de Orestes, y por ello, la simbología de las mismas Erinias, es la la sensación de persecución que el personaje siente, merced a la estrecha cercanía que las diosas guardan con los perros de caza, y porque la atadura, la cadena, o la red que se deduce, entre otras cosas, del adjetivo δέσμιον (“encadenante”, en *Eu.* 306), y del verbo ἄπτο (en *Eu.* 307), las involucra a su incansable e infatigable tarea, que es la de acosar. Y así, ambas palabras cobran nuevo sentido al inicio del himno de locura y terror que preludian las Erinias:

Ahora escucharás el himno que te encadenará. / Sea pues, cerremos el coro, puesto que / una Musa odiosa / hemos decidido enseñar [...]⁷³⁴

⁷³³ Cf., Hes., *Th.* 217-222.

⁷³⁴ A., *Eu.*, 305-309: καὶ ζῶν με δαίσεις οὐδὲ πρὸς βωμῶ σφαγείς / ὕμνον δ' ἀκούση τόνδε δέσμιον σέθεν. / ἄγε δὴ καὶ χορὸν ἄψωμεν, ἐπεὶ / μοῦσαν στυγερὰν / ἀποφαίνεσθαι δεδόκησεν [...].

CONCLUSIONES

En este trabajo se hace un análisis minucioso -a partir de la escuela denominada “psicologismo”- de la locura y del terror que subyacen en el mito griego de Orestes, en su encuentro con las Erinias, diosas del inframundo que se presentan ante él para torturarlo, a causa del asesinato que llevó a cabo contra su propia madre, Clitemnestra. Los mitos de cualquier cultura y época que a lo largo de la historia de la humanidad han sido elaborados por el imaginario colectivo, han sido estudiados por las distintas escuelas de análisis interpretativo que surgieron a partir del siglo XIX de nuestra época. El interés primordial de estas escuelas, como el “naturalismo” o el “alegorismo”, descansaba en la pretensión de poder desentrañar, de entre los muchos aspectos que circundan a los mitos, el motor principal del que todos parten; y esto lo hacen bajo la consigna de que todos los mitos necesariamente deben tener un común denominador que puede ser descubierto y analizado, y con el que pueden, por tanto, dar cuenta de la esencia que los determina. Esta idea es falsa, puesto que no existe una universalidad de los mitos ni una sola fuente del que todos surjan; no obstante, cada escuela interpretativa ha ayudado a develar ciertos aspectos, y su pertinencia radica en que, del algún modo, han enriquecido el conocimiento general de la naturaleza de los mitos. Con la ayuda del psicologismo, es posible hacer una interpretación de los aspectos de la locura y del terror presentes en el mito de Orestes y las Erinias, pues este mito sirve de argumento en la tragedia *Las Euménides*, escrita por Esquilo, hacia el 458 a. C. en Atenas. A partir de la lectura atenta de dicha tragedia, el presente trabajo ha recogido las siguientes conclusiones en relación a la locura y al terror:

La locura es, según la visión de la Antigüedad Clásica, y sobre todo, según la tragedia, una afección en la que intervienen factores internos y externos del cuerpo humano, y estos últimos son generalmente fuerzas sobrenaturales, como dioses o *dáimones*,

que tratan de perjudicar al demente dentro del cual, a manera de posesión, se introducen. El propósito de la locura, enviada por los dioses, es perder al hombre y dañarlo, confundiendo su razón y provocando que, por medio de actos equivocados, éste provoque daños irreparables en sí mismo y en sus seres queridos. Uno de los mayores daños, según la tragedia, es el asesinato; por ello la locura tiene que ver con la violencia y con la furia, y así, se puede afirmar que la ira, emparentada con la cólera y la melancolía, es una de las principales afecciones del demente, pues en un arrebató de enojo, éste pierde la luz de la razón, aunque sea por un instante, y ese instante es el momento de su propia destrucción. Así, también puede afirmarse que la oscuridad es una de las mejores definiciones de la locura, y en este sentido, el modo de ver del demente es falso y errado, y por lo mismo, su mirada se ve oscura y retorcida, al igual que su razón, sumida en la oscuridad.

Lo que sucede dentro del cuerpo de un enfermo no puede verse pero puede saberse o suponerse a partir de las manifestaciones externas de su enfermedad, que se dan en la periferia y delimitación del cuerpo. En este sentido, se sabe de alguien que está loco por la mirada oscura y el movimiento retorcido de los miembros, a la manera del baile disarmónico propio de las bacantes, quienes suelen ser representadas con el cabello enmarañado a causa de ese movimiento violento y espasmódico de sus cuerpos, pues las bacantes están poseídas por el dios de la locura, Dioniso. Además, el desvío del lugar correcto de la razón tiene su correlato con el desvío del cuerpo: el demente pierde el centro y por ello es exiliado de su ciudad, como si ostentase una enfermedad contaminante que la gente racional rechaza y busca expulsar, para no ser contagiada. La locura es vagabundeo, contaminación, y dislocamiento exterior, además de exilio y persecución divina en las afueras de todo mundo racional posible.

Pero la locura es contradictoria en sí misma, como lo es la irracionalidad propia de ella, y por esto escapa a una sola definición. A veces, es ver de manera equívoca, en la oscuridad; y otra veces, dado que intervienen factores divinos, es ver de manera más acertada. El demente puede ver mejor que el cuerdo, y puede ver, entre otras cosas, la epifanía divina cuya manifestación sólo se da para él, aunque esta aparición, prueba cabal de locura, sea el castigo de un daño ya cometido, o la causa del daño que, en estado de locura, los hombres provocan en sí mismos y en sus seres queridos. Por ello, las Erinias son el icono de la tragedia, porque al igual que Dioniso y Lyssa, ellas se muestran para enloquecer a quien quieren castigar: el que ve a las Erinias está loco, no porque su visión sea falsa y errada, sino porque precisamente puede ver esa imagen, visible sólo para él, cuando lo normal y racional es no verlas. La locura de Orestes consiste en ver a estas diosas, no porque no existan o él las esté alucinando, sino porque realmente están ahí para atormentarlo con esa terrible visión que es su propia teofanía. Esta teofanía de las diosas se gesta con todas las imágenes que la poesía trágica construyó –y nos heredó– alrededor del modo con el cual se puede percibir la locura: cólera, melancolía, dislocamiento interior y exterior, contaminación, maldición y la mirada perdida, oscurecida y torcida, así como terrible, entre otras cosas.

Un medio concreto de experimentar y provocar la locura es a través del terror. Los agentes demoníacos enloquecen a las personas que quieren destruir, porque éstas enloquecen al contemplarlos, en una visión insoportable y terrible que produce locura a manera de una reacción en cadena, justamente a partir de experimentar el terror en su máxima expresión. Ya que éste, definido como una sensación de opresión como la que se experimenta en las pesadillas, se actualiza ante las apariciones de fantasmas y *dáimones* que buscan dañar a los hombres, y por lo cual, éstos temen a aquéllos. Además, el terror está estrechamente

emparentado con la mirada, es decir, con el acto de ver una imagen horrible e insoportable que no se desea ver, como las Gorgonas, en cuya mirada la víctima ve la muerte, y porque se teme a la muerte, se rehúye esta mirada. Más terrible que ver a las Gorgonas es ver y sentirse perseguido por las Erinias, como sucede con Orestes, pues ellas son diosas terribles cuya manifestación, cuando es visible, es insoportable, y este terror lo desatan para enloquecer a los hombres. Son hijas de la Tierra o de la Noche, y como cualquiera de ellos, comparten sus características, como seres de inframundo que de las oscuridades más profundas se levantan para atormentar a aquél de los mortales que haya atentado contra los derechos de vida o muerte de otro. Pertenecientes a un régimen divino y antiguo, velan por la justicia y el orden que sobrepasa el ámbito cívico y jurídico, y el único modo de garantizar la justicia de este antiguo régimen, es a través de la venganza, de la persecución y daño que infringen a los merecedores de un castigo.

Todos estos aspectos de la locura y el terror centrados en la figura mítica de las Erinias, se constatan en *Las Euménides*, donde se teatraliza el drama de la persecución de Orestes. En escena, las diosas actúan, cantan, bailan, y tratan de capturar al personaje porque éste acaba de asesinar a su propia madre. A causa de dicho matricidio, enloquece, pero esta locura no tiene nada que ver, al menos para Esquilo, con una manifestación de su sola conciencia en estado de perturbación mental. Orestes está loco porque ve enfrente de sí, no a seres emanados de su imaginación o perturbada conciencia; antes bien, está loco porque ve a diosas reales que buscan atraparlo, castigándolo con el terror que inspiran, y finalmente, aniquilarlo para así vengar la muerte impune de Clitemnestra. Orestes, tanto como el público que presenció por primera vez esta puesta en escena, ve frente de sí a seres divinos en cuya existencia se creía, y cuya presencia no se deseaba ver. En Esquilo, hay una exacerbada creencia en la manifestación divina, y en sus tragedias puede atestigüarse que

muchos de los sucesos de la vida cotidiana se consuman gracia a la intervención siempre activa de los dioses, dioses en los que él creía tanto como el público que presencié *Las Euménides*, de tal modo que no es de extrañar el que ese público aceptase la teofanía visible de las Erinias, con la cual ellas producían locura y terror.

Eurípides, autor imbuido de racionalismo y hasta cierto punto, renuente a seguir ciertas tradiciones que su pueblo se empeñaba en creer, presenta unas Erinas que sí pueden ser interpretadas y entendidas como la manifestación de la conciencia perturbada de Orestes, quien en estado de una enfermedad moral, alucina a estas diosas. Esquilo, por el contrario, nos invita a un escenario preparado por él en el que sus personajes son por entero reales, y están ahí para castigar al protagonista y aterrarlo, a él y al público que presencia la obra. En una de las escenas más impactantes de *Las Euménides*, y del teatro griego en general, las diosas están a punto de atrapar a Orestes, pero no lo logran a causa de la irrupción de la diosa Atenea, quien salva al personaje en un momento decisivo. En este episodio, ellas se presentan como cantoras, bailarinas y cazadoras, donde la danza con que bailan manifiesta sus características, que son las mismas que tienen los locos, como el movimiento contorsionado y disarmónico. Además, la voz que emiten en su canto, como si de Musas se tratara, recuerda sus prerrogativas divinas, tales como castigar a los que derraman sangre de la propia familia. Por último, ellas son perros de caza que atrapan al personaje por medio de su rastro, y como si tuviesen una red, lo encadenan y lo sujetan por medio de su canto, un canto de terror y de locura que extravía y destruye la razón.

La conclusión general de este trabajo es que la tragedia griega, como género literario, muestra la naturaleza humana en estado de pasión, sufrimiento y locura, donde son los actos humanos, al mismo tiempo que la voluntad humana, los que conducen al hombre a la destrucción, y esa destrucción y castigo son precisamente la locura y el terror.

Los dioses, en el imaginario griego, existen, pueden verse, sentirse y experimentarse, dentro y fuera de la mente; y los locos, como los héroes trágicos, son capaces de verlos actuar en pos de la ruina humana. Las Erinias son reales y quien las vea está loco, no porque no existan, sino porque precisamente existen y se manifiestan únicamente a él, al demente aterrado cuya visión es más profunda y real de lo que la razón lo puede permitir.

BIBLIOGRAFÍA

FUENTES

- AESCHYLUS, *Aeschyli tragoediae*. Ed. Gilbert Murray, Oxford, Clarendon Press, 1955, 2ª ed., 367 pp.
- APOLODORO, *Biblioteca Mitológica*. Trad. de Manuela García Pérez, Madrid, Gredos (Biblioteca Clásica Gredos, 85), 2001, 323 pp.
- APOLONIO DE RODAS, *Argonáuticas*. Trad. y notas de Mariano Valverde Sánchez, Barcelona, Gredos (Biblioteca Básica Gredos, 38), 2000, xxxiv + 247 pp.
- ARISTÓTELES, *Poética*. Introd., versión y notas de Juan David García Bacca, México, Universidad Nacional Autónoma de México (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana, 1946, CXXVII + 47 + XXXVII pp.
- CALÍMACO, *Himnos y epigramas*. Introd., versión rítmica y notas de P. Tapia Zúñiga, México, Universidad Nacional Autónoma de México (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana), 1984, 61 + CLXXVI pp.
- CICERÓN, *Disputas tusculanas*. Introd., versión y notas de Julio Pimentel Álvarez, México, Universidad Nacional Autónoma de México (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana), 1987, VOL 1, 87 + CCXXI pp.
- CRISIPO DE SOLOS, *Testimonios y fragmentos*, vol. I y II, introd., trad., selec., y notas de F. Javier Campos Daroca y Mariano Nava Contreras, Madrid, (Biblioteca Clásica Gredos, 121), 2006, 402 pp.
- ESQUILO, *Tragedias: Los persas, Los siete contra Tebas, Las Suplicantes, Agamenón, Las Coéforas, Las Euménides, Prometeo encadenado*. Trad. y not. de Bernardo Perea Morales, Madrid, Gredos, (Biblioteca Clásica Gredos, 97), 1993, 582 pp.
- ESQUILO, *Tragedias: Los persas, Los siete contra Tebas, Agamenón, Las Coéforas, Las Euménides, Prometeo encadenado*. Trad. y not. de Bernardo Perea Morales, Barcelona, Gredos, (Biblioteca Básica Gredos, 4), 2000, 312 pp.
- ESQUILO, *Tragedias: Los siete contra Tebas, Las suplicantes*, vol. II. Trad. de Mercedes Vílches, Madrid, Alma Mater (Colección de autores griegos y latinos), 1999, 158 pp.
- EURÍPIDES, *Tragedias*, vol I. Trad. y not. de Alberto Medina Gonzáles y Juan Antono López Férrez, Barcelona, Gredos (Biblioteca Básica Gredos, 7), 2000, xxxiii + 347 pp.
- EURÍPIDES, *Tragedias*, vol II. Trad. y not. de José Luis Calvo Martínez, Barcelona, Gredos (Biblioteca Básica Gredos, 8), 2000, 339 pp.
- EURÍPIDES, *Tragedias*, vol III. Trad. y not. de Carlos García Gual, Barcelona, Gredos (Biblioteca Básica Gredos, 8), 2000, 334 pp.

- EURÍPIDES, *Tragedies*. 6ª, ed., Trad. de Arthur S. Way, Londres, Heinemann, Loeb Classical Lybrary, 1912, vol 3, 599 pp.
- FILÓSTRATO, *Vida de Apolonio de Tiana*, Trad. y not. Alberto Bernabé Pajares, Barcelona, Gredos, (Biblioteca Básica Gredos, 141), 2002, 470 pp.
- HESÍODO, *Obras y fragmentos*. Trad. Aurelio Pérez Jiménez, Barcelona, Gredos (Biblioteca Básica Gredos, 3), 2000, XXXVII + 323 pp.
- HESÍODO, *Teogonía*. Trad. de Paola Vianello, México, Universidad Nacional Autónoma de México (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana), 2007, 1ra reimpr., CV + 33 + CDXVII pp. aligerada
- HIPÓCRATES, *Tratados Hipocráticos*, Trad. de Ma. D. Lara Nava, Carlos García Gual, J. A. López Férez y B. Cabellos Álvarez, Barcelona, Gredos (Biblioteca Básica Gredos, 19), 2000, XXXI + 278 pp.
- HOMERO, *Ilíada*. Trad. y notas de Emilio Crespo Güemes, Barcelona, Gredos, (Biblioteca Básica Gredos, 1), 2001, XXXVIII + 516 pp.
- HOMERO, *Ilíada*. Introd., versión rítmica y notas de Rubén Bonifaz Nuño, México, Universidad Nacional Autónoma de México (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana), 2005, 2ª ed., CXLVIII + 464 pp.
- HOMERO, *Odisea*. Trad. de José Manuel Pabón, Barcelona, Gredos, (Biblioteca Básica Gredos, 2), 2001, XXIV + 404 pp.
- JENOFONTE, *Ciropedia*. Trad. de Ana Vegas Sansalvador, Barcelona, Gredos, (Biblioteca Básica Gredos, 23), 2001, 441 pp.
- OVIDIO, *Metamorfosis*, vol. II. Trad. Antonio Ruiz de Elvira. Madrid, Alma Mater (Colección de autores griegos y latinos), 1964, 238 pp.
- PÍNDARO, *Odas y fragmentos*. Introd., trad. y notas de Alfonso Ortega, Madrid, Gredos (Biblioteca Clásica Gredos, 68) 1995, 386 pp.
- PLATÓN, *Diálogos*, vol. 1. Trad. y not. de J. Calonge Ruíz, E. Lledo Iñigo, y C. García Gual, Barcelona, Gredos, (Biblioteca Básica Gredos, 24), 2000, 454 pp.
- PLATÓN, *Diálogos*, vol. 3. Trad. y not. de C. García Gual, M. Martínez Hernández, y E. Lledo Iñigo, Gredos, (Biblioteca Básica Gredos, 26), 2000, 410 pp.
- PLATÓN, *Diálogos*, vol. 6. Trad. y not. de Ma. Ángeles Durán y Francisco Lisi., Barcelona, Gredos, (Biblioteca Básica Gredos, 29), 2000, 286 pp.
- PLUTARCO, *Obras morales y de costumbre*. Trad. Manuela García Valdés, Barcelona, Akal (Akal clásica, 8), 1987, 444 pp.

SÓFOCLES, *Tragedias*. Trad. de Assela Alamillo, Barcelona, Gredos (Biblioteca Básica Gredos 5), 2001, XXVII + 338 pp.

VIRGILIO, *Eneida*. Trad. de Javier De Echave-Sustaeta, Barcelona, Gredos (Biblioteca Básica Gredos, 55), 2000, 397 pp.

LITERATURA ESPECIALIZADA

ALSINA, José, *Tragedia, religión y mito entre los griegos*. Barcelona, Labor, 1971, 249 pp.

BERMEJO BARRERA, J. C. *et al.*, *Los orígenes de la mitología griega*. Madrid, Akal (Akal universitaria, 174), 1996, 429 pp.

BROWN, A. L., "The Erinyes in the *Oresteia*: real life, the supernatural, and the stage" en *Journal of Hellenic Studies* (ciii), Londres, 1983, pp. 13-34.

BURKERT, Walter, *Greek Religion*. Trad. de John Raffan, Cambridge-Massachusetts, Harvard University Press, 1985, 493 pp.

CALDWELL, Richard, *The origin of the gods: a psychoanalytic study of Greek theogonic myth*. New York & Oxford, Oxford University Press, 1989, 206 pp.

CAMUS, Albert, *El extranjero*. Trad. de José Ángel Valente, Madrid, Alianza Editorial (El libro de bolsillo) 2003, 8ª reimpr., 125 pp.

CITATI, Pietro, *La luz de la noche: los grandes mitos en la historia del mundo*. Trad. de Juan Díaz de Atauri, Barcelona, Acantilado (219), 2011, 476 pp.

DEVEREAUX, George, *Dreams in Greek Tragedy: an Ethno-psycho-analytical Study*, Berkeley & Los Angeles, University of California Press, 1976, 364 pp.

DODDS, E. R., *Los griegos y lo irracional*. Trad. de María Araujo, Madrid, Alianza Editorial (Alianza Universidad, 268), 1997 8ª ed., 292 pp.

DURAND, Gilbert, *Mitos y sociedades: introducción a la mitología*. Trad. de Sylvie Nante, Buenos Aires, Biblos (Daimon), 2003, 192 pp.

ELIADE, Mircea, *Imágenes y símbolos. Ensayos sobre el simbolismo mágico-religioso*. Trad. de Carmen Castro, Madrid, Taurus, 1974 2ª ed. 196 pp.

FOUCAULT, Michel, *Historia de la locura en la época clásica*, vol. I. Trad. de Juan José Utrilla, México, Fondo de Cultura Económica, 1976, 2ª ed. 574 pp.

FREUD, Sigmund, *Tótem y tabú*. Trad. de Luis López-Ballesteros y de Torres, Madrid, Alianza (El libro de bolsillo, 16) 1977, 7ª ed. 230 pp.

- GARCÍA PÉREZ, David, “Mitología y tragedia grecorromanas: una lectura de Albert Camus” en *Teatro griego y tradición clásica*, México, Universidad Nacional Autónoma de México (Nova Tellus, Supplementum II), 2009, pp. 151-175.
- GARCÍA PÉREZ, David, “Un argumento en la tragedia griega: ser mujer” en Francesco De Martino y Carmen Marenilla (eds.), *Teatro y sociedad en la Antigüedad Clásica: la mirada de las mujeres*, XIV. Bari, Levante editori, 2011, pp. 239-257.
- GIRARD, Julio, *El sentimiento religioso en la literatura griega, desde Homero a Esquilo*. Madrid, La España moderna (Biblioteca de Jurisprudencia, Filosofía y Literatura), 484 pp.
- GREENBLATT, Stephen, “Sueños reales” en *Teoría de la cultura: un mapa de la cuestión*. Gerhart Schröder y Helga Breuninger (comp), Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2005, 191 pp.
- GRIMAL, P., *Diccionario de mitología griega y romana*. Trad. de Francisco Payarols, Barcelona, Paidós, 1981, XXI + 634 pp.
- GÓMEZ DE LIAÑO, I., *El idioma de la imaginación*. Barcelona, Taurus Ediciones, 1982, 298 pp.
- HAMILTON, Edith, *El camino de los griegos*. Trad. de Juan José Utrilla, Madrid, Turner Publicaciones-Fondo de Cultura Económica (10), 2002, 4ª ed., 328 pp.
- IRIARTE GOÑI, Ana, *De amazonas a Ciudadanos. Pretexto gineocrático y patriarcado en la Grecia Antigua*, Madrid, Akal (226), 2002, 202 pp.
- IRIARTE GOÑI, Ana, “Oradora y bacante apolínea: polisémica Casandra”, en Francesco De Martino y Carmen Marenilla (eds.), *Teatro y sociedad en la Antigüedad Clásica: la mirada de las mujeres*, XIV. Bari, Levante editori, 2011, pp. 151-162.
- JUNG, Carl Gustav. *Los arquetipos y lo inconsciente colectivo*. Trad. de Carmen Gauger, Madrid, Trotta (obra completa 9/I) 2010, 2ª ed., 424 pp.
- KERENYI, Karl, *Los dioses de los griegos*. Trad. de Jaime López-Sanz, Caracas, Monte Ávila, 1997, 311 pp.
- KIRK, Geofry S., *La naturaleza de los mitos griegos*. Trad. de Isabel Méndez Lloret, Barcelona, Paidós (Paidós orígenes, 28), 1992, 303 pp.
- KIRK, Geofry S., *El mito. Su significado y funciones en la Antigüedad y otras culturas*. Trad. de Teófilo de Loyola, Barcelona, Paidós (Paidós Básica, 24), 1985, 310 pp.
- LESKY, Albin, *Historia de la literatura griega*. Trad. de José Regañón y B. Romero, Madrid, Gredos, 1963, 1003 pp.

- LESKY, Albin, *La tragedia griega*. Trad. de Juan Godó Costa, Barcelona, El acantilado (45), 2001, 406 pp.
- LIDELL, H. G. y R. Scott, *A Greek-English lexicon*. Oxford, Oxford University Press, 1996, 9ª ed., XIV + 2042 + XXXI + 320 pp.
- MALINOWSKI, Bronislaw, *Estudios de psicología primitiva: el complejo de Edipo*. Trad. de Isabel Straaman, Buenos Aires, Paidós, 1963 3ª ed. 274 pp.
- MARINO, Antonio, *Venganza y justicia en la Orestíada de Esquilo*. México, UNAM-ENEP Acatlán, 2003, 131 pp.
- MONDOLFO, Rodolfo, *La comprensión del sujeto humano en la cultura antigua*. Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1955, 625 pp.
- NIETZSCHE, Friedrich, *El nacimiento de la tragedia, o Grecia y el pesimismo*. Trad. de Andrés Sánchez Pascual, Madrid, Alianza Editorial (Biblioteca de Autor BA 0616), 2000, 298 pp.
- NILSSON, Martin R., *Historia de la religiosidad griega*. Trad. de Martín Sánchez Ruipérez, Madrid, Gredos (Biblioteca Universitaria Gredos), 1970, 2ª ed., 220 pp.
- PADEL, Ruth, *A quien los dioses destruyen; elementos de la locura griega y trágica*. Trad. de Gladys Rosemberg, México, Sexto piso, 2005, 407 pp.
- PARKER, Robert, *Miasma, Pollution and Purification in early Greek Religion*. Oxford, Clarendon Press-Oxford, 1996, 413 pp.
- PIMENTEL ÁLVAREZ, Julio, *Diccionario latino-español, español-latino. Vocabulario clásico, jurídico y eclesiástico*. México, Porrúa, 2006, 7ª ed., XI + 998 pp.
- OTTO, Walter F., *Los dioses de Grecia (la imagen de lo divino a la luz del espíritu griego)*, Trad., Rodolfo Berge y Adolfo Murgía Zuriarrain, Buenos Aires, Eudeba Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1973, 244 pp.
- OTTO, Walter F., *Teofanía: El espíritu de la antigua religión griega*. Trad. de Juan Jorge Thomas, Madrid, Sexto Piso, 2007, 140 pp.
- RUÍZ DE ELVIRA, Antonio. *Mitología clásica*, Madrid, Gredos, 1988, 2ª reimpr., 539 pp.
- SÁNCHEZ BARRAGÁN, E. Gabriel, *Degustando la eternidad. La ambrosía, la oliva y la diosa*. México, Universidad Nacional Autónoma de México (Facultad de filosofía y letras) 2008, 246 pp.
- SCHAJOWICZ, Ludwig, *Mito y existencia preliminares a una teoría de las iniciativas especiales*. San Juan, Universidad de Puerto Rico, 1962, 414 pp.
- SEBASTIÁN YARZA, F., *Diccionario griego-español*. Barcelona, Sopena, 1954, 1643 pp.

- STALKIN, Laura M., *The Power of Thetis: Allusion and interpretation in the Iliad*, London, University of California Press, 1995, 5ª reimpr., 134 pp.
- VERNANT, Jean-Pierre, *La muerte en los ojos. Figuras del Otro en la antigua Grecia*. Trad. de Daniel Zadunaisky, Barcelona, Gedisa, 1996, 106 pp.
- VERNANT, Jean-Pierre y P. Vidal-Naquet, *Mito y tragedia en la Grecia antigua*, vol. I. Trad. de Mauro Armíño, Madrid, Taurus (Ensayistas, 276), 1987, 189 pp.
- VERNANT, Jean-Pierre y P. Vidal-Naquet, *Mito y tragedia en la Grecia antigua*, vol. II. Trad. de Ana Iriarte, Barcelona, Paidós (Paidós orígenes, 30), 2002, 265 pp.
- WILLIAMS, Bernard, *Vergüenza y necesidad: recuperación de algunos conceptos morales de la Grecia antigua*. Trad. de Alba Montes Sánchez, Madrid, LA balsa de la Medusa (Filosofía, 180), 2011, 286 pp.