

# Una propuesta didáctica para la aproximación inicial a la literatura griega arcaica y clásica: el itinerario poético a través del mito de *Orestíada*

*María del Pilar Fernández Deagustini*

Universidad Nacional de La Plata. CONICET

Recibido: 30/03/2023

Admitido: 14/04/2023

## Resumen

El presente artículo ofrece una propuesta didáctica para abordar de manera inicial las particularidades que presenta la literatura griega arcaica y clásica, asociadas primordialmente a dos ejes: por un lado, su definición como literatura aural; por el otro, la tradición de su materialidad: el mito. Teniendo en consideración estos dos aspectos que distinguen a un corpus fragmentario y siempre inasible, se sugiere una alternativa para aproximar a los y las estudiantes de nivel terciario a lo fundamental: la plasticidad y ejemplaridad del sustrato mítico y la noción de performance como una ocasión socialmente situada, efímera pero modelica.

Con dicho objetivo, se propone la lectura de tres obras de distinto género, *Odisea*, la *Pítica* XI de Píndaro y la *Orestíada* de Esquilo, porque estas gravitan sobre un mismo mito: la saga de los Atridas, en particular el acontecimiento de la muerte de Agamenón. Las obras seleccionadas permiten comprender las distintas características de la épica, la lírica coral y la tragedia poniéndolas en relación con las diversas recreaciones sobre el mismo material tradicional.

**Palabras clave:** propuesta didáctica; literatura griega; mito; *Orestíada*.

## A Didactic Proposal for the Initial Approach to Archaic and Classical Greek Literature: the Poetic Itinerary through the *Oresteia* Myth

## Abstract

This article offers a didactic proposal to initially address the particularities presented by archaic and classical Greek Literature, primarily associated with two axes: on the one hand, its definition as aural literature; on the other, the tradition of its materiality: the myth. Taking into consideration these two aspects that distinguish a fragmentary and always elusive corpus, an alternative is suggested to bring students of advanced secondary or tertiary level closer to what is fundamental: the plasticity and exemplarity of the mythical substratum and the notion of performance as a socially situated occasion, ephemeral but exemplary.

With this objective, the reading of three works of different genres is proposed, *Odyssey*, Pindar's Pythian XI and Aeschylus' *Oresteia*, because they gravitate on the same myth: the saga of the Atreidae, in particular the event of the death of Agamemnon. The selected works allow us to understand the different characteristics of the epic, the choral lyric and the tragedy, putting them in relation to the different recreations on the same traditional material.

**Keywords:** didactic proposal; Greek literature; myth; *Oresteia*.

En las instancias de planificación y presentación de programas, los docentes de literatura nos enfrentamos siempre ante un primer desafío: la selección de un corpus. La literatura griega arcaica y clásica, pese a tratarse de un corpus cerrado, no resulta la excepción. Por el contrario, su rol inaugural en el canon literario occidental, tanto en cuanto a las matrices de género como en cuanto a los motivos y tramas, dificulta nuestra toma de decisiones, siempre arbitraria.

Los textos literarios de la antigüedad grecolatina se encuentran entre los archivos culturales más influyentes de todos los tiempos. La literatura griega en particular ha trasvasado la literatura occidental, no solo cuando fue elevada al rango de modelo paradigmático (las épocas neoclásicas), sino también cuando su legado fue cuestionado. Por esta razón, si bien debemos elegir algunos entre los *textos* que hemos tenido la fortuna de haber heredado, debemos aspirar, simultáneamente, a provocar la reflexión sobre su incidencia en creaciones posteriores, brindando el acceso a saberes transculturales reconocidos como patrimonio común de las Humanidades.

El presente artículo ofrece una selección posible, basada sobre una experiencia previa.<sup>1</sup> El recorrido propuesto *a través* (y no *a lo largo*) de la literatura griega antigua, en cualquier caso, compendiado y simplificado, pretende abordar de manera inicial las particularidades que presenta el objeto de estudio, asociadas primordialmente a dos ejes: por un lado, su definición como literatura aural; por el otro, la tradición de su materialidad: el mito. Teniendo en consideración estos dos aspectos que distinguen a un corpus fragmentario y siempre inasible, se sugiere una alternativa para aproximar a los y las estudiantes de nivel terciario a lo fundamental: la plasticidad y ejemplaridad del sustrato mítico y la noción de *performance* como una ocasión socialmente situada, efímera pero modélica.

Según lo dicho, consideramos que el primer acercamiento a la literatura griega clásica debe transitar ambos caminos simultáneamente. Uno es la puesta en crisis de la noción de literatura griega clásica, en un contexto en el que lo literario estaba imbricado con prácticas, hábitos y concepciones socioculturales que excedían el hecho meramente artístico. En este sentido, interesan principalmente los modos y ámbitos de producción de estos textos, la función social del poeta y la reflexión sobre su espacio de difusión y recepción, incorporando cuestiones todavía hoy debatidas, como los modos de composición, ejecución y transmisión de las obras clásicas, la relación entre la oralidad y la escritura, los escenarios de las *performances*, etcétera. Por lo tanto, uno de los objetivos primarios es atender a las particularidades de cada género literario, concebido no de manera esencialista o puramente formal, sino como un modo de codificación que en los períodos arcaico y clásico atañía a un conjunto de específicas circunstancias históricas, tanto materiales como simbólicas, ligado a cada una de estas producciones. Este recorrido es fundamental, ya que muchos de los géneros literarios tuvieron origen entre los propios griegos y entre ellos surgieron las primeras manifestaciones de la teoría literaria.<sup>2</sup> Riu (2003) ha logrado identificar varios problemas en torno al cómo y al qué de los géneros literarios, en el problemático diálogo que compromete a la antigüedad griega con la actualidad:

Por una parte, dado que es imposible una clasificación universal de géneros literarios, habría que ver cómo distinguían entre géneros los griegos en la época misma de composición de las distintas obras. Por otra parte, dado que al fin y al cabo la literatura griega se extiende a lo largo de muchos siglos y eso que llamamos “los griegos” no es una categoría inmóvil, habría que ver cómo clasificaban (es decir cómo entendían la literatura anterior y la suya propia) en épocas posteriores. También habrá que ver cómo clasificamos nosotros, dada nuestra capacidad actual de comprender tanto a los griegos como el fenómeno literario, sin duda distinta de la antigua.

1 Se trata del recorrido propuesto en el programa del Ciclo Complementario de la Licenciatura en Letras de la Universidad Católica de La Plata durante los años 2020 a 2022, a lo largo de los cuales me desempeñé como profesora titular de la asignatura Literatura Griega, completamente virtual y a distancia, que proponía una clase semanal, durante un cuatrimestre que comprendía doce semanas.

2 En relación con este aspecto, se impone, además de una revisión crítica de la huella que la *Poética* de Aristóteles ha dejado en los estudios teóricos, una ampliación hacia el vasto horizonte de indagación que inauguraron los griegos en torno a lo literario. Esta indagación incipiente se propone en el primer apartado del artículo.

De todos modos, detrás de este nivel de análisis aún se encuentra otro, más básico, que contiene a su vez también dos perspectivas: qué consideraban literario los griegos de las distintas épocas, y qué consideramos literario nosotros (p. 22).<sup>3</sup>

El segundo camino es el del mito tradicional griego, ya que no solo constituye un modo particular de conocimiento de mundo y de relación con lo divino y lo natural, sino que, asimismo, resulta ser el archivo de lo que hoy comprendemos como literatura griega. Para abordar estas cuestiones, precisamente, se realiza un recorte particular del corpus centrado en la trayectoria de una saga mítica: aquella que trata sobre la familia de los Atridas y, más específicamente, sobre el asesinato de Agamenón tras el regreso de su victoria en Troya. A partir de este mito, se ofrecen diversas actividades que pondremos a disposición para que los y las estudiantes analicen el modo en que cada poeta de diferentes épocas y géneros compone una obra de creación artística nueva y original tratando un argumento bien conocido por la audiencia para la que fue proyectada.

## ¿Literatura griega?



Figura 1. Grumbus (Adobe Stock)

En la «Introducción» a un tipo de proyecto editorial que podemos considerar característico del siglo XIX, como es la realización de una *Historia de la literatura griega*, Carles Miralles (1988) señala, a fines del siglo XX y con una lucidez admirable, que un problema básico divide a los estudiosos.<sup>4</sup> Este problema es relativo a la actitud en torno a los modos de composición, de ejecución, o de transmisión y conservación de los *textos* que constituyen el corpus de esta área de estudio, que separa a quienes se plantean de quienes no se plantean que estos modos nos enfrentan a una dificultad. Por lo tanto, es necesario propiciar la reflexión en torno al encorsetado rótulo (incluso, podríamos decir, oximorónico) «literatura griega clásica».

Según expone Miralles, el primer obstáculo para los estudiosos de la literatura griega es en cuanto al modo de composición: oralidad o escritura. Se trata de una dificultad que se proyecta sobre las demás: ejecución y conservación. Estas cuestiones están intrínsecamente relacionadas no solo con la época de producción,

3 Se sugiere que el docente considere este artículo para la presentación de la problemática de los géneros literarios. Su planteo es complejo para ofrecer a los y las estudiantes, pero puede realizarse una transferencia o bien seleccionar algún pasaje breve para reflexionar en una puesta en común.

4 La introducción citada de Miralles (1988) es accesible para los y las estudiantes de nivel terciario, ya que menciona y sintetiza las épocas en las que se divide la literatura griega, propone una clasificación de los géneros literarios en relación con los modos de composición, marca las correlaciones que se pueden establecer entre las épocas históricas, los modos de composición y el peso del mito y hace hincapié en una particularidad que resume en la siguiente frase (disparadora para trabajar en clase): «Consumir en privado esa poesía no es algo que tuviera sentido» (p. 15). Por otro lado, además de la poesía trata sobre la prosa y las novedades históricas con las que se asocia.

la época y modo de fijación y los cambios producidos a largo de este proceso, sino también con los géneros literarios. En la actualidad, estudiar e interpretar (¡leyendo!) la Literatura Griega debe implicar, en primer lugar, reconocer una larga distancia cultural, en tanto somos parte de una cultura prevalentemente escrita, y aún más: visual. Asimismo, las prácticas en torno a lo literario son, para nosotros, generalmente individuales y privadas (incluso, íntimas). Por ello, referirse a la literatura griega clásica es casi un absurdo, en tanto la cultura griega era aural: canción, ocasión,<sup>5</sup> reunión y arte efímero.

Miralles cuestiona el objeto y los métodos del especialista en Literatura Griega, en tanto su (deseable) doble perfil de filólogo y crítico literario. En esa revisión, se concentra especialmente en criticar los efectos que tuvo la tradición positivista e historicista sobre los estudios clásicos, especialmente marcados por la filología alemana de fines del siglo XIX y principios del XX. Por eso, afirma: «Cada texto prefiere ser leído a una luz. Tampoco hay tantas luces, pero es trabajo del filólogo hallar la adecuada» (p. 24).

Quizás sea criticable la aparente unidireccionalidad de esta sentencia programática, pero sin duda, como docentes, debemos proponernos aproximar a los y las estudiantes al hecho de poder atender a lo sustancioso y provocativo del mensaje: la necesidad de buscar esas maneras en las que los *textos* que conservamos sean enriquecidos por sus insoslayables con-textos. Por lo tanto, se nos impone la responsabilidad de recordar una y otra vez, en esta escueta muestra que seleccionamos para trabajar, que el corpus que conservamos de las obras de la Grecia arcaica y clásica constituye lo que nos queda de una experiencia sin duda artística, pero también religiosa, social y política. Por este motivo, es necesario que aspiremos (siempre incansablemente pero nunca con resultados estériles) a una reconstrucción globalizadora de la circunstancia en la que cada texto fue compuesto, ejecutado, transmitido y conservado, siendo guiados por métodos cercanos a los de la antropología cultural (Miralles, 1988; Marcus-Paniougiá, 2008).

No obstante, tal como sostiene Miralles: «El texto ha de seguir en el centro. Esta es la única condición ineludible. El estudioso de la literatura griega es un helenista, un filólogo clásico. Y, en la medida en que lee y habla de literatura, ejerce también la crítica literaria» (p. 28). Si bien los y las estudiantes que recién se introducen en este amplio y complejo objeto de estudio no son filólogos ni helenistas, lo cierto es que sí, se debe asegurar una sensibilidad al historicismo. El objetivo del camino (un camino entre muchos posibles) que se ofrece en este artículo es, entonces, que ellos y ellas puedan formar parte de quienes se plantean problemas (la mayoría, irresolubles) que son constitutivos de la literatura griega antigua. Si se quedan con más preguntas que respuestas, podemos considerar haber cumplido con nuestra meta.

Para lograr este objetivo, se sugiere el trabajo con fuentes de referencia, tanto endofórica (que reflexiona sobre el corpus y las prácticas desde dentro del campo cultural) como exofórica (que lo hace *a posteriori*, ignorando las relaciones entre las prácticas poéticas y sus contextos), el *Ión* de Platón y la *Poética* de Aristóteles<sup>6</sup>. Ambas resultan propicias para una primera aproximación a las condiciones que motivaron el surgimiento de las teorías sobre la literatura en Grecia, concentrándose no en sus comienzos (o sea, en las «poéticas implícitas»<sup>7</sup> en el corpus conservado), sino en las «poéticas explícitas», es decir, los albores de la teoría literaria. Ambas fuentes resultan paradigmáticas porque discurren sobre el lugar del poeta, del poema y de su público, a fin de pensar la arqueología de ciertas concepciones acerca de nuestro objeto de estudio que resultaron reelaboradas una y otra vez a lo largo de la historia. Las dos obras, el diálogo y el tratado, proponen pensar e intentar comprender, sobre todo, el/los proceso/s de composición poética, pero también los de su transmisión y recepción. Estas

5 Calame (1977) ha demostrado que el coro griego arcaico tiene una función religiosa pero fundamentalmente social, como una expresión holística de la comunidad en la que determinado coro lleva a cabo su performance. Insiste en la particularidad más notable de la lírica arcaica, la de ser «poesía de ocasión». Esta particularidad se desplaza también a la época clásica y amplía las posibilidades de interpretación de las odas corales en los géneros dramáticos (tragedia, comedia y drama satírico), como han demostrado estudiosos de las últimas décadas. Para ampliar esta idea, se sugiere cfr. Swift (2010).

6 En el caso de *Poética*, esto resulta evidente respecto de la tragedia, objeto principal del tratado, a la que Aristóteles accedió fundamentalmente a partir de la lectura y no de la experiencia teatral en el marco de los festivales de las Grandes Dionisias. Para ampliar el conocimiento sobre el desarrollo de los festivales, se recomienda al docente la lectura del trabajo insoslayable de Goldhill (1990).

7 El término «poéticas implícitas», tomado de Lins Brandão (2005) –del mismo modo que el término correlativo, «poéticas explícitas»–, refiere a los principios que se pueden deducir de los corpora, como gestos de una tradición que levanta problemas capaces de impulsar el surgimiento de las teorías literarias. Se trata de los enunciados metalingüísticos en los que los poetas reflexionan sobre su hacer (su *poiēn*, su poética), explicitando lo que tácitamente se presupone. Eso significa que en Grecia siempre se presentó como problemático el estatuto del poeta, del poema y de lo poético, lo que llevó a la necesidad recurrente de representar el lugar del primero, explicitar los procesos de composición del segundo e indicar las finalidades de los diferentes géneros de la poesía.

indagaciones encuentran su motivación última en la necesidad de juzgar cuál es, finalmente, el estatuto de la poesía (entendida como *poiesis*, en su término original griego) y, más tarde, de la ficción (Lins Brandão, 2005).

Podríamos decir, en términos generales, que la poética clásica designa el conjunto de textos grecorromanos que proponen reflexiones sobre la *literatura*. Es indiscutible la inclusión de la *Poética* de Aristóteles en este conjunto. No obstante, Platón también se preocupó por examinar *lo literario*, aunque su aproximación no fue de orden nomotético, como bien puede advertirse en la elección del formato diálogo para expresar su filosofía. Si bien podemos discutir los criterios para formar o no formar parte de este conjunto de textos, *Ión* y *Poética* ilustran la importancia capital que tuvieron las miradas platónica y aristotélica en la historia cultural de occidente. Sin embargo, el hecho de que sean referenciales no puede hacer olvidar que son obras situadas en un conjunto mucho más amplio, con el cual dialogan y del cual no pueden ser disociadas, tanto en el sentido de lo que las antecede como de lo que las sucede.<sup>8</sup> Esa primacía de lo temporal se inscribe en la propia expresión de aquello que es nuestro objeto de reflexión en este espacio: un concepto de origen griego, *poética*, y otro de origen romano, *clásica*. «Grecia y Roma inscriben en esta expresión sus marcas, marcas en principio espaciales que nuestra experiencia temporaliza», como afirma Lins Brandão (2005, p. 12). Todo, por lo tanto, depende del enfoque: qué pensamos cuando hablamos de *poética* y qué, cuando nos referimos a *clásica*.

Es altamente significativo que la teoría de la literatura haya surgido en el ámbito de la filosofía, con Platón y Aristóteles (entre otros), quienes en gran parte lidiaron con problemas surgidos de los poemas homéricos, pero desde perspectivas y épocas diferentes. Las teorizaciones de Platón y Aristóteles lograron la construcción de modelos, cuya generalidad se comprueba por el hecho de que continuaron siendo válidos para ser pensados, no solo respecto del corpus contemporáneo a su elaboración, sino también, en relación con literaturas posteriores. Basta tener presente la fortuna histórica de conceptos como mimesis, género o narrativa, entre otros, pero también la repercusión e influencia de polémicas y miradas vinculadas con la capacidad de un/os sujeto/s de producir/crear/componer/mediar/interpretar poesía.

Es evidente que la poética clásica inaugura y domina una extensa historia de posicionamientos y concepciones en torno al arte en general, pero también en torno a la *literatura* en particular. La lectura de *Ión* y *Poética* propone reconocer en la antigüedad griega dos miradas antagónicas arquetípicas (quizás sea esta la manera de considerar el adjetivo *clásicas*). Sin embargo, ambas miradas no distan demasiado entre sí, si tenemos en cuenta un criterio temporal: *Ión* es del año 394-1 a. C. y *Poética* del 334 a. C.

¿Sin poetas, hay poéticas? Esa es una de las preguntas que debería interpelar a la clase. Platón y Aristóteles no utilizan el término poeta para designar a un compositor, autor, creador, sino para designar al sujeto de enunciación. Para ambos filósofos, Homero es, sin duda, el poeta por excelencia. Sin embargo, Homero y Hesíodo, es decir, los enunciadore de la época arcaica no conocían los términos *poietés* (nombre del agente), *poiesis* (nombre de la acción) y *poiema* (nombre del resultado de la acción). Los aedos conocían únicamente el verbo *poiēin*, cuyos múltiples sentidos asociados al amplio campo semántico de *hacer*, registrados ya en la época arcaica, tuvieron fuerte impacto en las nociones posteriores del poeta en cuanto hacedor/creador o productor y de la poesía como creación o producción. Es decir, intervienen allí las ideas de naturaleza y técnica, tanto como las concepciones del arte bello/bueno y el arte útil.

Platón y Aristóteles, con su gesto inaugural –por lo menos hasta donde podemos retroceder en una tradición que es muy antigua– expusieron el lugar del poeta al reflexionar explícitamente sobre su función, abriendo la historia de una polémica que se extendería largamente.<sup>9</sup> *Poética* pertenece al género del tratado filosófico o científico. La idea de componer una obra así, acerca de la producción literaria reposa tácitamente en una forma de observar la capacidad poética, a saber, la idea según la cual esa capacidad puede entenderse y definirse como *téchne*, un concepto que designa, en general, la actividad productiva especializada (más afín a nuestro concepto de artesanía que al de arte). En el concepto de *téchne* es fundamental la nota de racionalidad, que se pone de manifiesto en el hecho de ser metódica, reglada y transmisibile. La metodividad se advierte en

8 Para ampliar esta información e introducirse a las diferencias entre las nociones aristotélicas y platónicas en torno a lo que llamamos arte, ver Sinott (2006). Otra información general necesaria para aproximarse a estas obras y asequible para los y las estudiantes del nivel terciario puede encontrarse en Delgado (2016), Napoli (2018) y la introducción en Napoli (2022).

9 Aquí cabe hacer una aclaración: también en el campo de lo poético parece un despropósito suponer cualquier especie de milagro griego, que dividiría la *era de la ingenuidad* de los *tiempos de la razón*. Se trata, sin duda, de una reflexión continuada con origen en los propios poemas homéricos (como el caso de *Odisea* XI, o de la *Pítica* XI). En ese proceso de autoreflexión en la propia *literatura*, la elucidación desembocará en las poéticas clásicas. Estas, por lo tanto, no nacen de la nada, sino que son provocadas por las propias poéticas implícitas de los antiguos poemas.

cuanto a que el artesano debe proceder según un plan deliberado y coherente. Por lo tanto, la *téchne poietiké* es una capacidad que se adquiere mediante el aprendizaje.

En este punto se oponen tangencialmente el diálogo platónico y el tratado aristotélico: *Poética* pretende presentar sistemáticamente el saber del poeta, oponiéndose a la antigua concepción de la poesía como don, como capacidad otorgada por una divinidad. La musa está presente en la tradición griega desde el primer verso de *Iliada* y la creencia en su intervención está sustentada, sobre todo, por la filosofía platónica. En efecto, según Platón, la capacidad del verdadero poeta es la consecuencia de la participación divina, que inspira/*entusiasma*<sup>10</sup> solo a un/unos elegido/s. El dios/la diosa coloca al poeta en un estado de manía gracias al cual puede transmitir/interpretar la palabra divina. Sin embargo, también lo abandona caprichosamente. De este modo, la poesía auténtica y valiosa para Platón, según le hace decir a Sócrates en su diálogo, es resultado de un estado intermitente de posesión. Con esta poesía estimable coexiste, según el filósofo, una poesía técnica pero falsa y, por lo tanto, deleznable. En relación con esta cuestión, es importante tener presente que, en los textos en que Platón discute con más amplitud la cuestión del arte, resulta evidente que el interés no recae en aspectos que hoy definiríamos como *estéticos*, sino en intereses educativos, formativos del buen ciudadano, es decir, políticos (Sinott, 2006, XV). Esto es coherente, evidentemente, con la expresión de su filosofía a través del formato de texto dialogado.

Las dos fuentes, *Ión* y *Poética*, permiten visualizar claramente dos miradas (simplificadas, desde ya) que fueron fijadas por la tradición como dos alternativas de concebir la capacidad de producir poesía (entendida como el término griego, no como nuestro concepto moderno): la clasicista y la romántica; la racional y la irracional; la técnica y la inspirada; la artesanal, laboriosa y la artística, ociosa. Asimismo, y este punto es incluso aún más importante, permiten advertir dos maneras de abordar y comprender las *poiéseis*: de manera trascendente, es decir, entendidas como parte de un momento histórico social y de un campo cultural, o, por el contrario, immanente.

## En torno a las recreaciones de un mismo mito

En el presente apartado ofrecemos una serie de microtarefas que se yerguen sobre la distinción de dos acepciones de mito que, tal y como señala García Gual (2014, pp. 15 y ss.),<sup>11</sup> ya en la *Poética* presentaba una ambigüedad en el uso que hemos heredado: Aristóteles llama *mythos* tanto al *relato tradicional* como a la trama/argumento de una obra determinada. En las actividades propuestas uno de los objetivos será exponer esta diferencia, reflexionando acerca de la distinción entre los elementos del relato tradicional de los que se sirven los enunciadores particulares en las obras (el *qué*, en su mínima expresión) frente a la manera y las conjeturas posibles en cuanto al/a los propósitos o funciones en que esos elementos son puestos en juego (el *cómo*, el *para qué*).

10 Enthusiasmós, el término griego, tiene el prefijo en, “dentro”, y la raíz de theós, “dios”. Por lo tanto, designa la idea de estar invadido por un dios, tener un dios dentro.

11 Como señala García Gual en el prólogo, este libro retoma (léase repite, reedita) numerosos contenidos expuestos en un libro previo, *Introducción a la Mitología Griega* (1992). La primera parte, «Mitología y mitologías» (pp. 1-43) se subtitula «Algunas precisiones». Por lo tanto, propone la reflexión sobre los objetos de indagación, la mitología y el mito. Por su lectura sencilla pero rigurosa, resulta recomendable tanto para el docente como para los y las estudiantes de nivel terciario, ya que propone una definición de mito amplia cotejándola con otras definiciones, tanto previas como simultáneas (en otros contextos de uso) -especialmente pp. 22-25-: «Mito es un relato tradicional que evoca la actuación memorable y paradigmática de unos personajes excepcionales (dioses y héroes) en un tiempo prestigioso y lejano». Es deseable recuperar estos conceptos antes de comenzar con la secuencia, fundamentalmente que: 1. Es un «relato tradicional» porque es heredado y no inventado, de transmisión oral, de generación en generación y conservado en la memoria colectiva. Su fuente de autoridad es la tradición. 2. La transmisión del mito griego es secular, a cargo de los poetas y de notable libertad (la ductilidad del mito como archivo cultural y materia de creación poética será nuestro objetivo de análisis primario). 3. Evoca la actuación «memorable» y «paradigmática», es decir, relata acciones originales y fundadoras de cambios perdurables, que revisten un interés excepcional para la comunidad (de acuerdo con el momento en que el mito es recreado y consumido). 4. «De unos personajes excepcionales», porque sus protagonistas tienen nombres propios y están relacionados entre sí en una trama genealógica, conformando un sistema (ver Biblioteca, microtarea 1). 5. «En un tiempo prestigioso y lejano», fundacional.

El mito en *grado cero*, ciertamente, no tenía ninguna forma narrativa propia. Su fuerza plástica estaba en consonancia con su aspecto memorable, como puede apreciarse en los propios resúmenes en prosa en los que circulaban las sagas en la antigüedad, tanto en la época helenística como en la latina. La *Biblioteca mitológica* de pseudo-Apolodoro y las *Metamorfosis* de Ovidio son ejemplos de esta suerte de *archivos* o *manuales* de mitos narrados desde una distancia cultural que es ya en esos tiempos de antaño enteramente *moderna*.<sup>12</sup> Precisamente, tomaremos una muy pequeña sección de la obra de pseudo-Apolodoro para la primera microtarea de esta secuencia.

De las múltiples posibilidades de aproximación al mito, comencemos por una: el estructuralismo. Si bien el giro lingüístico ha sido luego desplazado por el giro cultural en el campo de las ciencias sociales y, dentro de ellas, en el de los estudios literarios, este enfoque de investigación tiene la ventaja de que los y las estudiantes perciban que tienen maneras de asir el objeto de análisis, de circunscribirlo. Ya en las otras tareas podrán ver al mito, a partir de otros ensayos de miradas, *en acción*, dinámico, *en uso*. En esta primera microtarea, el mito de la *Orestíada* es simplemente parte de un catálogo de mitos, una pieza que encastra en un amplio «sistema mítico», según García Gual (2014), contado solamente para ser registrado en la memoria cultural.

En su estado de circulación, el mito, ya relato, está integrado por unidades mínimas constantes que se denominan *mitemas*. La posibilidad de análisis en unidades demostró que los relatos míticos se podían descomponer, deconstruir y resemantizar, sin perder una identidad esencial, que revela la existencia de un *grado cero* inasequible. Existen muchas versiones de un solo mito, pero si continúa siendo reconocible, se trata del mismo mito, porque su unicidad se proyectará a nivel inconsciente del que escucha, quien lo reorganizará y mantendrá su identidad. De allí se desprende el hecho que cada enunciador/autor haya podido (y aún hoy pueda) elegir qué mitemas tratar en sus *poiéseis*. El corpus de textos seleccionados para este trayecto de trabajo resulta un ejemplo de que esta libertad en la manipulación de los relatos míticos no implicaba una traición a su matriz.

Según lo expuesto, la propuesta práctica consta de cuatro instancias de reflexión en la clase que parten desde la lectura de un *compendio de mitos* —una mitología, en su acepción de archivo, de antología (primera microtarea)— hacia una selección de *relatos míticos*, de re-creaciones de un mismo mito: el del destino de la casa de Agamenón (microtareas 2, 3 y 4). Esta selección se presenta respetando un criterio cronológico y, asimismo, propiciando la reflexión sobre usos generales de la materia mítica en los diversos géneros, «según los clasificamos nosotros», como diría Riu (2003): épica arcaica, lírica y drama. El muestreo del corpus supone retomar los problemas abordados en la introducción, relativos a la complejidad del objeto de estudio y la conciencia en torno al empleo de ciertas etiquetas y sistemas taxonómicos.

Cada microtarea está precedida por una introducción dirigida a los y las estudiantes, que puede ser ofrecida tal cual se propone en el artículo, para ser leída y comentada, o mediada por el docente, según el nivel y los conocimientos que se hayan discutido en clase. Cuando resulta oportuno, se sugiere bibliografía básica que permite contextualizar los textos, tal como se ha expuesto previamente. Por motivos de espacio, estas cuestiones no pueden ser desarrolladas en el artículo, como tampoco puede ofrecerse una resolución posible —o esperable— de cada microtarea.

12 La Biblioteca de Apolodoro (o de pseudo-Apolodoro) es una mitología, un archivo de mitos elaborado en el período helenístico, que resulta un interesante objeto de análisis para presentar en las escuelas, porque permite pensar en la dimensión didáctica del mito en la antigüedad tanto como en la noción de archivo y memoria colectiva. Es interesante que García Gual (2014) también subraye la trascendencia de la Biblioteca de Apolodoro. El autor señala que, aún en el siglo II d. C., la mitología griega mantenía este carácter didáctico.

## Primera microtarea. El mito como argumento de una trama: el archivo del mito de la *Orestíada* en la *Biblioteca* de pseudo-Apolodoro

El antropólogo, filósofo y etnólogo Lévi-Strauss introdujo el enfoque estructuralista en las ciencias sociales, basado en la lingüística estructural fundada por Saussure.<sup>13</sup> Según este paradigma, Lévi-Strauss distingue «relato mítico» de «mito». El relato mítico (verbal o no) es para él la expresión del mito, no el mito mismo. Los mitos subyacen bajo la superficie cambiante de los relatos, como la lengua bajo el habla. Por eso, formula lo siguiente: 1. El sentido de los mitos depende más de la combinación de los «elementos *entre sí*» que de los «elementos *en sí*».<sup>14</sup> 2. Las propiedades específicas del mito deben ser buscadas *por encima* del nivel habitual de lenguaje. Entonces afirma que: 1. El mito está constituido por unidades constitutivas o mitemas. 2. Las verdaderas unidades constitutivas del mito no son las relaciones aisladas, sino los «haces de relaciones».

De este modo, sostiene que los relatos míticos están constituidos por determinados acontecimientos que se combinan de maneras diferentes para formar *versiones*, de las cuales ninguna tiene el privilegio de ser la original. Todas las variantes son igualmente válidas.<sup>15</sup>

En el relato, los acontecimientos forman una cadena sintagmática: Acontecimiento A - acontecimiento B - acontecimiento C. Lévi-Strauss propone considerar los acontecimientos aislados y formar con ellos una columna de asociaciones paradigmáticas.

Acontecimiento A

Acontecimiento B

Acontecimiento C

Cada uno resulta ser, así, una transformación parcial de los otros. El mito sería, así, la mediación entre dos extremos u oposiciones ejemplificaría la necesidad –para la comunidad que lo vive y lo narra– de vivir con las contradicciones.

Aceptemos o no la aproximación al mito que da Lévi-Strauss, discutida por autores reconocidos como Sartre, entre muchos otros, lo que nos interesa en esta actividad práctica es la operación de aislar los acontecimientos y de organizarlos en columnas de «asociaciones paradigmáticas». Lévi-Strauss llama a esos acontecimientos «mitemas». El mitema tiene que ver tanto con la unidad como con la diversidad del relato. De allí la utilidad de esta categoría para el trabajo de interpretación acerca de dónde reside la originalidad de una obra que trata una materia tradicional, hartamente conocida por la audiencia.

El concepto de mitema permite poner de manifiesto, de manera sencilla, las relaciones entre acontecimientos y personajes que sirve de motor y de amarre a la narración. En otros términos, en cuanto a su funcionamiento tanto en el plano de la expresión como en el de los contenidos. En última instancia, el mitema tiene que ver con la significación de la obra, es decir, con las relaciones entre la obra y sus referencias. El mismo Lévi-Strauss ha analogado su metodología de análisis estructural de los mitos con la lectura de las partituras (1995, pp. 67-78; 1995b, pp. 234-235), ya que la armonía –el sentido– surge cuando se contempla *el todo*, la estructuración.

La microtarea involucra solamente la lectura atenta de un recorte de la *Biblioteca* de Apolodoro: el fragmento que corresponde al regreso de Agamenón.

13 «Lo que denominamos estructuralismo en el campo de la lingüística o de la antropología, o en el de otras disciplinas, no es más que una pálida imitación de lo que las ciencias naturales han venido realizando desde siempre. La ciencia tiene apenas dos maneras de proceder: es reduccionista o es estructuralista. Es reduccionista cuando descubre que es posible reducir fenómenos que en un determinado nivel son muy complejos a fenómenos más simples en otros niveles. Por ejemplo, hay muchas cosas en la vida que pueden ser reducidas a procesos físico-químicos que las explican parcialmente, aunque no en forma total. Y cuando nos enfrentamos a fenómenos tan complejos que no permiten su reducción a fenómenos de orden inferior, sólo podemos abordarlos estudiando sus relaciones internas, esto es, intentando comprender qué tipo de sistema original forman en conjunto. Y esto es, precisamente, lo que intentamos hacer en lingüística, en antropología y en muchos otros campos». (Lévi-Strauss 1995, pp. 27-28).

14 «Si los mitos tienen un sentido, éste no puede depender de los elementos aislados que entran en su composición, sino de la manera en que estos elementos se encuentran combinados». Lévi-Strauss (1995b, p. 233).

15 «Jamás se insistirá bastante sobre la necesidad absoluta de no omitir ninguna de las variantes que han sido recogidas [...]. No existe versión “verdadera” de la cual las otras serían solamente copias o ecos deformados. Todas las versiones pertenecen al mito [...]. Los comparativistas han querido seleccionar versiones privilegiadas, en lugar de examinarlas todas». (Lévi-Strauss 1995b, p. 241).

Agamenón regresó a Micenas con Casandra y fue asesinado por Egisto y Clitemestra: esta le dio una túnica sin mangas ni escote y, mientras se la ponía lo mataron, y Egisto reinó en Micenas. También dieron muerte a Casandra. Electra, una de las hijas de Agamenón, ocultó a su hermano Orestes y se lo confió a Estrofo el focense para que lo cuidase, y él lo crió junto con su hijo Pílates. Cuando Orestes alcanzó la edad adulta fue a Delfos a preguntar al dios si debía vengarse de los asesinos de su padre. Con la aprobación del dios, Orestes, acompañado de Pílates, se dirigió furtivamente a Micenas y mató a su madre y a Egisto. No mucho después le sobrevino la locura y acosado por las Erinias llegó a Atenas y fue juzgado en el Areópago. Según algunos, lo acusaron las Erinias, según otros, Tindáreo, y según otros Erígone, hija de Egisto y Clitemestra. Como en el juicio los votos resultasen empatados, fue absuelto.<sup>16</sup>

La consigna es extraer los mitemas que *archiva* Apolodoro (en su pretensión de recoger todas las versiones) en una cadena paradigmática, es decir, como una suerte de enumeración, exenta de conceptos valorativos, para no comprometer esta cadena en un acto de interpretación.

El material de esta tarea se usará como consulta permanente en el trabajo con las obras seleccionadas para realizar las tres microtarefas siguientes, en el que se asocian los dos ejes, literatura y mito. El objetivo fundamental es, por un lado, lograr la discriminación entre las dos acepciones de mito (como argumento de una trama poética y como relato tradicional); por el otro, problematizarlas, fundamentalmente proponiendo esta pregunta, que cobrará sentido al final del recorrido didáctico: ¿cuánto se pierde de la recreación poética de un mito (entendido como relato tradicional) si lo reducimos a un extracto argumental?

## Segunda microtarea. El mito de la *Orestíada* en la épica homérica: una lectura en espejo de *Odisea*

*Odisea* ha sido analizada, entre otras incontables miradas, desde la narratología,<sup>17</sup> es decir, la disciplina semiótica dedicada al estudio estructural de los relatos (cuyos exponentes son Todorov, Greimas, Genette y Barthes). Esto se debe a que la obra (tanto como *Ilíada*), además de ser un poema épico (es decir, en verso) narra un extenso relato. Por este motivo, se considera a la épica, y fundamentalmente a *Odisea*, como el pariente lejano y precursor de la novela. Definitivamente, la prueba está en que, si bien hay muchas traducciones que proponen ser fieles a su versificación, nuestra preferencia como lectores está en las traducciones en prosa: de esa manera receptionamos mejor la trama.

Los conceptos de la narratología permiten analizar los roles del narrador y los narratarios, los métodos de caracterización y descripción, el desarrollo de la trama, la focalización y la explotación de un sinnúmero de recursos que hacen a la construcción de un relato como, por ejemplo, la repetición de escenas, que en la épica es tan frecuente.

Si bien el arte de Homero ha sido admirado por milenios, esta perspectiva semiótica trata de visibilizar las técnicas responsables de su brillo. En esta oportunidad, proponemos centrarnos en la reflexión de una de esas técnicas: el uso del «relato incrustado».<sup>18</sup>

Los *apólogos* de Odiseo<sup>19</sup> son un claro ejemplo de este maravilloso recurso, que hace a la épica homérica tan moderna y asombrosa. El «relato incrustado» es un relato intercalado en el relato principal, que puede ser narrado tanto por el narrador principal como por uno de los personajes (que entonces funciona como segundo narrador-focalizador). Los relatos incrustados, en este último caso, proponen una *focalización incrustada*, es decir, un cambio en el punto de vista. Pueden ser analépticos (referidos a sucesos del pasado) o *proléptico* (referidos a sucesos en el futuro, muy comunes en la épica por la presencia de las profecías). Asimismo, y esto es fundamental, hay que tener presente para qué se incrustan. Pueden tener una función argumentativa, es decir, la

16 El pasaje ha sido tomado de la edición de Gredos (1985, p. 237).

17 El estudio más completo es el de de Jong (2010).

18 «Embedded story», tomado de de Jong (2001, p. xiii).

19 Entre los cantos 9 y 12 tiene lugar el relato en primera persona de las aventuras de Odiseo-aedo, estos se denominan tradicionalmente *apólogos*, porque en ellos el héroe ensaya una suerte de apología, de defensa de sí mismo, para conseguir el traslado a Ítaca. El episodio permite recomponer la parte faltante del relato (entre la memoria de Demódoco y el cuerpo-testigo de Odiseo): qué sucedió con Odiseo y su tropa entre el fin de la guerra y la llegada a Ogigia y por qué Odiseo llega solo.

función que le otorga o tiene para el narrador (hortatoria, disuatoria, apologética) y/o una *función clave*, o sea, la función o significado que tiene para los narratarios.

El relato incrustado de Odiseo en la corte de los feacios tiene una función argumentativa clara: la apologética. Odiseo cuenta sus aventuras para conseguir el traslado a Ítaca. No obstante, tiene, también, una función clave: tanto los narratarios secundarios (los feacios) como los primarios (el auditorio contemporáneo a Homero, nosotros como lectores) cargamos de sentido a esas aventuras y las vemos como parte de un comportamiento heroico, percibimos y aceptamos esos relatos como los relatos propios de un héroe. Y podríamos seguir con el análisis.<sup>20</sup>

El relato de la *Orestíada*, es decir, de la saga mítica correspondiente a la casa del Atrida Agamenón, es también un «relato incrustado» en *Odisea*, y es, sin duda, uno fundamental.<sup>21</sup> Los sucesos vinculados con el *nóstos* [regreso] de Agamenón son referidos una y otra vez en el poema, en boca de diferentes personajes, ante diferentes narratarios y por diferentes razones:

Canto 1: Zeus ante la Asamblea de los dioses; «Mentes» (en realidad, Atenea) a Telémaco

Canto 3: Néstor a Telémaco

Canto 4: Menelao a Telémaco; Proteo a Menelao

Canto 11: ¿?

Canto 13: Odiseo a Atenea

Canto 24: Agamenón apostrofando a Odiseo

El relato del *nóstos* de Agamenón, que es una de las varias historias de regreso, es el más importante contrapunto en relación con el *nóstos* de Odiseo. Como regla, Agamenón se propone como paralelo a Odiseo, Clitemnestra a Penélope, Orestes a Telémaco y Egisto a los pretendientes. La propuesta es que, tras leer atentamente el canto XI:

1. Describan cómo aparece el relato de *Orestíada* en dicho canto: sus narradores y sus destinatarios en los distintos niveles narrativos y la información que se relata.
2. Expliquen, en función del contexto narrativo particular que se propone en el canto XI, cuál o cuáles serían la función o las funciones de este relato en los distintos niveles de su recepción.

Después que la casta Proserpina hubo dispersado acá y allá las almas de las mujeres, presentóse muy angustiada la de Agamenón Atrida; a cuyo alrededor se congregaban las de cuantos en la mansión de Egisto perecieron con el héroe, cumpliendo su destino. Reconocióme así que bebió la negra sangre y al punto comenzó a llorar ruidosamente: derramaba copiosas lágrimas y me tendía las manos con el deseo de abrazarme; mas ya no disfrutaba del firme vigor, ni de la fortaleza que antes tenía en los flexibles miembros. Al verlo lloré, y, compadeciéndole en mi corazón, le dije estas aladas palabras:

«¡Atrida gloriosísimo, rey de hombres Agamenón! ¿Qué fatal especie de la aterradora muerte te ha hecho sucumbir? ¿Acaso Neptuno te mató en tus naves, desencadenando el fuerte soplo de terribles vientos, o unos hombres enemigos acabaron contigo en la tierra firme, porque te llevabas

20 Acerca de las particularidades de composición del *Canto XI* y su inserción dentro del plan narrativo de *Odisea* puede leerse Fernández Deagustini (2010). La tesis de este estudio es que el *Canto XI* reproduce la organización en mitades de *Odisea*, lo que justifica la focalización en la lectura de este *Canto* en particular.

La estructura tripartita del Canto constituye un tipo simple de composición anular (A-B-A'). El *intermezzo* (nombre con el que se llama a la pausa en el relato de Odiseo, que interrumpe a la mitad el relato de su aventura en el Hades) está enmarcado y destacado, mientras que las dos partes del relato de Odiseo son presentadas según la técnica de espejo. La primera parte del Canto (A) duplica de modo anticipatorio el retorno a Ítaca, es decir, la segunda mitad de *Odisea*, a través del diálogo con Tiresias y Anticlea; mientras que la parte especular (A') comprende, al igual que la primera mitad de la obra, a Odiseo entre Troya y Esqueria, trayecto encarnado por las almas de Aquiles y Áyax. De este modo, el Canto está dividido entre Ítaca y Troya, los dos espacios dominantes de la obra, cada uno representativo de un código ético-heroico. En medio, el *intermezzo* (B), donde Odiseo es comparado con un aedo (XI, vv. 363-369), permite analizar cómo el héroe actúa su propia existencia en su performance y cómo Odiseo narrador construye, en segundo grado, al personaje Odiseo.

21 Queda demostrado en el «Appendix C. The piecemeal distribution of the nostoi of Odysseus, Agamemnon, and Menelaus» (de Jong, 2001, p. 591) y en la referencia a la «Oresteia story» como «relato incrustado» (de Jong, 2001, pp. 12-13).

sus bueyes y sus hermosos rebaños de ovejas o porque combatías para apoderarte de su ciudad y de sus mujeres?»

Así le dije; y me respondió en seguida:

«¡Laertiada de jovial linaje! ¡Ulises, fecundo en recursos! Ni Neptuno me mató en las naves, desencadenando el fuerte soplo de terribles vientos, ni hombres enemigos acabaron conmigo en la tierra firme; fue Egisto quien me preparó la muerte y el hado, pues, de acuerdo con mi funesta esposa, me llamó a su casa, me dio de comer y me quitó la vida como se mata a un buey junto al pesebre. Morí de este modo, padeciendo deplorable muerte; y a mi alrededor fueron asesinados mis compañeros, unos en pos de otros, como en la casa de un hombre rico y poderosísimo son degollados los puercos de albos dientes para una comida de bodas, un festín a escote, o un banquete espléndido. Ya has presenciado la matanza de un tropel de hombres que son muertos aisladamente en el duro combate; pero hubieras sentido la mayor compasión al contemplar aquel espectáculo, al ver cómo yacíamos en la sala alrededor de la cratera y de las mesas llenas, y cómo el suelo manaba sangre por todos lados. Oí la misérrima voz de Casandra, hija de Príamo, a la cual estaba matando, junto a mí, la dolosa Clitemnestra; y yo, en tierra y moribundo, alzaba los brazos para asirle la espada. Mas la sin vergüenza fuese luego, sin que se dignara bajarme los párpados ni cerrarme la boca, aunque me veía descender a la morada de Plutón. Así es que nada hay tan horrible e impudente como la mujer que concibe en su espíritu propósitos como el de aquella, que cometió la inicua acción de tramar la muerte contra su esposo legítimo. Figurábame que, al tornar a mi casa, se alegrarían de verme mis hijos y mis esclavos; pero aquella, hábil más que otra alguna en cometer maldades, cubrióse de infamia a sí misma y hasta a las mujeres que han de nacer, por virtuosas que fueren.»

Así se expresó; y le contesté diciendo:

«¡Oh dioses! En verdad que el longividente Júpiter aborreció de extraordinaria manera la estirpe de Atreo, ya desde sus orígenes, a causa de la perfidia de las mujeres: por Helena nos perdimos muchos, y Clitemnestra te preparó una celada mientras te hallabas ausente.»

Así le hablé; y en seguida me respondió:

«Por tanto, jamás seas benévolo con tu mujer ni le descubras todo lo que pienses; antes bien, particípa-le unas cosas y ocúltale otras. Mas a ti, oh Ulises, no te vendrá la muerte por culpa de tu mujer, porque la prudente Penélope, hija de Icario, es muy sensata y sus propósitos son razonables. La dejamos recién casada al partir para la guerra y daba el pecho a su hijo, infante todavía; el cual debe de contarse ahora, feliz y dichoso, en el número de los hombres. Y su padre, volviendo a la patria, le verá; y él abrazará a su padre, como es justo. Pero mi esposa no dejó que me saciara contemplando con estos ojos al mío, ya que previno con darme la muerte. Otra cosa voy a decir que pondrás en tu corazón: al tomar puerto en la patria tierra, hazlo ocultamente y no a la descubierta, pues ya no hay que fiar en las mujeres. Mas, ea, habla y dime sinceramente si oíste que mi hijo vive en Orcómeno, o en la arenosa Pilos o quizás con Menelao en la extensa Esparta; pues el divinal Orestes aún no ha desaparecido de la tierra.»

De esta suerte habló; y le respondí diciendo:

«¡Oh Atrida! ¿Por qué me haces tal pregunta? Ignoro si aquél vive o ha muerto, y es malo hablar inútilmente.» (*Odisea*, vv. 385-464).<sup>22</sup>

22 Se extracta el pasaje que se pretende que los y las estudiantes identifiquen en la consigna por sí mismos tras leer el canto XI completo, solo a los efectos de que pueda verse con facilidad, tras la lectura de esta propuesta didáctica y de los corpora seleccionados, por un lado, que puede hacerse un abordaje transversal de la literatura griega a partir de pasajes acotados pero ricos; por el otro, cómo el mito de la *Orestíada* es recreado en cada género, contexto poético y contexto cultural particular. El pasaje ha sido tomado de la traducción de Segalá y Estalella (1910).

## Tercera microtarea. El mito de la *Orestíada* en la lírica pindárica: la lectura de un problema

La lírica griega arcaica es uno de los grandes rótulos de la poesía occidental, pero, como sucede con todo rótulo, este, a la vez, dice verdad y la distorsiona. Es importante tener en cuenta que se considera como *poesía lírica griega* a toda aquella que no es homérica, hesiódica o dramática.<sup>23</sup>

Teniendo presente las muchas dificultades que presenta este *género* (según lo consideramos nosotros hoy, pero no según lo consideraban los griegos arcaicos, retomando a Riu, 2003), nuestro foco de atención debe continuar en los dos ejes planteados al comienzo de esta secuencia didáctica: por un lado, la trascendencia del mito, como material cultural y artístico; por el otro, las características extraordinarias de la literatura griega como objeto de estudio.

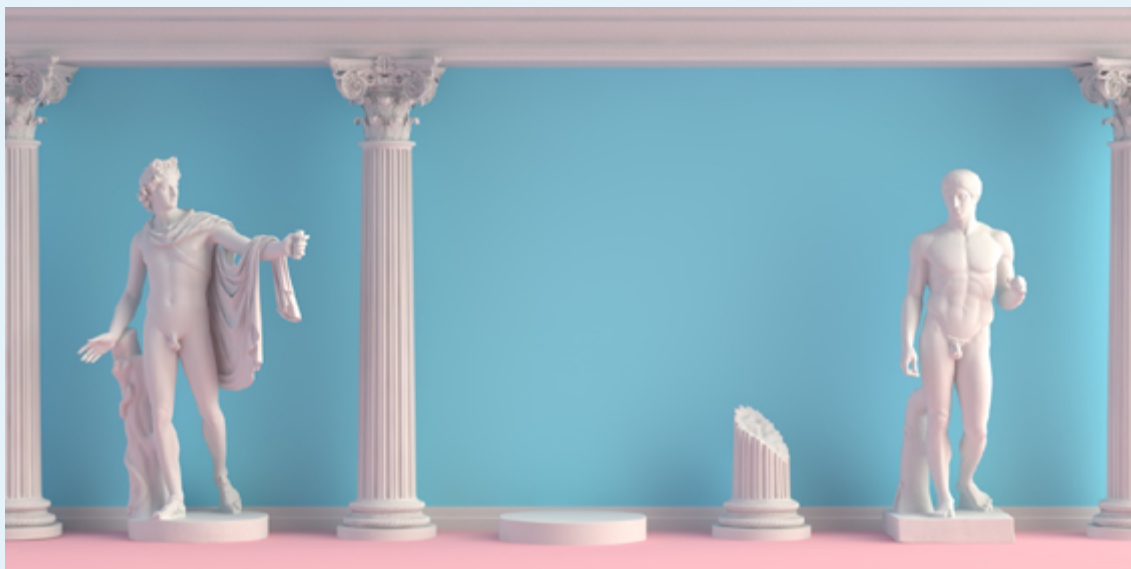


Figura 2. Grumbus (Adobe Stock)

Como exponente de los poetas líricos, nos detendremos en Píndaro, el noveno poeta del canon alejandrino, reconocido por su copiosa composición de epinicios, es decir, poemas sobre la victoria. Se trata de cantos corales compuestos en honor de los vencedores en alguno de los cuatro certámenes deportivos de los Juegos Panhelénicos (Olímpicos, Ístmicos, Píticos y Nemeos). Píndaro solía utilizar la victoria deportiva como simple punto de partida para loar al atleta, a su linaje y a la ciudad a la que ellos pertenecían.<sup>24</sup>

Como se indica en la edición del poema, la oda que leerán a continuación es la tercera dedicada a una reconocida familia noble (las otras dos están mencionadas vagamente en el propio poema). Esta obra está dedicada a un joven tebano y tiene, por lo tanto, un ambiente tebano. La primera tríada<sup>25</sup> (en esta propuesta de traducción prosaica representada por el primer párrafo) es una extensa invocación a varias heroínas tebanas, que enaltecen la ciudad de la victoria: Píndaro las convoca a reunirse en el Ismenio, un templo de Apolo ubicado en las afueras de Tebas. Entre aquellas invitadas a la celebración están dos hijas de Cadmo y Harmonía: Semele, madre de Dioniso, e Ino Leucotea. Alcmena, madre de Heracles, también está convocada. La tríada

23 Como material general sobre los obstáculos que propone la lírica griega cuando queremos abordarla de manera global, puede ofrecerse la «Introducción» de Gerber (1997) y el conocido artículo de Davies (1988). Este problema está mezclado con la fragmentariedad del corpus, la incertidumbre acerca de la ocasión particular para la que cada poema fue compuesto, y la imprecisa y variada significación ligada a ciertas palabras usadas para describir ciertos tipos de poemas. En vista de esto, cualquier intento de definir los diferentes tipos de poesía en pocas palabras induciría al error y sería superficial. Por lo tanto, en cada caso habría que hacer énfasis en los estudios y publicaciones más recientes, sobre cada fragmento conservado.

24 Como introducción a Píndaro, se presenta como opción en lengua española el apartado que le dedica Segal (1990, pp. 254-263).

25 Se denomina tríada a un conjunto de tres estrofas compuestas con la forma A-A'-B. La primera se llama estrofa, la segunda antistrofa (métricamente igual a la estrofa) y la tercera épodo (que no coincide con la estrofa). Es un buen recurso acercar un original griego en verso y reflexionar en la clase sobre la propuesta de traducción en prosa.

concluye con la referencia a Pito como la tierra de Pílates, héroe y amigo de Orestes. Esta mención abre el camino para el mito encuadrado en la oda: la *Orestíada*.

## Pítica XI

A Trasideo de Tebas, vencedor en el estadio de niños  
Año 474 a. C.

Hijas de Cadmo, Sémele e Ino, id con Alcmena hacia Melia en el temple de Apolo Ismenio, a donde os llama ya la pompa del vencedor; oh hijas de Harmonía, para que cantéis a Temis y a Pito y al oráculo delfico, y un himno a Tebas y el certamen de Cirra, donde Trasideo honró el hogar paterno, con su tercera victoria en los campos de Pílates, el amigo de Orestes.

A éste, cuando asesinaban a su padre, su nodriza Arsinoe lo salvo de las manos de Clitemnestra, en el tiempo donde la impía mujer mató a la troyana Casandra junto con Agamenón.

¿La impulsó a la venganza el recuerdo de Ifigenia inmolada en Áulide? ¿O fue seducida por sus concúbitos con Egisto? Odiosísima es su falta a jóvenes esposas, e imposible de ocultar a las lenguas de otros. Maledicentes son los ciudadanos; pues la magna fortuna provoca envidia no menor; mas el vulgo murmura en lo oscuro.

Muere Agamenón al regresar a Laconia, y provoca la muerte de Casandra, después de que Troya fue incendiada y saqueada por causa de Helena.

Pero Orestes, joven, huyó a la casa del Viejo Estrofo quien reinaba junto al Parnaso, y más tarde mató a su madre y a Egisto.

O me he extraviado en un trivia, o algún viento empujó a mi nave fuera de la ruta. Musa, si por un precio me diste la voz, es lo tuyo llevarla hacia aquí o hacia allá, o hacia el padre vencedor pítico o Trasideo, insignes por su dicha y su fama.

Ellos, un día en las carreras de carros de Olimpia, y en Pito vencieron en la carrera a pie. Para mí ambiciono lo bello de los dioses, y lo adecuado a la fuerza de la edad; pues viendo la mediana condición florecer en la ciudad, desprecio la suerte de los tiranos y busco virtudes comunes. Pues quien ha conseguido su triunfo y lo cultiva, huyendo de la soberbia, rechaza el mal de la envidia.

Para él será más bella la muerte, porque habrá dejado a sus descendientes un claro renombre.

Eso lo llevan más allá Yolao, Cástor y Pólux, quienes, cantados por himnos, viven un día en Terapne y otro en el Olimpo.<sup>26</sup>

Como hemos visto en las tareas previas, el mito, por su ductilidad, constituyó la materia sobre la que se compusieron los diferentes *géneros literarios* griegos. También, como podemos ver, la mitología fue el sustrato de la lírica griega. En esta oportunidad se propone, como tarea, un ejercicio de exégesis. Este ejercicio tiene dos partes:

1. Enunciar los mitemas de la saga de la *Orestíada* que toma/selecciona/recorta Píndaro para elaborar esta oda. Luego cotejar con la primera microtarea.
2. Elaborar una hipótesis en la que se afirme por qué Píndaro habrá elegido este mito como paradigma en su poema al joven vencedor Trasideo. Desde ya, no es suficiente sugerir que fue especialmente solicitado por la familia.<sup>27</sup> El uso de este mito es particularmente curioso para una ocasión celebratoria, ya que es uno de los relatos más crueles de la antigüedad. Si bien esta oda no es una de las más estudiadas, se pide

26 La traducción corresponde a la edición de Bonifaz Nuño (1991).

27 Cabe recordar que los epinicios eran poesías elaboradas por encargo.

que la hipótesis sea personal, es decir, no se pretende que busquen en internet interpretaciones de los especialistas, sino que elaboren la propia.

El propósito particular de la microtarea es continuar prestando atención a los distintos usos del mito en la literatura griega, asociados a los géneros, a las diversas ocasiones de performance y los posibles (siempre múltiples y conjeturales) sentidos en que pudieron ser interpretados por el público. El propósito general es que comiencen a ejercitar la elaboración de una hipótesis.

Es necesario tener en cuenta que todo el trayecto previo a formular la hipótesis (que como investigadores deberían hacer solos) ha sido allanado: 1. ya ha sido identificado el tema: el mito de la *Orestíada* encuadrado en la *Pítica* XI de Píndaro; 2. lo hemos convertido en un problema: ¿por qué Píndaro habrá elegido este mito particularmente cruel como paradigma en su poema al joven vencedor Trasideo en una ocasión celebratoria?

Además, cada uno de los aspectos de este problema ya ha sido trabajado: qué es un mito y qué trascendencia tenía en la cultura griega arcaica y clásica; la inexistencia del grado cero de esos relatos (y su posibilidad de conjeturar ese grado a través de la enunciación de mitemas); su circulación bajo formas secundarias, *poetizadas*, innovadoras, creativas, políticas e ideologizadas; la identificación de los mitemas que definen y abarcan el mito de la *Orestíada* en particular.

Este recorrido es deliberado en la planificación de esta secuencia didáctica. Tiene el propósito de dirigir la atención exclusivamente hacia un problema por vez, de manera gradual. En dicho recorrido, esta microtarea constituye un punto de inflexión: la atención debe dirigirse exclusivamente a pensar, plantear y redactar una hipótesis, que es el corazón de la mayoría de los géneros discursivos vinculados a la academia.

En el caso de este ejercicio práctico, en el sentido bien operativo y pragmático del adjetivo (en el que necesariamente deben ponerse en juego conocimientos transitados previamente), la o las hipótesis que planteen no deben ser probadas, sino que deben proponer las respuestas preferibles, la/las explicación/es que se apoye/n en mejores argumentos que las otras. Es decir, no estamos ante un escrito que vaya a desplegar la argumentación.

## Cuarta microtarea. El mito de la *Orestíada* en la tragedia clásica: acercarse al lado B del personaje heroico<sup>28</sup>

Para finalizar este recorrido *a través* de la literatura griega, se propone explorar el rol que el mito juega en las tragedias griegas, ubicadas en un mundo de relatos y personajes bien conocidos por su público contemporáneo (como pudo apreciarse a partir del recorrido realizado por los textos previos), y el grado en que los dramaturgos pudieron adaptar y variar estos mitos tradicionales y vivos.

El mito tenía ventajas que las nuevas tramas no tienen. Su familiaridad significó que se precisara de un tiempo mínimo para explicar al auditorio quiénes eran esos personajes en escena, de qué familia o estirpe provenían, si tenían algún ancestro divino o una biografía notable debida a ciertos eventos de su pasado. Todas cuestiones que, a la hora de disponernos a leer una tragedia (o invitar a otros a hacerlo, en el caso de los futuros profesores), debemos reponer para componer un marco de sentidos.

Contra lo que puede pensarse, y esto es lo importante, esta colección de relatos demuestra ser un estímulo para la creatividad, más que un obstáculo. Un estímulo que pervive entre nosotros, pero que ya era natural para los antiguos griegos. Como seguramente se ha podido apreciar tras las lecturas de las tragedias de Esquilo, Sófocles y Eurípides, a pesar de basarse en relatos conocidos (porque este mito no es ya ninguna sorpresa a esta altura, después de trabajarlo en tres tareas), estas obras no eran, ni son, predecibles ni aburridas.

Una idea equivocada muy común es que, como la audiencia conocía los mitos, era imposible para un poeta, especialmente para un dramaturgo, crear suspenso. Como hemos visto desde la primera microtarea, esta idea descansa en la falsa premisa de que el mito era fijo. Sin embargo, incluso cuando la audiencia o el lector sabe en términos generales lo que puede ocurrir, los poetas podían usar ese conocimiento precisamente

28 La última microtarea supone que los y las estudiantes han contado con un tiempo previo suficiente para leer las tragedias que tratan el mito trabajado en la secuencia, esto es: *Coéforas* de Esquilo (parte de la trilogía conocida, precisamente, como *Orestíada*), *Electra* de Sófocles y *Electra* de Eurípides. Asimismo, se supone que se ha dialogado acerca de las generalidades del género dramático en la Grecia del s. V a. C. y, particularmente, del género trágico. Para ello, se recomienda al docente la lectura de Swift (2016), que ofrece una actualizada introducción a la tragedia deliberadamente diferenciada de los modelos de manuales e historias de la literatura que tradicionalmente guían las clases sobre este tema. Puede verse una reseña de la publicación en Fernández Deagustini (2018). Para los y las estudiantes, en español puede ofrecerse De Romilly (2011).

para lo contrario, y hacer el drama más excitante. El famosísimo director de cine Alfred Hitchcock, maestro del suspenso, supo dar una explicación muy clara acerca de cómo el conocimiento de la trama puede incrementar el suspenso:

There is a distinct difference between «suspense» and «surprise», and yet many pictures continually confuse the two. I'll explain what I mean.

We are now having a very innocent little chat. Let's suppose that there is a bomb underneath this table between us. Nothing happens, and then all of a sudden, «Boom!». There is an explosion. The public is surprised, but prior to this surprise, it has seen an absolutely ordinary scene, of no special consequence. Now, let us take a suspense situation. The bomb is underneath the table and the public knows it, probably because they have seen the anarchist place it there. The public is aware the bomb is going to explode at one o'clock and there is a clock in the decor. The public can see that it is a quarter to one. In these conditions, the same innocuous conversation becomes fascinating because the public is participating in the scene. The audience is longing to warn the characters on the screen: «You shouldn't be talking about such trivial matters. There is a bomb beneath you and it is about to explode!»

In the first case we have given the public fifteen seconds of surprise at the moment of the explosion. In the second we have provided them with fifteen minutes of suspense. The conclusion is that whenever possible the public must be informed. Except when the surprise is a twist, that is, when the unexpected ending is, in itself, the highlight of the story. (Entrevista con François Truffaut, 1967).

La exposición de Hitchcock se transfiere perfectamente a la tragedia griega clásica, pues «la bomba debajo de la mesa» representa el conocimiento de la audiencia de lo que sucedería en la trama, basada en un mito tradicional.

Mientras que las tramas básicas y los personajes de los mitos eran bien conocidos (como hemos podido apreciar al desentrañar los mitemas recuperados en la *Biblioteca* del pseudo-Apolodoro), estaban lejos de ser inamovibles y definitivos. Las famosas figuras del mito existieron a lo largo del mundo griego y de sus consensuadas etapas históricas, pero las tramas contadas alrededor de ellos variaban según las regiones, tanto como según el *género* (enfaticado por razones ahora más claras) y el medio en el que estos relatos eran compartidos.

Es importante que nos deshagamos de la idea de que había una manera *correcta* de narrar un mito, o de que los trágicos hacían algo inusual, diferente o innovador, cuando adaptaron un mito. Las versiones de los mitos en la tragedia tienden a ser más oscuras que aquellas que encontramos en los otros géneros discursivos, no importa cómo los llamemos o clasifiquemos, pero esas versiones existieron siempre. Eso ya lo hemos podido comprobar. Por ejemplo, en *Odisea*, Homero cuenta cómo Orestes vengó la muerte de su padre Agamenón (ya en el canto I, vv. 30-43), pero no menciona que esto implicó asesinar a su propia madre, una parte central del mito que conocemos a partir de la tragedia, tanto de Esquilo como de Sófocles y Eurípides. En cambio, el Orestes épico es presentado como paradigma de cómo debe comportarse un buen hijo, y no hay ninguna sugerencia de que él haya hecho o pudiera hacer algo indebido o, aún más (como es típico de la tragedia), problemático o discutible. Volveremos sobre esto al retomar la tragedia esquiléa.

Los dramaturgos eran selectivos respecto de qué tipos de mitos elegían para entramar sus espectáculos y parecen haber demostrado cierta preferencia por aquellos que se enfocaban en familias disfuncionales.<sup>29</sup> Las hazañas de los grandes héroes tienden a presentarse en la tragedia como trasfondo de las complicadas vidas personales de los protagonistas, a quienes ya es más difícil asignarles la etiqueta de *héroes*.

Como sabemos ya, los dramaturgos competían para ganar un premio<sup>30</sup> y la creatividad para adaptar el mito era importante para impresionar a los jueces y mantener entretenida a la audiencia, que pasaba muchas horas en el teatro, durante muchos días seguidos. En ciertos casos extremos, esto podía involucrar cambios significativos respecto de lo que la audiencia pensaba que sabía: el impacto generado por la Electra de Eurípides barriendo el piso en el comienzo de la obra homónima resulta un ejemplo harto ilustrativo.

29 Puede complementarse con la lectura del apartado «Familias trágicas» de García Gual (2014, pp. 136-140).

30 Referencia al desarrollo del festival de las Grandes Dionisias.

La casa maldita de Atreo fue un tema popular en la tragedia, y somos afortunados de tener al menos una obra de cada trágico basada en esta saga. Hemos visto cómo otros autores también han tomado esta porción del mito, en otras épocas, con otras formas de decir, para otros públicos, con otros propósitos y con otras modificaciones. Comparar diversas narraciones del mismo mito nos ayuda a apreciar las elecciones que cada poeta hizo al componer una obra poética. La propuesta es recuperar y ordenar aquello que ha sido visto para concentrarnos en este último género sobre el cual reflexionar en un trabajo final un poco más complejo, para darse el gusto de extenderse un poco: la tragedia griega clásica.

Tras observar y poner en crisis los densos y problemáticos conceptos de *mito* y *literatura* en el marco de la antigüedad griega, hemos comenzado el recorrido con la épica arcaica. Homero fue una fuente primordial de autoridad para el conocimiento, el comportamiento y la ética desde la época griega arcaica y a lo largo de siglos. Esta fuerza cultural también dominó en la Atenas democrática, a pesar de las evidentes diferencias entre la sociedad heroica retratada en *Ilíada* y *Odisea* y el sistema social de la *polis* del siglo V a. C. Esto es particularmente sorprendente si se comparan los héroes individualistas de Homero, cada uno luchando por su gloria, y el guerrero democrático alabado por Pericles con su compromiso compartido con la *polis*. Muchas tragedias tratan aspectos de estas diferencias. Pero para los propósitos actuales del cierre de este itinerario didáctico, es específicamente importante la forma en que el mito de la *Orestíada* se relaciona con *Odisea*. Asimismo, intercalaremos algunos comentarios acerca de la *Pítica* XI de Píndaro sobre la cual se ha hipotetizado.

Señalamos que la historia de Orestes se cuenta numerosas veces en los primeros doce cantos de *Odisea*, y también que se hace referencia a ella después. Aunque sin duda existieron otras versiones de este relato, se comprende mejor a Esquilo frente al modelo de Homero. Con Esquilo, el primero de los tres trágicos que toma y reelabora este mito, nos introducimos en el género trágico.

Recuperemos cómo la historia de Orestes llega a contarse tan a menudo en *Odisea*. La trama de *Odisea*, al menos en un nivel (aquel que no contempla todos los pliegues y repliegues sobre los que hemos intentado llamar la atención en la tarea), es fácil de describir. A Odiseo se le ha impedido durante diez años regresar a su hogar en Ítaca después de la caída de Troya. Su hijo, Telémaco, está a punto de convertirse en hombre. Su esposa, Penélope, es asediada por pretendientes, que se han mudado al palacio de Odiseo en ausencia de una figura masculina de autoridad, y están alentando a Penélope a que se vuelva a casar. *Odisea* cuenta el regreso de Odiseo, cómo él y Telémaco recuperaron su casa y cómo Odiseo se reencuentra con su familia y regresa a su posición como *basileús*.<sup>31</sup>

Esta historia se narra y canta de una manera intrincada y sofisticada, con *flashbacks* (*analepsis*) y anticipaciones (*prolepsis*), disfraces, mentiras, historias dentro de historias y todos los recursos narrativos que han llevado a que *Odisea* sea vista como la precursora de la novela moderna. Un tema que es de particular interés es la preocupación que manifiesta *Odisea* por el comportamiento adecuado, especialmente el comportamiento dentro del hogar. Este tema se ve en las distintas tramas narrativas que componen la obra.<sup>32</sup> En una, los pretendientes transgreden una variedad de normas sociales, entre otras cosas al cortejar a Penélope y acostarse con sus sirvientes. Ellos, y las sirvientas, sufren la venganza del regreso del amo legítimo y encuentran un final espantoso y violento. En otra trama, Odiseo en sus viajes se encuentra con diferentes tipos de figuras y visita diferentes sociedades. Cada sociedad diferente ofrece una visión distinta del mundo de Ítaca. Por un lado, lo salvaje, lo violento, lo monstruoso, como el ciclope, construyen una imagen negativa de un mundo transgresor donde se burlan los valores sociales y el engaño violento corrompe cualquier proceso normal de comunicación. Por otro lado, los feacios viven en un mundo glorioso y glamoroso donde los árboles siempre están frutales, los barcos son autopropulsados e incluso los perros guardianes son criaturas mágicas de oro hechas por un dios. Los feacios habitan una sociedad tan excesiva en sus atributos de la civilización de la misma manera en que el ciclope carece de ellos. Odiseo tiene que dejar atrás ambos tipos de sociedad. Ambos tipos de sociedad ayudan a definir, positiva y negativamente, el mundo de Ítaca. En la tercera trama, Telémaco también viaja por el mundo griego, visitando diferentes sociedades humanas tratando de averiguar sobre su padre. Su viaje es también un viaje que lo instruye en el negocio de la interacción social adulta. En estos tres niveles, *Odisea* dice algo sobre el hombre en la sociedad, define su lugar, explora las normas y las transgresiones. Y la primera

31 Aristócrata de la época arcaica que ostentaba el poder político y económico de una ciudad. Su poder se apoyaba en la familia patriarcal (*genos*) y en la casa (*oikos*) que configuraba la unidad económica sustentada en la propiedad de la tierra, cuyas principales actividades económicas eran la agricultura y sobre todo la ganadería, que era también un símbolo del poder, pues para mantener rebaños era necesario contar con una gran extensión de tierras.

32 Para este tema se sugiere la lectura de Cabrera (2003).

palabra de la epopeya es, efectivamente, «hombre» (*ánthra*, v. 1), su tema definido desde el principio.<sup>33</sup> Es este impulso normativo –la forma en que proyecta las normas– lo que fomenta el papel paradigmático y didáctico que desempeña *Odisea* en el siglo V a. C.

Después de las lecturas hechas y la tarea realizada, podemos sostener que la historia de Orestes siempre se cuenta en *Odisea* para ser un ejemplo, un «relato paradigmático», como lo definiría García Gual. Se le cuenta esa historia a Telémaco porque transmite la conducta apropiada de un joven en camino a la madurez; se le narra a Odiseo en el Hades para advertirle sobre los peligros de las mujeres y el regreso a casa. Orestes comienza su vida en la literatura como ejemplo. Este no es un dato menor. Hemos podido ver también cómo Orestes es un ejemplo para Trasideo, es decir, para todo joven aristócrata que se asoma al poder, que debe tomar el lugar de su padre y continuar su estirpe. Orestes es aún un paradigma positivo en la *Pítica* XI de Píndaro, en el 474 a. C.

No «me he extraviado en una trivía», como diría Píndaro en el epinicio citado, sino que procuramos la reflexión sobre un punto de inflexión, que no se da abruptamente pero que se registra en la obra de Esquilo por primera vez. Las similitudes entre la casa de Odiseo y la casa de Agamenón se dibujan repetidamente en *Odisea*. Así como Egisto corrompió a Clitemnestra y tomó el control de la casa de Agamenón, los pretendientes amenazan a Penélope para tomar el control de Ítaca. Así como Agamenón llegó a una casa corrupta para ser asesinado en una trampa, Odiseo regresa a una casa corrupta y, por lo tanto, debe utilizar todos los trucos y estratagemas para evitar las trampas de los pretendientes. Así como Orestes fue amenazado con la pérdida de su posición de hijo y heredero, Telémaco es amenazado por los pretendientes con la pérdida de su patrimonio. Entonces, Telémaco es exhortado por Atenea, Néstor y Menelao a demostrar que es un joven noble, actuar como Orestes y salvar su patrimonio. Entonces, se advierte a Odiseo que no caiga en el error de Agamenón, que no confíe, que no llegue abiertamente.

Hay un enfoque completamente diferente en *Orestíada* de Esquilo. Primero, los conflictos de la epopeya son entre hombres, por la autoridad dentro de la casa. En *Odisea*, es Egisto quien seduce a Clitemnestra, pone la guardia para vigilar a Agamenón, lo mata con la ayuda de la astucia de Clitemnestra, toma el control de la casa y es asesinado por Orestes. Egisto es el primer ejemplo de comportamiento humano discutido en *Odisea*. Orestes mata al usurpador al igual que Telémaco y Odiseo asesinarán a los pretendientes. Clitemnestra es llamada «engañosa» y colabora con el plan de la muerte de Agamenón: así, única y finalmente en el canto 24, Agamenón asume haber sido asesinado por responsabilidad de ella. Pero, por lo demás, se la representa como una figura pasiva en la narrativa de seducción y destrucción. Tampoco es un dato menor, entonces, que Píndaro admita dudar, instalar la duda, conjeturar, en la *Pítica* XI, como se ha leído: «¿La impulsó a la venganza el recuerdo de Ifigenia inmolada en Áulide? ¿O fue seducida por sus concúbitos con Egisto?». Lo que es lo mismo que proponer (y no es poco): ¿el responsable del crimen es un hombre o una mujer? A lo largo de *Odisea*, solamente en el mundo fantástico de los *apólogos* vemos figuras femeninas de poder. Ese mundo, como vimos, se rige por las leyes de la verosimilitud (es un relato del héroe), no de la verdad transmitida por las musas. De hecho, el poder en manos de la mujer constituye un signo de desenfreno. Penélope, a pesar de su astucia, es enviada a esperar en su habitación, mientras los hombres luchan por el control del *oikos*...

Un corolario de este enfoque androcéntrico es el sorprendente silencio sobre el asunto de la muerte de Clitemnestra en *Odisea*. Aunque la historia de Orestes se cuenta tantas veces, solo hay una mención de su muerte, y meramente por implicación (*Od.* III, vv. 307-310):

En el octavo año, Orestes, como un dios, regresó de Atenas y mató al asesino, el astuto Egisto, que había matado a su famoso padre. Y cuando lo hubo matado, invitó a los argivos a un banquete fúnebre por su odiada madre y el cobarde Egisto.

La forma en que la historia se mueve desde un sujeto masculino singular y objeto de asesinato a un banquete fúnebre plural deja un marcado vacío en la narración. Por un lado, el pasaje manifiesta una diferencia significativa entre Telémaco y Orestes. Orestes puede simplemente matar a Egisto y recuperar su posición; los padres de Telémaco están vivos e incluso después de la muerte de los pretendientes él tiene que aprender a asumir una posición como hijo y heredero de Odiseo (no como sujeto de control único de su *oikos*). Por otro lado, la ausencia de cualquier mención al matricidio mantiene tanto la imagen positiva de Orestes como un enfoque en la lucha masculina por el control del hogar. De hecho, aunque Odiseo regresa como rey, y aunque

33 Sobre el proemio, el tema de *Odisea* y este trascendente concepto inicial, (Malta, 2007).

su venganza tiene implicaciones en toda la sociedad itacense (ya que mata a muchos de sus jóvenes nobles), el foco de *Odisea* sigue siendo, ante todo, el orden adecuado y controlado del hogar. Una de las imágenes finales de la obra es particularmente reveladora. Odiseo, Laertes, su padre, y Telémaco están representados de pie y luchando juntos contra los parientes de los pretendientes asesinados: tres generaciones de hombres, la línea masculina conservada, la encarnación de la autoridad patriarcal. En *Odisea*, tanto las transgresiones que motivan la narrativa del retorno y la venganza, como las resoluciones de estas transgresiones deben ubicarse en el orden de la casa.

Cuando pasamos a Esquilo, el género trágico propone un cambio de enfoque. No es Egisto sino Clitemnestra quien pone al centinela; es Clitemnestra quien engaña a Agamenón, lo mata, toma el control de la casa y es el principal objeto de venganza. La muerte de Egisto en *Orestíada*, a diferencia de *Odisea*, no es un problema (por eso el poema de Píndaro es interesante en la exposición de la duda: ¿venganza de Clitemnestra o seducción y manipulación de Egisto?). Por supuesto, hay muchos cambios en la trama entre Homero y Esquilo, pero este cambio en particular conduce a dos puntos cruciales.

Homero silenció la muerte de Clitemnestra, que constituye el conflicto central de la trilogía de Esquilo. Según *Odisea*, Orestes es un ejemplo para el joven Telémaco de cómo ser un hombre noble; según Esquilo, Orestes es el ejemplo paradigmático del trágico doble vínculo. Después de Esquilo, Orestes no vuelve a ser propuesto como paradigma de la buena conducta. Esquilo ha tomado el ejemplo clave de un texto clave y ha hecho que ese ejemplo sea problemático. A partir del silencio u omisión de *Odisea* pone al descubierto un escenario paradójico, de violencia intrafamiliar, donde el joven, para volver a su patrimonio, debe transgredir inevitablemente las normas del hogar que espera recuperar.

Tengamos en mente esto: en la *Pítica* XI, Píndaro introduce el matricidio («Pero Orestes, joven, huyó a la casa del Viejo Estrofo quien reinaba junto al Parnaso, y más tarde mató a su madre y a Egisto»). Sin embargo, no lo expone como un conflicto. La *Orestíada* de Esquilo, en cambio, demuestra cómo la tragedia entabla un diálogo con los textos y modelos del pasado para explorar los problemas, tensiones y ambigüedades que surgen en la *polis* democrática acerca de un punto de vista tradicional y aceptado. El Orestes de Esquilo, enfrentado a su madre en la escena cúlmine de la venganza, instauro la pregunta trágica arquetípica: «¿Qué debo hacer?».

El segundo punto para destacar comprende las escenas finales de la trilogía. La narrativa de venganza y reversión termina en el tribunal de justicia, precisamente en el centro de la ciudad de Atenas (sede de las Grandes Dionisias, líder de la Liga de Delos, origen de la *polis* democrática), y el final de la obra depende no solo de la absolución de Orestes, sino también de la aceptación de las Erinias de un nuevo papel en la ciudad: una aceptación que lleva, en la oda coral del final, a la alabanza de la *polis* y su orden.

Asimismo, *Orestíada* propone un conflicto entre los géneros, donde, a diferencia del tratamiento del mito de la *Orestíada* en *Odisea*, las mujeres apuntan al poder y la dominación. Píndaro había instalado ya en la *Pítica* XI una versión en la que Clitemnestra era una «impía mujer», pero el punto de vista que el poeta ofrece a Trasideo continúa encabalgado entre la virtud (cuasi heroico/épica –aunque deportiva–), la gloria y la retención del renombre y el poder en el seno de una familia/casa aristocrática). En la trilogía de Esquilo, en cambio, el conflicto de género se percibe claramente como un choque entre las obligaciones con la ciudad y las obligaciones con los lazos de sangre en el que es necesario encontrar un equilibrio justo. El dramaturgo ha reescrito el mito desde una perspectiva política. Es decir, mientras que en *Odisea* las respuestas a los problemas debían ubicarse en el orden del *oikos*, en *Orestíada* la respuesta se encuentra en la *polis*. En la trilogía de Esquilo, el propio *oikos* necesita ser reubicado dentro del marco de la ciudad. En el proceso, el dramaturgo forja un nuevo mito para la nueva cultura de la *polis* democrática: la propuesta de Euménides es de absoluta invención del poeta.<sup>34</sup> Esto es clave, porque estamos ante una obra que no trata sobre un mito tradicional.

El final de *Orestíada* de Esquilo en Atenas es muy significativo. La violencia repetitiva y la retribución sedienta de sangre cesan; la oposición entre hombre y mujer se une en el orden patriarcal de la *polis*. De hecho, la procesión final de la obra recuerda el festival ateniense de las Grandes Panateneas. Su celebración central fue una gran procesión a la Acrópolis donde se hizo un sacrificio a Atenea. Entonces, mientras Atenea dirige la procesión final de la tragedia, la obra representa la ciudad ante la ciudad, celebrando a su diosa y a sí misma como comunidad. De este modo, en la obra conservada de Esquilo, la *polis* se propone como la condición de posibilidad de la buena vida, pero la amenaza de transgresión permanece. La visión de Esquilo sigue siendo trágica.

34 Sobre la invención de Esquilo en la tercera tragedia de la *Orestíada* puede consultarse, para ampliar el artículo, de Herington (1963).

La *Orestíada* de Esquilo ya era clásica en los tiempos de Sófocles y Eurípides, y por lo tanto los otros dos poetas han tenido que instalar sus versiones del mito frente al gran éxito esquileo, encontrando modos de poner su propio sello a la propuesta en torno a este relato mítico.

Como sabemos, los mitos asociados a un personaje o familia incluían varios sucesos a lo largo de una saga, pero la trama de una tragedia trata con una coyuntura específica y puntual (usualmente dentro de los confines de un mismo día representado). En el caso de *Orestíada*, el gusto de Esquilo por las *trilogías ligadas* le permitió diseñar una trama a través de las sucesivas generaciones, pero Sófocles y Eurípides, que compusieron obras independientes entre sí, tuvieron que elegir un único evento central. Ser creativo en esta elección podía llevar aspectos nuevos del mito hacia el primer plano del espectáculo multimediático.

La comparación más estricta que podemos hacer entre piezas, si bien hay otras de los tres grandes trágicos basadas en la saga de la casa de Atreo, es entre obras que tratan acerca del mismo momento del mito. El asesinato de Clitemnestra a manos de Orestes es tomado por Esquilo en *Coéforas* y por Sófocles y Eurípides en sus respectivas *Electra*. Los tres presentan la misma trama básica (o, como podríamos decir tras realizar la primera microtarea, los tres toman los mismos mitemas): varios años después de la muerte de Agamenón, su hijo Orestes, ya adulto, regresa del exilio. Se reúne con su hermana Electra, que también aborrece a su madre, y los hermanos, juntos, vengán a su padre, asesinando a su madre y a su esposo Egisto. Cada una de las tres obras mencionadas trata acerca de la ética de la venganza, la relación fraternal y la relación entre Electra y Clitemnestra, pues ellas han convivido a lo largo de los años de ausencia de Orestes. Sin embargo, cada poeta encuentra una perspectiva fresca que deja al público (espectador o lector) con la sensación de estar frente a una obra nueva.

El corpus conservado de la obra de Sófocles está dominado por la patología del extremismo. En cada obra, representa figuras que están ferozmente comprometidas con el honor y/o éxito personal, que entran en un conflicto con la sociedad y que generalmente terminan en violentos enfrentamientos con el colectivo. Este héroe sofocleo representa la paradoja de que alcanzar la grandeza es ir más allá de los límites de la aceptabilidad: la transgresión y la excelencia implican ir demasiado lejos.

En la *Electra* sofoclea, la atención no se centra en Orestes, como en Esquilo, sino en Electra, como refleja su título. El compromiso apasionado y violento de la joven con la venganza, junto con sus distorsiones emocionales y éticas, es el centro del escenario. De hecho, Orestes entra en la primera escena con Pílates, sale cuando escucha el primer grito de Electra desde el interior de la casa, y no se le vuelve a ver hasta la última escena de la obra, la de la venganza misma. Es esta escena final, llena de ecos verbales de Esquilo, la que muestra más claramente cómo la *Electra* de Sófocles dialoga con la *Orestíada*. Orestes se enfrenta y mata a su madre dentro de la casa, mientras que Electra está sola en el escenario con el coro. En una escena tremendamente espantosa, escuchamos a Clitemnestra desde el interior de la casa, repitiendo a la Clitemnestra de Esquilo, que le ruega a su hijo piedad. Sin embargo, no escuchamos ninguna respuesta de Orestes. En cambio, Electra grita «golpéala de nuevo, golpéala de nuevo». En la obra de Esquilo la apelación de la madre condujo a un momento famoso de vacilación y posterior ratificación del oráculo; en la tragedia de Sófocles, en cambio, se dramatiza el compromiso apasionado de Electra con la venganza.

De hecho, después del asesinato, las obras culminan sin la locura de Orestes ni persecución de las Erinias; sin Atenas ni tribunal de justicia; sin discusión y votación sobre la acción. Para algunos lectores, por lo tanto, la obra de Sófocles ha sido vista como un alejamiento de la problemática esquilea asociada a Homero, donde Orestes fue el héroe ejemplar. Para otros, la tragedia es precisamente la incapacidad de Orestes de formular las preguntas correctas, una torpeza moral que conduce al violento horror del matricidio. Al menos una cosa está clara. Sófocles ha quitado de su obra todo el aparato de juicio y evaluación que domina la propuesta de Esquilo. Por lo tanto, convierte a la audiencia en el jurado de los hechos.

Si el Orestes de Sófocles mata sin que la obra juzgue, en la *Electra* de Eurípides se propone la valoración más directa y negativa de Orestes. Orestes en *Odisea* es ejemplar; en Esquilo, un paradigma del trágico doble vínculo; en Sófocles, *a priori*, no se orienta una valoración; en Eurípides, sobre el final, se introduce a la divinidad que dice, simplemente, que el joven hizo mal al matar a su madre.

El eco más obvio de Esquilo en la obra de Eurípides se produce en la escena de reconocimiento de la obra. Electra, en un giro típicamente eurípideo, ha estado casada con un agricultor pobre (aunque su matrimonio no se ha consumado). Orestes, después de visitar la tumba de su padre, ha venido disfrazado para visitar la granja que circunda el palacio. Un anciano pasa por la tumba y le declara a Electra que su hermano ha regresado a casa. Ofrece tres pruebas del regreso de Orestes, que coinciden con las de Esquilo: el mechón de pelo, la huella y un trozo de tela. Electra en Eurípides, lejos de saltar al reconocimiento de su amado hermano,

descarta cada prueba con fino racionalismo: el cabello de un hombre y el de una mujer no son lo mismo y, de todos modos, las personas de la misma familia a menudo tienen el cabello diferente; el suelo es demasiado rocoso para dejar huellas; y, a menos que la ropa de Orestes crezca con sus piernas, no puede usar un trozo de tela que ella había hecho, si hubiera tenido la edad suficiente para tejer cuando Orestes se fue. Esta escena es una evidente parodia de Esquilo. Sin embargo, hay un punto serio, ya que el racionalismo de Electra lleva a la conclusión equivocada: un error de juicio más en esta obra que trata cómo las evaluaciones falsas, particularmente los compromisos engañosos con paradigmas heroicos conducen colectivamente a la violencia de la tragedia.

Tanto Eurípides como Sófocles trabajan explícita y extensamente con y contra su gran predecesor. De esta interacción de escritores proviene la herencia del drama occidental. Por ello, la propuesta de esta tarea es poner en diálogo dos tragedias: *Coéforas* con la Electra sofoclea o *Coéforas* con la Electra eurípidea.

Esta última microtarea pretende ir un poco más lejos que la anterior, ya que deja más espacios para las miradas personales. Tiene como objetivo fijar y pactar no solo la hipótesis, sino también las bases para el eventual desarrollo de un trabajo más extenso, que en principio es hipotético.<sup>35</sup> Consta de dos partes:

1. La redacción y definición de una hipótesis personal de lectura para elaborar una ponencia, basada en un eje de los propuestos debajo. La hipótesis deberá tener entre dos y diez líneas de extensión.<sup>36</sup>

Todos los ejes son muy amplios, solo pretenden proponer un marco para que la hipótesis sea factible teniendo en cuenta sus conocimientos (es decir, lo visto en esta secuencia didáctica y sus miradas sobre los textos que elijan).

La originalidad de la hipótesis provendrá de esas miradas propias y de la agudeza para el recorte del corpus (ver punto 2); la factibilidad provendrá de la precisión en la redacción de la hipótesis, del recorte del corpus para elaborar el desarrollo de una eventual argumentación y de la capacidad que tengan para analizar (análisis viene del griego «liberar/desatar hacia arriba»), desmenuzar las citas seleccionadas, elegir el marco teórico o perspectiva desde donde mirarlo, etc. Considerando que los y las estudiantes no son especialistas ni en filología ni en literatura griega, la originalidad no será evaluada. Lo importante es la factibilidad.

2. Realizar una selección de citas textuales o fichaje, a partir de cuyo análisis se proponga comprobar la hipótesis presentada.

Como el trabajo supone un ejercicio comparativo respecto de la novedad de los dramaturgos al llevar a escena material mítico conocido, este fichaje debe contar con al menos cuatro citas breves (entendemos por breves aproximadamente cinco/seis líneas, aunque esto es orientativo),<sup>37</sup> de dos de cada una de las obras seleccionadas. Los textos a trabajar deben ser copiados, porque serían total o parcialmente citados en un hipotético trabajo escrito (de acuerdo a su extensión). Debe consignarse la obra seleccionada, las páginas y la edición.

Ejes temáticos propuestos. La elección de uno de ellos es obligatoria y debe consignarse en la resolución de la consigna:

- El personaje de Electra en dos de las tres tragedias.
- El personaje de Orestes en dos de las tres tragedias.
- El personaje de Clitemnestra en dos de las tres tragedias.
- El rol del coro en un momento específico de dos de las tres tragedias.
- Cambios producidos por la inclusión de personajes novedosos, por ejemplo: Crisótemis, campesino marido de Electra.
- Relaciones entre personajes: Electra-Orestes.

35 La secuencia didáctica pretende ser gradual, pero sobre todo se propone un juego en las últimas dos (propuesta de una hipótesis direccionada; propuesta de una hipótesis orientada más fichaje de corpus de análisis), en el que el tercer nivel sería redactar un trabajo (con formato de ponencia, de ensayo, u otro a criterio del docente) en el que se tejan los pasos ejercitados en un texto de corte argumentativo.

36 Desde ya, no es importante la extensión, sino la claridad del planteo. En relación con esto, es importante tener en cuenta las aclaraciones sobre qué es y cómo redactar una hipótesis, tanto como las devoluciones recibidas al realizar la microtarea de Píndaro.

37 El corpus elegido no debe ser más extenso que una carilla y media en total, ya que eso implicaría que la voz citada (el texto) dominaría sobre su propia voz (que es, en tanto investigadores que serán, la importante). Es destacable señalar que el objetivo de la consigna es promover lecturas personales de pasajes específicos seleccionados ad hoc por los y las estudiantes. No supone la lectura de nuevo material bibliográfico ni de investigación sobre un tema, sino, por el contrario, un ejercicio de interpretación y argumentación sencillo, pero original por ser propio, en el que se pongan en práctica y en marcha los ejes vistos a lo largo del itinerario didáctico propuesto.

- Relaciones entre personajes: Electra-Clitemnestra
- Relaciones entre personajes: Electra-Coro.
- Comparación del mismo momento en dos obras: escena del matricidio.
- Comparación del mismo momento en dos obras: escena de reconocimiento entre hermanos
- Influencia del pasado en el presente del mito: el mismo episodio pasado tomado para iluminar el presente de dos obras.

## A modo de cierre

Los mitos eran parte fundamental del repertorio de los tres grandes géneros clásicos, según «cómo los clasificamos nosotros», en palabras de Riu (2003): épica, lírica y tragedia.<sup>38</sup> Los poemas épicos fueron fundamentales para la construcción de una identidad griega, panhelénica, y para ello estuvieron los mitos. En la lírica, los mitos aparecen generalmente aludidos, a la manera de un intertexto que ilumina la ocasión performativa para la que cada poema se compuso. La tragedia ofrece una perspectiva nueva sobre los mitos: el *lado B* del destino heroico. Lo innegable es que los mitos, en uno u otro ropaje, continuaban formando parte de la educación popular, eran objeto y motivo para la reflexión sobre temas humanos, subjetivos o colectivos, y por su notable versatilidad pudieron (¡y pueden!, aún hoy, ¡siglos después!) integrar los más variados discursos, en nuevos espacios y en otras circunstancias temporales.

La secuencia de microtarefas propuesta permite, a partir de la práctica, teorizar sobre el mito como repertorio, como *archivo* de temas y motivos; versa entonces sobre un fenómeno que ha perdurado y proliferado atravesado la cultura griega y universal, con notable vigencia en la actualidad. Queda aquí la invitación para sumar otros pasajes y nuevas propuestas que permitan un recorrido a través (y no *a lo largo*) de la literatura griega.

## Referencias bibliográficas

- Apolodoro (1985). *Biblioteca*. Introducción de Javier Arce. Traducción y notas de Margarita Rodríguez de Sepúlveda. Madrid: Gredos.
- Cabrera, P. (2003). Cuentos y folclore en Homero: la imagen del otro, en P. Cabrera y R. Olmos (coords.) *Sobre la Odisea. Visiones desde el mito y la arqueología*. Madrid: Polifemo, pp. 263-292.
- Calame, C. (1996). *Choruses of Ancient Women in Greece: Their Morphology, Religious Roles and Social Functions*. Lanham: Rowman & Littlefield.
- Davies, M. (1988). Monody, Choral lyric, and the tyranny of the hand-book. *Classical Quarterly*, 38(i).
- Delgado, C. (2016). *Platón. Ion. Edición bilingüe. Traducción, notas e introducción*. Buenos Aires: Colihue.
- de Jong, I. (2001). *A Narratological Commentary on the Odyssey*. Cambridge: Cambridge University Press.
- De Romilly, J. (2011, 1970). *La tragedia Griega*. Madrid: Gredos.
- Fernández Deagustini, M. del P. (2010). *El espacio épico en el canto 11 de Odisea*, La Plata: EDULP.
- Fernández Deagustini, M. del P. (2017). Swift, L. Greek Tragedy. Themes and Contexts. London: Bloomsbury Academic, 2016 (reseña), *Synthesis* 24(2).
- García Gual, C. (1992). *Introducción a la mitología griega*. Madrid: Alianza.
- García Gual, C. (2014). *Historia mínima de la mitología. Los mitos clásicos y sus ecos en la tradición occidental*. Madrid: Turner.
- Gerber, D. (Ed.) (1997). *A companion to the Greek Lyric poets*. Leiden, New York, Köln: Brill.
- Goldhill, S. (1990). The Great Dionysia and Civic Ideology en Winkler, J. J. & Zeitlin, F. (eds.) *Nothing to do with Dionysos? Athenian Drama in its Social Context*, Princeton: Princeton University Press,
- Herington, C. J. (1963). The Influence of Old Comedy on Aeschylus' Later Trilogies. *Transacciones y procedimientos de la Asociación Filológica Americana*, 94, pp. 113-125. <https://doi.org/10.2307/283639>

38 Es importante tener presente que en el siglo V a.C. existían otros dos subgéneros, la comedia y el drama satírico, que también tomaban los mitos como repertorio. La tragedia ha sido sin dudas el subgénero más conocido, releído y recreado entre los tres.

- Homero (1910). *Odisea*. Traducción de Luis Segalá y Estalella. [https://es.wikisource.org/wiki/La\\_Odisea\\_\(Luis\\_Segalá\\_y\\_Estalella\)/Canto\\_XI](https://es.wikisource.org/wiki/La_Odisea_(Luis_Segalá_y_Estalella)/Canto_XI)
- Lévi-Strauss, C. (1995). *Mito y significado*. Madrid: Alianza.
- Lévi-Strauss, C. (1995b). *Antropología estructural*. Buenos Aires: Paidós.
- Lins Brandão, J. (2005). *Antiga Musa (arqueologia da ficção)*. Belo Horizonte: FALE-UFMG.
- Malta, A. (2007). *Polú pollá pollôn*: multiplicidade no proêmio da *Odisséia*. *Synthesis*, 14. [https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.409/pr.409.pdf](https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.409/pr.409.pdf)
- Marcus, G. y Panougiá, N. (2008). *Ethnographica Moralia: Experiments in Interpretive Anthropology*. New York: Fordham University Press.
- Miralles, C. (1988). Introducción en J. A. López Férez (ed.), *Historia de la literatura griega*. Madrid: UNED, pp. 9-29.
- Napoli, J. T. (2018). La inspiración poética. De Platón al romanticismo, *Erasmus XX*(2).
- Napoli, J. T. (2022). *El Ión de Platón*. La Plata: EDULP. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/145804>
- Píndaro (1991). *Píticas. Introducción, traducción y notas de Rubén Bonifaz Nuño*. México: UNAM.
- Riu, X. (2003). Sobre los géneros literarios en la literatura griega. *Myrtia*, 18.
- Segal, C. (1990). Lírica coral en el siglo V, en P.E. Easterling y B.M.W. Knox (eds.), *Historia de la Literatura Clásica*. Madrid: Gredos.
- Sinott, E. (2006). «Introducción», en *Aristóteles, Poética*. Buenos Aires: Colihue. <https://www.uv.es/~japastor/mitos/b2-5.htm>
- Swift, L. (2016). *Greek Tragedy. Themes and Contexts*. London: Bloomsbury Academic.
- Swift, L. (2010). *The Hidden Chorus: Echoes of Genre in Tragic Lyric*, Oxford-New York: Oxford University Press.