

EL HIMNO DE LAS ERINIAS: ANÁLISIS DEL CORO EN *LAS EUMÉNIDES**

David Antonio Pineda Avilés

Universidad Nacional Autónoma de México (Estados Unidos Mexicanos)
<loxiasdeus@hotmail.com>

Artículo recibido: 30 de mayo de 2017

Artículo aceptado: 10 de julio de 2017

RESUMEN

En este artículo se presenta un análisis del coro que compone y le da nombre a la pieza teatral de Esquilo, *Las Euménides*, a partir de los versos 305 a 396 que las Erinias, quienes componen dicho coro, cantan alrededor de Orestes para aterrarlo y enloquecerlo, castigando de este modo al heredero del palacio real de Micenas por motivo de haber asesinado a su propia madre, la reina Clitemnestra. Estos versos son, en palabras del mismo coro, un himno que encadena, una atadura que puede visualizarse al momento en que su disposición en el escenario, acorralando a Orestes, va estrechándose alrededor de él en la medida que avanza, al compás de su música y su danza, en un pasaje de la pieza plena de *suspense* y patetismo visual. Se trata, por lo tanto, de un himno que, contrapuesto a Apolo y por tanto a las Musas, atrapa, encanta y ata, ya que el tono aterrador que se percibe en las palabras de las diosas es una suerte de «encanto» para enloquecer y después dar muerte al matricida. En este artículo se ofrece un análisis del modo en que la locura que padece Orestes es descrita por Esquilo.

Las Euménides de Esquilo y última pieza de la única trilogía que conservamos, tiene la peculiaridad de desarrollarse en dos escenarios diferentes. En un primer momento, la acción teatral se circunscribe al recinto sagrado de Delfos (de los versos 1 a 234), y después dicha acción se traslada y se cierra en el

* Proyecto PAPIIT IN401614, DGAPA, UNAM: «Teoría y crítica literarias de la antigüedad clásica: de Homero a Dante Alighieri». Se presenta aquí una versión corregida del capítulo IV de mi tesis de licenciatura (Pineda Avilés 2014).

Areópago de la ciudad de Atenas (de los versos 235 a 1047). En esta obra se escenifica la absolución de Orestes luego de su matricidio, al asesinar a su madre Clitemnestra por motivo de la venganza de su padre, el rey Agamenón, absolución que representa el rompimiento de una larga cadena de asesinatos, generación tras generación, los cuales se han perpetrado al interior de la mítica familia real de Micenas, cuyos orígenes se remontan a Tántalo, padre de Pélope, quien descuartizó a éste para ofrecerlo como banquete a los dioses, de modo similar a como Atreo, hijo a su vez de Pélope, hizo lo propio con sus sobrinos. Así, la absolución de Orestes, heredero de la familia real, significa por lo tanto el cierre total de esta interminable matanza, a manera de maldición, que se ha suscitado al interior de la familia, por lo que el final de *Las Euménides* es en todo sentido reconciliatorio, ya no sólo porque la muerte que se podría esperar de este héroe a manos de las Erinias no se consuma, sino también porque se genera un acuerdo entre divinidades –las que buscan su castigo y las que lo defienden– y se instaura un orden político encargado de sancionar los crímenes de sangre.

De manera general, esta obra puede dividirse en dos partes, de las cuales la primera corresponde a la representación de la persecución que llevan a cabo las Erinias para atrapar al matricida, desde Delfos hasta Atenas, cuyo empeño se hubiese consumado de no ser por la aparición de la diosa Atenea, ya en la segunda parte de la pieza, cuyo escenario es la ciudad de donde la misma diosa es patrona. En esta segunda parte se entabla el juicio de Orestes que se decanta a su favor, lográndose su absolución así como la transformación de las Erinias en Euménides (entre los versos 1002 y 1003), sobrenombre con el que se resaltan las nuevas cualidades de las diosas: la bondad y la reverencia que se corresponden con el cambio de sus vestiduras negras por el color púrpura, lo cual también coincide con el momento en que la ciudad les otorga, a partir de ese momento, nuevas prerrogativas y un culto con el que se les reconocerá como protectoras y benevolentes, siempre vigilantes del cumplimiento de la justicia en relación con los homicidios, especialmente los crímenes de sangre.

Habiendo establecido brevemente la situación dramática de *Las Euménides*, en este artículo analizaremos el pasaje que va del verso 305 al 396 de la obra, en los que se escenifica la persecución que las Erinias llevan a cabo, reluciendo en su máxima expresión toda locura y terror experimentada por Orestes al mostrarse como el objeto del acoso de las divinidades infernales, las cuales describen sus atributos vinculados a la locura en función de su presencia punitiva y persecutoria. Aquí el auditorio contempla el momento en que el cometido de las deidades por poco se logra al atrapar a Orestes, de no ser por la irrupción de Atenea. Esquilo destaca esta escena casi a la mitad de la pieza, de tal suerte que se logra un clímax pleno de suspenso en el cenit de la

misma, pues las Erinias, luego de encontrar por fin a Orestes abrazado como suplicante a la estatua que se erige en medio del Areópago, y de tener ahora sí una clara oportunidad de atraparlo y quizá matarlo, lo rodean en medio de la *orchestra*, en una danza circular que poco a poco se cierra, en tanto que él se abraza a dicha efigie. Han atrapado al héroe y lo han cercado como si de una presa de cacería se tratase, posiblemente en un círculo que ellas mismas forman en su disposición coral y que, si es válida esta interpretación, van estrechando poco a poco al mismo tiempo que cantan y danzan alrededor de la víctima, quien al parecer se encuentra inmóvil pero aferrado como suplicante a la estatua de Palas.

Esta escena, objeto del presente trabajo, es de un profundo impacto no sólo teatral, sino psicológico en términos emocionales y narrativos, puesto que atestiguándose la casi consumada cacería del héroe, en un suspenso tan efectivo y catártico (y hemos de suponer que las emociones suscitadas en el auditorio se dirigían a la manifestación cabal de una ansiedad y un nerviosismo tan extremo por lo que éste presenciaba), el terror florece en la escena en su máxima expresión y se traslada al público y al lector en ese momento dramático. Antes de analizar algunos versos de este pasaje, hagamos una breve apreciación en torno al coro de la pieza.

Las Euménides debe su nombre a la formación coral que danza y canta¹ en la *orchestra*, y que está compuesto por personajes vestidos de negro, encarnando a las diosas llamadas Erinias, quienes al aceptar la absolución de Orestes impuesta por el jurado de Atenas, se convierten en Euménides, como ya se ha mencionado, y se revisten al punto de mantos color púrpura. Hay que recordar que el coro de la mayoría de las tragedias que nos han llegado, representa hasta cierto punto la opinión del pueblo, que simpatizaba o no con el pensamiento y voluntad del héroe trágico, a veces determinando de alguna manera la concatenación de los hechos, si es que el consejo de dicho coro tenía injerencia en las decisiones que los personajes tomaban; pero la oposición entre el coro y el héroe, si se llegaba a entablar, nunca fue escenificada en el teatro clásico con las mismas dimensiones que se logra percibir en *Las Euménides*, pues en esta pieza el coro de Erinias, además de oponerse a Orestes, busca castigarlo provocando en él terror y locura hasta conseguir su muerte.

Por otra parte, son numerosas las teorías que señalan el surgimiento de la tragedia griega precisamente a partir del acompañamiento dancístico de cier-

¹ Como se constata en otras tragedias que toman su nombre a partir del grupo de actores que conforman el coro, por ejemplo, *Las Bacantes*, que es la última obra de Eurípides donde figura el coro de bacantes, mujeres tebanas que celebran los ritos de Dioniso.

tos poemas líricos en la época Arcaica, como si de «performance» se tratase, ya que la danza imprescindible en estas procesiones corales paulatinamente cobró tal importancia, que derivó en la música y en el tipo de canto (con la combinación de diferentes pies métricos en contraposición a la estructura tradicional y monorrítmica de la épica) propio de la tragedia en el marco de su apogeo, como el resultado de la crisis de distintos metros y ritmos musicales. De este modo, al hablar de tragedia griega, es plausible pensar que su puesta en escena fue considerablemente muy diferente de lo que es el teatro moderno, ya que en las representaciones áticas del siglo V a. C. se le daba mucha importancia al espectáculo musical y dancístico como resultado de un trabajo previo de coreografía logrado por actores admirablemente ataviados.

Así pues, el coro tiene una importancia medular en el desarrollo de este género, el cual también centra gran parte de su efectividad y logro artístico, diferenciado de otros géneros poéticos, en los recursos plásticos y auditivos, como son el vestuario y el canto, es decir, la música que se articula según las necesidades impuestas por el tratamiento de la trama, además del acompañamiento que de tal música se hace con la danza de todos los personajes que aparecen en la *skéné*. Todo lo cual se contrapone la consideración que hace Aristóteles² en torno a la tragedia griega, quien piensa que la efectividad de su discurso se fundamente completamente en la palabra más que en el espectáculo teatral, constituido por los elementos mencionados, o aquello que el filósofo llama ὄψις:³

[...] En la Grecia del siglo V, especialmente en el escenario, el canto y la danza iban juntos. *Mousiké* significaba «poesía» tanto como «música»: la poesía era cantada. La «música» era una imagen del orden correcto y civilizado, como lo es una tragedia. En la danza y el canto, así como en un poema, cada componente tiene su propio lugar; todas las piezas trabajaban juntas. La poesía, la música y la danza representan un orden educado, deseable, controlado, y en funcionamiento.

² Cf. Arist., *Po.*, 1453b 1-14, donde el filósofo afirma que hay piezas teatrales que producen temor y conmiseración a partir del espectáculo (ὄψις), aunque este tipo de piezas tienen un menor logro que las que producen los mismos efectos en el auditorio a partir del entramado mismo de los hechos (σύστασις τῶν πραγμάτων), porque una trama de este último tipo puede ser reproducida con la palabra aunque se prescinda del acto de ver, en tanto que la narración misma produce tales efectos. Además, añade que las piezas que generan horror (τό τερατῶδες) a causa del espectáculo, en lugar de temor (φόβος) y compasión, son ajenas al arte propiamente trágico y nada tienen de artístico.

³ Cf. *ibid.*, 1450b 16-21.

Khóros significa «danza». En los textos trágicos, tal como han sido transmitidos por los eruditos del Renacimiento, la palabra se refiere al grupo que canta, el «coro», que tiende a defender el orden y el control de las pasiones, evitando los extremos. Con mucha frecuencia los cantos corales manifiestan su creencia en la moderación, su miedo a la pasión extrema, una preocupación por valores ordenados que expresan, de manera rítmicamente controlada, a través de la métrica y la simetría [...].

Es como si «danza» significara orden: un orden que depende de la seguridad de la moderación, basado en la piedad tradicional, al que se alaba mejor mediante el metro controlado. De hecho, la palabra «metro» proviene de *métron*, una unidad de medida: de allí deriva *métrios*, «moderado».⁴

Entonces, si la tragedia griega debe entenderse como la interrelación de diversos aspectos que la definen –como la palabra, el escenario y el vestuario–, este género tiene en la música y la danza un rasgo distintivo, porque el baile acompasado es la representación visual en movimiento por medio del cual se atestigua el orden y la armonía que debe imperar no sólo en la formación coreográfica, sino también en los valores de la *pólis*, de tal suerte que el grupo dancístico expresa la voz del pueblo y, con ello, también simboliza su integración al conflicto personal del héroe, ya que su danza representa la armonía que debe imperar en la ciudadanía como el ejercicio político de tomar parte en las decisiones de la ciudad y contribuir así, con su participación integral, a los principios que están a la base del desarrollo de la civilidad y la democracia ateniense.

No obstante, y esto debe subrayarse, si la música y danza se vinculan directamente con el culto dionisiaco por medio del ritual donde el cortejo de Bacantes –y como demostraremos a propósito de *Las Euménides*, también el de Erinias– baila un extraño baile, contrapuesto al descrito arriba, es decir, carente de armonía, entonces la danza que estos personajes mitológicos representan es, paradójicamente, una «no-danza», porque tanto Erinias como Bacantes se mueven como personajes enloquecidos, ostentando en ese sentido más bien irracionalidad con sus extraños movimientos que ejemplaridad de valores cívicos. Además, debe destacarse el que las Erinias están vinculadas directamente con este género teatral lo mismo que Dioniso, dios de la tragedia, y prueba de ello es no solamente el hecho de que aquéllas forman el coro que le da nombre a *Las Euménides*, sino también los testimonios arqueológicos con los que contamos, como los vasos de cerámica pertenecientes a la misma época en los que las diosas aparecen representadas como icono del teatro (al

⁴ Padel 2005, pp. 469 y 470.

igual que Lyssa, otra divinidad relacionada con este género y la demencia),⁵ representación pictórica en que se denota su danza semejante al de las Bacantes,⁶ con los cabellos despeinados y los miembros de sus cuerpos retorcidos, a veces ceñidos de serpientes.⁷ Por lo tanto, aquí se atisba una «paradoja vital alrededor de la imagen de la locura como danza, que se conecta con la paradoja mayor: representar la *Disharmonie* de la locura en y a través de la armonía de la tragedia o de cualquier arte».⁸

Aunque el baile significa unión, acompañamiento rítmico y armonía, si se relaciona con la danza de las Bacantes, trastornadas éstas por efecto de la *μανία* que les ha sido inspirada por Dioniso, dios también de la locura, tal baile es una manifestación del éxtasis y del estado de entusiasmo en que se encuentran.⁹ Las Bacantes denotan con su baile salvaje el desvarío que puede interpretarse como el desvío que sufre su mente desde el interior, lo que constituye una imagen que se corresponde con los movimientos contorsionados y dislocados de sus cuerpos, manifestándose así la violencia y furia que las impulsa y determina como seres poseídos por la locura dionisiaca. Un paralelismo¹⁰ de esta imagen la encontramos en el momento en que se da el ataque

⁵ Cf. *ibid.*, op. cit., p. 205.

⁶ Otro nombre que reciben las Bacantes es «ménades», enloquecidas (*μανιάδες*) por efecto de la *μανία*, palabra derivada del verbo en su forma participial: *μανόμενα*.

⁷ El parecido entre Erinias y Bacantes es gráficamente indudable, además de su vinculación con el teatro y la danza —y ésta como la dislocación de los miembros y su movimiento—, porque ambas figuras míticas ostentan cabellos desordenados como producto de ese movimiento violento de la danza, mismos que a veces están ensortijados de serpientes como si de Gorgonas se tratase, y a veces las Erinias suelen ser representadas con serpientes en lugar de cabellos.

⁸ *Ibid.*, p. 209.

⁹ Esta danza de las Erinias y de las Ménades también recuerda la danza «coribántica», que se celebraba en honor a la madre de los dioses, Cibele, y que tenía propósitos rituales sobre todo de carácter catártico, danza con la cual la de las Erinias guarda hondos paralelismos en virtud de sus aspectos religiosos y que buscaban la sanación de la locura, aunque curiosamente aquí, las Erinias buscar producir, contrario a la sanación, la locura en su víctima. Pero es que al igual que el «coribantismo», los rituales dionisiacos producían la locura y también la curaban. En este pasaje de *Las Euménides* se constata que lo que las Erinias buscan es hechizar a Orestes con su música y su danza, para producir en él locura, que si ya la tiene, se potencializa de forma abrumadora. A propósito de la sanación de la locura a través de la danza coribántica y dionisiaca, Cf. E. R. Dodds (Dodds 1997, pp. 82 y 83).

¹⁰ Cf. Padel 2005, p. 208, donde dice: «Aquí puede existir un nexo ininterrumpido: imágenes lingüísticas que a partir de los textos y la cultura griegos alimentan, a través del latín, las percepciones de la locura en la Edad Media y el Renacimiento; o bien puede tratarse de un accidente histórico: percepciones locales de distintas sociedades arriban a una imagen de la locura como danza disarmónica. De cualquier modo, también en el Renacimiento la locura se veía y se representaba como una danza sin ritmo ni música. En la iconografía renacentista del

de los epilépticos, de quienes se pensaba que al padecer alguna crisis, en realidad sufrían una posesión por parte de un *daimon*;¹¹ finalmente, la imagen de la Bacante que danza también coincide, en el ámbito dionisiaco, con alguien en estado de ebriedad, con cuyo movimiento demuestra no tener el más mínimo control de su cuerpo ni mucho menos de su mente. La locura es un arrobo, una falta total de control sobre uno mismo, y ello se manifiesta exteriormente en sacudidas violentas, en el mismo tenor en que Virgilio describe, en un pasaje de la *Eneida* colmado de plasticidad, la danza báquica que en su demencia Amata efectúa, la esposa del rey Latino, merced a la intervención de una de las Erinias, Alecto.¹² En resumen, son varios los paralelismos entre las Bacantes y las Erinias,¹³ tanto en su representación escénica como en las imágenes que

norte de Europa, “la idea de los locos danzando, ya se trate de tontos o de poseídos, agrega otro nivel de interpretación a la imagen de los miembros que se sacuden como icono de la locura”.»

¹¹ A excepción, claro está, del pensamiento cientificista de la medicina.

¹² Verg., *Aen.* VII 373-406: «Como ve que Latino, al que en vano pretenden / doblegar sus palabras, permanece inflexible frente a ella y que por lo más hondo / de su ser se desliza el enloquecedor veneno de la sierpe / y la recorre en todas direcciones, la infortunada reina, / sacudida por horrendas visiones, / entonces sí que en loco frenesí se lanza de un extremo a otro de la ciudad. / Como a veces da vueltas el trompo volandero que los niños absortos en el juego / hacen dar amplios giros en el ruedo de un pórtico vacío, / agitando por la cuerda, va trazando una vuelta tras otra / –el corro de muchachos inclinados sobre él se pasma boquiabierto del misterio / del girandero boj–, el cordel le sigue dando bríos, / con no menos presteza lanzada a la carrera atraviesa la reina la ciudad / entre sus desdeñosos moradores. Y llega a más, fingiéndose poseída de Baco / afronta un sacrilegio aún más grave y se arroja a mayor frenesí. / Vuela a los bosques y esconde en la espesura de los montes a su hija / por arrancarla al tálamo troyano y retardar las antorchas nupciales. / “¡Evohé, Baco!”, rompe en gritos bramando, / “sólo tú te mereces a mi hija virgen. / Por tí ella empuña los flexibles tirso, a ti te honra en sus danzas, por tí deja crecer las trenzas que te tiene consagradas”. / Va volando la fama. Enardece de furia a las matronas. / A todas les acucia un ardoroso afán: buscar un nuevo albergue. / Abandonan su hogar. Dan al viento su cuello y sus cabellos. Otras llenan el aire de un tremante ulular / y ceñidas de pieles blanden sus manos férulas / enlazadas de pámpanos. La reina en medio de ellas empuña enardecida / una antorcha de pino llameante y canta el himeneo de su hija y Turno. / Va girando sus ojos inyectados de sangre. De repente prorrumpe torva: / “Oíd, madres del Lacio, dondequiera que estéis. Si por la pobre Amata / vuestras almas leales aún conservan alguna simpatía, si os preocupa / el derecho de una madre, soltad las cintas de vuestra cabellera / y tomad parte en los ritos de la orgía conmigo”. / Así Alecto va agujijando a la reina sin cesar con furor de Baco / a través de los bosques, por entre las desiertas guaridas de alimañas.» Trad. de Javier de Echave-Sustaeta.

¹³ Y hay que recordar que en *Las Bacantes* de Eurípides, el coro de muchachas tebanas que celebra el culto a Baco, pretenden dar caza a Penteo, en una acción criminal incitada por la venganza en nombre del dios. Ellas, por tanto, simbolizan la venganza del dios, y con ello, son equiparables, además del frenesí divino, con las mismas Erinias, como diosas de la venganza (cf. E., *Ba.*, 980-1016).

muestran ambos grupos con cualidades semejantes.¹⁴ Lo mismo puede decirse respecto a otros personajes del mito que, por la intervención divina, pueden ser identificados por su demencia gracias a un agente divino, como Hercales enloquecido por la diosa Lyssa,¹⁵ quien al ritmo de la flauta, moviéndose en contorsiones, asesina a sus hijos, así como las Prétides¹⁶ e Ío, siendo ésta acosada por el tábano.¹⁷

Habiendo establecido lo anterior, comentemos el pasaje que va del verso 305 a 396 de *Las Euménides*. Las Erinias dicen:

καὶ ζῶν με δαίσεις οὐδὲ πρὸς βωμῶ σφαφεῖς / ὕμνον δ' ἀκούση τόνδε δέσμιον
σέθεν. / ἄγε δὴ καὶ χορὸν ἄψομεν, ἐπεὶ / μοῦσαν στυγερὰν / ἀποφαίνεσθαι
δεδόκηκεν, / λέξαι τε λάχη τὰ κατ' ἀνθρώπους / ὡς ἐπινομᾶ στάσις ἀμά.
*Y estando vivo me darás un banquete, sin haber sido degollado junto al altar.
/ Ahora escucharás el himno que te encadenará. / Sea pues, cerremos el coro,
puesto que / una Musa odiosa / hemos declarado enseñar, / y también narrar cómo
nuestro cortejo distribuye / al mismo tiempo el destino para cada hombre.*¹⁸

La presencia del verbo ἄπτω en su forma de aoristo del subjuntivo activo, puede explicarse en función de que en el verso 307 subyace la imagen del acto de «ceñir», es decir, el verbo se relaciona con la idea de cerrar poco a poco la disposición coral, lo mismo que ir apretando paulatinamente el cabo de una lira donde se enrolla la cuerda a la hora de tensarla para afinarla —según se constata el empleo de este mismo verbo en Homero—;¹⁹ ya que el símil de la cuerda aparece en el género épico cuando se explica el modo en que Odiseo

¹⁴ Por ejemplo, la mirada extraviada y retorcida, desorbitada e inyectada de sangre, girando perdidamente en movimientos caóticos, refleja ese furor que abraza tanto a las Bacantes como a las Erinias, y que por efecto de ver esa mirada que aterra, el que puede ver tales ojos, enloquece también, quedando sumido en las sombras de la locura y el terror, y perder así la vista y la razón. Ver la mirada enloquecida y sanguinaria de las Erinias provoca el parecerse a ellas, pues el que contempla esos ojos, pierde la razón y ésta, lo mismo que la mirada, se sumerge en la oscuridad de la demencia; ver la mirada del loco, es ver en esos oscuros ojos la propia locura, y sentir la posibilidad de atraerla a sí mismo, lo cual sucede también con la Gorgona, pues ver la mirada de la Gorgona es sumirse en las sombras del terror y la muerte, y quedar petrificado (metafóricamente y no) ante el miedo que suscita contemplar la propia muerte en los ojos del otro, en los ojos de quien mira la muerte y suscita la muerte. Cf. Vernant 1996, *passim*.

¹⁵ Cf. E., *HF.*, 815-871, 822-825, 833-837, 840-841 y 867873; y Ruth Padel, *op. cit.*, pp. 44, y 205-206.

¹⁶ Cf. Padel 2005, p. 207. Su danza es en todo similar al baile orgiástico de las bacantes.

¹⁷ Cf. A., *PV.*, 561-886.

¹⁸ A., *Eu.*, 305-311. La traducción que se ofrece de todos los pasajes de *Las Euménides* es propia.

¹⁹ Cf. Hom., *Od.*, XXI. 408.

tiende la flecha en la cuerda del arco, procurando matar a los pretendientes de su esposa Penélope, y en otro pasaje²⁰ de la misma *Odisea*, el verbo aparece para explicar cómo una cuerda ahorcó a Epicasta, al apretar ella misma su cuello, y aquí, el verbo ἄπτω, en su forma de voz media, puede traducirse de mejor manera como «ahorcar». Al parecer, ahí donde aparece este verbo, hay una estrecha relación con la idea de una cuerda que se aprieta,²¹ como la cadena de castigo alrededor del cuello de un perro. El coro de las Erinias dice «ἄψωμεν (cerremos, estrechemos o apretemos) χορὸν (la danza o disposición coral)». La alusión a la cuerda, por lo que se dirá más adelante, no es gratuita en modo alguno.

Así, es presumible pensar que el coro, dispuesto en la *orchestra*, se estrecha alrededor de Orestes a medida que avanza y canta, haciéndolo quizá en forma circular,²² y el héroe, abrazado a la estatua, siente poco a poco la cada vez más sofocante presencia de las diosas que ya están a punto de atraparlo. Todo ello sucede, insistamos, con ese paulatino ritmo marcado por el verbo ἄπτω y por la música que acompaña su danza retorcida. Las horribles diosas que probablemente retuercen sus cuerpos a medida que se acercan, vestidas de negro, exhalando vapores pestilentes, con cabellos alborotados y ojos enrojecidos o inyectados de sangre (según son descritas así por la Pitia al inicio de la obra²³), significan una imagen como epítome del terror desbordado que,

²⁰ Cf. *ibid.*, XI. 278. Aquí su empleo está en voz media.

²¹ Otras apariciones del verbo ἄπτω en la *Odisea* hacen referencia a los aparejos de un barco (cf. *ibid.*, II. 423, XV. 288) y al abrazarse a las rodillas de alguien en calidad de suplicante (cf. *ibid.*, VI. 169, XIX. 348 y XXII. 339).

²² Sea en un orden acompasado o no, es decir, estando las Erinias dispuestas en la escena en perfecta forma circular o no, sabemos por las palabras del coro que danza, que se aproximan poco a poco a Orestes, cuando éste se encuentra al centro del coro, en un punto focal que es una especie de eje; a saber, la estatua de Atenea a la que se dirigen las diosas. En un pasaje del Agamenón, se dice que el héroe epónimo de la tragedia, así como su hermano Menelao, significaron las Erinias vengativas para los troyanos, pues al llevar la guerra a Ilión, resarcieron así el mal con que Paris pagó su hospitalidad al raptar a Helena. En este pasaje (cf. *A., A.*, 40-68), el coro dice que los caudillos hicieron matanza en Ilión, y que al hacerlo, parecían «buitres que con inmenso dolor por sus crías giran y giran surcando el aire sobre sus nidos con remos de alas [...] pero que al oír en las alturas Apolo, Pan o Zeus el penetrante lamento de los graznidos de estos vecinos, envía una Erinis contra los culpables». (Trad. de Bernardo Perea Morales). Si Agamenón y Menelao son buitres que «giran y giran» (στροφοδινοῦνται, verbo que aparece en el v. 51) sobre los troyanos y se vengan de ellos matándolos, y al mismo tiempo encarnan a las diosas de la venganza, en este pasaje en el que se puede articular a las Erinias con los buitres y con los caudillos aqueos, podemos encontrar un antecedente al pasaje de *Las Euménides*, donde el coro de Erinias, a manera de buitres, giran en torno a Orestes, hijo de Agamenón, buscando saciar con la sangre de aquél su sed de venganza.

²³ Cf. *A., Eu.*, 46-59.

tan sólo por ser presenciado, incita a la locura de la cual ya es víctima Orestes, pero que aumenta a medida que escucha cantar y ve bailar espeluznantemente alrededor de sí, a las terribles diosas hijas de las tinieblas, nacidas de las oscuras entrañas de la tierra.

Las Erinias, pues, asaltan con pasos fuertes, acompañando la música con su danza, y esta música, a su vez, la acompañan con el himno que ellas mismas cantan, el himno de la locura que suena como estribillo en la segunda intervención coral de la pieza:

ἐπι δὲ τῷ τεθυμένῳ / τόδε μέλος, παρακοπά, / παραφορὰ φρενοδαλῆς, / ὕμνος
ἐξ Ἐρινύων, / δέσμιος φρενῶν, ἀφόρ- / μικτος, αὐονὰ βροτοῖς.
*Sobre el que ha sido ofrecido [a los dioses] / [suena] esta canción -locura- / que extravía y destruye la mente, / himno de las Erinias, / que encadena la mente, sin sonido de forminge / que deseca a los mortales.*²⁴

El esquema métrico de los tres primeros versos citados de este pasaje (vv. 328-330) tiene una estructura de peón cuarto, compuesto por dos pies de tres sílabas breves y una larga $\underline{\quad}\underline{\quad}\underline{\quad}\underline{\quad}\underline{\quad}$ en tanto que el esquema de los subsiguientes versos (vv. 331-333) tiene base rítmica de pies trocaicos, es decir, tres pies sucesivos de sílabas largas y breves alternadas en cada verso (dímetro trocaico cataléctico): $\underline{\quad}\underline{\quad}\underline{\quad}\underline{\quad}$. De este modo, es interesante que en aquellos tres primeros versos, el *ictus* recaiga en la vocal del sonido final de cada palabra (como en $\pi\tilde{\alpha}\tilde{\rho}\tilde{\alpha}\tilde{\phi}\tilde{\omicron}\tilde{\rho}\tilde{\alpha}$), provocando con ello que estos versos hagan sonar clara y fuertemente ese *ictus* o βάρως, gracias a las tres sílabas precedentes que contrastan con la vocal larga del final de pie, además de que este ritmo sugiere lentitud en el canto de las diosas que induce a cierta sensación de gravedad y suspenso: ἐπι δὲ τῷ τεθυμένῳ / τόδε μέλος, παρακοπά, / παραφορὰ φρενοδαλῆς. Con ello, el lector también puede percibir cómo los pasos de las Erinias, en su amenazante danza, marcan sus palabras con un ritmo que privilegia el sonido del peso.

En cuanto al contenido de este estribillo, repetido versos más adelante en la obra,²⁵ cabe mencionar la inclusión de palabras como παρακοπή (en dórico παρακοπά, como aparece en la obra), la cual involucra la idea de un golpe que desvía la φρήν –la sede de la razón– de su lugar correcto. Y tal término, por el sentido del texto, puede entenderse como la locura que provoca la canción que cantan las Erinias, el himno de ellas mismas (ὕμνος ἐξ Ἐρινύων), que en este

²⁴ A., *Eu.*, 328-333.

²⁵ Se repite nuevamente en los versos 341-346.

caso, es el instrumento con el cual, además de la danza, pueden incitar dicha demencia en Orestes. La idea del desvío de la *phrén* (o φρένες en plural) a un lado es constante en palabras compuestas con la preposición παρά y de sonido similar y repetido, como παρακοπά y παραφορά, y ese golpe que desvía y lleva lejos a las *phrénes*, produciendo daño en ellas, es el βάρος o *ictus* que resuena en cada paso del coro, todo lo cual da como resultado de tal efecto el término que alude a la locura: παρακοπή. Esta afirmación es válida también para el adjetivo φρενοδαλής (compuesto por φρήν), en el que se constata el síntoma de locura o enfermedad mental provocada por el terror.

Más aún, si recordamos que el terror que se experimenta en las pesadillas puede equipararse a la inexorable sensación que el matricida, en este pasaje, experimenta en carne propia y en su vigilia –aunque en la somnolencia de la locura–, y que por ello su vivencia puede hiperbolizarse por cuanto de pesadilla posee, como el peso y la opresión que se tiene en tales sueños, entonces no es raro que el peso (βάρος) vuelva a resonar con la repercusión de las pisadas de las Erinias (βαρυπεσῆ), en el momento de circundarlo para atraparlo al mismo tiempo que bailan y cantan:

μάλα γάρ οἷν ἀλομένα / ἀνέκαθεν βαρυπεσῆ / καταφέρω ποδὸς ἀκμάν, /
σφαλερὰ καὶ ταυδρομοῖς / κῶλα, δύσφορον ἄταν. / πίπτων δ' οἶδεν τόδ' ὑπ'
ἄφρονι λύμα.

*Pues habiendo dado una gran salto, / desde muy alto el peso de mi pie / hago caer fuertemente, / haciendo que también a los corredores / les fallen las piernas, / una áte difícil de sobrellevar. / Sin saberlo, cae en una demencia ruinosa.*²⁶

En una palabra, la descripción que de su propia danza hace el coro de Erinias es bastante gráfica y sonora, puesto que alude al modo en que bailan con pasos firmes y amenazantes, lo que se complementa con el ritmo métrico de esta intervención coral, y ese mismo peso de su danza es el peso de una pesadilla (ἐφιάλτης) en la que se percibe la sensación de miedo; ellas pisan con tal firmeza que a cada paso que dan, y a medida que se van acercando, el terror aumenta cada vez más en Orestes –y quizá en el público–. A propósito, Ana Iriarte afirma:

Pero lo que asocia fundamentalmente a las Erinias con el *daímon* Efiates es el carácter opresivo de estos seres que caen con todo su peso sobre la víctima que asaltan, tal y como su propio himno lo anuncia [...]

²⁶ Ibid, 372-377.

El «peso», *báros*, es la sensación que define de forma tan precisa la presencia de las Erinias como la del *daímon* Efiáltes. Y, junto a esta opresión teñida de demencia que experimentan las víctimas de estos agresivos espíritus, es de señalar que el intrépido movimiento de las diosas ancestrales se exprese con el verbo *hállomai*, que sirve con frecuencia, en Homero, para designar el salto del guerrero a la hora de iniciar el combate. En efecto, para dar cuenta del salto con el que las Erinias se precipitan sobre sus presas, Esquilo descarta el verbo *pedáo* –que es el que en ático refiere con mayor frecuencia el acto de «abalanzarse»- y se decanta por *hállomai*, al que ya en la Antigüedad se identifica como componente del término «pesadilla» y del antropónimo Efiáltes, entendidos ambos como *eph-hállomai*, «saltar encima de alguien».

Todos estos indicios nos permiten constatar que, a la hora de describir el modo de intervención, semi-real, semi-onírico, de las Erinias, Esquilo considera, de forma más o menos consciente, los efectos a los que remite el término *ephiáltes*. Un término que designa al mismo tiempo al hombre político que redujo los poderes del Areópago y su implacable conducta, pues las fuentes dan plena cuenta de la identificación del líder Efiáltes con el significado de su nombre al insistir, como hemos visto, en su calidad de intrépido perseguidor de los injustos. En definitiva, podría decirse que, en la obra de Esquilo, las Erinias se presentan como «asaltantes» «asaltadas», a su vez, por un poder que se revela más vigoroso que el suyo, pero que, bajo una apariencia renovadora, participa de las mismas características que el anterior.²⁷

Nótese que en los versos 376 y 377 aparecen las palabras ἄτη, ἄφρων y λύμη, que nuevamente aluden a la locura y al daño en la mente que ésta implica, además de los términos παρακοπή y φρενοδαλῆς ya analizados arriba. Tal variedad de vocabulario extraído de los versos citados, indica al mismo tiempo las diversas maneras en que Esquilo alude al trastorno de la demencia que, reduciéndose al término μανία, reproduce distintos matices de esa locura. El símil que en el v. 377 se utiliza es la del corredor que, sin «ver» o sin «saber» (οὐκ οἶδεν), cae (πίπτω) en su carrera, es decir, «sin saberlo, cae en una demencia ruinosa» (πίπτων δ' οἶδεν τόδ' ὑπ' ἄφροσι λύμη). Así pues, la locura es oscuridad de la mente (ἄφρων), y como tal, su correlato se encuentra en la referencia poética al negro como el color con el que se asocia la demencia con las Erinias, en tanto que ésta son hijas de la noche o la oscuridad, cuyas vestimentas ostentan ese mismo color. Y ellas mismas, en los versos subsiguientes, es decir, del 378 al 380, aluden a las consecuencias de la locura como oscuridad (κνέφας y el adjetivo δνοφερός) y mancha (μύσος), pues afirman:

²⁷ Iriarte G. 2002, p. 74 y 75.

τοῖον γὰρ ἐπὶ κνέφας ἀνδρὶ μύσος πεπόταται, / καὶ δνοφερὰν τιν' ἀχλὺν κατὰ
 δώματος αὐδᾶ- / ται πολύστονος φάτις.
*pues tal oscuridad hace que una mancha caiga sobre el hombre, / y una oscura
 neblina sobre su casa, / manifiesta la fama de muchos dolores.*²⁸

Regresando al estribillo de los versos 328-333 (ἐπὶ δὲ τῷ...βροτοῖς), debe destacarse que éste guarda un paralelismo con un pasaje del *Agamenón*, la primera pieza de la trilogía, donde el coro de ancianos argivos dice:

πεύθομαι δ' ἄπ' ὀμμάτων / νόστον, αὐτόμαρτυς ὦν: / τὸν δ' ἄνευ λύρας ὅμως
 ὕμνωδεῖ / θρηῖνον Ἐρινυός αὐτοδιδάκτος ἔσωθεν / θυμός, οὐ τὸ πᾶν ἔχων /
 ἐλπίδος φίλον θράσος. / σπλάγχνα δ' οὔτοι ματά- / ζει πρὸς ἐνδίκους φρεσὶν /
 τελεσφόροις δίναις κυκώμενον κέαρ.
*Me he enterado por mis propios ojos de su regreso [i. e. el regreso de Agame-
 nón]. Por mí mismo soy de ello testigo. Y sin embargo, mi corazón, sin ayuda
 de lira, canta por dentro el fúnebre canto de Erinis, sin que nadie se lo haya
 enseñado, sin tener ya valor para abrigar alguna esperanza.
 No hablan en vano mis sentimientos junto a mi alma justiciera, corazón que se
 agita girando dentro en círculos que se cierran.*²⁹

En este pasaje, llama la atención que los «sentimientos», es decir, los σπλάγχνα (que se pueden entender como «entrañas» y, tal como las φρένες, la sede de la razón o los órganos internos donde se asientan las pasiones), tengan la capacidad de hablar (ματάζει), ante el apremiante sentimiento de dolor y ansiedad de futuros males que azotarán la casa real de Micenas; sentimientos que pueden hablar «junto» a las *phrénes* justas (πρὸς ἐνδίκους φρεσὶν), como si de una corazonada se tratara, pues el corazón (κέαρ) gira dentro, da vueltas o se bate (κυκώμενος) en torbellinos (δίναις) o círculos que se cierran (τελεσφόροις). La locura es un movimiento, circular y violento al interior de la sede de la razón y sentimientos (φρένες, κῆρ, σπλάγχνα³⁰), los cuales se sacuden en esa interioridad del demente, siempre a instancias de la divinidad que en este caso son las Erinias.

Pero lo más destacable de este pasaje es la similitud respecto al estribillo de *Las Euménides* citado anteriormente, puesto que también hay una mención de ese «himno» (aquí como «fúnebre canto» en *A.*, v. 991: ὕμνωδεῖ) que en-

²⁸ *A.*, *Eu.*, 378-380.

²⁹ *A.*, *A.*, 988-997. Trad. de Bernardo Perea Morales.

³⁰ Por la traducción ofrecida por Bernardo Perea, podríamos incluir también la idea de ψυχή –que no se encuentra en este pasaje del *Agamenón*–, al igual que στήθος, como sedes de la razón y sentimientos según la concepción anatómica en la Antigüedad.

tonan las Erinias y que el coro repite, aunque en esta ocasión se trata de una canción lastimera: el treno (θρηῆνος). Además, en *Eu.* (vv. 332 y 333) aparece el adjetivo ἀφόρμικτος, y aquí, en *A.* (v. 990) se lee ἄνευ λύρας. Ambas palabras en sendas obras aluden a que la música de las Erinias no está acompañada del sonido de un instrumento de cuerdas, como la lira o la forminge. Ésta sería la razón por la que el «himno» (*Eu.*, vv. 306 y 331) o la «Musa terrible» (*Eu.*, v. 308) que las Erinias manifiestan, sea un canto triste, el θρηῆνος del v. 991 del *Agamenón*, entonado a manera de lamento, esto es, un canto fúnebre.³¹ En el diccionario de Sebastián Yarza, la entrada del adjetivo ἄλυρος³² indica «Que no es acompañado por la lira (*sino por la flauta*)». Pero por su contenido, lo que escuchamos en *Eu.*, en el pasaje de los versos 305 a 396, no es en modo alguno triste, sino terrible; en todo caso lúgubre por el hecho de recordar, como sucede en *A.* (vv. 1184 a 1197), la serie de dolorosas muertes y asesinatos que se han dado al interior del palacio real de Micenas, como lo recuerda Casandra frente al coro:

φρενώσω δ' οὐκέτ' ἐξ αἰνιγμάτων. / καὶ μαρτυρεῖτε συνδρόμῳ ἴχνος κακῶν /
 ῥινηλατούσῃ τῶν πάλαι πεπραγμένων. / τὴν γὰρ στέγην τήνδ' οὐποτ' ἐκλείπει
 χορὸς / ξύμφθογγος οὐκ εὐφονος· οὐ γὰρ εὖ λέγει. / καὶ μὴν πεπωκὼς γ', ὡς
 θρασύνεσθαι πλέον, / βρότειον αἶμα κῶκος ἐν δόμοις μένει, / δύσπεμπος ἔξω,
 συγγόνων Ἐρινύων. / ὕμνοισι δ' ὕμνον δώμασιν προσήμεναι / πρωταρχον
 ἄτην· ἐν μέρει δ' ἀπέπτυσαν / εὐνάς ἀδελφοῦ τῷ πατοῦντι δυσμενεῖς.

Te lo voy a explicar ya sin enigmas. Sedme testigos de que, sin desviarme, sigo la pista de los antiguos crímenes.

Sí; nunca abandonará esta morada un coro acorde de voces horribles que no habla de dicha.

*Sí; sangre humana ha bebido hasta el punto de cobrar más audacia, y aguarda la casa esa delirante tropa –difícil de echar afuera– de las Erinias de esta familia. Aferrada a este palacio, cantan un himno a aquel crimen con que todo empezó; pero a su vez también escupieron sobre la cama del hermano, furiosas con el que la hollaba.*³³

Aquí, nuevamente es significativa la mención del «coro acorde (χορὸς ξύμφθογγος) de voces horribles (οὐκ εὐφονος) que no habla de dicha (οὐ

³¹ Cf. Stalkin 1995, pp. 85 y 106, donde la autora establece una relación del vestido de luto de la Madre tierra (quien en ocasiones suele ser identificada con Deméter) con la furia vengativa de Deméter-Erinia y las Furias. Aquí se puede cotejar la relación de la μήνις como venganza y recuerdo, que conlleva al enojo y a la conciencia.

³² Cf. Yarza 1954, s.v.

³³ A., *A.*, 1183-1193. Trad. de Bernardo Perea Morales.

εὔ λέγει)», coro al cual se alude versos más adelante como «tropa [...] difícil de echar afuera (κῶμος δύσμεμπος)» de las Erinias congénitas (συγγόνων Ἐρινύων), es decir, nacidas como maldición dentro de la misma familia, las cuales permanecen a la espera, fuera del palacio real de Micenas (ἐν δόμοις μένει... ἔξω) y tienen la atribución de beber sangre humana (πεπωκῶς... βρότειον αἷμα). Este cortejo, estando aferrado (προσήμεναι), entona un himno, «canta la canción» (ὕμνοισιν δ' ὕμνον) con la que comenzó (πρώταρχον) el mal, daño, crimen, o locura (ἄτην).

Ahora bien, la música de las Erinias, que en *A.*, v. 990 se describe como ἄνευ λύρας, y *Eu.*, v. 332 como ἀφόρμικτος, equivale, por tanto, a una música sin lira, y está acompañada más bien de la flauta, si seguimos la traducción de Sebastián Yarza en su definición del término ἄλυρος. Ello alude claramente a la oposición existente entre las Erinias y Apolo en toda la *Orestíada*, antítesis en la cual es significativa la presencia de Apolo como dios de la música, quien solía acompañar sus cantos, al igual que todo aedo y poeta *lyr-ico*, con estos instrumentos de cuerdas, de los cuales destaca precisamente la lira. Tal oposición también recuerda de algún modo el enfrentamiento mítico que se da entre Apolo y Marsias,³⁴ donde este sátiro toca la flauta para competir contra el dios, pero al hacerlo, no puede usar la palabra, pues necesita la boca para producir sonidos, y así pierde el certamen, según el juicio de las Musas, siendo desollado vivo a causa de su derrota. Y es que la palabra cantada, poetizada y articulada, al mismo tiempo encarna –como la danza– la racionalidad olímpica que detenta el propio Apolo y las Musas, y el tipo de poesía perteneciente no sólo a la épica, sino a todo tipo de música que se jacte de tener τεχνή. Aquí la antítesis equivale a «razón-Apolo» contra «locura-Erinias». La flauta, instrumento no racional, *no* da las posibilidades sonoras de la música acompañada de la lira, pero sí otro tipo de reminiscencias terroríficas propias de las Erinias.³⁵

³⁴ Cf. *Ov., Met.*, VI 382-407; y *Apollod.*, 1.4.2., donde dice: «Apolo mató también al hijo de Olimpo, Marsias. Éste encontró la flauta que Atenea había rechazado porque le afeaba el rostro, e intentó emular a Apolo en el arte musical. Habiendo convenido que el vencedor dispondría del vencido a su antojo, llegada la prueba, Apolo compitió con la cítara invertida e invitó a Marsias a hacer lo mismo. Como no pudo, Apolo fue considerado ganador, por lo que colgó a Marsias de un alto pino y lo hizo perecer desollándolo.» Trad. de Margarita Rodríguez de Sepúlveda.

³⁵ El origen mítico de la flauta señala que su creación a manos de Atenea se inspiró en el sonido de muerte que producían las sierpes de las Gorgonas, pues la diosa remedó dicho sonido cuando Medusa fue decapitada por Perseo (cf. *Pi., Pi.*, XII. 6-32). En este poema de Píndaro, aparece nuevamente la palabra «treno» (οὔλιον θρηῆνον, en el v. 8) como el terrible sonido de dolor y sufrimiento que hacían las hermanas ante la decapitación de Medusa, la única mortal de las tres Gorgonas.

Sin embargo, había excepciones a la imagen griega de la música como orden. Alguna música era licenciosa, peligrosamente sobreexcitante. En los mitos, el canto de las Sirenas es fatal, así como instructivo. Había música militar con alusiones destructivas: la danza de la guerra. Los espartanos y algunos otros pueblos iban a la batalla acompañados por flautas. Algunas danzas domésticas eran demasiado vergonzosas para que las bailara la gente decente, como el *kórdax*. Se creía que la música expresaba y generaba el bien, pero también el mal. Platón considera que el *aulós*, por ejemplo, posibilita el mal, y lo elimina de su ciudad ideal. Las referencias al *aulós* destacan su libertad y su carácter excitante, en contraste con la medida y el tono ajustable de la lira.³⁶

¿Pero qué tipo de canto emitían las Erinias? Cualquiera menos el tipo de canto racional y melodioso de Apolo y las Musas. Hay que recordar que las Erinias son un símil de las Gorgonas, porque solían ser representadas con serpientes en lugar de cabellos. Si esto es así, podemos esgrimir reminiscencias animales en estos personajes, donde, si bien el silbido de las serpientes no se da en toda la intervención cantada y hablada de las Erinias en *Las Euménides*, y definitivamente no hay acompañamiento de lira, en cambio sí aparecen ciertos sonidos animales como los ronquidos y resoplidos o, mejor aún, los gruñidos que se escuchan salir de sus bocas al comienzo de la pieza.³⁷ Su himno, en todo caso, debería estar acompañado por el sonido del terror, la muerte y la locura, a saber, la flauta,³⁸ cuyo origen mítico remite a las Gorgonas y al siseo de las serpientes, así como también es asociado constantemente con la locura:

Los *dáimones* de la locura caracterizan a la tragedia. ¿Pero qué hacen en cada obra? ¿Cómo afectan a sus víctimas? Hacen música. Hacen bailar a sus víctimas. Lisa le hará escuchar música de flauta a Heracles y producirá en él un movimiento furioso. Las Erinias habitan la casa de Atreo, y también el pecho de cada miembro de la familia. En la primera pieza de las *Orestíada* se le aparecen a Casandra como un repugnante *chorós* y *kómos* («danza orgiástica»). En esa casa, el *thymós* –espíritu– «canta el lúgubre canto de las Erinias». La música de las Erinias vive en las mentes de los habitantes. Finalmente, las Erinias constituyen el *chorós* de la última pieza, las cantoras danzantes, el vehículo de la música.

³⁶ Padel 2004, pp. 214 y 215. El *aulós* (αὐλός) es un tipo de flauta hecha a partir de la caña.

³⁷ Los versos 117 y 120 de *Eu.* no son otra cosa que un gruñido (μυγμός), y los versos 123 y 126 son un lamento (ὄγμός). Se cierra esta intervención de sonidos animales –en completa oposición al λόγος racional de la palabra y el entendimiento tanto divino como humano (y en este caso poético)– con un doble gruñido agudo: μυγμός διπλοῦς ὄξύς, del verso 129 de la misma obra.

³⁸ Cf. *Pl., R.*, 399d y ss.

Su «himno», cantado en extrañas estrofas donde alternan versos trocaicos y dáctilos, es su forma de aterrorizar. Su «odioso» canto es el primer impacto musical de la obra. En ella se dice que ese canto inflige la locura, y debe de haber hecho estremecer a su primer auditorio. ¿Quizá los atenienses mismos se volvían locos al escucharlo? Oírlo es comprender lo que las Erinias hacen en las mentes de las personas.³⁹

El *aulós* es el instrumento con que la diosa Lisa inspira la locura de Heracles y el mismo instrumento que Ío, en su desvarío, escucha al entrar a escena en *Prometeo encadenado*. Recordemos que en época clásica la música de flauta se utilizaba en el ámbito bélico para incentivar al hoplita al valor y arrojo guerrero, y en este sentido, el uso del verbo *ἀλομένα* del verso 372 de *Eu.*, que es, como se ha suscrito arriba, según Iriarte Goñi, vocabulario tomado en préstamo de la épica homérica y que describe el salto del guerrero, guarda consonancia con la idea del adjetivo *ἀφόρμικτος* en el sentido de que el movimiento del guerrero (en este caso, las cazadoras Erinias que realizan ese movimiento descrito por el verbo *hallomai*) se logra por mediación del *aulós* como sonido inspirador del valor guerrero. Para redondear y concluir estas ideas en torno a la música definida como *ἀφόρμικτος* y *ἀνέυ λύρας*, retomemos a Ana Iriarte Goñi, quien afirma:

Es propio de la tragedia llevar a escena este tipo de encarnaciones del mundo ctónico que invierten el sonido apolíneo con el que los griegos se representan el universo celeste. Dicho de otra manera, en el conjunto de oposiciones que delimitan las características de los dos universos: arriba/abajo, claridad/oscuridad, ofrendas ígneas/libaciones sangrientas, se incluye también la que diferencia la armonía musical del sonido «alírico». Un sonido que encarnan las Sirenas, la Esfinge o la Parka de Hades, además de las propias Erinias.

[...] Para expresar el peligro que representa la envolvente voz con la que ciertas potencias subterráneas alientan al hombre en lugar de integrarlo social y religiosamente al modo de la lírica apolínea, los poetas trágicos califican regularmente dicha voz de «canto sin lira». Así [...], *alúros* es el himno con el que las Erinias provocan el delirio de sus víctimas y el enigma con el que la Esfinge hipnotiza a los ciudadanos de Tebas.

Pero la homogeneidad existente entre las concepciones homéricas y trágicas referidas al canto propio de estas vírgenes infernales, se revela también en la alusión al efecto de encantamiento terrorífico que la Esfinge y las Erinias producen en quienes las escuchan, pues dicho efecto es expresado por los trágicos mediante la definición de los sonidos que estas ogresas emiten como un

³⁹ Padel 2004, pp. 205-207.

«canto que ata». Por ejemplo, en la obra de Sófocles, Edipo reprocha a Tiresias que no haya proporcionado a los tebanos la palabra que los hubiera «liberado» (eklúo), es decir, la respuesta que los hubiese distanciado del hechicero enigma de la Esfinge. Y el mismo poder nefasto será atribuido al «himno encadenante» (désmios) gracias al que las hijas de la Noche atrapan a sus víctimas.⁴⁰

En *Las Euménides* queda claro el papel de cantoras siniestras y de danzantes de una «danza macabra» que las Erinias desempeñan. Ellas, quienes bailan un extraño baile como el de las Bacantes y cantan una extraña canción que nadie les enseñó (ἀὐτοδιδάκτος),⁴¹ opuesta a la música «racional» que se logra con la ayuda de la lira –como antítesis del *musageta* Apolo, conductor de las Musas–, se oponen completamente a este otro grupo de divinidades.⁴² Sin embargo, resulta aquí una paradoja en el sentido de que, pese a la oposición establecida entre el coro de Erinias y el coro de Musas, hay entre ambos grupos de divinidades cercanía y afinidad, por no decir similitud, según los siguientes términos:

Si bien las Musas enseñan canciones a los pastores, insuflando meliflua voz en ellos y en los reyes,⁴³ y cantan las glorias (κλέοι) divinas y humanas,⁴⁴ deleitando el oído de los dioses olímpicos⁴⁵ que las ven danzar al son de la lira de Apolo, con el acompasado ritmo de sus pasos,⁴⁶ llama la atención, por ejemplo, que en el momento de formar su coro danzante en lo alto del monte Heli-

⁴⁰ Cf., Iriarte G. 2002, pp. 42, 58 y 59. La referencia al pasaje sofocleo se encuentra en S., *OT.*, 392.

⁴¹ Cf. A., *A.*, 991: θρηνον Ἐρινύος αὐτοδιδάκτος ἔσωθεν.

⁴² Diosas del canto que, al igual que las Erinas, se multiplican en una triada. Hablamos de una Musa (cf. Hom., *Il.*, I 1) o tres Musas, que multiplicadas por este mismo número, nos remite a las nueve conocidas Musas (cf. Hes., *Th.*, 56 y 76-79). Por otro lado, Ana Iriarte Goñi (op. cit., pp. 42 y 43) señala: «La imagen trágica de la Erinias que danzan ejecutando un gran salto para caer con más fuerza constituye una oscura evocación de los versos hesiódicos que describen cómo en torno a las Musas “resonaba, al son de sus melodías, la negra tierra y un agradable tañido surgía de sus pies”. Mientras, el himno terrorífico que cantan las primeras se define de antemano como opuesto al de los Olímpicos dada su condición de áluros, es decir, de “contrario” a la lira con la que Apolo acompaña la danza de las Musas. [...] Ninguna otra representación altera tanto la imagen de las luminosas y cantarinas hijas de Zeus [i. e. las Musas] como este otro coro de vírgenes oscuras y repelentes. Podría decirse que las monstruosas defensoras del derecho materno han sido concebidas como exacta inversión del modelo olímpico de la memoria. Una inversión que se manifiesta de forma más evidente en el conflicto que las opone a Apolo.»

⁴³ Cf. *ibid.*, 22 y 23; 31 y 32; 80-93.

⁴⁴ Cf. *ibid.*, 11-21.

⁴⁵ Cf. *ibid.*, 36-52; 65-71.

⁴⁶ Cf. *ibid.*, 94-97.

cón, se alejen de este lugar «por una espesa bruma cubiertas» (κεκαλυμμέναι ἠέρι πολλῶ), avanzando «nocturnas» (ἐννύχιαι στεϊῶν), es decir, envueltas en oscuridad que se revela en luz cuando llegan al Olimpo para cantar y deleitar a los dioses que ahí habitan. Las Erinias, de forma paralela, también cantan y danzan, y son precisamente las divinidades que habitan la espesura, la niebla o la oscuridad del Hades, o bien, están envueltas de un aire negro y sombrío, como de hecho en la *Iliada* el poeta se refiere a la Erinia habitante o caminante de las tinieblas (ἠεροφοῖτις Ἐρινύς).⁴⁷ La revelación luminosa de las Musas se da cuando llegan al Olimpo y son reconocidas como diosas, paralelamente a la revelación cuasi luminosa de las Erinias, vestidas siempre de negro, pero mutando su vestiduras oscuras por vestiduras color púrpura, en el momento de transformarse en Euménides y en el momento de ser acogidas en los nuevos principios políticos y religiosos de Atenas, lo cual sucede al final de *Las Euménides*.⁴⁸ A las Musas les corresponde el ámbito elevado, el ámbito celeste que es el monte Olimpo, en tanto que a las Erinias el ámbito de la más profunda de las regiones, el Hades. En cuanto al contenido del canto de las Musas, en él se ensalza la memoria de las glorias divinas y humanas.⁴⁹ Hay que subrayar que ellas son hijas de la memoria divina (Mnemosine)⁵⁰ que a través del recuerdo inmortaliza las acciones de dioses y hombres, es decir, a través del *no olvido*. Lo mismo sucede con las Erinas, quienes narran en *A.*, vv. 1184-1197 la gloria de los hombres, pero en sentido inverso, es decir, la ruina (ἄτη) de la descendencia pelópida. En conclusión, las Erinas son cantoras y danzantes como las Musas, pero en simétrica oposición a éstas.⁵¹

En *Las Euménides*, el coro de Erinias dice:

δόξαι τ' ἀνδρῶν καὶ μάλ' ὑπ' αἰθέρι σεμναὶ / τακόμεναι κατὰ γᾶν μινύθουσιν
 ἄτιμοι / ἀμετέραις ἐρόδοις μελαμείμοσιν, ὄρχη- / σμοῖς τ' ἐπιφθόνοις ποδόξ.
*Y las glorias humanas, aun siendo reverenciadas bajo el éter, / disminuyen sin honor debajo de la tierra, / fundidas por la cercanía inminente de nuestras negras vestiduras / y por las danzas vengativas de nuestro pie.*⁵²

Las Musas, por el contrario, no disminuyen sin honor (μινύθουσιν ἄτιμοι) las glorias humanas (en este caso δόξαι ἀνδρῶν), sino que, en su encomio, las

⁴⁷ Cf. Hom., *Il.*, IX 571 y XIX 87.

⁴⁸ Cf. Iriarte G. 2002, pp. 46 y 47.

⁴⁹ Cf. Hes., *Th.*, 36-52: 65-71.

⁵⁰ Cf. *ibid.*, 53-63.

⁵¹ Cf. Iriarte G. 2002, pp. 41-48.

⁵² Cf. A., *Eu.*, 368-371.

elevan al punto de la inmortalidad o la no-muerte que brinda la memoria, la memoria del canto, la música y la danza. Estos aspectos, insistamos, son los que mejor definen a las Musas, pero en *Eu.*, vv. 306-311, también definen a las Erinias en sentido contrario. Por ejemplo, las Musas, hijas y dueñas de la memoria, incentivan o eliminan esa misma memoria: logran inmortalizar los hechos de los hombres a través del recuerdo, con la ayuda de la música y canto, pero al mismo tiempo, por medio de éste, proveen el olvido de males en el regocijo que la poesía brinda:

Dichoso aquel que las Musas / quieren: dulce fluye de su boca el acento. / Pues si a alguien, con duelo en el alma recién apenada, / afligido, se le seca el corazón, y un aedo, / de las Musas siervo, las hazañas de los hombres antiguos / canta, y a los dioses beatos que el Olimpo poseen, / aquél, luego, de sus angustias se olvida, y nada de penas / recuerda; pues pronto de las diosas lo divierten los dones.⁵³

Lo que un dios da, también lo quita. Del mismo modo, las Erinias disminuyen la memoria de los hombres, empequeñeciendo las glorias de éstos en el ataque de locura que ellas lanzan a través de su canto y su danza, gracias a su furia y venganza, pues ellas, que incentivan el olvido de hombres viles, hundiendo su recuerdo bajo tierra (así como a los hombres mismos, al darles muerte), precisamente actúan de este modo porque no olvidan.⁵⁴ Como la Musa, la Erinia canta la *μῆνις*,⁵⁵ o mejor dicho, posee la *μῆνις* y nunca la olvida. Otro nombre con el que se conoce a los *dáimones* hostiles, relacionados con el rencor y la maldición que pesa sobre una familia, en el pensamiento religioso de los antiguos griegos, es el de *ἀλάστορα*, es decir, seres de inframundo que hostigan a los mortales a causa de un crimen inolvidable cometido tiempo atrás. Este crimen es el rencor que la Erinia posee, es la *ἄτη* entendida como daño y dolor, es la *μῆνις* cuyo recuerdo no se borra y la causa del deseo de venganza (*ἐπίφθορος*), así como la consumación de dicho deseo. La memoria rencorosa de las Erinias se traduce en locura y terror como el castigo infringido a los mortales impíos, y también se traduce en la satisfacción de ese impulso vengativo.

A este respecto, Iriarte Goñi vuelve a señalar⁵⁶ que las Musas, hijas de la memoria, son deidades que, al perpetrar el recuerdo de su padre celeste y de todos los caudillos que portan el cetro del padre para dar rectas sentencias y

⁵³ Hes., *Th.*, 96-103. Trad. de Paola Vianello.

⁵⁴ Cf. A., *PV.*, 516: Μοῖραι τρίμοροι μνήμονές τ' Ἐρινῶδες.

⁵⁵ Cf. Hom., *Il.*, I 1.

⁵⁶ Cf. Iriarte G. 2002, p. 41.

juicios favorables, al mismo tiempo que immortalizan con el recuerdo los gloriosos actos de los hombres, estas diosas procuran el olvido, esto es, el olvido de males y penas. Ellas traen a la memoria, como a través de un filtro, sólo los hechos dignos de mención, y los que no, al perderse en el olvido, son desechados. Desde esta perspectiva, las Musas son un instrumento esencial con el que Zeus puede implantar su Justicia en el mundo, precisamente en el mismo sentido, inverso otra vez, en que las deidades terribles sirven a la memoria de los hombres como una advertencia. Esquilo intuye esto de manera precisa y nos lo transmite en toda la *Orestíada*.

En el teatro ateniense la noción de memoria aparece asociada al deber de venganza que ella misma alimenta. En este contexto, que acoge a Zeus como la suprema encarnación de la memoria justiciera, se ignora a Mnemosine. No obstante, la representación femenina de una memoria primordial sigue estando presente a través de las Erinias, las terroríficas hijas de la Noche, de las que se dice que son de color negro, que van adornadas con serpientes, que roncan y segregan sangre de sus ojos. [...] Pues bien, estas hijas de la Noche son potencias reconocidas como «memoriosas» (*mnémones*), como portadoras de un saber profético referente al origen y se les invoca junto a Dike. Presentado de esta manera, el coro de las Erinias reúne una serie de funciones, cuya solidaridad expresaba la figura de las Musas en términos exactamente opuestos. Si al origen de la creación revelado por el canto de las Musas, se opone el recuerdo del origen de los crímenes –del asesinato inicial siempre pendiente de una reparación definitiva–, al coro formado por estas responsables de la «gloriosa fama» que son las hijas de Zeus, se opone la sentencia pronunciada por las hijas de la Noche [...]

Auténtica red que inmoviliza a sus víctimas, el traje de luto que las Erinas agitan amenazantes es también el indicio del tipo de relación que mantienen con el ámbito justiciero. Una relación que se establece en sentido contrario al de las Musas, pues lo que erige a las Erinias en «rectas administradoras de justicia» es un tipo de memoria colérica y vengativa: la *mênis*. En otras palabras, las Erinias basan su condición de potencias justicieras en el recuerdo permanente de aquellas «querellas» (*neikoi*) que las Musas subsanaban mediante el diplomático lenguaje persuasivo.⁵⁷

Finalicemos esta comparación entre las Musas y las Erinias con los últimos versos del himno que éstas entonan en *Eu.*, para recordar sus propias prerrogativas; himno que, al igual que las palabras relacionadas con los atributos de las Musas en Hesíodo, recuerdan esta similitud simétricamente opuesta. El coro canta:

⁵⁷ Ibidem.

πίπτων δ' οὐκ οἶδεν τόδ' ἄφρονι λύμα· / τοῖον γὰρ ἐπὶ κνέφας ἀνδρὶ μύσος
 πεπόταται, / καὶ δωοφερὰν τιν' ἀγλὺν κατὰ δώματος αὐδᾶ- / ται πολύστονος
 φάτις. / μάλα γὰρ οὖν ἀλομένα / ἀνέκαθεν βαρυπεσῆ / καταφέρω ποδὸς ἀκμάν,
 / σφαλερὰ καὶ τανυδρόμοις / κῶλα, δύσφορον ἄταν. / μένει γάρ. εὐμήχανοί / τε
 καὶ τέλειον, κακῶν / τε μνήμονες, σεμναὶ / καὶ δυσπαρήγοροι βροτοῖς, / ἄτιμ'
 ἀτίετα διόμεναι / λάχη θεῶν διχοστατοῦντ' ἀνηλίω / λάμπα, δυσοδοπαίπαλα /
 δερκομένοισι καὶ δυσομμάτοις ὁμῶς. / τίς οὖν τάδ' οὐχ ἄζεται / τε καὶ δέδοικεν
 βροτῶν, / ἐμοῦ κλύων θεσμὸν / τὸν μοιρόκραντον ἐκ θεῶν / δοθέντα τέλεον;
 ἔτι δέ μοι / μένει γέρας παλαιόν, οὐδ' ἀτιμίας / κύρω, καίπερ ὑπὸ χθόνα / τάξιν
 ἔχουσα καὶ δυσήλιον κνέφας.

Y al momento en que un corredor cae [en la carrera (τανυδρόμοις) y] bajo la furiosa demencia sin que lo sepa, / pues tal oscuridad hace que una mancha caiga sobre el hombre, / y una oscura neblina sobre su casa, / manifiesta la fama de muchos dolores. / Pues habiendo dado un gran salto, / desde muy alto el peso de mi pie / hago caer fuertemente, / haciendo que también a los corredores / les fallen las piernas, / una áte difícil de sobrellevar. / Sin saberlo, cae en una locura ruinosa. Espera, pues. Somos hábiles / y efectivas: de los males / no nos olvidamos, y somos venerables y difíciles de convencer para los mortales; / pero se nos deshonorra, siendo rehuidas, por nuestra deshonrosa tarea, / lo que nos aleja de los dioses en un pantano donde la luz del sol / no alumbra, lugar escabroso difícil de penetrar / para los que ven la luz como para los que no la ven. / ¿Quién de los hombres, pues, existe que no tenga un asombro reverencial / y tenga temor / habiendo escuchado de mí la ley / que el poder del destino perteneciente a los dioses / impuso como algo que se lleva a cabo? Aún / permanece mi antigua prerrogativa / y queda confirmada mi abundancia de honores, pese a que bajo tierra / y en las sombras donde no hay sol tenga mi residencia.⁵⁸

Un último aspecto a destacar en este trabajo, y con el cual concluimos, tiene que ver con el adjetivo δέσμιον. Ellas anuncian al inicio de su canto —como ya se ha señalado— que encadenarán con él a Orestes:

ὕμνον δ' ἀκούσῃ τόνδε δέσμιον σέθεν.
Ahora escucharás el himno que te encadenará.⁵⁹

El canto es un medio con el cual ellas pueden encadenar a sus víctimas, pues, según sus palabras, utilizan un «canto encadenante» (ὕμνον δέσμιον). Ya sea un vínculo, una atadura, cadena, o cuerda, éstas son en su conjunto palabras

⁵⁸ A., *Eu.* 377-396.

⁵⁹ *Ibid.*, 306.

que revelan la imagen del acto de atrapar o sujetar. Como se ha mencionado antes, esta escena que va de los versos 305 a 396 inspira un suspenso tal, que se inserta en el apremiante momento en que Orestes está a punto de ser alcanzado por las Erinias de no ser por la irrupción de Atenea: el héroe aparece en escena abrazado fuertemente a la efigie de la diosa poliade como suplicante, implorando que el cometido de las diosas subterráneas no se logre; sin embargo, éste es un punto crucial en el que parece que finalmente será atrapado, aunque dicha captura se llevará a cabo, curiosamente, con la ayuda de una atadura (δέσμος). Por lo tanto, no es extraña la mención del acto de encadenar por parte de las diosas, quienes buscan así capturar a Orestes, tal y como lo han pretendido desde que el matricidio de éste se perpetuó.

Este encadenamiento guarda una simbología mucho más profunda de lo que a primera vista parece. Por principio de cuentas, la cadena que las Erinias usarán es la música (ὄμνον δέσμιον) que ellas expresan, una Musa terrible (μοῦσαν στρυγεράν),⁶⁰ porque la música es un medio eficaz para encantar y hechizar, si se considera que ese deleite que brindan las Musas⁶¹ a los dioses y hombres, también es un modo de encantar, etimológicamente, con el canto (*in-cantu*, *in-cantare*); es decir, es un hechizo, una especie de atadura o de vinculación (y en la magia un hechizo consiste en vincular una cosa con otra; algo así como una ligadura). Sin embargo, la canción de las Erinias es completamente contraria al deleite que causan las Musas con su voz: es una canción terrible que denota las infames prerrogativas que detentan las diosas como espíritus subterráneos que se sacian de sangre humana, al vengar su colérica furia; una canción que aterra y por ese mismo terror, enloquecen a quienes las escuchan.

Más aún, ver bailar a las Erinias (vestidas de negro, ojos que escurren sangre y cabellos enmarañados o serpentinos, segregando humores pestilentes y chorreando de su boca espuma), con su desfigurada y retorcida danza, como si se tratase de personas que en ataque epiléptico se acercan poco a poco alrededor de la víctima, es una visión insoportable e inaguantable, sobre todo si tales espectros que rodean a la víctima que quieren atrapar, han estrechado o cerrado toda posible salida, y así, la huida ya es imposible. Derivado de esto,

⁶⁰ Cf. *ibid*, 308.

⁶¹ Como en Hes., *Th.*, 36-46: «¡Ea! De las Musas empecemos que, con su canto, / en el Olimpo la gran mente al padre Zeus regocijan / al decir el presente, el futuro, el pasado, / con voz consonante; e incansable fluye el acento del padre / Zeus altitonante al difundirse la voz de azucena / de las diosas; y suenan la cumbre del Olimpo nevoso / y las moradas de los dioses. Y ellas, con voz inmortal, / la venerada estirpe de los dioses celebran cantando / desde el principio [...]». Trad. de Paola Vianello.

el terror crece súbitamente a un nivel que escapa de todo control y concepción humanos, y de toda posible calma que la razón pudiese brindar; por lo que, quien ve danzar de este modo alrededor de sí a las Erinias, necesariamente enloquece cada vez más debido al terror que experimenta.

A toda esta experiencia hay algo más que añadir: la música o la canción con que las monstruosas diosas acompañan su danza, es una canción de muerte digna de no ser escuchada, una canción que ata o vincula a la locura y al terror, según los versos que ya han sido citados y analizados antes:

ἐπὶ δὲ τῷ τεθυμένῳ / τόδε μέλος, παρακοπά, / παραφορὰ φρενοδαλῆς, / ὕμνος
 ἐξ' Ἐρινύων, / δέσμιος φρενῶν, ἀφόρ- / μικτος, αὐτὸνὰ βροτοῖς.
*Sobre el que ha sido ofrecido [a los dioses] / [suenan] esta canción -locura- /
 que extravía y destruye la mente, / himno de las Erinias, / que encadena la
 mente, sin sonido de forminge / que deseca a los mortales.⁶²*

Este extravío y destrucción de la mente, es decir, la locura manifiesta aquí en su máxima expresión (παρακοπά), es la consecuencia de escuchar el envolvente y encadenante canto de las Erinias. Otros seres mitológicos, por cierto, también fascinan, encantan con su canto, seducen y arrastran a la muerte a quienes de manera muy desafortunada los escuchan, a saber, las Sirenas. Éstas ostentan su nombre porque en su actividad se relacionan con el canto, en virtud de ser mujeres-ave. Y es que, si la palabra «Sirena» (Σειρήν, -ῆνος) deriva del griego σειρά, el simbolismo de tales personajes mitológicos es diáfano: σειρά significa en griego «cuerda»,⁶³ y esta cuerda es la misma cuerda del canto con la que ellas atan a los marineros, arrastrándolos a la muerte, encadenando y hechizando sus oídos.⁶⁴ La cuerda es también el elemento con el que Apolo crea y destruye, pues con la pulsación de la cuerda, el dios hace sonar la lira (y en este caso hablamos de creación poética, de ποίησις propiamente dicha, como la música), y con esa misma pulsación de la cuerda, el arquero lanza una mortífera flecha que da muerte (y así destruye, de donde se pensaba que el nombre del dios flechador provenía del verbo ἀπόλλυμι, es decir, «des-

⁶² A., *Eu.* 328-333.

⁶³ Cf. Yarza, 1954, s. v.

⁶⁴ Cf. Ma. Dolores Gallardo 1995, pp. 172 y 173, donde la autora dice: «A. Iriarte recoge varias etimologías de las muchas que se han dado acerca del término “sirena”. La más aceptada es la proporcionada por R. B. Onians, que relaciona el término griego Seirênes, con seirá, “cuerda”, y piensa que Seirênes debe interpretarse como “las que lían”, “las que encadenan”: considera que esta etimología define muy bien el efecto encadenador o paralizante que produce su canto en quienes las oyen.»

truir»⁶⁵). Esa misma cuerda es el canto con el que las Sirenas «desechan a los mortales».⁶⁶ No es raro, por tanto, que en el episodio mítico del encuentro de Odiseo con ellas, quienes usan el canto para vincular y fascinar a los navegantes, él mismo tenga que «atarse» al mástil de su nave, para que, simbólicamente, no sea atado a una atadura peor –la fascinante atadura del canto de las de las Sirenas–, que lo arrastraría a su propia muerte.

Luego de esta breve comparación entre Sirenas y Erinias, cuyo común denominador es la muerte y el canto, retomando el caso de *Las Euménides*, destaquemos que Orestes, al igual que Odiseo, escucha clara y perfectamente a las Erinias, y por ello enloquece cada vez más. Como si se tratara del hechizo incitado por una Sirena que lo arrastra con su canto, aquí su muerte parece ser inminente, y esta inminencia se presupone también porque, como ya se ha dicho, las diosas cierran toda posible salida a la víctima, estrechándola al tiempo que van constriñendo el coro o la congregación que ellas conforman en su disposición escenográfica:

ἄγε δὴ χορὸν ἄψωμεν, ἐπεὶ / μούσαν στυγερὰν / ἀποφαίνεσθαι δεόκησεν, /
λέξει τε λάχη τὰ κατ' ἀνθρώπους / ὡς ἐπινωμῆ στάσις ἁμά.

*Sea pues, cerremos el coro, puesto que / una Musa odiosa / hemos declaado enseñar, / y también narrar cómo nuestro cortejo distribuye / al mismo tiempo el destino para cada hombre.*⁶⁷

Cuando las Erinias cierran el coro (es decir, su disposición en escena), según leemos en los versos anteriores, lo hacen diciendo (o cantando) el verbo ἄπτω (en su forma del subjuntivo aoristo de primera persona del plural, ἄψωμεν, el cual ya se había analizado anteriormente), y de este modo narran lo que hacen, como una especie de deixis o indicación de lo que el coro mismo realiza en escena. Pero vale la pena recordar que el uso de este verbo recobra ahora nuevo sentido, pues se puede observar que su elección en estos versos por parte de Esquilo no es fortuita en modo alguno: el contexto ofrece la alusión al canto que ata o encadena (ὕμνος ἐξ Ἐρινύων, δέσμιος φρενῶν, en los versos 331 y 332) como si el acto de constreñir el coro que rodea a Orestes estuviese en perfecta correspondencia y fuese simbólicamente paralelo al acto de apretar una cuerda a un mástil, cuerda que es el canto envolvente de las diosas. Además,

⁶⁵ Cf. Pl., *Cra.* 405a-e.

⁶⁶ Como se lee en A., *Eu.* 333: αὐτὸνὰ βροτοῖς. Otra posible etimología para las Sirenas es el que deriva su nombre del verbo griego σειρόω, que significa «desechar» o «consumir», que es precisamente lo que ellas hace a los marineros con su canto.

⁶⁷ A., *Eu.*, 307-311.

debe recordarse también que ἄπτω se usa frecuentemente cuando también se menciona una atadura o lazo (σειρά), es decir, cuando se aprieta o se estrecha una cuerda. Las imágenes coinciden: se estrecha el coro como si se estrechara una soga o una cadena (δεσμός) al cuello de alguien (y podemos imaginar que este alguien es Orestes, pues está a punto de morir, sofocado por la angustia que significa la locura y el terror de la canción que lo asfixia, que lo ahorca), y al mismo tiempo, lo que se estrecha, no es precisamente una cuerda, sino el canto que envuelve, que ata a la locura al héroe, al igual que la agrupación coral de las Erinias, que se cierran al danzar alrededor de él.

Finalmente, la mención metafórica de la cuerda como canto también puede tener un referente en el ámbito de la cacería, porque entre otros atributos de las Erinias asociados a su naturaleza animal, ellas se vinculan con los perros de caza, y la misma Clitemnestra afirma en *Las Coéforas* que las diosas son *sus* perras (κύναι⁶⁸), por lo que con esta asociación se evoca nuevamente la imagen de la persecución, misma que Orestes experimenta en su locura. En los versos 305 a 396 de *Eu.*, las diosas se asemejan a una jauría de perros que ha acorralado a su presa y está a punto de atacarla para sujetarla y matarla. La locura que ellas inspiran, y que también poseen, es λύσσα o la rabia frenética de la misma Lyssa, diosa de la locura,⁶⁹ imagen que se puede comprender perfectamente al ver atacar a un perro rabioso y furioso, en una experiencia de terrible acoso por parte de la víctima. Además, los motivos relacionados con la cacería no sobran, y basta con recordar que la representación de las Erinias en algunas vasijas es semejante en sus vestimentas a Artemis, diosa de la cacería, y al inicio de *Las Euménides*, Orestes es señalado por parte del coro como un cervatillo que se ha escapado, brincando desde las redes, cuando huye de Delfos:

λαβέ λαβέ λαβέ λαβέ, φράζου.
*Atrápalo, atrápalo, atrápalo, atrápalo, ten cuidado.*⁷⁰

Dice el coro entre sueños, y más adelante añade:

ἐξ ἀρκύων πέπωκεν οἴχεταλ θ' θήρ. / ὕπνω κρατηθεῖσ' ἄγραν ὄλεσα.

⁶⁸ Cf. A., *Ch.*, 924: ὄρα, φύλαξαι μητρὸς ἐγκότους κύνας.

⁶⁹ Y Lyssa, en las vasijas griegas, es representada con una cabeza de perro sobre la suya propia. Además, ella está presente en el ataque furioso y rabioso de los perros que descuartizaron a Acteón, y es ella misma quien enloquece o impulsa a dichos animales a matar tan violentamente a su propio dueño. Cf. Frontisi-Ducroux, 2006, passim.

⁷⁰ A., *Eu.*, 130.

*Desde las redes se ha escapado la fiera huyendo. / Siendo domeñada por el sueño, he dejado escapar la presa.*⁷¹

Así pues, puede afirmarse y concluirse que la locura es la experiencia de una persecución que conduce a que aquel que la padece tenga que salir de sí, es decir, de su casa y su patria, y al mismo tiempo, del lugar correcto de la razón, de su razón, que son las *phrénes*, lo que causa dicho desvío o *para-noia*, o bien, un estado demente (ἄφρον) de éx-tasis, de de-lirio, de extra-vagancia, o en una palabra, de *manía*, como la locura que produce la inquietante presencia del moscardón que en griego, su nombre también significa demencia; οἴστρος.⁷² Todas juntas, son palabras o ideas que se refieren a la locura como una persecución divina, y en *Las Euménides* son estas diosas quienes persiguen a Orestes como si de una cacería de perros se tratara. Al igual que Hécate, la Erinia se asocia con los perros, pero en este caso, con los perros de caza cuya carrera descomunal siente el demente como una persecución punitiva y desesperada, experiencia desgarradora que agobia desde el momento de saber que ellas, las diosas, son perras infatigables, y que en su carrera de persecución, son más veloces que cualquier mortal: el fin es inminente, y la amenaza de dolor previo a la muerte es también latente y palpable, lo que puede experimentarse en la desesperación más angustiante. Las diosas buscan la venganza y, para lograrlo, atrapan a su víctima en una red envolvente, como Clitemnestra quien atrapa y asesina arteramente a Agamenón, inmovilizándolo en una red puesta en la bañera, hecho que equipara a la reina con una Erinia que venga la muerte de su hija Ifigenia.⁷³

De este modo, las Erinias son instrumento de cacería en tanto que ellas representan la jauría o la red, y en este sentido, son equiparables a las Moiras, las hilanderas que tejen el destino de los hombres, destino que no es otra cosa que la muerte que a todo ser humano corresponde; las diosas perras, por tanto, tienden su red con la que buscan dar muerte, y alcanzar así el destino que a los perjuros y asesinos de sangre corresponde.

Así pues, y para finalizar este artículo, se puede afirmar que entre todos los aspectos que definen mejor la locura de Orestes, y por ello, la simbología de las mismas Erinias, es la sensación de persecución que el personaje siente, merced a la estrecha cercanía que las diosas guardan con los perros de caza, y porque la atadura, la cadena, o la red que se deduce, entre otros términos aso-

⁷¹ Ibid, 147-148.

⁷² Cf. Pineda Avilés 2017, *passim*.

⁷³ Cf. Chuaqui 2001, pp.126-132.

ciados, del adjetivo δέσμιον («encadenante», en *Eu.* 306), y del verbo ἄπτω (en *Eu.* 307), las involucra a su incansable e infatigable tarea, que es la de acosar. Y así, ambas palabras cobran nuevo sentido al inicio del himno de locura y terror que preludian las Erinias:

καὶ ζῶν με δαίσεις οὐδε πρὸς βωμῶ σφαγεῖς / ὕμνον δ' ἀκούση τόνδε δέσμιον
σέθεν. / ἄγε δὲ καὶ χορὸν ἄψωμεν, ἀπει / μοῦσαν στρυγερὰν / ἀποφαίνεσθαι
δεδόκεν.

*Ahora escucharás el himno que te encadenará. / Sea pues, cerremos el coro,
puesto que / una Musa odiosa / hemos declarado enseñar [...]*⁷⁴

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes

- AESCHYLUS, *Suppliant Maidens. Persians. Prometheus. Seven against Thebes*, ed. y trad. H. W. Smyth, Cambridge, Harvard University Press, 1926.
- AESCHYLUS, *Aeschyli tragoediae*. Ed. Gilbert Murray, Oxford, Clarendon Press, 1955, 2ª ed., 367 pp.
- APOLODORO, *Biblioteca Mitológica*. Trad. de Manuela García Pérez, Madrid, Gredos (Biblioteca Clásica Gredos, 85), 2001, 323 pp.
- ARISTÓTELES, *Poética*. Introd., versión y notas de Juan David García Bacca, México, Universidad Nacional Autónoma de México (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana, 1946, CXXVII + 47 + XXXVII pp.
- ESQUILO, *Tragedias: Los persas, Los siete contra Tebas, Las Suplicantes, Agamenón, Las Coéforas, Las Euménides, Prometeo encadenado*. Trad. y not. de Bernardo Perea Morales, Madrid, Gredos, (Biblioteca Clásica Gredos, 97), 1993, 582 pp.
- ESQUILO, *Tragedias: Los persas, Los siete contra Tebas, Agamenón, Las Coéforas, Las Euménides, Prometeo encadenado*. Trad. y not. de Bernardo Perea Morales, Barcelona, Gredos, (Biblioteca Básica Gredos, 4), 2000, 312 pp.
- ESQUILO, *Tragedias: Los siete contra Tebas, Las suplicantes*, vol. II. Trad. de Mercedes Vílches, Madrid, Alma Mater (Colección de autores griegos y latinos), 1999, 158 pp.
- ESQUILO, *Prometeo encadenado*, introd., trad., y nts de David García Pérez, México, IIF-Universidad Nacional Autónoma de México, (Clásicos Griegos y Latinos. Colección Bilingüe, 1), 2013.

⁷⁴ A., *Eu.*, 305-309.

- EURÍPIDES, *Tragedias*, vol I. Trad. y not. de Alberto Medina Gonzáles y Juan Antono López Férez, Barcelona, Gredos (Biblioteca Básica Gredos, 7), 2000, XXXIII + 347 pp.
- EURÍPIDES, *Tragedias*, vol II. Trad. y not. de José Luis Calvo Martínez, Barcelona, Gredos (Biblioteca Básica Gredos, 8), 2000, 339 pp.
- EURÍPIDES, *Tragedias*, vol III. Trad. y not. de Carlos García Gual, Barcelona, Gredos (Biblioteca Básica Gredos, 8), 2000, 334 pp.
- HESÍODO, *Teogonía*, trad., versión rítmica y nts. de Paola Vianello, México, Universidad Nacional Autónoma de México (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana), 2007.
- HIPÓCRATES, *Tratados Hipocráticos*, trad. de Ma. D. Lara Nava et. al., Barcelona, Gredos (Biblioteca Básica Gredos, 19), 2000.
- HOMERO, *Iliada*, introd., versión rítmica y nts de Rubén Bonifaz Nuño, México, Universidad Nacional Autónoma de México (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana), 2005.
- HOMERO, *Iliada*, trad. y nts de Emilio Crespo Güemes, Barcelona, Gredos, (Biblioteca Básica Gredos, 1), 2001.
- OVIDIO, *Metamorfosis*, vol. II. Trad. Antonio Ruiz de Elvira. Madrid, Alma Mater (Colección de autores griegos y latinos), 1964, 238 pp.
- PÍNDARO, *Odas y fragmentos*. Introd., trad. y notas de Alfonso Ortega, Madrid, Gredos (Biblioteca Clásica Gredos, 68) 1995, 386 pp.
- PLATÓN, *Diálogos*, vol. 6. Trad. y not. de Ma. Ángeles Durán y Francisco Lisi., Barcelona, Gredos, (Biblioteca Básica Gredos, 29), 2000, 286 pp.
- SÓFOCLES, *Tragedias*. Trad. de Assela Alamillo, Barcelona, Gredos (Biblioteca Básica Gredos 5), 2001, XXVII + 338 pp.
- VIRGILIO, *Eneida*. Trad. de Javier De Echave-Sustaeta, Barcelona, Gredos (Biblioteca Básica Gredos, 55), 2000, 397 pp.

Literatura especializada

- ALSINA, José, *Tragedia, religión y mito entre los griegos*. Barcelona, Labor, 1971, 249 pp.
- BROWN, A. L., «The Erinyes in the *Oresteia*: real life, the supernatural, and the stage» en *Journal of Hellenic Studies* (ciii), Londres, 1983, pp. 13-34.
- BURKERT, Walter, *Greek Religion*. Trad. de John Raffan, Cambridge-Massachusetts, Harvard University Press, 1985, 493 pp.
- CHUAQUI Carmen, «Yacer en el manto de las Erinias. El fin de la casa de Atreo» en *Ensayos sobre teatro griego*, México, IIF-Universidad Nacional Autónoma de México, 2001, 136 pp.

- DODDS, E. R., *Los griegos y lo irracional*. Trad. de María Araujo, Madrid, Alianza Editorial (Alianza Universidad, 268), 1997 8ª ed., 292 pp.
- FRONTISI-DUCROUX, Françoise, *El hombre-ciervo y la mujer araña. Figuras griegas de la metamorfosis*, Madrid, Abada Editores, 2006 (2003).
- GALLARDO LÓPEZ, Ma. Dolores, *Manual de mitología Clásica*, Madrid, Ediciones Clásicas Madrid, 1995, 486 pp.
- GIRARD, Julio, *El sentimiento religioso en la literatura griega, desde Homero a Esquilo*. Madrid, La España moderna (Biblioteca de Jurisprudencia, Filosofía y Literatura), 484 pp.
- IRIARTE GOÑI, Ana, *De amazonas a Ciudadanos. Pretexto gineocrático y patriarcado en la Grecia Antigua*, Madrid, Akal (226), 2002, 202 pp.
- LESKY, Albin, *La tragedia griega*. Trad. de Juan Godó Costa, Barcelona, El acantilado (45), 2001, 406 pp.
- LIDELL, H. G. y R. Scott, *A Greek-English lexicon*. Oxford, Oxford University Press, 1996, 9ª ed., XIV + 2042 + XXXI + 320 pp.
- PINEDA AVILÉS, David Antonio, «El οἴστρος como experiencia de locura en *Prometeo encadenado*», *Nova Tellus*, 35/1, 2017, pp. 29-57.
- PINEDA AVILÉS, David Antonio, *Las Euménides: terror y locura en Esquilo*, tesis de licenciatura, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2014, 266 pp.
- PADEL, Ruth, *A quien los dioses destruyen; elementos de la locura griega y trágica*. Trad. de Gladys Rosemberg, México, Sexto piso, 2005, 407 pp.
- SEBASTIÁN YARZA, F., *Diccionario griego-español*. Barcelona, Sopena, 1954, 1643 pp.
- STALKIN, Laura M., *The Power of Thetis: Allusion and interpretation in the Iliad*, London, University of California Press, 1995, 5ª reimpr., 134 pp.
- VERNANT, Jean-Pierre, *La muerte en los ojos. Figuras del Otro en la antigua Grecia*. Trad. de Daniel Zadunaisky, Barcelona, Gedisa, 1996, 106 pp.