

Jesús Carruesco

*Metacoralidad trágica:
eficacia e ineficacia ritual del coro en Agamenón**

Abstract

The purpose of this study is to present a metachoral reading of the first stasimon of *Agamemnon*, in connection with other passages in the *Oresteia*, drawing from the concepts of choral self-referentiality and choral mimesis, in order to highlight both the connections of the chorus of tragedy with a long tradition of ritual chorality and the specific features of the tragic chorus. In *Agamemnon*, the theme of choral performativity is thematized and dramatically enacted to represent the loss of the efficient action of the chorus, which is related to the loss of *charis* provoked by the departure of Helen from Sparta in the central episode of the first stasimon. Here and at the beginning of the second stasimon a subtle play with the Stesichorean version of Helen's story in the *Palinode* is shown to be at work in relationship to the metachoral theme of the loss of choral performativity, which runs throughout the work and culminates in the virtual disappearance of the chorus at the end of the play. In marked contrast, choral performativity is emphatically restored with the last chorus of *Eumenides*, which projects this active power upon the present of the *polis*.

Lo scopo di questo studio è quello di presentare una lettura metacorale del primo stasimo dell'*Agamennone*, assieme ad altri passaggi dell'*Oresteia*, a partire dai concetti di autoreferenzialità corale e mimesi corale, per evidenziare sia i legami del coro della tragedia con una lunga tradizione di coralità rituale, sia le sue caratteristiche specifiche. Nell'*Agamennone*, la tematica della performatività corale è trattata e agita sulla scena per rappresentare la perdita da parte del coro di una azione incisiva. Questa azione è connessa alla perdita di *charis* provocata dalla partenza di Elena da Sparta nell'episodio centrale del primo stasimo. Qui e all'inizio del secondo stasimo sembra mostrarsi un sottile gioco di riferimenti con la versione stesicorea della storia di Elena nella *Palinodia*, in relazione al tema metacorale della perdita di performatività del coro, che ricorre in tutto il dramma e culmina nella scomparsa virtuale del coro alla fine. In netto contrasto la performatività corale viene enfaticamente ripristinata nell'ultimo coro delle *Eumenidi*, che proietta questo potere attivo sul presente della *polis*.

* Este artículo ha sido elaborado en el marco del proyecto de investigación *Mecanismos de representación del pasado y dinámicas de la performance en la Grecia antigua* (FFI2015-68548-P). Debo agradecer los comentarios críticos de los referees anónimos que me han hecho observar algunos puntos débiles de mi argumentación, así como las sugerencias de los diversos miembros del proyecto. Querría dar las gracias especialmente a mis colegas los profesores Angela M. Andrisano, Xavier Riu y Montserrat Reig que han tenido la amabilidad de leer con gran atención este texto.

La importancia del coro en el drama griego, su estructura y su función, ha sido desde siempre un tema de profundo interés para los estudiosos. Sin embargo, en las últimas décadas este interés se ha visto redoblado y se han sucedido una serie de importantes estudios que han permitido comprender mejor este tema¹. En buena parte esto ha sido posible al inscribir el coro teatral en un marco cronológico y conceptual más amplio, el del coro ritual griego de época arcaica y sus expresiones textuales, ya sea en las descripciones de prácticas corales en textos no corales, en particular la poesía hexámtrica, como sobre todo en los textos conservados de la lírica mélica. El estudio de este marco cultural general nos ha llevado a formular el concepto de coralidad, entendido como un paradigma fundamental de la cultura griega de la *polis* arcaica y clásica en su conjunto, que incluye no solo la práctica coral efectiva, dotada de una fuerza performativa basada en el ritual, sino también la apropiación o traslación de elementos propios del coro (por ejemplo, en el ámbito léxico) a otros discursos o realidades culturales, como pueden ser la poesía rapsódica, el lenguaje iconográfico o las prácticas políticas y judiciales, que obtienen de dicha apropiación su propia autoridad y capacidad de actuar efectivamente sobre la realidad².

Este marco ampliado permite asimismo reevaluar el funcionamiento del coro dramático, y en particular el coro trágico, desde una comprensión más profunda de la morfología y la fuerza performativa del coro griego, y a la vez establecer mejor su especificidad. Un primer elemento de esta especificidad es, por supuesto, su carácter central, mediador – tanto a nivel espacial como textual – entre por una parte el mundo de la polis a la que el coro representa, la comunidad de los ciudadanos que constituyen el público de la *performance*, y, por otra parte, un tiempo y espacio diversos, el del pasado del mito heroico, que en buena medida es generado por el coro mismo pero que, a diferencia de lo que sucede en la lírica coral, adquiere una realidad externa a este en el espacio dramático de la escena. En el teatro, el coro construye su propio cronotopo (por utilizar este concepto bakhtiniano que ha sido aplicado en estudios recientes al coro de Esquilo)³, que no solo pone en relación esas dos coordenadas espaciotemporales entre las que se sitúa, sino que las configura activamente a través de la mimesis performativa que le es propia. Mientras que en la lírica coral, por ejemplo en las odas

¹ Nos limitaremos a citar aquí algunos hitos especialmente significativos: LONSDALE (1993), CALAME (2001), KOWALZIG (2007a), BIERL (2009), SWIFT (2010), ATHANASAKI – BOWIE (2011), PEPONI (2013), GAGNÉ – HOPMAN (2013).

² En una serie de estudios he explorado este concepto de la coralidad como paradigma cultural apropiado simbólicamente por otros discursos o ámbitos culturales diversos del estrictamente coral, entendido como práctica efectiva del coro: CARRUESCO (2010): la coralidad como fundamento del catálogo épico; CARRUESCO (2014): la coralidad como paradigma de la articulación espacial de la *polis*; CARRUESCO (2016): la coralidad como código de lectura del lenguaje iconográfico en la cerámica geométrica. Recientemente, D. Steiner ha desarrollado una lectura similar del coro como imagen subyacente al catálogo épico: STEINER (2017); y L. Kurke ha incidido en la coralidad como espacio generador de valor en la cultura griega arcaica y clásica: KURKE (2012).

³ REVERMANN (2008), SEAFORD (2012).

pindáricas, este espacio-tiempo otro se encuentra completamente subsumido en el coro que lo genera y que lo proyecta desde su propio interior hacia el exterior del público que contempla la *performance*, el coro trágico establece una relación más compleja de mediación entre ambos ámbitos, a menudo ambigua, problematizadora e incluso en ocasiones contradictoria, condicionada por la dialéctica de la acción dramática⁴. La comprensión por parte del público de esta acción mediadora y performativa del coro, compleja y cambiante a lo largo de la obra, se hace posible por la existencia en el texto (tanto en los pasajes líricos como en los no corales) de un nivel de significación que llamaremos metacoral, un verdadero código formado por términos, imágenes y conceptos que forman parte de una larga tradición de coralidad a la vez poética y ritual, bien conocida por la audiencia.

Desde esta perspectiva, el análisis del funcionamiento de la performatividad coral trágica debe partir de la comprensión de los mecanismos propios del coro ritual, con los que los espectadores atenienses estaban profundamente familiarizados. No es preciso insistir aquí en la importancia de la participación del hombre griego en prácticas corales de todo tipo en todos los momentos de su vida. De hecho, en la Grecia antigua el coro constituye la expresión misma de la vida en comunidad del individuo y es a través de la *performance* coral que adquieren forma y entidad múltiples aspectos cruciales de aquella, como son la identidad individual y colectiva, la relación con los dioses, el acceso a la edad adulta, el matrimonio, la muerte, la participación en las instituciones, la construcción del pasado de la ciudad o la articulación del tiempo y del espacio públicos. Entre los mecanismos que confieren a la práctica coral este poder activo de articulación y eficacia ritual, en este estudio nos referiremos particularmente a la autorreferencialidad y a la mimesis corales, por otra parte estrechamente interrelacionados. El primero es un elemento característico del discurso coral, en la medida en que el coro se presenta ante el público haciendo referencia a sí mismo en los diversos niveles que lo configuran: los nombres individuales o la identidad social de sus miembros (jóvenes, mujeres, ancianos, etc.), su categoría como miembros de un coro, sus cuerpos o las vestiduras u objetos que los revisten, los movimientos de la danza y el canto coral, las fuerzas activas de seducción y establecimiento de vínculos recíprocos generadas por el coro (*peithô*, *cháris*, *hímeros*...), en fin, las identidades metafóricas que definen a los/las coreutas y que en ocasiones dicen imitar o encarnar (animales como las yeguas o determinadas aves, personajes mitológicos o divinos como Helena en tanto que paradigma de la corega y/o la coreuta, etc.)⁵.

⁴ Sobre la definición del concepto de mediación trágica, cf. la introducción a GAGNÉ – HOPMAN (2013, 1-31). Los diversos artículos que conforman el volumen son buenos ejemplos de estudios específicos de dicho mecanismo (especialmente relevante para el análisis que aquí presentamos: GRETHLEIN 2013).

⁵ El tema de la autorreferencialidad coral, tanto en la lírica como en el drama, ha sido profusamente estudiado: cf. CALAME (2001, 18-88), en relación a los términos e imágenes con los que se alude a las coreutas y la corega en la lírica coral; FERRARI (2008, 83-104), sobre la autorrepresentación de las

Esta imitación nos lleva al segundo mecanismo antes mencionado, la performatividad coral, que quizá podamos identificar con el término *mimesis* en su acepción prerretórica, ritual, a condición de entenderlo más como poder activo de representación y de proyección de esa representación capaz de transformar la realidad exterior que como una simple imitación, a la manera de un disfraz o la asunción de un rol (por otra parte un elemento esencial, como es obvio, en el caso del coro teatral)⁶. La aparición del verbo *miméomai* en la famosa descripción del coro de las Delíades en el *Himno Homérico a Apolo* (*H.Ap.* 157-64) se refiere, como es bien sabido, a la imitación a través del canto y la danza, por parte de las muchachas delias, de los miembros del público, de sus voces y probablemente de sus movimientos (si este es el valor que se debe dar al oscuro *krembaliastýs*)⁷. En el pasaje inmediatamente anterior (vv. 146-55), el poeta ha descrito los coros de los jonios en Delos haciendo notar cómo el que los viera cantando y danzando los confundiría con dioses, entre ellos con el mismo Apolo a quien con el canto y la danza los jonios están celebrando. La *performance* coral establece así una interpenetración de los diversos niveles que la configuran, principalmente dos: por una parte, el que constituye el contenido del canto y la danza corales, el interior del coro por así decirlo, unos personajes, un espacio y un tiempo a menudo remotos (los dioses, el mito heroico, el pasado de la ciudad); y, por otra parte, el que se encuentra en su exterior, es decir, el público, el espacio y el tiempo de la ocasión ritual. Y esta relación que la *performance* coral establece entre ambos niveles de la realidad no es pasiva, sino mimética en un sentido activo y performativo, en la medida en que a través de la experiencia multisensorial del movimiento rítmico de los cuerpos, la música, el lenguaje y especialmente la vista – un elemento crucial a menudo tematizado como motivo autorreferencial –, el coro hace presente el más allá evocado en el canto y la danza y lo proyecta sobre el tiempo, el espacio y la comunidad que

coreutas del partenio de Alcman como astros; CARRUESCO (2016, 76-82), sobre las imágenes metafóricas asociadas al coro en la descripción del escudo de Aquiles. Respecto a la autorreferencialidad del coro trágico, el estudio de referencia es HENRICHS (1994-1995), que ve como función principal de la autorreferencialidad trágica la de poner en evidencia las conexiones del coro teatral con el coro ritual, que forma parte de la experiencia cotidiana del público, y define como corolario de este mecanismo la “proyección coral”, un concepto especialmente importante para nuestro análisis: cf. HENRICHS (1996). Recientemente, el volumen colectivo GAGNÉ – HOPMAN (2013) ha ampliado el concepto de proyección de Henrichs al de “mediación coral”, que pone el énfasis en la función mediadora del coro trágico entre diferentes niveles de la *performance* dramática, especialmente el del mundo del mito representado en la escena y el de la Atenas democrática del público de la obra. Un ejemplo de análisis específico del mecanismo de la autorreferencialidad trágica, centrado precisamente en las *Euménides*: REIG (2011).

⁶ El concepto de *mimesis* coral que proponemos aquí, entendida como capacidad de representación activa y acto de *re-enactment* que en el espacio y tiempo de la *performance* identifica entre sí los diversos elementos movilizados por la acción coral (actores, audiencia, divinidad, mito), es fundamentalmente el que ha establecido G. Nagy en diversos estudios, en particular NAGY (1990, esp. 499-513), NAGY (1996, 54-58, 60-62) y NAGY (2013).

⁷ PEPONI (2009).

participa en el evento, transformándolos, modelándolos y configurándolos a imagen y semejanza de aquel pasado hecho presente en el acto performativo.

En el presente estudio nos proponemos analizar desde esta perspectiva de metacoralidad algunos pasajes de la *Oresteia*, en particular el primer estásimo de *Agamenón*, que pondremos en relación tanto con otros pasajes de dicha obra (en especial el principio del *párodos* y del segundo estásimo y el final de la tragedia) como con la conclusión de toda la trilogía, el diálogo lírico entre Atenea y las Erinias y el éxodo de *Euménides*. La lectura metacoral continuada e interrelacionada de estos pasajes que proponemos aquí se centrará en el tema de la performatividad o eficacia del coro, representado dramáticamente a través de la pérdida de dicha fuerza efectiva a lo largo de la primera pieza de la trilogía, a partir del momento en que el coro se remonta al tiempo originario del rapto de Helena, en el primer estásimo. La representación metacoral de esta ineficacia del coro trágico, que culmina en el final de *Agamenón*, funciona como *foil* o contraste que permitirá destacar con mayor dramatismo la afirmación absoluta de dicha fuerza en el final de *Euménides*, que la proyecta hacia el futuro/presente del *hic et nunc* de la *performance* teatral en la Atenas democrática.

En la *Oresteia*, el primero de los mecanismos mencionados, la autorreferencialidad, se encuentra ya en la primera aparición del coro, al principio del *párodos*. Los ancianos de Argos entran en la *orchestra* haciendo alusión explícita a la vez a su aspecto corporal y al carácter de su danza. Tras la descripción del cuerpo envejecido de los coreutas, la expresión *τρίποδας ὁδοῦς στείχων* (v. 81) alude al movimiento de este coro procesional, avanzando con paso vacilante y apoyado en su bastón. Sin embargo, esta decrepitud contrasta con la afirmación enfática de la autoridad de la voz del coro, expresada precisamente en el momento en que abandona los anapestos para entrar en el movimiento estrófico, al principio de la primera estrofa (vv. 104-107):

κύριός εἰμι θροεῖν ὄδιον κράτος αἴσιον ἀνδρῶν
ἐντελέων· - ἔτι γὰρ θεόθεν καταπνεύει
πειθῶ, μολπᾶν ἀλκάν, σύμφυτος αἰῶν· -
ὅπως Ἀχαιῶν δίθρονον κράτος ...⁸

Dueño soy yo de cantar el mando ejercido por hombres en pleno vigor en virtud de felices augurios propicios a la expedición – que todavía la ancianidad que he alcanzado por voluntad de las deidades inspira persuasión a la fuerza de mis canciones – y cómo al poder de doble trono de los aqueos, [...]⁹.

⁸ Seguimos el texto de West 1998².

⁹ Trad. B. Perea (ed. Biblioteca Clásica Gredos).

El coro se presenta aquí inspirado por los dioses, poseído de la persuasión (*peithó*) para proclamar una profecía que se verá cumplida. El término *μολπᾶν ἄλκᾶν* marca la performatividad ritual del coro en términos absolutos. En este momento la palabra del coro se asemeja a la de un oráculo y, efectivamente, acto seguido el coro se remonta al inicio de la guerra para citar las palabras de un auténtico profeta, Calcante, interpretando un portentoso. Este salto temporal había sido ya anunciado en las primeras palabras del coro de ancianos: *δέκατον μὲν ἔτος τόδ' ἐπεὶ...* (v. 40), si bien en aquel momento inicial la referencia a la partida del ejército había sido puramente descriptiva, una simple constatación objetiva del tiempo transcurrido. Ahora, la autorreferencialidad se une a la mimesis coral para dotar al coro de un poder performativo que lo acerca al profeta inspirado, a través del paso que se produce de la descripción de la decrepitud corporal de los coreutas a la afirmación enfática de la plenitud eficaz de la voz inspirada del coro. Como veremos a lo largo del presente estudio, este contraste anuncia un movimiento similar – que se va a producir a lo largo de toda la trilogía, a partir del primer estásimo de *Agamenón* hasta el último coro de las *Euménides* –, de un coro impotente, desprovisto de la eficacia ritual basada en la *πειθῶ* y la *χάρις*, a un coro final dotado de su pleno poder performativo. En el pasaje que nos ocupa, este poder se expresa en la capacidad de hacer de nuevo presentes a través de su boca las palabras del profeta que desde el pasado se proyectan hacia el momento actual, así como de interpretar las implicaciones profundas de aquellos hechos originarios desde una perspectiva superior, la del orden divino del mundo, tal como el coro llevará a cabo en el resto del *párodos* y en la primera parte del primer estásimo¹⁰.

El foco de nuestro análisis se centrará en la siguiente oda coral de la obra, el primer estásimo, pues en él se produce un cambio crucial en la capacidad performativa del coro, que se proyectará hasta el final de la tragedia y solo quedará definitivamente resuelto con la conclusión de toda la trilogía. El primer estásimo de *Agamenón* está formado por tres pares de estrofa y antistrofa, precedidos de un pasaje coral no estrófico y seguidos de un epodo. Siguiendo un procedimiento característico de la composición arcaica (y cuyo origen cabe buscar en la imitación de una estructura coral), el estásimo tiene una estructura concéntrica, que gira alrededor del segundo par de estrofa y antistrofa. En él, el coro realiza un nuevo salto hacia el pasado, alcanzando aquí el punto temporal más remoto de toda la trilogía, un punto que se configura por tanto como un

¹⁰ La capacidad del coro de apropiarse de una palabra oracular del pasado que incide directamente en la ocasión presente de la *performance* puede observarse también en composiciones de lírica coral, como en dos de las odas cirenaicas de Píndaro, las *Píticas* IX y IV, en las que la fundación de la ciudad es anunciada por sendas profecías que el coro hace proferir en estilo directo a Quirón y a Medea, respectivamente. Para el *σύμφυτος αἰών* que en el pasaje esquiléo acompaña las palabras del coro para darles cumplimiento, un paralelo cercano se encuentra en el *χρόνος* de la *Pítica* X, que avanza para declarar con veracidad la fundación de los Juegos Olímpicos narrada por el coro (*τὸ δὲ σαφανὲς ἰὼν πόρσω κατέφρασεν*, v. 55).

origen: se trata del rapto de Helena. Como argumentaré a continuación, los mecanismos de autorreferencialidad y mimesis corales vuelven a estar presentes en esta ocasión, pero actuando ahora en sentido inverso al que hemos visto en el *párodos*.

La mención de la partida de Helena de Esparta provoca de nuevo en el coro la cesión de su discurso a una voz que habla directamente desde el pasado, y de nuevo se trata de una voz calificada de profética, la de los *προφήται* del palacio de Menelao (vv. 410-26).

ἰὼ ἰὼ δῶμα δῶμα καὶ πρόμοι,
ἰὼ λέχος καὶ στίβοι φιλόνορες.
πάρεστι σιγὰς ἀτίμους ἀλοιδόρους ἀλίσ-
τους ἀφειμένων ἰδεῖν.
πόθῳ δ' ὑπερποντίας
φάσμα δόξει δόμων ἀνάσσειν.

εὐμόρφων δὲ κολοσσῶν
ἔχθεται χάρις ἀνδρί-
ομμάτων δ' ἐν ἀχηνίαις
ἔρρει πᾶσ' Ἀφροδίτα.

ὄνειρόφαντοι δὲ πειθήμονες [ἀντ. β]
πάρεισι δόξαι φέρουσαι χάριν ματαίαν.
μάταν γάρ, εὖτ' ἂν ἐσθλὰ τις δοκῶν ὄρᾶν,
παραλλάξασα διὰ
χερῶν βέβακεν ὄψις, οὐ μεθύστερον
πτεροῖς ὀπαδοῦσ' ὕπνου κελεύθοις¹¹.

¡Ay, ay del palacio! ¡Ay del palacio y de sus príncipes! ¡Ay del lecho y las huellas de pasos en pos del amor de un hombre! Se pueden ver †los silencios de quien se aparta de todo lleno de dolor, signos estos de su honra herida, pero sin expresión de reproche†. Por la nostalgia de la que está más allá del mar, parecerá que un fantasma reina en palacio.

La gracia de las bellas estatuas le resulta odiosa al marido, y en el vacío de su mirada está ausente toda Afrodita.

Hay en sus sueños apariciones que le hacen sufrir, que solo le traen una vana alegría, pues cuando está viendo lo que cree que es su bien, la visión se le escapa inmediatamente de entre los brazos, luego de haberse esfumado sin realidad en la compañía de los alados caminos del sueño.

El pasaje, enigmático y en parte comprometido por la transmisión textual, ha sido discutido repetidamente, en particular en relación con la impactante imagen de las

¹¹ Encontramos convincentes las lecturas que West propone de los problemáticos pasajes de vv. 412s. y 423-26, aunque en cualquier caso no afectan a nuestro análisis. En cambio, retenemos el término *πειθήμονες* de v. 420, una conjetura de Housman (cf. V. 274: *ὄνειρων φάσματ' εὐπειθή*).

estatuas sin ojos. Pero antes de entrar en la discusión de este elemento, nos parece importante observar un aspecto de la estructura discursiva de este pasaje relevante desde el punto de vista de los mecanismos de la coralidad. Al ceder su voz esta vez a un sujeto plural, el coro de ciudadanos atenienses que encarna a un coro de ancianos de Argos se refleja a su vez en un coro anterior, el de los profetas del palacio de Menelao, en una disposición de *mise-en-abyme* característica del coro ritual, que establece así una cadena de imitaciones corales a través del tiempo¹².

En el *hic et nunc* de la *performance* ritual los coros a menudo re-presentan otros coros anteriores y paradigmáticos, como el coro de jóvenes que cierra la descripción del escudo de Aquiles, comparado al coro de Ariadna¹³, o el coro de muchachas espartanas del gran partenio de Alcman, que se refleja en el de las Sirenas, o en general las frecuentes referencias a los coros paradigmáticos de las Musas o las Gracias o a seres divinos que representan por antonomasia la figura del coreuta o el corega, como Apolo Musageta, Afrodita, Ártemis o la propia Helena. Un buen ejemplo de esta mimesis coral que se remonta a un tiempo originario en un contexto ritual se puede encontrar en la *Pítica* IX de Píndaro, toda ella construida sobre el *leitmotiv* del matrimonio. A la primera escena mítica (Pind. *Pyth.* IX 1-70), en la que el coro cita en discurso directo una voz profética, la de Quirón anunciando a Apolo el rapto de la ninfa Cirene que se transformará en unión fundacional (un motivo característico del coro iniciático), le corresponde, en la parte final de la oda (vv. 103-25), la comparación de la ocasión presente con el matrimonio de un antepasado del *laudandus* (en el tiempo de la fundación de la ciudad), que a su vez imitaba el formato de una ocasión anterior (en el tiempo del mito heroico), a saber, la competición matrimonial de las Danaides, presentadas explícitamente como un χορός (v. 114). El uso de este término establece inmediatamente una conexión entre aquel tiempo originario, el más remoto de toda la oda, y la *performance* actual del epinicio, que a su vez se proyecta hacia el futuro próximo anunciado del feliz matrimonio del joven cuya victoria atlética el coro está ahora celebrando.

¹² Para la definición de la *mimesis* coral como una cadena de *reperformances*, cada una de ellas imitando a la vez la *performance* anterior y la originaria, usualmente situada en el mundo divino o en el tiempo del mito heroico, a través de sucesivos actos de *re-enactment* de aquellas, cf. NAGY (1996, 53-58).

¹³ *Il.* XVIII 591s.: Ἐν δὲ χορὸν ποίκιλλε περικλυτὸς ἀμφιγυήεις, / τῶ ἵκελον οἶόν ποτ' ἐνὶ Κνωσῶ εὐρείη / Δαίδαλος ἤσκησεν καλλιπλοκάμῳ Ἀριάδνῃ. Esta comparación es un buen ejemplo de la capacidad de la mimesis coral de traspasar las fronteras entre los diversos niveles temporales y conceptuales que el coro interconecta e identifica: por una parte, entre dos sentidos diferentes del término χορός, el coro como acción (un conjunto de jóvenes bailando y cantando) frente al coro como espacio (la pista de danza *construida* por Dédalo para Ariadna), por otra parte entre el espacio y el tiempo del coro construido por Dédalo en el tiempo de Ariadna (que, junto con Teseo y Pirítoo, corresponde en la *Ilíada* a la generación anterior a los héroes de Troya) y el espacio-tiempo del coro representado en el escudo construido por Hefesto en el presente del poema, con un paralelismo textual que invita a considerar el coro como el modelo del escudo en cuanto a espacio de representación (Ἐν δὲ χορὸν ποίκιλλε ... ἀμφιγυήεις, τῶ ἵκελον οἶόν ... ἐνὶ Κνωσῶ ... Δαίδαλος ἤσκησεν). Cf. CARRUESCO (2014).

De modo similar, en el pasaje que nos ocupa, el coro actual se remonta a un tiempo original, el momento fundacional de todo el conflicto que representa el rapto de Helena, para entrar en contacto con una situación de coralidad anterior, representada por el lamento de los profetas del palacio de Menelao por la marcha de Helena, que va a funcionar también aquí como fuente mimética transformadora del presente, pero en esta ocasión, tratándose de un coro dramático y no ritual, con consecuencias negativas para éste. En efecto, diversos elementos en la presentación de estos profetas y sus palabras sugieren la imagen de una conexión con una situación coral anterior. En primer lugar, el plural de este grupo es un elemento remarcable en sí mismo por su carácter inusitado. Cuando el coro trágico cita el discurso directo de un personaje anterior, este es siempre un personaje singular, que habla como un personaje en el contexto dramático de aquella situación anterior, como es el caso de Calcante en el *párodos*. Aquí, en cambio, estos προφήται no presentan una identidad específica, sino que vienen identificados genéricamente como un grupo. Es irrelevante la discusión sobre el número exacto de estos profetas, desde el momento en que el texto no lo especifica (y nada nos hace pensar que pudieran haber existido fuera del texto esquiléo). El plural es la única marca que los define y es suficiente para dotarlos de entidad coral. A ello contribuye también el nombre que reciben como grupo. El sentido del término προφήται en este pasaje ha sido interpretado de diversas maneras¹⁴. Sin embargo, tanto si se refiere a auténticos adivinos como si designa algo así como heraldos, es indudable el énfasis en la proyección de una palabra fuerte, autorizada, que equivale al θροεῖν que caracterizaba en el *párodos* la voz del coro inspirada por αἰών y dotada de πειθώ. Finalmente, también el contenido de este discurso y su relación con el contexto dramático de aquel tiempo pasado evocado por el coro de ancianos de Argos remite a la evocación de una situación coral anterior, paralela a la de la *performance* actual. En efecto, las palabras de los profetas espartanos comienzan como un lamento por la casa desolada por la ausencia de uno de sus habitantes, que adopta el tono del *thrênos* ritual¹⁵. En cuanto a la relación con el contexto narrativo evocado, el rapto de Helena, estas palabras de los profetas del palacio no se integran directamente en un diálogo dramático, como las de Calcante explicándole a los Atridas el significado del portento que acaban de presenciar, sino que funcionan como un comentario a los hechos que acaban de suceder, sin un destinatario definido, refiriéndose a Helena y Menelao en tercera persona y con términos genéricos e incluso impersonales (ὑπερποντίας, φάσμα, ἀνδρί, τις, en el caso de φάσμα llegando a suscitar la duda, probablemente intencional, de la identificación con uno u otro de los

¹⁴ Sobre el sentido del término προφήται en este pasaje, véase ATHANASSAKI (1993), con bibliografía sobre las diversas interpretaciones que se han propuesto.

¹⁵ La representación en los coros trágicos de coros rituales no dramáticos, como el peán, el himeneo, el partenio o el treno ha sido estudiada por SWIFT (2010), que habla de un “coro oculto”, HENRICHS (1994-1995; cf. el ejemplo del “peán” de Soph. *Trach.* 205-15 analizado en 79-81) y ANDÚJAR (2018).

cónyuges), glosando lo que acaba de suceder no a través de una descripción directa sino a través de las imágenes paralelas de las estatuas sin *cháris* y las visiones nocturnas, que también suscitan cuestiones sobre la naturaleza exacta de su relación con los hechos comentados. Todos estos elementos son los característicos del coro dramático tanto en su textura discursiva como en su relación con los hechos representados en la acción dramática de los actores sobre la escena. Así, este viaje al pasado que en el centro del primer estásimo realiza el coro de la tragedia se presenta como un viaje a una situación de coralidad anterior, paralela a la actual, una que, como veremos, será confirmada tanto por los términos metacorales presentes en el texto como por el modo en que las palabras de aquellos profetas parecen prolongarse en las del coro actual de ancianos argivos, con una indefinición textual deliberada en lo que se refiere al punto en que acaban unas y comienzan las otras.

Si pasamos ahora a analizar el contenido de las palabras de los profetas espartanos, lo que se nos transmite, como hemos dicho anteriormente, es un canto de lamento por las consecuencias de la marcha de Helena del palacio. En particular, su partida da lugar a una serie de imágenes de ausencia: un *φάσμα* que reina ahora en el palacio, unas bellas estatuas que han perdido los ojos y con ellos el poder de *χάρις* epitomizado por Afrodita (*ἔρρει πᾶσ' Ἀφροδίτα*) – y naturalmente por la misma Helena –, unas visiones nocturnas que visitan a Menelao en sueños y se desvanecen cuando este intenta asirlas. Por lo que respecta a la primera, hay que entender, con la mayoría de los estudiosos, que el *φάσμα* alude también a Helena, o más bien a su ausencia, que inmediatamente a continuación las bellas estatuas del palacio desprovistas de ojos vienen a poner de manifiesto¹⁶. Como ha establecido D. Steiner en un pormenorizado análisis de este pasaje, que retoma un estudio anterior de C. Brillante, el término *κολοσσός* remite a una realidad ritual bien testimoniada, la de estatuas culturales cuyo principal atributo era la inmovilidad, representada en ocasiones por la ausencia de pies o por tenerlos encadenados, un estatismo que en este pasaje se contrapone a la movilidad culpable de la esposa adúltera que abandona el tálamo¹⁷. Pero a este motivo ritual se añade aquí el de la pérdida de los ojos y con ellos la capacidad activa de la *χάρις* que en ellos residía, es decir, la seducción que tanto Afrodita como Helena representan paradigmáticamente¹⁸.

¹⁶ Algunos estudiosos, ya desde Schütz, han considerado que el término se refiere a Menelao, reducido sin Helena a una condición miserable, similar a la de un fantasma, pero no hay paralelos convincentes de este uso figurado del término *φάσμα* y la interpretación nos parece forzada, como a la mayoría de comentaristas.

¹⁷ BRILLANTE (1988), STEINER (1995).

¹⁸ Podemos evocar aquí el paralelismo entre dos pasajes homéricos: los *ὄμματα μαρμαίροντα* de Afrodita en su encuentro con Helena en *Il.* III 397, y las *μαρμαρυγαί ποδῶν* de la danza de los muchachos feacios, que suscitan a su vez la mirada llena de admiración del destinatario principal de dicha danza, Ulises (*Od.* VIII 265: *μαρμαρυγᾶς θηεῖτο ποδῶν*). En el primer pasaje citado, los ojos centelleantes de Afrodita constituyen el rasgo que la hace inmediatamente reconocible a Helena, a pesar de su disfraz de vieja, en

La relación entre la movilidad de los pies y la seducción de la mirada, y la pérdida de ambas, invita a una lectura metacoral del pasaje, pues es en el coro donde esta combinación adquiere pleno sentido. Las evoluciones de los pies de los danzantes son un elemento esencial en la apreciación del coro por parte del público ya en las primeras descripciones de escenas corales en los poemas épicos¹⁹. Asimismo, la mirada seductora de las coreutas, a menudo designadas con epítetos tradicionales como ἔλικοβλέφαροι, que destacan la belleza y movilidad de sus ojos, constituye un aspecto igualmente esencial en la *performance* coral, en la medida en que establece un vínculo entre el coro y el público marcado por el deseo²⁰. Al mismo tiempo, la mirada coral es naturalmente una relación de reciprocidad, aquella que fundamenta el poder performativo del coro sobre su entorno, a través de ese vínculo que es a la vez de χάρις y de πειθῶ²¹.

En el pasaje de las estatuas, la pérdida de χάρις es mencionada explícitamente (v. 417), en estrecha conexión con la belleza ausente de Helena, y en los versos siguientes πειθῶ se añade a χάρις como las dos potencias que han perdido su fuerza activa con la partida de Helena (vv. 420-22). Aquí se hace referencia a una nueva imagen que viene a añadirse a la de las estatuas sin ojos como nuevo sucedáneo de la Helena ausente: las apariciones nocturnas (ὄνειρόφαντοι δόξαι) que tienen una apariencia engañosa (πειθήμονες) y una belleza inútil (χάρις ματαία), y desaparecen cuando se las intenta asir, emprendiendo de nuevo el camino del sueño.

Deseo llamar la atención aquí sobre dos aspectos interrelacionados de esta nueva imagen de la ausencia de Helena: por un lado, el énfasis en la inconsistencia e inefectividad de estas apariciones, con la repetición de los términos ματαία y μάταν, ὄνειρόφαντοι y ὕπνου, δόξαι y δοκῶν; por otra parte, su carácter de visiones escurridizas, que se marchan tan rápidamente como la mirada de Menelao intenta asirlas (εὗτ' ἂν ἐσθλὰ τις δοκῶν ὄρα̃ν, / παραλλάξασα διὰ χερῶν / βέβακεν ὄψις). Este segundo aspecto permite relacionar estas imágenes tanto con la figura de Helena que marcha rápidamente del palacio sin que nadie la pueda retener (βεβάκει ρίμφο διὰ πυλᾶν) como con las estatuas que permanecen allí pero desprovistas de visión (ὀμμάτων ἐν ἀχηνίαις), lo que expresa la imposibilidad de una mirada recíproca, a

un contexto erótico con alusiones explícitas al coro (*Il.* III 383-420; cf. vv. 393s.). Este es un pasaje que hemos analizado en clave coral en CARRUESCO (2009). El contraste entre la apariencia física de la vejez y el poder de la mirada en la figura de Afrodita, así como la amenaza de revertir el poder usual de seducción de la belleza de Helena en objeto de odio, transformando la χάρις que usualmente la caracteriza (y que aquí es proyectada sobre Paris) en ἔχθος (*Il.* III 414-17; cf. *Ag.* 417: ἔχθεται χάρις ἀνδρὶ), son elementos relevantes para la comprensión del primer estásimo de *Agamenón* que sin duda no debían escapar a un público bien versado tanto en la poesía homérica como en la tradición coral.

¹⁹ Hom. *Id.* XVIII 599, *Od.* VIII 265, Hes. *Th.* 3, 8.

²⁰ Sobre el papel del deseo en el epinicio pindárico, y en general de las respuestas emocionales generadas por la *performance* coral, cf. ATHANASSAKI (2012, 186-91).

²¹ Sobre la importancia de la mirada y los términos a ella asociados como elemento definidor de la coralidad en general y la lírica coral en particular, cf. CAZZATO – LARDINOIS (2016), CARRUESCO (2009, 2016, 2017).

pesar de seguir aquellas en el palacio, con tanta fuerza como la mera apariencia de mirada que recoge la expresión *δοκῶν ὄρα̃ν*, referida a las visiones que se escapan como la misma Helena.

A su vez, la repetición de términos sobre la inconsistencia e ineffectividad de estas apariciones remite no solo a la figura de Helena, sino también a la descripción que da de sí mismo el coro, tanto los profetas espartanos como los ancianos argivos que repiten sus palabras. Esta relación entre las apariciones nocturnas y los coreutas que las refieren se manifiesta a través de las imágenes del sueño y del movimiento a lo largo de un camino (*ὄνειρόφαντοι... ὄπαδοῦσ' ὕπνου κελεύθοις*), que junto al énfasis en el carácter incorpóreo de estas entidades remiten a la presentación autorreferencial del coro en el principio del *párodos*, donde los ancianos argivos se presentaban a sí mismos como unas figuras inconsistentes, casi descarnadas (v. 72: *ἡμεῖς δ' ἀτίται σαρκὶ παλαιᾷ*), avanzando por caminos de tres pies, descritas precisamente como apariciones errantes en sueños diurnos (vv. 80-83: *τρίποδας μὲν ὁδοῦς στείχει... ὄναρ ἡμερόφαντον ἀλαίνει*). Este paralelismo, sin embargo, invita al espectador a constatar la diferencia entre aquel pasaje, en el que a esta descripción física se contraponía la autoridad eficaz de la voz coral dotada de *πειθῶ* (*κύριος εἰμι θροεῖν... καταπνεύει πειθῶ, μολπᾶν ἀλκᾶν*), y este, en el que la pérdida de *χάρις* y *πειθῶ*, así como los términos *δόξαι/δοκῶν* y *ματαίαν/μάταν*, anuncian una pérdida de la efectividad coral que allí se afirmaba, como los pasajes siguientes vendrán a confirmar.

Las apariciones incorpóreas de los sueños de Menelao nos remiten también a la imagen inicial del *φάσμα* que reina ahora en el palacio. Se ha considerado a menudo que puede haber aquí una alusión a la versión estesicorea del *εἶδωλον* de Helena, pero a falta de una interpretación profunda de su función en este contexto esta alusión ha quedado generalmente relegada a la categoría de una posibilidad²². Desde la lectura

²² El comentario de Fraenkel, *ad loc.* es característico: «The question so often raised [...] whether Aeschylus had Stesichorus' *eidolon* of Helen in his mind here, can hardly be answered». La cuestión no es tanto si Esquilo tenía presente dicho pasaje, sino si el público de la obra podía entender la alusión y cómo debía interpretarla. No podemos asegurar con absoluta certeza hasta qué punto la obra de Estesícoro era conocida en la Atenas de mediados del s. V, pero numerosos indicios conducen a responder afirmativamente. En cualquier caso, la referencia de Simónides a Estesícoro junto a Homero (Stesich. TA1a *PMGF* = Simon. fr. 564 *PMG*) demuestra que al menos en las primeras décadas del s. V a.C., si no antes, el poeta de Hímera había adquirido ya un estatuto panhelénico y el conocimiento de su obra no estaba circunscrito al ámbito occidental sino que estaba ampliamente difundido por todo el mundo griego, incluyendo naturalmente Atenas. La cuestión más concreta de la influencia de Estesícoro en el drama ático ha sido reexaminada recientemente por FINGLASS (2018), que reconoce la influencia de los poemas estesicoreos en los tres trágicos (incluyendo la *Orestea*) y en Aristófanes. Sobre la influencia de Estesícoro en la *Orestea*, cf. COWARD (2018), que se centra en el *párodos* de *Agamenón*, y CUNNINGHAM (1994), que defiende la influencia de la *Palinodia* en el *Proteo*, el drama satírico que cerraba la *Orestea* y en el que se explicaría la historia del fantasma de Helena. Respecto a la *Palinodia*, la *Helena* de Eurípides (412 a.C.) y posteriormente los testimonios paralelos de Platón e Isócrates demuestran una familiaridad de los atenienses de esta época tanto con la historia del fantasma de Helena como con la de la ceguera de Estesícoro – que probablemente debía también formar parte de la *Palinodia*; cf. KELLY (2007) –, y por

metacoral que proponemos la comprensión de esta referencia se presenta como profundamente significativa e inmediatamente comprensible para un público conocedor de la tradición épica y coral en general y de la obra estesicorea en particular. En una serie de artículos hemos analizado con detalle la estrecha relación de la figura de Helena con el tema de la autoridad y performatividad de la palabra poética en un contexto de rivalidad entre la tradición coral y la rapsódica²³. La performatividad coral aparecía en la *Palinodia* expresada a través del motivo de la pérdida y recuperación de la visión por parte del poeta que instituye el coro (στησι-χóρος), que se corresponde tanto con la duplicación de la figura de Helena, en el nivel del contenido mítico del poema coral, como con la duplicación del discurso, el canto de ida y vuelta (παλιν-ωδία), en el nivel formal. Este juego de desdoblamientos tiene como función principal expresar el control sobre la verdad y la mentira (ἔτυμος – οὐκ ἔτυμος λόγος), sobre el elogio y la censura (ἔπαινος – ψόγος), que el poeta coral – en contraposición al poeta épico – reclama para sí como fuente de su autoridad eficaz, es decir, de su capacidad de adaptar el canto a la ocasión performativa y de este modo influir sobre ella²⁴. En el caso de la *Palinodia*, la estrecha relación entre el poeta coral (Estesí-coro) y Helena corresponde por una parte a la del poeta épico con la Musa, pero a su vez se inscribe en una tradición de lírica coral que se remonta a Alcman, en la que Helena es el modelo paradigmático tanto de la corega como de la coreuta²⁵.

En este contexto, la lectura metacoral del pasaje de *Agamenón* que comentamos se revela especialmente significativa. La insistencia en el motivo de la desaparición de la visión, presente – aunque de maneras diferentes – tanto en las estatuas (ὀμματων ἐν

ende con el texto mismo del poema, como demuestra la cita platónica de los tres famosos versos de la oda. Teniendo en cuenta el testimonio, ciertamente más genérico, de Simónides, esta familiaridad debe ser postulada con toda probabilidad para los espectadores de la *Oresteia*. Siendo esto así, la pregunta realmente relevante, a la que nuestra propuesta de lectura metacoral de este pasaje pretende responder, es cómo interpretaban la función de esta alusión en este contexto.

²³ CARRUESCO (2009), sobre la conexión entre la cólera de Afrodita en *Ilíada* III y la de Helena en la *Palinodia*; CARRUESCO (2012), sobre la relación entre la Helena de la *Odisea* y el poema estesicoreo, y la dimensión coral de la voz de Helena ya en los poemas homéricos, a partir de su carácter mimético y de su relación con las voces corales de las Musas y las Sirenas; CARRUESCO (2017), sobre la relación entre el poema de Estesícoro y la tradición hesiódica a través de la conexión entre Helena y las Musas como fuentes de la autoridad de ambos poetas y de su capacidad de controlar la verdad y la mentira.

²⁴ Sobre la rivalidad entre poeta coral y poeta épico, cf. BURKERT (1987), que compara la poesía estesicorea con la escena coral delia en el centro del *Himno Homérico a Apolo*. En la misma perspectiva, en CARRUESCO (2017) pongo en relación el binomio Estesícoro – Helena de la *Palinodia* con el encuentro de Hesíodo con las Musas de la *Teogonía*, interpretando ambas como expresiones de esa competición de géneros poéticos, que quedará bien reflejada por Platón en el *Fedro*, al contraponer al ciego Homero con la eficacia de Estesícoro para recuperar la vista a través de la capacidad de revertir el sentido del canto (Plat. *Phaedr.* 243a).

²⁵ En su obra seminal sobre los coros de muchachas, CALAME (2001, 42-83, 192-201) realiza un análisis detallado de la importancia de Helena en el partenio de Alcman y, en general, en la tradición posterior (con ejemplos de Eurípides, Aristófanes o Teócrito, entre otros) como paradigma a la vez mítico y cultural de la corega (cf. Ar. *Lys.* 1315: Helena como ἀγνὰ χοραγὸς εὐπρεπής).

ἀχηνίαις) como en las apariciones nocturnas (βέβακεν ὄψις), no podía en este contexto percibirse sino en relación con el subtexto de la historia de Estesícoro y con un significado metacoral. Esta lectura se ve confirmada por la relevancia del motivo de la pérdida de visión en el resto de la obra, aplicado generalmente al coro, para expresar la limitación de su conocimiento o su impotencia e ineficacia respecto a la acción dramática. Así, el segundo estásimo comienza con una pregunta que tanto por su contenido como por los términos en que se formula revela la presencia continuada del subtexto estesicoreo (vv. 681-93):

τίς ποτ' ὠνόμαξεν ὧδ'
ἔς τὸ πᾶν ἐτητύμως –
μή τις ὄντιν' οὐχ ὀρῶ-
μεν προνοί-
αισι τοῦ πεπρωμένου
γλῶσσαν ἐν τύχῃ νέμων; – τὰν
δορίγαμβρον ἀμφινεικῇ
θ' Ἑλέναν; ἐπεὶ πρεπόντως
ἑλένας, ἔλανδρος, ἑλέ-
πτολις, ἐκ τῶν ἀβροπήνων
προκαλυμμάτων ἔπλευσε
Ζεφύρου γίγαντος αὔρα, ...

¿Quién le dio el nombre de Helena con absoluta verdad? ¿Acaso alguno a quien no vemos que con su previo conocimiento de lo dispuesto por el destino rige su lengua ajustada a esa suerte? Dio el nombre de Helena a la casada que fue disputada, que causó la guerra. Luego fue, de modo adecuado a su nombre, destructora de barcos, de hombres y pueblos, que abandonando la delicia y riqueza de sus cortinajes, se hizo a la mar bajo el soplo del Céfito de la tierra nacido, [...].

Respecto al contenido, este pasaje constituye una censura (ψόγος) de Helena, que en la explicación etimológica del significado de su nombre, a través de la raíz ἑλ-, encuentra la esencia destructiva de su ser, expresada por el término ἀμφινεικῆς. Naturalmente, este tema formaba ya parte de una larga tradición dentro del *epos*, incluyendo no solo la *Ilíada* y la *Odisea*, sino también los poemas del Ciclo, en especial las *Ciprias*. Pero diversos elementos del modo en que este ψόγος es expresado por el coro debían ser percibidos, en su aparición combinada en unos pocos versos, como alusiones al célebre poema de Estesícoro²⁶. Por una parte, los términos ἐτητύμως (debidamente enfatizado por ἔς τὸ πᾶν) y ἔπλευσε remiten a los famosos versos de la *Palinodia*:

²⁶ Sobre la forma en que se inscribía en la *Palinodia* la censura y elogio de Helena y la historia del castigo y curación de Estesícoro, cf. KELLY (2007).

οὐκ ἔστ' ἔτυμος λόγος οὔτος,
οὐδ' ἔβας ἐν νηυσὶν ἐυσσέλμοις
οὐδ' ἴκεο πέργαμα Τροίας (Stes. fr. 91a Davies – Finglass).

No es verdad ese relato;
Ni te embarcaste en las naves de hermosos bancos
Ni llegaste a la ciudadela de Troya²⁷.

El coro de *Agamenón* evoca la veracidad del lenguaje (ἐτητύμως, cf. ἔτυμος) y la navegación de Helena hacia Troya (ἔπλευσε, cf. ἔβας ἐν νηυσὶν) para afirmar el ψόγος de Helena, cancelando así el movimiento contrario, del ψόγος al ἔπαινος, que estos mismos términos realizaban en el poema estesicoreo²⁸. Y la alusión queda reforzada por el hecho de que el coro combina estos términos con una referencia pasajera a su propia falta de visión, al utilizar la peculiar expresión οὐχ ὀρώμεν (en vez de οὐκ ἴσμεν, por ejemplo) para describir su incapacidad de decir el nombre de quien le dio su nombre a Helena. Así, precisamente en el momento en que está inscribiendo en el lenguaje mismo (el nombre de Helena) la esencia del ψόγος contra Helena, el coro reconoce su falta de visión, lo que, junto con los términos antes mencionados, no podía dejar de ser percibido por el público, conocedor de la historia de la pérdida de visión de Estesícoro y su posterior curación gracias a la *Palinodia*, como una alusión a ese poema, que confirma a su vez retrospectivamente la alusión a la historia del εἶδωλον en el primer estásimo y la relevancia de la imagen de la pérdida de los ojos de las estatuas del palacio de Menelao.

Pero el arte alusiva de Esquilo en este pasaje es aún más sofisticada. En una disposición especular característica de la lírica coral, la falta de visión del coro se refleja en su incapacidad de ponerle nombre a quien le puso nombre a Elena. Pero precisamente esta acción de poner nombre resulta ser una de las características más destacadas y recurrentes de la Helena homérica. En el canto III de la *Ilíada*, Elena se demuestra capaz de reconocer y llamar por su nombre primero a Afrodita bajo la forma de una anciana (*Il.* III 398: ἔκ τ' ὀνόμαζε), y después, en la *teikhoskopía*, a todos los caudillos de los griegos (*Il.* III 235: οὐνομα μυθησαίμην). Del mismo modo, en el canto IV de la *Odisea*, Helena llama por su nombre a todos los héroes encerrados en el caballo (*Od.* IV 278: ἔκ δ' ὀνομακλήδην Δαναῶν ὀνόμαζες ἀρίστους), imitando las voces de sus esposas. En estudios anteriores, hemos puesto en relación esta voz mimética y

²⁷ Trad. F. Rodríguez Adrados (Biblioteca Clásica Gredos).

²⁸ Los términos ψόγος y ἔπαινος son los que utiliza la *Suda* para referirse a los dos poemas estesicoreos, el de censura (*Helena*) y el de elogio (*Palinodia*) del personaje: φασὶ δὲ αὐτὸν γράψαντα ψόγον Ἑλένης τυφλωθῆναι, πάλιν δὲ γράψαντα Ἑλένης ἐγκώμιον ἐξ ὀνείρου, τὴν παλινωδίαν, ἀναβλέψαι (Stes. fr. 91d Davies – Finglass = *Su.* σ 195). Probablemente se podría discutir si el uso de estos términos es adecuado desde el punto de vista de la poética arcaica, pero dicha discusión no nos parece demasiado relevante para nuestra argumentación.

seductora de Helena con la de las Sirenas en la misma *Odisea* o la del coro de las Delíades en el *Himno Homérico a Apolo*, y hemos conectado este conocimiento de los nombres auténticos de cada uno, que Helena demuestra poseer, con el conocimiento total del coro de las Musas, que sirve de modelo al poeta épico en su pretensión de veracidad y en su dominio del discurso catalogico, como él mismo reconoce en el proemio al Catálogo de las Naves²⁹. Desde esta perspectiva, en el pasaje que nos ocupa, más allá de la adecuación de las palabras del coro a la situación dramática – la censura de Helena, culpable de la guerra, por parte de los ancianos argivos –, los ecos referenciales de los términos utilizados, que remiten a la vez a la tradición épica y la coral, indican la presencia de un nivel metapoético de significación, que opera en un segundo plano para retomar el tema de la performatividad – o más bien aquí la pérdida de performatividad – del coro. Si la falta de ojos de las estatuas o las apariciones engañosas expresaban las consecuencias de la partida de Helena en términos de pérdida de *charis* y de *peitho*, las dos potencias esenciales para la efectividad de la acción coral, la falta de visión que se asocia ahora a la censura de Helena comporta la incapacidad del coro de decir el nombre de quien le puso el nombre a aquella figura que en la tradición poética se define precisamente por la capacidad de dar a cada cual su nombre, una disposición de *mise-en-abyme* característica del discurso coral. A su vez, esta deficiencia de la visión y el poder cognitivo del coro contrasta con el mismo coro que en el *párodos* se había presentado dotado de la autoridad y la capacidad de relatar con precisión el pasado (κύριος εἶμι θροεῖν), recuperando las palabras exactas de Calcante, y de interpretarlo en su sentido más profundo.

Entre ambos pasajes se sitúa el primer estásimo, en cuyo centro se encuentra el punto crucial donde el giro se produce, el pasaje del rapto de Helena, al cual podemos volver ahora para examinar la relación que establece con su contexto inmediato. Uno de los aspectos más remarcables de la cita del lamento de los profetas espartanos es la dificultad para establecer el punto en que dicha cita acaba y el coro retoma el discurso directo. Como ha observado recientemente J. Grethlein, esta ambigüedad es intencionada y refleja la función coral de traspasar la frontera entre el pasado, el presente y el futuro, lo que él denomina intertemporalidad del coro³⁰. Efectivamente, como hemos apuntado al principio de este estudio, una de las funciones principales de la práctica coral es la de remontar el tiempo, generando imágenes del pasado que al ser “re-presentadas” a través de la *performance* se proyectan hacia el aquí y ahora de esta y contribuyen a modelar la realidad circundante. En el pasaje que nos ocupa, este viaje a

²⁹ CARRUESCO (2012, 2017).

³⁰ GRETHLEIN (2013, 87s.): «The vagueness of the extension of the speech also blurs the boundaries between the different times». Más adelante, Grethlein resume así su comentario de las primeras odas corales de *Agamenón* desde la perspectiva de la intertemporalidad coral: «in the first three choral songs of the *Agamemnon*, anachronies invoke past and future events that illuminate the present situation and resonate with each other».

los orígenes del conflicto, que había comenzado con la expresión οἶος καὶ Πάρις (v. 399) – un procedimiento compositivo característico de la lírica coral³¹ – y que había recurrido al mecanismo de la mimesis coral para volver a hacer presente en la acción dramática en Argos el antiguo coro de profetas laconios, se prolonga ahora sin aparente solución de continuidad en las palabras actuales del coro de ancianos argivos, y al hacerlo desborda las fronteras entre aquel pasado y este presente, proyectando sobre este las consecuencias desastrosas de la marcha de Helena que aquellos lamentaban.

Esta proyección o desbordamiento se marca en el texto en primer lugar por la reaparición en la segunda parte del estásimo de diversos términos del episodio central, que operan ahora en el presente de la situación actual de Argos. Así, por ejemplo, el final de la segunda antístrofa ve reaparecer por tres veces el tema de la casa, que había marcado el principio del lamento de los profetas: a las desgracias pasadas del palacio de Menelao (vv. 410s.: ἰὼ ἰὼ δῶμα δῶμα) corresponde ahora, en primer lugar, el igualmente enfático τὰ μὲν κατ' οἴκους ἐφ' ἐστίας ἄχη / τάδ' ἐστὶ καὶ τῶνδ' ὑπερβατώτερα (vv. 428s.), verdadera *cheville* que tanto se puede poner en boca del coro antiguo como del actual y que en el doble deíctico (τάδε, τῶνδε) transfiere las desgracias de aquel palacio a las de este; y en los versos siguientes, el motivo de la casa como espacio de dolor y pérdida reaparece por dos veces en rápida sucesión, ahora ya inequívocamente instalado en el presente de las casas de los argivos que reciben únicamente los despojos de sus seres queridos: πένθεια τλησικάρδιος δόμῳ 'ν ἐκάστου πρέπει (vv. 430s.), ἀντὶ δὲ φωτῶν / τεύχη καὶ σποδὸς εἰς ἐκάστου δόμους ἀφικνεῖται (vv. 434-36).

Del mismo modo, la imagen de una transformación de lo pleno en lo vacío, de lo luminoso en lo oscuro, de la vida en la muerte, que aparece en el último pasaje citado, será repetida insistentemente en la tercera díada de la oda, reinstando en el presente otros elementos que habían aparecido en el lamento pasado de los profetas espartanos³². En primer lugar, a la marcha de Afrodita de las estatuas sin ojos, que acompañaba la de Helena del hogar conyugal (v. 419: ἔρρει πᾶσ' Ἀφροδίτα), corresponde aquí la

³¹ Siguiendo con el ejemplo de la *Pítica* IX de Píndaro, los dos saltos temporales hacia el pasado que el coro realiza sucesivamente al final de la oda –primero al tiempo de la fundación de Cirene y la boda del antepasado del *laudandus* y más tarde al tiempo heroico de la boda de las Danaides que sirve de modelo a aquella– son introducidos por el mismo procedimiento: οἴοι [προγόνοι] ... ἔβαν y οἶον [γάμον] εὔρεν (Pind. *Pyth.* IX 105, 113). En el mismo pasaje, esta operación de “re-presentación” del pasado en el presente de la *performance* se expresa de modo magistral en los siguientes términos: αὐτίς ἐγεῖραι καὶ παλαιὰν δόξαν (vv. 104s.).

³² También el lamento mismo es transferido de la voz de los profetas del palacio de Menelao a la de los argivos que han perdido compañeros en el combate (v. 408: πολλὰ δ' ἔστενον / v. 445: στένουσι δ' εὖ λέγοντες ἄνδρα). En el segundo caso, el eulogio del muerto viene acompañado de la censura de la culpable de su muerte, Helena (v. 448: ἄλλοτρίας διαὶ γυναικός'), que el coro de ancianos argivos hará suya en el segundo estásimo, como hemos visto. Es esta una transferencia paralela a la del tema de la pérdida de la visión, que pasa de las estatuas espartanas al castigo de Zeus a los injustos, al final del primer estásimo, y finalmente al coro, al principio del segundo.

presencia de un Ares que cambia oro por cadáveres (v. 438: χρυσαμοιβὸς δ' Ἄρης σωμαίων; nótese el uso de la raíz ἀμειβ-/ἀμοιβ- que evoca al mismo tiempo la alternancia del canto coral)³³. En segundo lugar, el epíteto εὐμορφοί que caracterizaba la belleza de aquellas estatuas se aplica ahora a los cuerpos de los jóvenes argivos muertos en Troya, cubiertos por tierra extranjera y cuya ausencia llena de dolor sus casas, una ausencia que no pueden colmar las armas y las cenizas que vienen a substituirlos, igual que las estatuas sin ojos o las visiones nocturnas de Menelao no podían suplir la ausencia de Helena (vv. 416s.: εὐμόρφων δὲ κολοσσῶν / ἔχθεται χάρις ἀνδρί, cf. Vv. 453s.: θήκας Ἰλιάδος γᾶς / εὐμορφοί κατέχουσιν). Por último, la imagen de la pérdida de los ojos de las estatuas reaparecerá al final del estásimo en el castigo de Zeus que fulmina los ojos de los que sufren el reverso de una fortuna excesiva, basada en la injusticia: βάλλεται γὰρ ὄσσοις / Διόθεν κεραυνός (vv. 469s.)³⁴.

Estas *reprises* en la segunda parte de la oda de elementos del lamento central de los profetas espartanos funcionan como una proyección y a la vez realización de aquellas palabras en el presente, un proceso análogo al del cumplimiento de una profecía que se realiza a través del tiempo y por la vía de la mimesis coral. De manera similar, en la parte final del estásimo reaparecen también algunos términos e imágenes de la primera díada, pero en este caso invertidos, marcando el giro que ha producido en el discurso del coro de ancianos argivos la recuperación de las palabras de un coro anterior en el pasaje central de la oda. Así, por ejemplo, la Noche que al principio de la oda era invocada junto a Zeus Rey y caracterizada positivamente como Νύξ φιλία, / μεγάλων κόσμων κτεάτειρα (vv. 355s.), reaparece en términos negativos en aquello innominado, “cubierto de noche”, que el coro teme escuchar, refiriéndose a la maldición de los ciudadanos rencorosos (vv. 459s.: μένει δ' ἀκοῦσαί τί μου / μέριμνα νυκτηρεφές). Del mismo modo, la claridad con que se manifiestan los delitos de Paris y los troyanos en la primera parte del estásimo (v. 374: πέφανται; vv. 387s.: οὐκ ἐκρύφθη, / πρέπει δέ, φῶς αἰνολαμπές) se torna ahora en imágenes de oscuridad, invisibilidad y ceguera (v. 455: ἐχθρὰ δ' ἔχοντας ἔκρυψεν; 460: νυκτηρεφές; v. 466: τιθεῖσ' ἀμαυρόν; v. 469: βάλλεται γὰρ ὄσσοις). Por último, la facilidad de reconocer y proclamar la justicia de Zeus al castigar a los troyanos (vv. 367s.: Διὸς πλαγὰν ἔχουσιν εἰπεῖν, / πάρεστιν τοῦτό γ' ἐξιχνεύσαι) cede ahora ante la sorda acusación silenciosa de los argivos hacia sus jefes (v. 449: τάδε σῖγά τις βαύζει) o la incapacidad del coro de establecer la

³³ *Il.* I 604: Μουσάων θ' αἰ ἄειδον ἀμειβόμενα ὅτι καλῇ (cf. *Od.* XXIV 60); Plut. *Pomp.* 48, 7: ὥσπερ χορὸς εἰς ἀμοιβαῖα συγκεκροτημένος.

³⁴ La imagen de las estatuas sin ojos, que como veremos irá reapareciendo a través de diversas alusiones textuales a lo largo de la obra, podía también hacerse presente visualmente en la *performance* mediante la referencia metateatral a la máscara, un rostro sin ojos. Sobre la conexión entre el motivo del rostro (πρόσωπον) y la mirada (ὄμμα) en alusión al poder performativo del coro, cf. *infra* n. 41 y Aesch. *Suppl.* 198s. (τὸ μὴ ματαῖον...ἴτω προσώπων ὄμματος παρ' ἡσύχου). Debo esta idea a la amable sugerencia de Angela M. Andrisano.

veracidad de los rumores sobre la caída de Troya (v. 477: εἰ δ' ἐτήτυμος, τίς οἶδεν;), con la que concluye la oda.

Este último ejemplo nos conduce de nuevo al tema central que nos ocupa, la lectura metacoral del pasaje. En efecto, el efecto transformador que produce el pasaje central del estásimo, con la evocación de las imágenes de las estatuas sin ojos, la marcha de Afrodita, la pérdida de χάρις o las inconsistentes visiones nocturnas – todas ellas, como hemos señalado, con connotaciones corales –, afecta no solo a la situación actual de Argos, sino particularmente al coro mismo. Sin embargo, paradójicamente, esta evocación de imágenes de pérdida y de ausencia tiene el efecto activo de poner en cuestión los fundamentos mismos de la performatividad del coro ritual. Esta pérdida de poder eficaz se percibe inmediatamente en el interior mismo del estásimo, pues el contraste observado entre las dos partes se expresa también entre, por una parte, un coro que, al principio de la oda, proclamaba con autoridad y confianza la justicia del castigo divino de Zeus y de la Noche contra Paris y los troyanos, diáfananamente culpables, y el mismo coro que, en la segunda parte del estásimo, primero muestra su angustia ante la posibilidad de escuchar algo oscuro, envuelto en noche, que no es capaz de expresar (μένει δ' ἀκοῦσαί τί μοι μέριμνα νυκτηρεφές); a continuación evoca un castigo genérico de Zeus pero es ahora incapaz de nombrar a su destinatario concreto; y finalmente, en el epodo conclusivo, acaba reconociendo su impotencia para reconocer si los indicios presentes son verdaderos o un engaño de los dioses: εἰ δ' ἐτήτυμος, / τίς οἶδεν, εἴτε θεῖον ἔστιν μὴ† ψύθος; (vv. 477s.)³⁵. Y del mismo modo que el lamento de los profetas espartanos desbordaba el marco de la cita de unas palabras del pasado para invadir el presente de los ancianos argivos, también aquí la incapacidad de conocer la verdad que el coro expresa al final del estásimo desborda los límites de la oda para prolongarse en el principio del segundo episodio. En este pasaje se reitera la incapacidad del coro para decidir si las señales de las antorchas son veraces o apariencias placenteras pero engañosas, a la manera de los sueños (vv. 491s.: εἴτ' οὖν ἄληθεῖς, εἴτ' ὄνειράτων δίκην / τερπνὸν τόδ' ἔλθον φῶς ἐφήλωσεν φρένας). Esta referencia a la inconsistencia de los sueños remite una vez más a la imagen de las

³⁵ Un contraste similar se observa entre las palabras del coro que cierran el estásimo (vv. 484s.) y las que había pronunciado al final del primer episodio (vv. 352-54). Este acababa con la expresión de confianza del coro en las noticias fiables (πιστὰ τεκμήρια) de Clitemnestra, que le permitían proclamar el cumplimiento de una gracia (χάρις εἴργασται), a la que conviene responder con otra recíproca, el himno a los dioses que ocupa la primera parte del estásimo, en el que esta confianza y asertividad se mantienen intactas. Al final de la oda, sin embargo, el mismo coro justifica su incapacidad de determinar la veracidad de las señales achacando al carácter femenino de Clitemnestra la inconsistencia de un carácter excesivamente crédulo (πιθανὸς ἄγαν) y un agradecimiento prematuro (πρὸ τοῦ φανέντος χάριν ξυναινέσαι), en una clara retractación de sus palabras anteriores precisamente en torno a los términos πειθῶ/πίστις y χάρις, que son el fundamento mismo de la eficacia coral. Y una vez más, el punto pivotal de esta inversión se encuentra en el episodio central del estásimo, en relación con las visiones engañosas (πειθήμονες) y portadoras de una χάρις inútil (χάριν ματαίαν).

visiones oníricas de Menelao y confirma así que el origen de la transformación se encuentra en la evocación de aquel momento, en el que la partida de Helena provocó la aparición de las apariciones seductoras pero engañosas (πειθήμονες δόξαι, cf. τερπνὸν φῶς en el pasaje en consideración).

El tema de la pérdida de autoridad y eficacia del coro se extiende a partir del primer estásimo al resto de la tragedia. Ya hemos comentado el principio del segundo estásimo, en el que el coro se muestra incapaz de nombrar – porque “no lo vemos”, como él mismo reconoce – a aquel que le dio el nombre a Helena. Aunque este detalle puede parecer poco relevante desde el punto de vista de la trama, al retomar en un sofisticado juego alusivo algunos elementos esenciales de la tradición tanto épica como coral en torno a Helena, el coro no solo retoma los temas que habían marcado la oda anterior, sino que refrenda la lectura metacoral que había sido planteada en el primer estásimo. La pregunta sin respuesta con la que se inicia esta oda (τίς ποτ' ὠνόμαξεν;) se corresponde con la que cerraba la anterior (εἰ δ' ἐτήτυμος, τίς οἶδεν;) pero, referida ahora al pasado, marca también una merma en su capacidad de remontar el tiempo, una de las funciones esenciales del coro, para relatar con precisión los hechos pasados, en este caso el nacimiento de Helena, como lo había hecho en el primer estásimo con su rapto y en el *párodos* con los hechos de Áulide. En aquellas ocasiones el coro había citado las palabras literales de Calcante o de los profetas; ahora es incapaz incluso de nombrar al personaje que evoca. En sus apariciones sucesivas a lo largo de la obra, se mostrará incapaz de interpretar las palabras proféticas de Casandra y el tono predominante de su canto será la expresión de su miedo, dolor, perplejidad e impotencia.

No podemos proceder aquí a un análisis detallado de todos los coros de la *Oresteia* desde esta perspectiva metacoral. Nos limitaremos, pues, a unas breves observaciones conclusivas sobre dos pasajes claves de la trilogía en los que el tema de la performatividad coral se muestra con toda claridad como un tema esencial de la obra: el final de *Agamenón* y el coro conclusivo de las *Euménides*. En efecto, la pérdida de efectividad del coro de *Agamenón*, que se ha originado en el pasaje central del primer estásimo, no revelará su plena función dramática hasta al final de la tragedia. A lo largo del cuarto estásimo y en el diálogo final entre Clitemnestra, Egisto y el corifeo, la inutilidad del coro de ancianos se hace dolorosamente patente en el nivel de la trama por su impotencia al enfrentarse a los asesinos del rey y se manifiesta claramente en el nivel de la estructura dramática por la ausencia de un canto final de salida del coro, al que probablemente hemos de imaginar, tal como le ordena Clitemnestra, marchando derrotado y en silencio (vv. 1657s.: στείχεται αἰδοῖοι γέροντες πρὸς δόμους, πεπρωμένοις / πρὶν παθεῖν εἴξαντες)³⁶. Esta ausencia se refleja también en el texto con

³⁶ Sobre los aspectos dramáticos de las escenas finales de *Agamenón* y de *Euménides*, cf. TAPLIN (1977), DI BENEDETTO (1989).

las referencias explícitas de Egisto y Clitemnestra a la absoluta inutilidad del coro, retomando términos e imágenes que habían aparecido ya en el primer estásimo. Así, Egisto evoca sucesivamente la falta de visión del coro (v. 1623: οὐχ ὄραξ ὄρων τάδε);³⁷ y su voz completamente desprovista de toda belleza y poder de atracción, opuesta a la de Orfeo y descrita como simples ladridos (vv. 1629-32: Ὀρφεῖ δὲ γλῶσσαν τὴν ἐναντίαν ἔχεις. / ὁ μὲν γὰρ ἦγε πάντ' ἀπὸ φθογγῆς χαρᾶ, / σὺ δ' ἐξορίνας νηπίοις ὑλάγμασιν / ἄξιη· κρατηθεὶς δ' ἡμερώτερος φανῆ)³⁸. Falta de visión y ausencia de χάρις son, como hemos visto, los elementos que anulan la capacidad performativa del coro, expresada en el segundo pasaje citado por el uso del verbo metacoral ἄγω (con el paso de la voz activa ἦγε a la pasiva ἄξιη). La descripción de la voz del coro como ladridos reaparecerá en la frase final de la obra, en boca de Clitemnestra, ampliada con el epíteto μάταιος (v. 1672: μὴ προτιμήσης ματαίων τῶνδ' ὑλαγμάτων), que reevoca la χάριν ματαίων de las visiones nocturnas de los sueños de Menelao para transmitir una imagen final del coro como meros fantasmas que se desvanecen del espacio teatral con la misma irrelevancia que aquellas.

Antes, en el diálogo lírico entre el coro y Clitemnestra que conforma el cuarto estásimo, el coro se había ya declarado impotente para actuar (vv. 1530-32: ἀμηχανῶ φροντίδος στερηθεὶς / εὐπάλαιμον μέριμναν / ὅπα τράπωμαι)³⁹. Pero en este pasaje esta impotencia, expresada ya anteriormente (cf. vv. 1113, 1177), se extiende también al que constituye uno de los cometidos fundamentales del coro ritual, la ejecución del canto fúnebre. Como en ocasiones anteriores, el coro lanza una pregunta sin respuesta para expresar esta carencia: τίς ὁ θρηνήσων; (v. 1541) τίς ἐπιτύμβιος αἶνον...πονήσει; (v. 1547). El hecho de que Clitemnestra no pueda ejercer de corega, siendo la asesina, no resta fuerza a la ausencia de performatividad coral en lo que debería haber sido el éxodo final en las expectativas del público, como el treno por Héctor constituye la perfecta

³⁷ Es posible detectar aquí una alusión, dentro de la tradición coral, al primer partenio de Alcman: ἦ οὐχ ὄρηις; (Alcm. fr. 1, 50). La probabilidad de la presencia de aquel poema coral como subtexto de este pasaje aumenta si consideramos que en la posterior referencia de Egisto al potro de tiro, σειραφόρος, dirigida igualmente al coro, aunque en términos negativos, hay también una alusión a la representación metafórica de la corega en el partenio de Alcman: τῶι τε γὰρ σηραφόρῳι (v. 92).

³⁸ «Tienes una lengua contraria a Orfeo. Él se llevaba todo tras sí con la alegría de su canto: tú, en cambio, por haberme irritado con tus necios ladridos, serás arrastrado y, cuando ya estés sometido al poder, te mostrarás más manso».

³⁹ «Me falla la mente al tratar de buscar un recurso certero. No encuentro hacia dónde volverme». Es interesante observar cómo en algunos de estos pasajes finales se usan verbos que pueden expresar el movimiento coral (στείχω, ἄγω, τρέπομαι), desprovistos ahora de toda efectividad performativa. El coro que debería marchar (στείχω) al final de esta obra o bien lo hacía en silencio o quizá se quedaba inerte en la *orchestra*, el coro cuya función es guiar, atraer o conducir (ἄγω) será ahora arrastrado por Egisto, el coro que gira (τρέπομαι, στρέφω) no sabe ahora hacia dónde volverse. Esta desnaturalización de los movimientos del coro había ya empezado con la imagen de los κολοσσοί inmóviles y sin χάρις en la mirada y el brusco cambio de movimiento de las visiones nocturnas que al ser asidas se desvanecen en el sueño (παρὰλλάξασα, ὀπαδοῦσα: cf. Eur. *Heracl.* 1053: στείχετ', ὀπαδοί, Eur. *Hipp.* 108: χωρεῖτ', ὀπαδοί, marcando respectivamente el *éxodos* y el *párodos*).

conclusión de la *Ilíada*. En la *Oresteia*, el lamento fúnebre por Agamenón queda desplazado al primer estásimo de las *Coéforas*, en el que otro coro y otra corega, Electra y sus compañeras, se harán cargo de él.

Con el primer coro de la segunda obra de la trilogía empieza el restablecimiento gradual de la eficacia ritual del coro en la *Oresteia*, que culminará en el coro final de las *Euménides*. Es en función de este último coro de la trilogía que debe interpretarse el tema de la pérdida de la performatividad coral en *Agamenón*, que como hemos visto comienza en el centro del primer estásimo y alcanza su máxima expresión en el diálogo final de la obra y la ausencia del éxodo conclusivo. En las *Euménides*, en el último diálogo lírico entre Atenea y el coro de las Erinias que precede al coro final, esta carencia es completamente revertida mediante la reiteración de términos que hacen referencia a la realización efectiva y eficaz del ritual (v. 949: ἐπικρανεῖ, v. 953: διαπράσσουσιν, v. 969: ἐπικρανομένων, etc.), y particularmente, desde el punto de vista de las referencias metacorales, a través de la insistencia en la presencia de χάρις y del énfasis en la importancia de la visión. En el primer caso, los dos interlocutores afirman inequívocamente el restablecimiento del vínculo de χάρις (v. 938: τὰν ἐμὸν χάριν λέγω; v. 984: χάρματα δ' ἀντιδιδόειν; v. 1003: χαίρετε χύμεις; v. 1014: χαίρετε δ' αὖθις, ἐπεὶ διπλοῖζω) como una relación recíproca entre las Erinias y los ciudadanos atenienses, es decir, entre el coro y el público, pero también entre los dos coros de la obra, el de las Erinias/Euménides y el de los oficiantes que las acompañan a su nuevo santuario. No entraremos aquí a discutir sobre la naturaleza dramaturgica de este segundo coro. Simplemente observaremos que, fuera cual fuera su realización en la *performance*, se produce aquí una de las funciones características de la acción performativa del coro ritual, la identificación a través de la χάρις que la acción coral establece entre los miembros del coro y sus representantes o destinatarios divinos (Apolo, Afrodita, Helena o las Musas, por ejemplo).

Por lo que respecta al segundo elemento mencionado, la insistencia en la importancia de la visión (v. 939: ὀμματοστερεῖς⁴⁰, v. 990: προσώπων, v. 991 ὄρω⁴¹),

⁴⁰ Este compuesto, aplicado aquí al calor excesivo que priva de ojos – es decir, de brotes – a las plantas es especialmente significativo en la medida en que debía ser percibido como una alusión a la imagen de las estatuas privadas de ojos del primer estásimo de *Agamenón*. Puesto que en evitar esa acción destructiva consiste precisamente la χάρις del coro de Erinias (τὰν ἐμὸν χάριν λέγω), podemos considerar este término como una alusión metacoral al restablecimiento de la efectividad del coro que en el relato del rapto de Helena se había perdido. Es este un buen ejemplo de la dualidad característica de la lírica coral entre el nivel de la significación narrativa de un término en su contexto discursivo y el nivel de su valor metacoral, percibido por un público que conoce bien el código léxico asociado a la coralidad.

⁴¹ Esta referencia es importante porque relaciona de nuevo (cf. n. 26) el motivo de la mirada – en este caso la de Atenea – con el del rostro del coro: ἐκ τῶν φοβερῶν τῶνδε προσώπων / μέγα κέρδος ὄρω τοῖσδε πολίταις. La mirada de Atenea representa aquí el poder transformador de la mirada coral que al establecer un vínculo recíproco entre el coro y su público (nótese la identificación que establece la repetición del deíctico de proximidad τῶνδε-τοῖσδε) convierte en acción benéfica para este (μέγα κέρδος) las imágenes que el coro genera. Estas pueden ser positivas (cf. Alc. fr. 1, 40s.: Ἀγιδῶς τὸ φῶς· ὄρω / ε'

tres referencias son especialmente relevantes. En primer lugar, la frase de Atenea στέργω δ' ὄμματα Πειθοῦς (v. 970), que a través de la imagen de los ojos, reinstaura la πειθῶ junto a la χάρις como los dos fundamentos de la eficacia coral, tal como lo había afirmado el coro de ancianos argivos al principio de la trilogía (Ag. 105s.: θεόθεν καταπνεύει πειθῶ, μολπᾶν ἀλκᾶν, σύμφυτος αἰών). En segundo lugar, la exhortación de Atenea a los habitantes de Atenas como ὄμμα πάσης χθονός (v. 1025), especialmente remarcable por el hecho de que el ojo pasa a ser aquí directamente la representación del coro mismo, pues ellos serán los integrantes ideales del coro final en su totalidad, los participantes en la procesión solemne que acompañan a las Euménides a su santuario en el Areópago⁴². Finalmente, en la invocación final a Zeus Panoptes, acompañado de la Moira, la imagen de la visión alcanza su máxima dimensión, al transferirse al plano cósmico de la divinidad suprema. Es importante observar que en estas tres alusiones al ojo se recogen tres niveles esenciales de la eficacia coral: el de las fuerzas que la vehiculan (πειθῶ y χάρις), el de los miembros que participan en el ritual, sea como actores o como público (el conjunto de los habitantes de Atenas que son convocados a la procesión) y el de la divinidad que es invocada y se hace presente en el coro.

La lectura metacoral de la *Oresteia* que proponemos, y que aquí no podemos más que esbozar, culmina lógicamente en el coro final de la trilogía. El carácter extraordinario de este coro, profusamente destacado por los estudiosos, reside en buena medida en su identificación casi total con el coro ritual⁴³. Los ciudadanos atenienses que lo componen ya no encarnan a ancianos o muchachas argivas, sino al pueblo mismo de Atenas. La frontera entre el pasado de la trama mítica y el presente de la ciudad democrática es abolida. El viaje temporal que había comenzado con los dos saltos hacia el pasado del *párodos* y el primer estásimo de *Agamenón*, hasta alcanzar el origen del conflicto que comprometía la eficacia ritual del coro, llega aquí al presente con el restablecimiento de dicha eficacia en la imagen de una ciudad reconciliada con sus dioses y consigo misma. Los mecanismos de autorreferencialidad y de mimesis activa del coro alcanzan aquí su máximo poder performativo para producir la identificación completa de todos los elementos y niveles que configuran la experiencia colectiva de la acción coral y proyectar esta imagen de unidad total que Zeus Panoptes representa sobre

ὄτ' ἄλιον), pero también negativas, como estos rostros terribles (φοβερῶν προσώπων), que vuelven a presentar al final de la obra, positivándolas, las imágenes de negatividad de los rostros de *Agamenón*: las caras sin ojos de las estatuas en el primer estásimo, el rostro odioso del portador de malas noticias evocado por el mensajero (v. 639: στυγνῶ προσώπῳ) o los rostros sin sonrisa y las falsas miradas compasivas que el coro visualiza en el segundo estásimo (v. 794: ἀγέλαστα πρόσωπα; v. 796: ὄμματα φωτός). La mimesis coral por inversión, que hemos identificado como un aspecto fundamental de *Agamenón*, queda así perfectamente definida en esta frase profundamente metacoral de la *Euménides*.

⁴² Sobre el valor metacoral de la procesión en el teatro griego, cf. KAVOULAKI (1999), BIERL (2011).

⁴³ El tema de las relaciones entre el coro dramático y el ritual ha sido objeto de numerosos estudios, de los que destacaremos KOWALZIG (2007b), BIERL (2009), SWIFT (2010).

el turbio presente de una ciudad que después del asesinato de Efiltes y la tensión subsiguiente a la reforma del Areópago necesitaba recuperar la χάρις perdida para asegurar su supervivencia⁴⁴.

⁴⁴ Sobre la relación de la *Oresteia* con el contexto político de Atenas, cf. DOVER (1957), BRAUN (1998).

bibliografía

ANDÚJAR 2018

R. Andújar, *Hyporchematic Footprints in Euripides' Electra*, in R. Andújar – T. Coward – T. Hadjimichael (eds.), *Paths of Song: Interactions Between Greek Lyric and Tragedy*, Cambridge, 265-90.

ATHANASSAKI 1993

L. Athanassaki, *Choral and prophetic discourse in the first stasimon of the Agamemnon*, «CJ» LXXXIX/2 149-62.

ATHANASSAKI 2012

L. Athanassaki, *Recreating the Emotional Experience of Contest and Victory Celebrations. Spectators and Celebrants in Pindar's Epinicians*, in X. Riu – J. Pòrtulas (eds.), *Approaches to Archaic Greek Poetry*, Messina, 173-219.

ATHANASSAKI – BOWIE 2011

L. Athanassaki – E. Bowie (eds.), *Archaic and Classical Choral Song: Performance, Politics and Dissemination*, Berlin.

BIERL 2009

A. Bierl, *Ritual and Performativity. The Chorus of Old Comedy*, Harvard.

BIERL 2011

A. Bierl, *Prozessionen auf der griechischen Bühne: Performativität des einziehenden Chors als Manifestation des Dionysos in der Parodos der Euripideischen Bakchen*, in K. Gvozdeva – H.R. Velten (eds.), *Medialität der Prozession. Performanz ritueller Bewegung in Texten und Bildern der Vormoderne. Médialité de la procession. Performance du mouvement rituel en textes et en images à l'époque pré-moderne*, Heidelberg, 35-61.

BRAUN 1998

M. Braun, *Die Eumeniden des Aischylos und der Aeropag*, Tübingen.

BRILLANTE 1988

C. Brillante, *Metamorfosi di un'immagine: le statue animate e il sogno*, in G. Guidorizzi (a cura di), *Il sogno in Grecia*, Roma 17-33.

BURKERT 1987

W. Burkert, *The making of Homer in the 6th Century BC: Rhapsodes versus Stesichorus*, in *Papers on the Amasis painter and his world*, Malibu, 43-62 (= *Kleine Schriften I. Homerica*, Göttingen 2001, 198-217).

CALAME 2001

C. Calame, *Choruses of Young Women in Ancient Greece*, Lanham, MD.

CARRUESCO 2009

J. Carruesco, *La colère d'Aphrodite et d'Hélène dans la poésie grecque archaïque*, in S. H. Aufrère – M. Mazoyer (éds.), *Clémence et Châtiment*, París, 39-47.

CARRUESCO 2010

J. Carruesco, *Prácticas rituales y modos del discurso: la coralidad como paradigma del catálogo en la poesía arcaica griega*, in *Perfiles de Grecia y Roma. Actas del XII Congreso Nacional de Estudios Clásicos II*, Valencia, 271-77.

CARRUESCO 2012

J. Carruesco, *Helen's Voice and Choral Mimesis from Homer to Stesichorus*, in X. Riu – J. Pòrtulas (eds.), *Approaches to Archaic Greek Poetry*, Messina, 149-72.

CARRUESCO 2014

J. Carruesco, *Choral Practice and the Articulation of Public Space in Early Archaic Greece*, in J.M. Álvarez – T. Nogales – I. Rodà (eds.), *Actas XVIII Congreso Internacional de Arqueología Clásica. Centro y periferia en el mundo clásico* (Mérida, del 13 al 17 de mayo de 2013), Mérida, 555-58.

CARRUESCO 2016

J. Carruesco, *Choral Performance and Geometric Patterns in Epic Poetry and Iconographic Representations*, in V. Cazzato – A. Lardinois (eds.), *The Look of Lyric. Greek Song and the Visual*, Leiden, 69-107 (= «Mnemosyne» Supplementum).

CARRUESCO 2017

J. Carruesco, *The Invention of Stesichorus: Hesiod, Helen, and the Muse*, in E. Bakker (ed.), *Authorship and Greek Song. Authority, Authenticity and Performance*, Leiden, 178-96 (= «Mnemosyne» Supplementum).

CAZZATO – LARDINOIS (2016)

V. Cazzato – A. Lardinois (eds.), *The Look of Lyric. Greek Song and the Visual*, Leiden (= «Mnemosyne» Supplementum).

COWARD 2018

Th.R.P. Coward, *'Stesichorean' Footsteps in the Parodos of Aeschylus' Agamemnon*, in R. Andújar – T. Coward – T. Hadjimichael (eds.), *Paths of Song: Interactions Between Greek Lyric and Tragedy*, Cambridge, 39-64.

CUNNINGHAM 1994

M. Cunningham, *Thoughts on Aeschylus: the satyr play Proteus – the ending of the Oresteia*, «Liverpool Classical Monthly» XIX 67-68.

DI BENEDETTO 1989

V. Di Benedetto, *Spazio e messa in scena nelle tragedie di Eschilo*, «Dioniso» LIX/2 65-101.

DOVER 1957

K.J. Dover, *The Political Aspect of Aeschylus's Eumenides*, «JHS» LXXVII/2 230-37.

FERRARI 2008

G. Ferrari, *Alcman and the Cosmos of Sparta*, Chicago.

FINGLASS 2018

P.J. Finglass, *Stesichorus and Greek Tragedy*, in R. Andújar – T. Coward – T. Hadjimichael (eds.), *Paths of Song: Interactions Between Greek Lyric and Tragedy*, Cambridge, 19-38.

GAGNÉ – HOPMAN 2013

R. Gagné – M.G. Hopman (eds.), *Choral Mediations in Greek Tragedy*, Cambridge.

GRETHLEIN 2013

J. Grethlein, *Choral intertemporality in the Oresteia*, in R. Gagné – M.G. Hopman (eds.), *Choral Mediations in Greek Tragedy*, Cambridge, 78-99.

HENRICHS 1994-1995

A. Henrichs, 'Why Should I Dance?': *Choral Self-Referentiality in Greek Tragedy*, «Arion» s. 3 III/1 56-111.

HENRICHS 1996

A. Henrichs, *Dancing in Athens, dancing on Delos: some patterns of choral projection in Euripides*, «Philologus» CXL/1 48-62.

KAVOULAKI 1999

A. Kavoulaki, *Processional Performance and the Democratic Polis*, in S. Goldhill – R. Osborne (eds.), *Performance, Culture and Athenian Democracy*, Cambridge, 293-320.

KELLY 2007

A. Kelly, *Stesikhoros and Helen*, «MH» LXIV 1-21.

KOWALZIG 2007a

B. Kowalzig, *Singing for the Gods. Performances of Myth and Ritual in Archaic and Classical Greece*, Oxford.

KOWALZIG 2007b

B. Kowalzig, *And Now All the World Shall Dance (Eur. Bacch. 114): Dionysus' Choroi Between Drama and Ritual*, in E. Csapo – M.C. Miller (eds.), *The Origins of Theatre in Ancient Greece and Beyond. From Ritual to Drama*, Cambridge, 221-53.

KURKE 2012

L. Kurke, *The Value of Choralities in Ancient Greece*, in J.K. Papadopoulos – G. Urutin (eds.), *The construction of value in the ancient world*, Los Angeles, 217-35.

LONSDALE 1993

S.H. LONSDALE, *Dance and Ritual Play in Greek Religion*, Baltimore.

NAGY 1990

G. Nagy, *Pindar's Homer: the lyric possession of an epic past*, Baltimore.

NAGY 1996

G. Nagy, *Poetry as performance: Homer and beyond*, Cambridge.

NAGY 2013

G. Nagy, *The Delian Maidens and their relevance to choral mimesis in classical drama*, in R. Gagné – M.G. Hopman (eds.), *Choral Mediations in Greek Tragedy*, Cambridge, 227-56.

PEPONI 2009

A.E. Peponi, *Choreia and Aesthetics in the Homeric Hymn to Apollo: The Performance of the Delian Maidens (Lines 156-64)*, «CA» XXVIII 39-70.

PEPONI 2013

A.E. Peponi, *Theorizing the Chorus in Greece*, in J. Billings – F. Budelmann – F. Macintosh (eds.), *Choruses, Ancient and Modern*, Oxford, 15-34.

REIG 2011

M. Reig, *Los usos del espacio dramaturgico y sus transgresiones en la Orestíada de Esquilo: elementos autorreferenciales del coro y de la epifanía*, «Dionysus ex machina» II 1-24.

REVERMANN 2008

M. Revermann, *Aeschylus' Eumenides, Chronotopes, and the "Aetiological Mode"*, in M. Revermann – P. Wilson (eds.), *Performance, Iconography, Reception. Studies in Honour of Oliver Taplin*, Oxford, 237-61.

SEAFORD 2012

R. Seaford, *Cosmology and the Polis: the Social Construction of Space and Time in the Tragedies of Aeschylus*, Cambridge.

STEINER 1995

D. Steiner, *Eyeless in Argos; a reading of Agamemnon 416-19*, «JHS» CXV 175-82.

STEINER 2017

D. Steiner, *Choruses and Catalogues: the Performative and Generic Context of the Asopids in the Hesiodic Catalogue of Women*, in Ch. Tsagalis (ed.), *Poetry in Fragments: Studies on the Hesiodic Corpus and its Afterlife*, Boston-London, 47-82.

SWIFT 2010

L.A. Swift, *The Hidden Chorus: Echoes of Genre in Tragic Lyric*, Oxford.

TAPLIN 1977

O. Taplin, *The Stagecraft of Aeschylus. The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*, Oxford.