

## Ésser i tragèdia. Llegir les *Eumènides*

Anna Roense i Simó

**ADVERTIMENT.** La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX ([www.tdx.cat](http://www.tdx.cat)) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

**ADVERTENCIA.** La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR ([www.tdx.cat](http://www.tdx.cat)) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

**WARNING.** On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX ([www.tdx.cat](http://www.tdx.cat)) service has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized neither its spreading and availability from a site foreign to the TDX service. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service is not authorized (framing). This rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

Ésser i tragèdia. Llegir les *Eumènides*

Anna Roense i Simó



Tesi Doctoral

Ésser i tragèdia. Llegir les *Eumènides*

Anna Roense i Simó

Dirigida per Felipe Martínez Marzoa

Departaments: Història de la Filosofia, Estètica i Filosofia de la Cultura

Facultat de Filosofia

UNIVERSITAT DE BARCELONA

Ensenyament de doctorat: Història de la subjectivitat

Bienni 2006-2008







13	<b>Pròleg  </b>
15	<b>La figura de Dionís   Capítol 1</b>
17	L'enigma del déu   1.1
37	<b>L'abisme insuperable   Capítol 2</b>
39	La festa   2.1
43	La mètrica del poema   2.2
58	La contraposició dalt de l'escenari   2.3
69	<b>Marxar cap a Troia   Capítol 3</b>
71	Κράτος, Αἴσα i el definitivament perdut   3.1
75	El terrible <i>omen</i> de les àligues   3.2
78	Les paraules del <i>mantis</i>   3.3
78	Auguris favorables: la victòria   3.3.1
80	Auguris funestos: l'exigència d'Àrtemis   3.3.2
87	L'himne a Zeus   3.4
88	πάθει μάθος   3.4.1
94	El sacrifici d'Ifigènia   3.5
94	La comprensió d'Agamèmnon   3.5.1
97	La impossibilitat de la decisió   3.5.2
105	El sacrifici atroç   3.5.3
114	El foc: sempre diferent, sempre el mateix   3.6



116	Troia en flames   3.7
<b>119</b>	<b>El poeta i la tragèdia   Capítol 4</b>
121	Objecció a l'idealisme   4.1
121	Sense dir   4.1.1
128	Sostenir-se en l'abisme   4.1.2
134	En el fons del Tàrtar   4.1.3
136	L'anhel d'absència   4.2
138	El poeta sense tragèdia   4.3
140	La vida sense déus   4.4
<b>143</b>	<b>Δίκη   Capítol 5</b>
145	El fons de l'empresa   5.1
147	Les guardianes dels límits   5.2
151	Helena   5.3
153	Morts, urnes i cendres   5.4
154	La purgació   5.5
157	La dificultat per dir   5.6
158	Les sinistres paraules de Clitemnestra   5.7
162	La tempesta   5.8
<b>167</b>	<b>Ἔβρις   Capítol 6</b>
169	La mort en Helena   6.1
174	La fera destructora   6.2
175	Transgressió   6.3
180	Tornar a casa: les conseqüències de la menció   6.4
180	La incomprensió d'Agamèmnon   6.4.1
180	Aulis   6.4.1.1
182	Les sinistres paraules de Clitemnestra II   6.4.1.2
185	Caminar sobre brodats porpra   6.4.1.3
190	Persuasió   6.4.1.4

195	El temor del cor   6.4.2
197	ἄβρις i mort   6.4.3
<b>201</b>	<b>Encarar la mort   Capítol 7</b>
203	Cassandra   7.1
204	Cassandra i Clitemnestra   7.1.2
208	Les profecies de Cassandra   7.1.3
216	L'engany   7.1.4
221	Les profecies de Cassandra II   7.1.5
225	La mort d'Agamèmnon   7.2
<b>229</b>	<b>Absència   Capítol 8</b>
231	Clitemnestra obre les portes del palau   8.1
241	Egist   8.2
<b>245</b>	<b>Absència II   Capítol 9</b>
247	Una situació insostenible   9.1
252	Tenebra   9.2
256	Saber sense límits   9.3
258	Senyals d'un altre món   9.3.1
261	Les ofrenes   9.3.2
265	La pregària   9.3.3
<b>275</b>	<b>Absència III   Capítol 10</b>
277	Sostenir-se en l'insostenible   10.1
278	<i>Kommos</i> : Primera part. Suportar l'absència   10.1.1
280	Superar la ruïna   10.1.1.1
283	Menció que no és purgació   10.1.1.2
286	La impossibilitat de fer δίκη   10.1.1.3
289	Saber sense destresa   10.1.1.4

290	<i>Kommos</i> : Segona part. Suportar l'absència II   10.1.2
299	La súplica   10.2
300	El somni de Clitemnestra   10.3
302	Els plans   10.4
303	Absència   10.5
307	Aclariment sobre Nietzsche i <i>El naixement de la tragèdia</i>   10.6
<b>313</b>	<b>El crim   Capítol 11</b>
315	Persuasió II   11.1
321	Una venjança de tots els déus   11.2
325	La mort de Clitemnestra   11.3
331	Les Erínies   11.4
<b>337</b>	<b>El món dels déus   Capítol 12</b>
339	Abominació terrible   12.1
351	El temple d'Apol·lo   12.2
351	Incís sobre la forma de les <i>Eumènides</i>   12.2.1
356	Apol·lo, Hermes, Orestes i les Erínies   12.2.2
363	La ψυχή de Clitemnestra   12.2.3
<b>373</b>	<b>Πόλις i tragèdia: el caràcter esgarrifós de la pregunta pel fons   Capítol 13</b>
375	Venjança de sang   13.1
381	Sacrilegi   13.1.1
389	Déus contra déus   13.2
399	Purificació   13.3
404	Ἔμνος δέσμιος. Absència presència   13.4
<b>419</b>	<b>Entre dos móns   Capítol 14</b>
421	El món d'Atena   14.1
433	El món sense déus   14.2

445	<b>Mortals i immortals   Capítol 15</b>
447	El judici   15.1
449	Els preparatius   15.1.1
455	El cas per l'acusació   15.1.2
464	El cas per la defensa   15.1.3
473	El tribunal   15.1.4
479	Jutge i jurat   15.1.5
490	El comiat d'Orestes   15.2
493	<b>Equilibri difícil   Capítol 16</b>
495	Déus   16.1
517	<b>Consideracions finals   Capítol 17</b>
519	Tot per fer   17.1
527	<b>Bibliografia  </b>



Aquest treball s'insereix en una línia d'investigació on la reflexió sorgeix en la confrontació amb un text. Degut a aquesta particularitat, les eines que ens ha ofert la filologia han esdevingut imprescindibles per accedir al text, i per això, malgrat ser un treball que pertanyeria al que ha estat establert com a l'àmbit de la filosofia, gran part de la bibliografia és de caire filològic. En aquest aspecte ha estat crucial el treball de Sommerstein i West.

Les següents pàgines només han tractat de pensar la tragèdia de les *Eumènides* i ha estat a partir d'aquest estudi que ha sorgit la possibilitat de donar una traducció a la majoria dels versos que hem comentat. No ha estat així pel que fa a les cites. La majoria han estat deixades en la seva llengua original degut a què embrancar-se en una traducció hagués estat no tenir en compte que pel seu caràcter esquinçador, moltes d'elles requeririen d'un treball interpretatiu que no es podia portar a terme en aquest estudi. La transcripció dels noms grecs al català s'ha fet seguint els criteris del llibre *La transcripció dels noms propis grecs i llatins* de Joan Alberich i Montserrat Roig, i en aquells casos en què eren acceptades dues possibilitats com passava en casos com Hèlena/ Helena o Ifigenia/ Ifigènia, entre molts d'altres, ens hem decidit per l'opció més corrent, tot i que aquesta fos la que en el procés de transmissió hagués dislocat l'accent.

La tragèdia de les *Eumènides* ha plantejat, sovint, problemes tant irresolubles que ens han portat, fins hi tot, a qüestionar-nos quelcom tant essencial com el que podria significar que quelcom fos tràgic, i per tant, el que era una tragèdia. S'ha fet evident que el difícil era desfer-nos de les preconcepcions que només dificultaven l'accés a l'obra, i per això, només en la mesura que hem sabut deixar-les enrera i preguntar al text, aquest ens ha donat respostes. L'instant inquietant en què la lectura s'esfondrava, incapaç de donar sentit a un o altre vers, ens ha obligat a haver d'assajar una nova manera de pensar la tragèdia i ens ha permès l'accés a un món que acabaria per mostrar-se, com el radicalment "no el nostre". En aquesta tasca ha estat d'importància decisiva el treball d'aquells que abans que nosaltres han obert aquest espai de pensament. Aquesta investigació hauria estat impossible sense la claredat de Heidegger, Schadewaldt o Martínez Marzoa i a ells ens hem remès constantment al llarg de l'exposició. Sense tots ells, però especialment sense la lectura de Grècia i de la Modernitat que ha fet i segueix fent el professor Martínez Marzoa, un treball com aquest no s'hauria pogut concebre.



## La figura de Dionís | Capítol 1





Que els grecs pensessin que tot estava ple de déus, fet que Tales havia expressat en el que la tradició ha recollit com “καὶ ἐν τῶι ὅλωι δέ τινες αὐτὴν (sc. τὴν ψυχὴν) μεμειχθαί φασιν, ὅθεν ἴσως καὶ θαλῆς ὠήθη πάντα πλήρη θεῶν εἶναι.”<sup>1</sup>, ens mostrava la importància que tenien els déus pel que feia a allò que les coses eren, i ens feia pensar que el déu de la tragèdia, Dionís, era la clau per entendre allò en què aquesta podria consistir. La tradició havia intentat comprendre la relació del déu amb la tragèdia de manera causal, situant el déu i les celebracions que li estaven dedicades, en les quals s’havia començat a contraposar un actor a un cor que cantava i ballava<sup>2</sup>, en l’origen del que esdevindria la tragèdia, de manera que el fet que les tragèdies es “representessin” en el teatre de Dionís, on hi havia un altar dedicat al déu, no faria més que confirmar el fons d’aquesta relació<sup>3</sup>. Tanmateix, l’explicació diacrònica no esgotava totes les possibilitats, és més: deixava sense pensar el decisiu. Que la pròpia tradició percebia aquesta problemàtica, quedava confirmat pels esforços que s’havien dut a terme per tal de donar cobertura al fet que pràcticament cap de les tragèdies conservades no tractaven del déu, fet estrany si tenim en compte que el cor que cantava i ballava, li estava dedicat. Se’ns podria objectar que la majoria de tragèdies s’havien perdut, de manera que nosaltres només en disposaríem d’un petit nombre, i que per tant, la mostra de les tragèdies que tindríem, podria no ser representativa<sup>4</sup>; però, tot i que acceptéssim que el tema de la tragèdia hagués estat Dionís, quedaria encara sense resoldre perquè justament n’era ell el tema, i per tant, el seu cor i no el d’un altre déu, el que havia donat lloc a la tragèdia, en la mesura que a Grècia, pràcticament no hi havia una festa on no hi hagués un cor que cantés i ballés<sup>5</sup>, cors que podien estar formats, entre d’altres, per nois, noies, ancians, dones o guerrers i dedicats a divinitats, com ara, Àrtemis, Atena o Apol·lo. De fet, a Grècia, no hi havia celebració sense cor i el de Dionís, n’era un entre els altres, de manera que el que es feia rellevant posant la contraposició entre un actor i el cor de Dionís, en l’origen de la tragèdia era que el decisiu en el sorgiment d’aquesta, havia d’haver estat la figura del déu que hi havia darrera d’aquest cor i que d’alguna manera confirmaria la importància que pels grecs tindrien el déu en el que les coses eren. Amb això, no es tractaria de

---

<sup>1</sup> No hi ha fragments de Tales i el que sembla que va dir ens ha arribat fonamentalment a través d’Aristòtil, com la notícia A 22 que es troba en *de an* A 5. 411a 7.

<sup>2</sup> Pel que fa a l’origen de la tragèdia HAMMOND 1972 pp. 387-450, LESKY 1972, SCHADEWALDT 1991 LATA CZ 2003.

<sup>3</sup> LATA CZ 2003, p. 28 i ss.

<sup>4</sup> Tanmateix, cal tenir en compte que malgrat les vicissituds de la transmissió, aquesta tampoc no va ser només fruit de l’atzar, sinó que en un moment determinat i amb fins pedagògics unes tragèdies van ser objecte d’un estudi més curós i intensiu, que va fer que precisament, aquestes fossin les que van ser conservades.

negar l'explicació causal sinó de fer rellevant que aquesta no assenyalava el veritable fons de la qüestió, en la mesura que deixava sense aclarir perquè eren justament els cors dedicats a Dionís i no a un altre déu els que originaven la tragèdia<sup>6</sup>. Així, comprendre qui era Dionís esdevenia indispensable per comprendre el que era una tragèdia.

Se sabia que Dionís era fill de Zeus i d'una mortal, Sèmele, però que abans que aquest naixés, Sèmele havia estat cremada pel llamp de Zeus. El déu, però, no va deixar que el seu fill morís amb la mare, sinó que embolcallant-lo amb heura refrescant per tal de protegir-lo de les brases en què la seva mare havia mort i prenent el lloc d'aquesta, va acabar de gestar el fill encara incapaç de viure, dins del seu propi cos immortal, de manera que en arribar el moment, havia estat Zeus qui havia parit a Dionís. Així, Dionís havia tingut un doble naixement, que el marcaria com a una figura doble, en una estranya situació d'equilibri entre dos móns<sup>7</sup>. Més tard, Zeus va deixar a Dionís en mans de les nimfes per tal que en tinguessin cura (*Eu. 22, Himnes homèrics 26*), però Licurg en possessió d'armes terribles va perseguir les dides de Dionís fins a matar-les, forçant al propi déu a llançar-se a la profunditat del mar buscant la protecció de Tetis (*Iliada 6, 130 i ss*)<sup>8</sup>.

L'aigua era l'element de la fluïdesa, de la manca de forma, el lloc de la desil·lusió i de la tristesa, però al mateix temps es percebia com el fons originari d'on sorgia la bellesa: Afrodita nascuda de la sang d'Úranos, caiguda damunt del mar per la violència exercida per Cronos contra el seu pare<sup>9</sup>. Un acte terrible i desmesurat havia permès el naixement de la deessa a partir

---

<sup>5</sup> BURKERT 1977, pp. 167-9

<sup>6</sup> Sobre aquesta mateixa problemàtica RODRÍGUEZ ADRADOS 1983 p. 393: "Concretamente, el problema fundamental del Teatro griego consiste en que, estando enraizado en el culto de Dioniso, tiene muy poco de dionisiaco."

<sup>7</sup> HEIDEGGER 1980, p. 189: "Dionysos ist der Sohn eines sterblichen Weibes, der Semele, einer der vier Töchter des Kadmos, König von Theben. Die Mutter verbrannte in der Blitzflamme des Vaters Zeus, ehe sie den Sohn gebar, und der Vater schützte ihn vor dieser Flammenglut durch kühlende Efeuranken. So vom Gott im sterblichen Weibe gezeugt, zeugt Dionysos für das Seyn beider, *ist* dieses ein ureigenen Einheit. Dionysos ist nicht nur ein Halbgott unter anderen, sondern der ausgezeichnete. Er ist des Ja des wildesten, im zeugerischen Drang unerschöpfbaren Lebens, und er ist das Nein des furchtbarsten Todes der Zernichtung. Er ist die Seligkeit zauberischer Berückung und das Grauen eines wirren Entsetzens. Er ist das Eine, indem er das Andere ist, d. h. er ist, indem er ist, zugleich nicht; indem er nicht ist, ist er. Sein aber heißt für die Griechen "Anwesenheit" – παρουσία. Anwesend west dieser Halbgott ab, und abwesend west er an."

<sup>8</sup> OTTO 1960, p. 147

<sup>9</sup> SCHADEWALDT 1978, p. 102 i ss.: "Wenn so weit die Linie der Erzeugungen von der Nacht her geht, so kommen wir v. 233 zu einem Dritten, eigentlich von der Erde Erzeugten: dem Meer, von dem ja klar ist, daß es ein ungeheurer Bereich der Erzeugungen ist, wie schon die einfache Anschauung zeigt. Auch für uns heute ist das Meer der Bereich, aus dem alles Leben gekommen ist. Davon hatte man auch damals schon ein Bewußtsein, und so wird es nachdem es schon vorher erwähnt war, jetzt gleichsam herausgehoben und zum Ausgangspunkt einer großen Kette weiterer Erzeugung gemacht. Wir wollen das

de l'aigua, que per tant, presentava aquest caràcter de sense ser figura, ser-ne el seu fons. Això era quelcom que trobàvem expressat en la *Metafísica* d'Aristòtil quan aquest parlava de Tales (A 12, Ar. *Metaph.* A 3, 983b 6):

“τῶν δὴ πρῶτον φιλοσοφησάντων οἱ πλείστοι τὰς ἐν ὕλης εἶδει μόνας ὠμήθησαν ἀρχὰς εἶναι πάντων· ἐξ οὗ γὰρ ἔστιν ἅπαντα τὰ ὄντα καὶ ἐξ οὗ γίγνεται πρῶτου καὶ εἰς ὃ φθείρεται τελευταῖον, τῆς μὲν οὐσίας ὑπομενούσης τοῖς δὲ πάθεσι μεταβαλλούσης, τοῦτο στοιχεῖον καὶ ταύτην ἀρχὴν φασιν εἶναι τῶν ὄντων, καὶ διὰ τοῦτο οὔτε γίγνεσθαι οὐδὲν οἴονται οὔτ' ἀπόλλυσθαι, ὡς τῆς τοιαύτης φύσεως ἀεὶ σωζομένης (...) δεῖ γὰρ εἶναι τινα φύσιν ἢ μίαν ἢ πλείους μιᾶς, ἐξ ὧν γίγνεται τᾶλλα σωζομένης ἐκείνης. τὸ μέντοι πλῆθος καὶ τὸ εἶδος τῆς τοιαύτης ἀρχῆς οὐ τὸ αὐτὸ πάντες λέγουσιν, ἀλλὰ Θαλῆς μὲν ὁ τῆς τοιαύτης ἀρχηγὸς φιλοσοφίας ὕδωρ εἶναι φησιν ...”

“La majoria dels primers filòsofs creien que només eren principis de tot, els que eren matèria; d'aquesta són totes les coses i d'aquesta primera sorgeixen i en aquesta última es descomponen, romanent el seu ésser (ὕλη), canviant en aquells que els hi esdevenen (accidents) (μορφή), diuen que aquest és element i aquest és principi de les coses i per això creuen que res no es genera ni es destrueix, ja que aquesta naturalesa sempre es conserva (...) cal que hi hagi sempre una naturalesa, sigui una o més d'una, a partir de la qual es genera la resta, conservant-se ella. Pel que fa al número i a la naturalesa d'aquest principi, no diuen tots el mateix, sinó que Tales, que va introduir aquesta filosofia, diu que és l'aigua ...”

No s'ha conservat cap escrit de Tales, de fet no sabem si va escriure alguna cosa. El que recollia Aristòtil era quelcom que havia sentit per altres i a partir de què el propi Aristòtil

---

nicht mehr im einzelnen durchgehen. Es ist sehr schön zu sehen, wenn aus der Erde zunächst die großen Grundgewalten konkreterer Art entstehen und aus der Nacht mehr geistige und geisterhafte Wesenheiten, die zumal auch die seelische Struktur bestimmen, wie nun aus dem Meer sowohl das Ungeschlachtete entsteht wie auch wieder das Liebenswertigste und Entzückendste: Ungeheuer und Meertöchter (...) Das sind diese beide Linien, die vom Meer herkommen: neben den Nereiden, die das Liebreizendste sind, was es gibt, diese düsteren Unholde, die das Wilde und Gefährliche des Meeres darstellen; und doch beides Nachkommen der gleichen Grundpotenz. Und zum Abschluß (337-370) noch etwas, das zu dieser Meerswelt gehört: die Kinder des Okeanos und der Thetys, also des Weltstroms und der großen Ur-Meeresgöttin. Sie erinnern sich, das Okeanos bei Homer (Ilias 12, 201) der “Ursprung der Götter“ genannt wurde. (...) Nun, ich glaube, daß es nicht überinterpretiert ist, wenn ich sage, daß die Griechen bei ihrer außerordentlich Ausgesetztheit mit ihrem ganzen Leib, mit den Sinnen, dem Wahrnehmungsvermögen, offensichtlich das erlebt haben, was auch heute noch jeder erleben kann, wenn er mit unseren so gesicherten Schiffen über das Meer fährt: nämlich daß dieses Meer ein Bereich der Wunder ist. Es wechselt ständig, wenn auch scheinbar gar nichts zu sehen ist als hin und wieder eine Insel, aber in sich selbst ändert es sich ständig. Auch Gefahr ist dabei, ein Wind kann aufkommen. Aber das Wunderbarste sind doch die sich ständig ändernden Lichterscheinungen, die man beobachten kann.“

conjecturava. Però deixant de banda el comentari que Aristòtil pogués haver fet sobre perquè Tales podria pensar que l'aigua fos l'origen de les coses, el que es feia rellevant era que per a molts dels primers filòsofs només eren principis de totes les coses el que era ὕλη. Les traduccions habituals feien de ὕλη quelcom material, de manera que l'origen de les coses es trobaria en la matèria. Però la lectura d'Aristòtil feia impossible aquesta traducció ja que oposat a ὕλη ens trobàvem sempre μορφή. Ὑλη en grec significava bosc, fusta, llenya i en general els materials de construcció, de fet, el que es destacava de ὕλη era la seva opacitat i el seu caràcter de ser d'on sorgia quelcom<sup>10</sup>. μορφή, en canvi, tenia a veure amb figura, amb contorn, i per tant, amb límit. Així, per contraposició, ὕλη era el que pròpiament no tenia límits, però no perquè encara no en tingués, perquè li manquessin, sinó perquè es tractava d'allò que per definició era sense límits, i per tant, allò que mai podria ser límit: l'irreductible al límit, però alhora el que el possibilitava. Aquest fons inesgotable i opac que era el principi de totes les coses, tal i com segons Aristòtil molts filòsofs havien pensat, era, per a Tales, l'aigua, l'element que com hem vist, en la seva fluïdesa defugia tota figura i en el qual Dionís trobava el seu refugi, establint-se un lligam entre el déu i el fons de les coses. Aquest caràcter de Dionís era el que feia que mai fos

---

<sup>10</sup> SCHADEWALDT 1978, p. 225: "Wenn wir gleich zu Anfang lesen, daß sich die Archai in der Wesenart der Materie bewegen, so sind die Begriffe *arché* und *hyle* spät und bestimmt nicht vor Aristoteles selbst. Ferner "Element". In alter Zeit hieß *stoichos* "die Reihe" (= *stichos*); davon kommt dann *stoicheion*, "Element in einer Reihe", und endlich "Element" überhaupt. Aber daneben finden sich zur Begründung dieser Theorie auch Dinge, die in einer ganz anderen Sprache gesagt sind. "Das sei das Element und die Arché, von woher alles Seiende ist, aus dem als dem Ersten es wird und wohin es zugrunde geht." Die Bezeichnung *arché* taucht dann noch einmal auf. Vorgreifend will ich schon sagen, daß dieselben Begriffe auch für Anaximander von Bedeutung sein werden. Aber wir brauchen nur an die Weise zu erinnern, wie die Dichter vor Thales philosophiert hatten, wie etwa Hesiod in der "Theogonie". Wir hatten gesehen, wie er die *genesis theôn* geben wollte, das "Werden der Götter", und wie er in diesem großen Bild vom Werden der Götter, ihrem Stammbaum, auch eine Kosmologie entwickelt hatte, nicht nur eine Kosmogonie. In der Weise, wie dieses große Werden miteinander zusammenhängt, bildet sich auch die Grundstruktur des Seienden ab. Die Grundfrage geht in der alten Zeit auf die Genesis, das genealogische Denken beherrscht die Menschen und gründet in allgemein menschlichen Vorstellungen, zumal in einer Adelswelt. Schon bei Homer: wenn ein Fremder kommt und man wissen will, wer er ist, so fragt man nach seinen Eltern und danach, woher er ist; das ist seine Wesensbestimmung. Und man kann nicht leugnen, daß irgendwie der Ursprung auch über das Wesen entscheidet, daß es in ihm präformiert ist. (...) Wenn also bei Thales diese Frage gestellt wird, erscheint sie uns nicht als die Frage nach Prinzipien und Elementen, sondern, nach den Möglichkeiten des damaligen Denkgeschehens, in der Form der Frage nach der Genesis, dem Von-Woher, dem Ursprung oder der Urgrund, wie wir sagen können. Das paßt alles zusammen. Wir sehen auch an der Stelle selbst, wie Thales mit dieser Frage Vorgänger gehabt hat, eben Homer, der den Okeanos nennt, den großen Weltstrom, aus dem alles Wasser und auch die Götter und alle anderen Wesen entstehen. Diese Vorstellung war also der Zeit gegeben, und von Aristoteles wird mit der großen Klarheit, mit der er über die Dinge referiert, darauf hingewiesen. Wir dürfen also nun wohl den Schlußstrich darunter ziehen, und ich behauptete, daß die Form, in der Thales das Wasser als Element ansetzte, wie man später sagte, in seiner Denkform gelautes habe: Das Wasser ist die Genesis von allem. So ist es nicht überliefert, aber ich glaube, daß wir zwangsläufig auf diese Form geführt werden. Ob er gesagt hat, es sei der Grundform von "allem" oder von "allem Seienden", ist nicht klar, aber er wird sich irgendwie angelehnt haben an die Homerstelle. Er fragt also nicht nach einer Urmaterie; es gibt ja den Begriff der Materie damals noch gar nicht. Man bildet für die frühen Denker gelegentlich das seltsame Kunstwort

un més dels déus Olímpics, malgrat que fos germà d'Apol·lo, d'Atena o d'Àrtemis: la seva figura no era comparable a la d'aquests déus, sempre hi havia quelcom misteriós i enigmàtic que l'apartava i que el feia diferent. Tanmateix, la relació de Dionís amb l'aigua anava més enllà de la seva relació amb Tetis i les nimfes que n'havien tingut cura en una gruta (*h. Hom* 26), ja que segons una llegenda de Lacònia (Pausània, 2,43, 3) havia estat llençat al mar per Cadmos enrabiat amb la seva filla i amb ell<sup>11</sup>. També una germana de la seva mare, Ino, que se n'havia fet càrrec després de la mort de Sèmele, l'havia llençat al mar<sup>12</sup> i segons Pausània (10, 19, 3) a Lesbos es creia que se l'havia pescat en el mar. També Pausània en (4, 36, 7) ens donava testimoni de Dionís fent que sorgissin fonts d'aigua quan colpejava el terra amb el seu tirs<sup>13</sup>, mostrant-se, novament, aquesta relació de Dionís amb el mar i amb l'aigua que també es reflectia en moltes de les celebracions, que a principis de l'any es feien en el seu honor, ja que mentre a Pàgases se l'honorava com a déu del mar, Πελάγιος, a Atenes, a Esparta o a Sicília se'l distingia com a déu de les costes Ἀκταῖος<sup>14</sup>.

En la humitat tenia lloc l'engendrament i el creixement en l'úter matern, per això, l'aigua era sentida com l'element de la feminitat. Certament, el mar tenia homes que el dominaven i tempestes que l'agitaven provocades per déus, tanmateix, en la superfície i les profunditats marines eren més importants les deesses del mar, de fet, Nereu estava envoltat de filles i no de fills i pel que feia a les fonts, els llacs i els aiguamolls eren l'àmbit de les deesses i les nimfes. Posidó, el déu del mar, era germà de Zeus i d'Hades, però com aquest últim, no pertanyia al regne brillant de Zeus. Hades i Posidó eren els altres de Zeus. Mentre del mar, malgrat ser el lloc de la desil·lusió i de la fluïdesa, en podia sortir la il·lusió i el límit, de l'Hades ja no en podia sortir res, només s'hi anava a parar quan la figura esgotava el seu fons i l'aigua, congelada, deixava de fluir. Zeus, Posidó i Hades conformaven una tríade perquè la riquesa del mar no era inesgotable, malgrat el que digués Clitemnestra en l'escena dels brodats porpra (*A.* 958-960 ἔστιν θάλασσα –τίς δέ νιν κατασβέσει- τρέφουσα πολλῆς πορφύρας ισάργυρον κηκίδα παγκαίνιστον, εἰμάτων βαφάς). Les baralles entre Posidó, Zeus i Hades posaven de manifest que Zeus no s'oposava de manera igual a Posidó i a Hades: mentre al primer el necessitava, ja que només en la contraposició hi podia haver el seu regne, el segon significava la

---

Hylozoisten, also Menschen, die die Materie verlebendigt hätten. Das brauchten sie nicht, sie kannten ja noch gar keine tote Materie.“

<sup>11</sup> OTTO 1960, p. 147

<sup>12</sup> OTTO 1960, p. 147

<sup>13</sup> OTTO 1960, p. 148

<sup>14</sup> [Cfr.] OTTO 1960, p.148 i ss

pèrdua de la contraposició, i per tant, la fi de l'Olimp. Hades era la manca, era on anava a parar aquell que desapareixia de la presència.

Sembla que Posidó, en l'època arcaica havia estat molt més poderós del que després seria en Homer<sup>15</sup>. En la *Iliada* i l'*Odissea* el domini d'aquest déu se circumscrivia al mar. Tot i ser amic dels grecs i participar en els combats, només calia comparar-lo amb la resta dels déus olímpics per comprendre la limitació de la seva importància. Mentre que aquells intervenien en la forma més variada en la vida dels mortals, a ell només se'l mencionava en relació amb el mar i el cavall, i només s'atrevia a protestar en contra de la supremacia de Zeus, volent-li limitar el seu regne exclusivament al cel (*Iliada* 15, 195). Tant en la *Iliada* com en l'*Odissea* es mostrava que moltes vegades la seva veritable grandesa pertanyia al passat, sobretot quan s'enfrontava a les noves divinitats (*Iliada* 21, 435 i ss, *Odissea* 8, 344 i ss). Tanmateix, se'l feia marit de terra reforçant-se, d'aquesta manera, la impressió d'oposició al cel, i quan ja no hi havia ni mar ni terra ni cel pels mortals, llavors aquests s'encaminaven cap a l'Hades. Quan Posidó en la *Iliada* es queixava que Zeus sobrepassava els límits, deia que els tres germans s'havien dividit el cel, el mar i l'Hades, i que els tres, en canvi, participaven de la terra (*Il.* 15, 193), tot i això, a la terra se la feia esposa del mar amb qui tenia en comú aquest ser el fons des del qual podia sorgir quelcom, mentre que alhora es diferenciava d'aquest en el fet que era a la terra on anava a parar el cos del que havia mort i només quan aquest havia estat cobert per la foscor de la terra podia encaminar-se, abandonant el món de la presència, cap a l'Hades. Ara bé, que de tota l'esfera d'activitats passades de Posidó, la de dominador del mar fos l'única que quedés en Homer, juntament amb el fet que només ens haguessin arribat fragments, tot i que significatius, de la seva grandesa anterior, mostrava que els temps d'esplendor de Posidó havien passat, malgrat que aquesta hagués estat tant impressionant, que ens permetés la comparació amb Zeus. El món de Posidó i Terra quedava preterit, la seva glòria antiga semblava que s'esvaïa deixant lloc a una altra figura: Zeus<sup>16</sup>. En el seu paper podríem comparar Posidó amb Zeus, el que llençava els llampecs, ja que el propi Posidó els havia llançat i el seu trident era inconfusible com a arma letal.

---

<sup>15</sup> OTTO 1929, p. 19

<sup>16</sup> BOWIE 1993, p. 18: "Finally, the presence of Athena herself on stage is a reminder to the audience that, in the foundation legend of their city, she defeated the elder Poseidon to become its patron. Her victory led to a turbulent reaction from Poseidon, involving either the flooding of Attica or an invasion of the territory by Poseidon's son, Eumolpus. Athena's 'son', Erechtheus, defeated Eumolpus in battle, but was rammed into the ground by the god. Nonetheless, despite his ultimate defeat, Poseidon, like the other defeated parties discussed above, was still worshipped, alongside Athena on the Acropolis, and was known as Poseidon-Erechtheus."

La terra, com altres divinitats antigues, representava la connexió que es mostrava en els fills de Cronos: la fertilitat i la mort, el sorgir deixant endarrera quelcom, que establia l'ésser com a límit i la mort com el final de l'oposició. La mort es mostrava com la possibilitat que pogués sorgir quelcom, ja que només el límit possibilitava que hi hagués, i de fet, que la mort per una banda, i l'alegria per la collita i la fertilitat per l'altra estaven en relació, ho trobàvem testimoniats en deesses com Demèter i la seva filla Persèfone, o en les festes de les Antestèries i de les Agriònies, en què se celebrava l'arribada de la primavera, i per tant, la fertilitat de la terra, però que alhora establien una connexió amb l'esfera dels morts. Les informacions que ens han arribat sobre la festa de les Antestèries es referien sobretot a la festa que tenia lloc a Atenes. Sabem que com a festa dedicada a aquells que havien abandonat el món de la presència pertanyia al cicle més antic de festes gregues, i que era més antiga que el culte a Dionís<sup>17</sup>. Segons el testimoni de Tucídides (2, 15) i del nom del més Antesteriò, que es trobava molt estès en les terres jònies, les Antestèries, així com les Targèlies eren festes quasi comunes a tot el territori jònic. Eren festes de caràcter agonal relacionades amb la competició i els certàmens de lluita entre atletes<sup>18</sup>. A Esmirna i a Atenes el déu arribava en vaixell, tanmateix, això no el convertia en déu del mar, ja que arribava coronat i amb branques de ceps, entrant, per tant, com a déu del vi; però el déu que arribava amb la primavera no només portava el vi, sinó que mostrava la seva capacitat de fer créixer i florir tota la vegetació<sup>19</sup>. Ell era qui faria que la terra donés tots els seus fruits. Així, la festa més important en honor als morts a Atenes i pels jonis era alhora la festa dedicada a la fertilitat. El fet que el déu desaparegués durant els mesos d'hivern i tornés a aparèixer per la primavera en les festes que li eren dedicades, tenia a veure amb la duplicitat de Dionís, i per tant, amb el fet que tenia una connexió amb les dues cares de l'ésser, per això, el déu havia de desaparèixer, per, més tard, sorgir, o el que es representava, en les seves festes com l'arribada del déu des del mar<sup>20</sup>.

Malgrat que la festa més estesa en honor als morts fos la de les Antestèries, també hi havia testimonis a Argos de la festa de les Agriònies, que com la de les Antestèries se celebrava a la

---

<sup>17</sup> NILSSON 1995, p. 267

<sup>18</sup> NILSSON 1995, pp. 269-271

<sup>19</sup> NILSSON 1995, p. 269 i ss

<sup>20</sup> RODRÍGUEZ ADRADOS 1983, p. 371: "Es la fiesta agraria, decíamos, el lugar original de los ritos de que deriva el Teatro." p. 392: "Hay aquí el viejo tema, propio de todas las religiones agrarias, de la muerte que acompaña al triunfo de la vida – la fabricación del vino, la ebriedad – y que es motivo, al final de nueva alegría y nueva vida." p. 395: "La religión agraria está en conexión clara con el culto de los muertos: esto es bien sabido para Dioniso, Deméter y Core, Hécate, las Euménides, las Sirenas, incluso los sátiros." p. 395: "Los héroes envían la riqueza agrícola, dice una inscripción en Tera, de los muertos nos viene la vida, dice Hipócrates (*Sobre el régimen* IV 92)."



primavera i alhora estava dedicada als morts<sup>21</sup>. La seva antiguitat i pràctica molt estesa era testimoniada pel fet que en molts llocs hi havia el mes d'Agrioni. Del contingut d'aquestes festes només s'han conservat testimonis de les festes a Beòcia. Tanmateix, no es pot passar per alt la connexió, en aquesta festa, de Dionís i l'esfera dels morts<sup>22</sup>. Així, el que havíem vist que succeïa amb Terra era un pas més en l'aprofundiment de la comprensió de la relació entre aquestes dues esferes, mostrant-se que les dues cares, ho eren del mateix. De fet, només podíem comprendre que les festes més importants que es dedicaven als morts fossin aquelles que se celebraven en els mesos de primavera, quan la vida començava a brotar, si acceptàvem en el seu origen, un pensament fonamentat en la creença que feia del fons de la vida, la mort, però que ho feia no com a quelcom extern i accidental sinó constitutiu d'aquesta<sup>23</sup>. Per això, Àrtemis, la divinitat que protegia totes les cries dels animals era alhora la que portava la mort. Era la reina dels animals salvatges (*Il.* 21, 47; Anacreont 1) i en tenia cura com una mare, però al mateix temps els caçava com a corredora i arquera. Àrtemis es trobava enllaçada per arrels fosques amb els animals i els infants, amb el dolç i agradable i alhora amb el més salvatge, espantós i cruel. Matava les mares en els parts i n'ocasionava els dolors (*Orph. H.* s 36, 4), però també ajudava a educar els fills i tenir-ne cura. Amb el seu arc i les seves sagetes feria i portava la mort dolça des de lluny i en els boscos i els prats es mantenia distanciada; però malgrat ser maternal i

---

<sup>21</sup> NILSSON 1995, pp. 271-274

<sup>22</sup> OTTO 1960, p. 108 i ss. NILSSON 1995, p. 271-3

<sup>23</sup> OTTO 1960, p. 125: "Wer Lebendiges zeugt, muß in Urtiefen untertauchen, wo die Gewalten des Lebens wohnen. Und wenn er emportaucht, ist ein Glanz von Wahnsinn in seinen Augen, denn dort drunten wohnt der Tod mit dem Leben zusammen. Das Urgeheimnis selbst ist wahnsinnig – der Schoß der Doppelheit und der Einheit des Zweispältigen. (...) Die Erfahrung der Völker lautet: wo Lebendiges sich regt, da ist auch der Tode nahe. Und in dem Grade, als es lebendig ist, wächst auch die Nähe des Todes, bis hinauf zu dem höchsten Augenblick, zur Verzauberung des Neuwerdens, da Tod und Leben sich in wahnsinniger Lust berühren. Der Wirbel und Schauer des Lebens ist darum so tief, weil er todestrunken ist. So oft das Leben sich selbst von neuem gebiert, fällt für einen Augenblick die Scheidewand zwischen ihm und dem Tode. Zu den Alten und Kranken kommt der Tod von außen her, beängstigend oder tröstend; sie denken an ihn, weil sie das Leben schwinden fühlen. Aber der Jugend steigt die Todesahnung aus der schweren Reife des eigenen Lebens empor und berauscht sie, so daß ihre Entzückungen grenzenlos werden. Das steril gewordene Leben wankt seinem Ende entgegen; aber Liebe und Tod haben sich von jeher schwärmerisch begrüßt und angezogen. Diese ewige Seinsverbundenheit ist der Grund für die denkwürdige Tatsache, daß die Völker seit Urzeiten bei den zentralen Ereignissen und Festen des Lebens, namentlich bei der Geburt und der Mannbarwerdung, der Gegenwart der Toten und der unterirdischen Mächte bewußt waren. Die neuere Wissenschaft, die selten den Mut besitzt, in die Tiefe zu dringen, und das Verständnis bedeutender Kulte und Mythen lieber in der Begriffswelt eines kleinlich und schreckhaft gewordenen Volksglaubens sucht als in dem Ernst des Daseins selbst, hat diese Gebräuche und Anschauungen auf die Furcht vor schädigenden Dämonen und Gespenstern zurückgeführt. Aber wir kommen nicht weiter, wenn wir überall die Überlegenen spielen wollen und es nur darauf abgesehen haben, den Urhebern ehrwürdiger Ordnungen ihren Irrtum und Aberglauben nachzuweisen. Sie wußten mehr vom Leben als wir. Sie haben in den großen Momenten seiner Wandlung dem Tod ins Auge gesehen – weil er wirklich zugegen ist. Bei jeder Art von Geburt ist das Leben im tiefsten Grunde erschüttert, nicht etwa durch Krankheit oder irgendeine äußere Bedrohung, sondern durch seine bedeutendste Funktion, und gerade in diesem Zustand tritt seine Verbundenheit mit dem Tode am deutlichsten zutage.""

sol·lícita, essent verge, també podia ser dura i cruel. Àrtemis estava marcada per la distància i per la mort, però justament aquest tret era el que li permetia ser la deessa que tenia cura dels cadells i dels infants i assistir a les dones en els parts<sup>24</sup>. En Àrtemis, com en Dionís, es tocaven la vida i la mort, constatant-se en el fet que determinats mites i cultes dionisiacs eren primitivament d'Àrtemis<sup>25</sup>.

En Dionís, ens trobàvem amb aquests dos aspectes del mateix i aquesta relació de Dionís amb l'aigua es trobava reflectida en la seva relació amb les dones. El déu es trobava acompanyat des de la seva infantesa per dones: les nimfes que en tenien cura, o fins hi tot la germana de la seva mare, Ino se n'encarregava, Tetis l'aixoplugava davant l'amenaça de Licurg i les bacants o mènades sempre l'acompanyaven. Eren les dones les que el seguien i l'honoraven i era a elles a qui s'emportava al bosc i a les muntanyes. Mentre la resta de déus estaven envoltats per homes i dones de manera indiferent, Dionís ho estava predominantment per dones. Fins hi tot hi havia quelcom en la seva natura que era femení. No era que fos dèbil, sinó lluitador i triomfador, tanmateix, la seva masculinitat tenia la seva més gran victòria en braços de les dones i no en heroicitats guerreres<sup>26</sup>. La seva figura tenia més a veure amb Paris que no pas amb Menelau, de fet, Èsquil l'anomenava (frg. 61) *ὁ γύννις*, mentre que per Eurípides (Bacants 353) era *θελύμορφος* i fins hi tot era anomenat *ἀρσενόθηλος*. En Dionís estava a punt de perdre's la diferència originària entre el masculí i el femení, la seva naturalesa doble es trobava en contacte amb els dos costats d'una escissió.

Aquesta doble naturalesa de Dionís quedava exemplificada en el seu tret més característic: la màscara. Ens trobàvem amb màscares en altres cultes; en el temple d'Àrtemis Òrtia a Esparta s'havien conservat màscares grotesques, a Fèneos s'havien conservat també màscares de Demèter i era coneguda la màscara de Gorgo<sup>27</sup>. Tanmateix, Dionís era el genuí déu de la màscara. Només els éssers que pertanyien a l'àmbit de la terra es representaven amb màscara, i en els seus cultes, els qui dansaven en el seu honor, la portaven<sup>28</sup>. Això era degut a la connexió d'aquestes divinitats amb l'àmbit del quedar endarrera, i per tant, amb el seu rebuig a aparèixer. La màscara era encontre, però darrera d'aquest no hi havia res, no hi havia cap ésser darrera de la màscara, ella només era el símbol i l'aparèixer d'allò que era allà i alhora no hi era,

---

<sup>24</sup> OTTO 1929, pp. 70-74

<sup>25</sup> JEANMAIRE 1951, pp. 217, 266

<sup>26</sup> OTTO 1960, pp. 155-161

<sup>27</sup> OTTO 1960, p. 81

<sup>28</sup> OTTO 1960, p.82

la més immediata presència, i alhora, la més absoluta absència<sup>29</sup>. La màscara de Dionís recollia i mostrava el que havíem vist pel que feia al doble naixement de Dionís, la seva relació amb l'aigua o amb les dones: aquest caràcter doble que li permetia una connexió amb el que quedava preterit, i per tant, amb l'absoluta absència. Essent un déu olímpic, alhora, tenia a veure amb la profunditat i el desaparèixer. La màscara de Dionís ens deia que el seu aparèixer estava connectat amb l'enigma de la duplicitat i la contradicció, que la seva entrada en la presència era al mateix temps el sostreure's en la llunyana absència. La seva proximitat sacsejava i provocava èxtasi i bogeria en mostrar el fons de les coses. El seu aparèixer provocava espant perquè en ell es feia evident la profunditat que hi havia darrera de la presència i provocava la bogeria d'aquells que no podien desviar la mirada dels últims secrets de l'ésser. Dionís era el caràcter doble de l'ésser, la presència de l'absència, en ell es feia rellevant la profunditat i l'abisme, l'absoluta escissió que constituïa l'ésser. En Dionís es removia l'horror de l'ésser.

El rebombori amb què arribaven Dionís i els seu seguidors era el símbol de l'entrada del monstruós, i el més gran estrèpit alhora era la més profunda calma. Hi havia altres divinitats que també entraven fent molt de soroll<sup>30</sup>. Es tractava d'aquelles divinitats que es trobaven

---

<sup>29</sup> OTTO 1960, p. 84 : "Die Maske ist ganz Begegnung – und nur Begegnung, nichts als Gegenüber. Sie hat keine Rückseite – Geister haben keine Rückseite, sagt das Volk. Sie hat nichts, was über das machtvolle Entgegentreten hinausginge – also auch kein volles Dasein. Sie ist Symbol und Erscheinung dessen, was da ist und zugleich nicht da ist; unmittelbarste Gegenwart und absolute Abwesenheit in Einem. So sagt uns die Maske, daß die Erscheinung des Dionysos, die sich von der anderer Gottheiten durch ihre Sinnfälligkeit und Dringlichkeit unterscheidet, mit dem unendlichen Rätsel der Doppelheit und Widersprüchlichkeit verbunden ist. Sie stellt ihn gewaltsam, unausweichlich in die Gegenwart hinein, und entzieht ihn zu gleicher Zeit in das unsagbar Ferne. Sie erschüttert durch eine Nähe, die zugleich Entrücktheit ist. Die letzten Geheimnisse des Daseins und Nichtseins starren den Menschen mit ungeheuren Augen an." HEIDEGGER 1980, p. 190: "Das Sinnbild des anwesenden Abwesenden und des abwesenden Anwesenden ist der Maske. Diese ist ein ausgezeichnetes Symbol des Dionysos, d.h. metaphysisch-griechisch verstanden: der ursprünglichen Bezogenheit von Sein und Nichtsein (Anwesenheit und Abwesenheit) aufeinander. Umgekehrt ist gerade dieses Symbol als Dionysos ein entscheidender Beleg für die Wahrheit unserer Deutung der Seinserfahrung der Griechen. (...) Das ist der Seyn der Nacht, die Herrschaft der Wirrnis, der düsteren Gewaltsamkeit und Raserei –des Reich des Dionysos und seiner Priester, von denen, wie wir wissen, Hölderlin in "Brod und Wein" am Ende der Strophe VII (IV, 124, V. 123) sagt:

"Aber sie [die Dichter] sind, sagst du, wie des Weingotts heilige Priester,  
Welche von Lande zu Land zogen in heiliger Nacht."

So umschließen der erste und letzte Vers die ganze Dichtung und heben ihr Sagen hinein in den Grundbereich jenes Seyns, das der Name Dionysos- dionysisch nennt. Wir wissen, daß die letzte und zugleich Künftiges vorbereitende abendländische Deutung des Seyns durch Nietzsche auch den Dionysos nennt." RODRÍGUEZ ADRADOS 1983, p. 375: "La máscara representa seres del más allá, dioses o muertos, y de ahí el sentido sacral, terrorífico y lúdico que va unido a ella en todas las culturas."

<sup>30</sup> OTTO 1960, p. 85

properes<sup>31</sup> a Dionís, i que fins hi tot en els seus mites i cultes s'hi trobaven relacionades: sobretot Àrtemis, que ja per Homer havia estat anomenada "la sorollosa" (κελαδεινή, *Il.* 16, 183; 20, 70) o Demèter, però cap d'elles gaudia de l'estrèpit atordidor, com Dionís. Amb l'arribada de Dionís, el món confiat en el qual vivien els mortals es transformava. El món originari sorgia, la profunditat de l'ésser s'obria, i el terrible que hi havia darrera de les coses es revelava, destruint la placidesa del món que hi havia hagut fins ara. Dionís i el seu seguici no portaven a cap engany ni a cap somni, sinó al des-ocultament (ἀλήθεια), la veritat que feia tornar boig. Amb el crit d'alegria que celebrava el des-ocultament des de les profunditats maternals, el vertiginós de tot corrent vital trencava les barreres que l'empresonaven i sortia a la superfície. Quan Dionís era a prop, sorgien fonts i rierols de la terra, les roques queien, les muntanyes s'obrien per a que brolessin els rius d'aigua<sup>32</sup>. A l'illa de Teos, es deia que Dionís hi havia nascut pel fet meravellós que en el dia de la seva festa sorgien fonts de vi de la terra (Diod. 3, 66). Amb l'arribada del déu tot el tancat s'obria. Les antigues regles semblaven no valer més. Dionís era l'obertura del terrible que transformava el món. En les *Bacants* d'Eurípides (vers 141) ens trobàvem amb una descripció de la presència de Dionís on aquest feia que sorgissin rius de llet, de vi i de nèctar de les abelles. Per això Dionís també se l'anomenava el que dissolia o el que deslligava (Λύσιος, Λοχίος)<sup>33</sup>. De fet en les *Bacants* d'Eurípides (vers 443) es mostrava aquest tret del déu en la mesura que les bacants eren portades a la presó per ordre del rei, però els grillons i les cadenes que les empresonaven els queien de les mans i dels peus sense que cap mà les deslligués, i de la mateixa manera que s'obria la porta tancada amb pany i forrellat, també les mènades, empresonades per Licurg, de manera incomprendible, eren alliberades (Apollod. 3, 35).

Tanmateix, el déu que des-ocultava era alhora el déu de la bogeria i la mort. Tant la festa de les Antestèries, la festa dionisiaca de la primavera, com la de les Agriònies, eren festes dedicades als morts, fins hi tot Dionís era un déu que podia patir i morir. A Delfos hi havia la

---

<sup>31</sup> NILSSON 1995, p. 259 : "Die dionysische Ekstasis wird sehr mit Recht als eine den Hellenen neue Offenbarung betrachtet; ganz ohne Anklänge in der älteren Religion war sie doch nicht. Es ist mehrfach die Rede gewesen von einem orgiastischen Zuge in gewissen Artemisfesten. Wenn auch die nächtlichen Artemisfeiern in Patrai und Leitrinoi auf dionysische Vorbilder zurückzuführen sind – was jedoch unwahrscheinlich ist –, so zeigen doch die wilden Frauenreigen, die für Artemis aufgeführt werden, eine gewisse Ähnlichkeit mit dem Toben der Mänaden; der Phallos spielt eine Rolle in beiden Kulturen. Einen noch besseren Vergleichungspunkt bietet der Hang zu Maskenaufzügen, in denen die Menschen die Rollen göttlicher Wesen ausführen;" p. 261: "Daher hat sich der Phallosdienst an die Kulte vieler anderer Gottheiten angeschlossen, an Demeter, Hermes, Artemis, Priapos usw., and wahrt in einigen bemerkenswerten Beispielen noch lange seine Selbständigkeit."

<sup>32</sup> OTTO 1960, p. 89

<sup>33</sup> OTTO 1960, p. 89

seva tomba<sup>34</sup>. I com ell, les dones que el seguien i amb ell jugaven extasiades, patien morts violentes. De fet Ariadna, el símbol de la feminitat a qui Dionís va lliurar el seu amor, era alhora el símbol del patiment i la mort de totes les dones que el seguien. De la mateixa manera, l'obertura del quedar endarrera que Dionís simbolitzava era l'altra cara dels actes terribles que portaven a terme les seves seguidores. En les muntanyes i els boscos vagaven embogides devorant animals que havien caçat amb les seves mans. En la seva embriaguesa, en el moment en què tots els límits es dissolien, les bacants, explicava el mite, eren capaces de matar els seus propis fills i devorar-los. D'aquesta manera sentia, el grec, l'horror del que portava a terme Dionís. L'obertura del quedar endarrera era sentida com l'esventrellament d'un fill a mans de la seva mare. La bogeria de les mènades era la bogeria d'emprendre el camí cap al quedar endarrera, la bogeria que dissolia els límits i desarelava. Les bacants perdien la seva casa i la seva família sense un lloc al que tornar, acompanyaven al déu, fent-se evident la seva incapacitat per a establir-se enlloc. Però aquesta bogeria que atrapava les bacants no era sentida només com un càstig a aquells que en algun moment havien injuriat al déu, com s'esdevenia en les *Bacants* d'Eurípides, sinó que atrapava a tots aquells que s'hi acostaven.

El tret fonamental de Dionís era la bogeria, però aquesta significava molt més que una malaltia, no era una manca de vida, sinó la seva més elevada expressió. La bogeria de les bacants era la desmesura de mirar el fons de l'existència per descobrir que aquesta era una escissió que no es podia soldar, perquè l'haver no era pla sinó que tenia una profunditat. Aquest contrast entre el que apareixia i el que quedava endarrera era el que permetia que hi hagués alguna cosa, degut a què el quedar endarrera establia el límit del que apareixia, n'era el seu altre ja que en no tenir límits permetia que l'altre en tingués; l'irreductible al límit s'establia com a límit de l'altre per a què hi hagués quelcom que pogués sorgir. La bogeria que provocava la proximitat de Dionís era la comprensió de l'haver com a escissió, i per tant, de la vida com a mort, que el fons de l'ésser era l'horror sense sentit que el possibilitava. Essent el déu de l'escissió, era alhora el déu de la mort, per això, degut a aquest caràcter doble de Dionís en el seu culte no només se celebraven dies d'alegria, sinó també dies de tristesa. Les festes que se li dedicaven, fossin les Antestèries, fossin les Agriònies presentaven aquesta connexió amb la mort. Dionís i el seu seguici es trobaven emparentats amb divinitats que habitaven en la foscor, com les Erinies, que en les *Eumènides* (vers 500) eren anomenades *μαϊνάδες* i les dones que mataven els fills de Polimnest que eren anomenades bacants de l'Hades (*Βάκχη Ἅιδου*) en el

---

<sup>34</sup> OTTO 1960, p. 95

vers 1077 de *l'Hècuba* d'Eurípides. La relació de Dionís amb la mort es mostrava en les paraules d'Heràclit (B 15):

εἰ μὴ γὰρ Διονύσῳ πομπὴν ἐποιοῦντο καὶ ὕμνεον ἄισμα αἰδοίοισιν, ἀναιδέστατα εἰργαστ' ἄν' ὠντὸς δὲ Αἰδῆς καὶ Διόνυσος, ὅτεω μαίνονται καὶ ληναΐζουσιν.

Si no celebressin processons i cantessin l'himne a les (coses) vergonyoses, encara serien més desvergonyides; el mateix (és) Hades i Dionís pel que embogeixen i celebren les festes Lenees.

Aquest fragment es trobava en relació amb els fragments B 60 i B 88. “ὁδὸς ἄνω κάτω μία καὶ ὠντή.” “(El) camí cap a dalt i cap a baix (és) un i el mateix.” “ταυτό τ' ἔνι ζῶν καὶ τεθνηκὸς καὶ [τὸ] ἐργηγορὸς καὶ καθεῦδον καὶ νέον καὶ γηραιόν· τάδε γὰρ μεταπεσόντα ἐκεῖνά ἐστι κάκεῖνα πάλιν μεταπεσόντα ταῦτα.” “El mateix és vivent i mort i despert i dorment i jove i vell; ja que això de cop és allò i de nou allò de cop és això.” El mateix presentava dues cares, vivent i mort, despert i dorment, amunt i avall, Dionís i Hades. La unitat originària en el fons era escissió i l'escissió ho era perquè en el fons era unitat. L'ésser era la unitat que era contraposició, μορφή/ῦλη, aparèixer/quedar endarrera, jove/vell, amunt/avall, Zeus/Posidó. Tanmateix, havíem vist com Zeus i Posidó al seu torn es trobaven oposats a Hades. Mentre l'oposició Zeus/Posidó significava la vida, Hades, significava la supressió de la contraposició, i per tant, la mort. Que Dionís i Hades fossin el mateix s'havia d'entendre a partir d'aquesta noció del mateix. Mentre que Hades significava la supressió de la contraposició, Dionís significava aquesta contraposició. Dionís significava la vida, perquè en el fons era mort, però justament per això, per aquest suportar la mort com a l'altre, era la més forta afirmació de la vida. Perquè Dionís es mantenia lligat als dos costats de l'escissió, era l'afirmació radical de l'ésser, i per tant, una de les seves cares, l'altra, ja ho hem vist, era Hades, la pèrdua de la contraposició. Ara bé, aquesta afirmació radical de la vida, de l'escissió que era Dionís, que feia evident l'altre, el que sempre hauria de quedar preterit, i com a tal, deixat endarrera, comportava el perill de la pèrdua que representava Hades, per això Dionís i Hades malgrat estar contraposats, estaven íntimament units<sup>35</sup>. Pel fet que sempre hi havia quelcom que escapava, que l'ésser era contraposició, hi havia la possibilitat que es perdés, deixant, aquesta

<sup>35</sup> DETIENNE 1982, p. 163: “Múltiple y polimorfo, Dionisos lo es más que cualquier otra potencia del panteón, por su aura de mago de insólito prestigio tanto como por su vocación a denunciar a manifestar el más allá. Más allá que referido a la condición del hombre entre los animales y los dioses, no sólo cobra la forma del estado de la bestialidad que impone la omofagia. La misma confusión entre los animales y los hombres bajo el signo de Dionisos conduce pues, igualmente, a borrar toda distancia entre hombres y dioses.”

pèrdua, la deslimitació, la confusió i el desarrelament. Dionís i Hades eren el mateix en tant que dues cares: l'haver i la seva pèrdua, l'ésser i el no-ésser.

Com la màscara, el vi que sempre acompanyava a Dionís, mostrava la naturalesa del déu i com aquest es trobava relacionat amb el foc; de fet, quan el déu havia estat arrencat del ventre de la seva mare pel foc de Zeus, va ser anomenat el nascut del foc (πυριγενής: Diod. 4,5), fogós (πυρόεις: Nonn. 21, 222). Per altra banda, Posidoni va afirmar que la terra volcànica era la que produïa el millor vi<sup>36</sup> i la seva naturalesa ígnia feia que Plató el prohibís (*Lg*, 2, 666a) per a què el foc no fos vessat en el seu foc. Però el que es feia rellevant, era que el vi, com Dionís tenia un doble naixement. De fet, el procés de fermentació i maduració del vi era percebut com a quelcom enigmàtic per aquells que en tenien cura. Quan a partir de la caòtica efervescència, pas a pas, el vi semblava haver aconseguit les seves millors qualitats, el procés de maduració tornava a començar per a aconseguir encara resultats millors. Però el vi, com Dionís, comportava el perill de la deslimitació, de la pèrdua de les arrels i la desvinculació. L'alegria i la tristesa s'hi trobaven inextricablement unides. Es considerava que provocava alegria, però alhora la seva alegria tenia una inefable profunditat perquè en ell hi havia quelcom que es trobava connectat amb les llàgrimes. Això, feia que es percebés el vi com la presència del déu, ja que en ell es trobava tancada la contradicció en què consistia Dionís.

El diàleg del *Banquet* de Plató es tancava amb una escena marcada per la presència d'algú que arribava estant sota els efectes del vi<sup>37</sup>. En el diàleg es tractava de fer aparèixer l'escissió que constituïa l'ésser, fent que en el diàleg s'esdevingués la seva diferència radical amb les coses. Això es portava a terme en la mesura que *ἴαποφαίνειν* (el discurs que parlava de coses) fracassava en cada intent de dir l'ésser. Aquesta ruptura de *ἴαποφαίνειν* havia de ser interna, és a dir que en cada intent s'havia de mostrar la seva impossibilitat, per això, de cada intent només en podia sorgir fracàs; que fos així i que no es pogués dir que en general sempre es produiria fracàs tenia a veure amb el fet que dient això, hi havia quelcom així com una *ἴαποφαίνειν* que no fracassaria. Com a conseqüència, en el diàleg s'esdevenia el fracàs però no es podia dir, perquè dir-lo liquidaria el que s'estava portant a terme. Que això era així quedava confirmat pel fet que el que escrivia Plató eren diàlegs, i per tant, on qui hauria de dir, l'autor, acabava no dient res. Això feia que hi hagués dos nivells, de manera que la menció del que s'estava portant a terme, no arruïnés el que s'estava portant a terme. Aquest dir el que en el

<sup>36</sup> OTTO 1960, p. 133

<sup>37</sup> Pel que fa al vi i la seva relació amb el *Banquet* de Plató [cfr.] MARTÍNEZ MARZOA 2005, pp. 81-88; mentre que pel que fa al caràcter dialògic de les obres de Plató [cfr.] MARTÍNEZ MARZOA 1996a

diàleg s'estava esdevenint era el que s'anomenava "metadialògic". Tanmateix, a part de la distància dialògica, el diàleg tenia altres recursos per protegir allò que hi estava tenint lloc, i per tant, per protegir el dialògic del metadialògic quan el propi diàleg deia el que s'hi estava esdevenint. Un d'aquests recursos consistia en fer un discurs marcat per la seva inadequació per a dir el que estava dient. D'aquesta manera, mostrant la seva inadequació, mostrava la seva impossibilitat de dir el que estava dient, esdevenint, per tant, adequat per dir-ho. Així, dient de manera inadequada el que no es deixava dir, s'esdevenia en el diàleg la impossibilitat d'un dir que no fos de coses sinó que parlés de l'ésser, mostrant-se el caràcter de l'ésser de no ser el que apareixia, sinó el que sempre estava deixat endarrera. Això s'esdevenia quan en el diàleg irrompia un dir que pretenia parlar de l'ésser però que en parlava com si es tractés de coses, i que per tant, era del tipus d'explicar una història, i alhora es deixava que es notés aquesta inadequació, no lluitant-hi en contra, sinó mostrant-la. En relació amb aquest caràcter doble d'un dir, que en mostrar la seva inadequació per dir el que estava dient, esdevenia adequat per fer-ho, hi trobàvem, en el *Banquet*, el discurs de l'embriac. Des de l'inici del diàleg hi havia un seguit de distàncies que permetien que la ruptura de *ἄποφάνειν* tingués lloc. En aquestes condicions els participants decidien no beure, la sobrietat i l'abstenció eren condicions per a participar-hi. Tanmateix, en un moment del diàleg es començava a parlar de Sòcrates, i per tant, de *ἄποφάνειν*, i qui ho feia era algú que acabava d'arribar i que estava visiblement begut. De fet, que estigués begut el caracteritzava com a discurs rellevantment inadequat per dir el que s'estava dient, en la mesura que s'havia posat com a condició del que s'estava parlant que no es begués i que s'estigués sobri. Així, el discurs de l'embriac mostrant la seva inadequació, mostrava la impossibilitat de dir res del que estava dient, i per tant, es feia adequat per dir-ho. Fins al final del diàleg encara es beuria molt més, però sempre sota una condició constant sobre la que s'insistia: que malgrat que Sòcrates begués tant com la resta alhora posseïa una curiosa immunitat als efectes habituals del vi. D'aquesta manera el diàleg mostrava l'adequació del discurs de Sòcrates, discurs que no deixava de ser *ἄποφάνειν*, i alhora posava de manifest la relació entre el discurs que només en la mesura que mostrava la seva inadequació esdevenia adequat i el vi, ja que aquest, pel seu caràcter doble, d'una banda l'alegria de l'oblit de les preocupacions<sup>38</sup> (*λήθη*), de l'altra la tristesa i la profunditat que s'amagava darrera de l'aparèixer de les coses (*ἀλήθεια*) esdevenia l'element en què es feia possible que el quedar endarrera es mostrés. En el vi es feia present l'oblit que deixava endarrera el que sempre quedava preterit i la profunditat que el des-cobria, per això, el vi, i per tant, Dionís, esdevenien l'escissió, ja que tenien dues cares, que, com acabem de veure, els permetien mostrar el que

<sup>38</sup> OTTO 1960, p. 135 (Nonn., 7, 367) explica que Zeus va dir a Sèmele "afortunada tu que tindràs un fill



rebutja aparèixer. Sòcrates i Tucídides, que havien patit però alhora havien restat immunes a les seqüeles de la terrible malaltia que provocava λήθη, mostraven de manera directa que el que sempre quedava endarrera no es podia mostrar, mostrant la impossibilitat de mostrar-ho. L'embriac en el diàleg de Plató, en canvi, en la mesura que el seu discurs havia estat establert com a inadequat ho feia de manera indirecta, ho mostrava, mostrant, tot seguit, la inadequació de mostrar-ho. El vi quedava caracteritzat per la possibilitat de mostrar el quedar endarrera, tot i que si aquest mostrar-se s'esdevenia en excés, com en el discurs de l'embriac, el mostrar-se del fons, en tant que mostrar-se no aconseguiria assenyalar al veritable caràcter de desaparèixer del fons, esdevenint, per tant, un discurs inadequat. Així, el vi assenyalaria a la naturalesa doble de Dionís, com l'obertura que significava el més dolç i alhora el més espantós, de manera que el més meravellós i el més terrible és trobaven inextricablement units, alhora que es feia present el perill de l'excés, en assenyalar al quedar endarrera.

Al costat del vi i dels ceps, hi havia una altra planta que era molt apreciada pel déu, aquesta era l'heura (Plutarc, Is. Os. 37). De la mateixa manera que Apol·lo es guarnia amb llorer, Dionís ho feia amb heura, per això se l'anomenava "el guarnit d'heura" (κισσοκόμης: *h. Hom* 26, 1. κισσοχαίτης: Ecphant. fr.3; Pratin. fr. 1, 43. κισσοφόρος: Píndar Ol. 2, 31; Aristòfanes, *Tesmofòries*. 988. κισσοδάης: Píndar. fr. 75)<sup>39</sup>. El mite explicava com en el naixement de Dionís quan Sèmele havia estat cremada pel llamp de Zeus, va aparèixer alhora l'heura, per a protegir a Dionís del foc que havia matat la seva mare. Com el cep, l'heura<sup>40</sup>, per les seves propietats esdevenia una planta que es relacionava amb Dionís. El cep i l'heura eren germans que es desenvolupaven en direccions contraposades, tanmateix, aquest fet no podia amagar el seu parentiu. Ambdós patien una transformació. El cep es trobava, en els freds dies de l'hivern com mort, i en la seva sequedat s'assemblava a un caluix sense cap mena d'utilitat, fins que sota els raigs de sol sorgia una verdor exuberant i una saba fogosa. Però no menys curiós era el que li

---

que portarà l'oblit dels seus patiments als mortals"

<sup>39</sup> OTTO 1960, p. 139

<sup>40</sup> HEIDEGGER 1980, p. 187: "Einmal gilt unser Augenmerk sogleich dem ersten Vers der ersten Strophe und damit des ganzen Gedichtes: „Im dunkeln Epheu sass ich“. Warum Efeu? Dieser hat doch zu gennanten Landschaft und zur Heimat des Dichters ganz gewiß keinen ausgezeichneten Bezug. Efeu – das Wirre und dunkeln Treibende seines Gerankes, das stete Leben erdrängende und doch kühle Grün der Blätter – ist die Lieblingspflanze des griechischen Bauern. Noch heute haben die Bauern in Schwarzwald das stets frische, Leben und Wachstum kündende Ranken des Efeu in ihren Stuben und freuen sich schweigend des drängenden Lebens, wenn draußen die Natur in Schnee und Eis und langer Nacht erstarrt ist. „Epheu“ ist der erwählte Liebling des Dionysos, jenes Halbgottes, den Hölderlin gern den „Weingott“ nennt. „Epheu“ – griechisch κισσός, Dionysos heißt ó κισσοφόρος (Pindar: zweite olympische Ode, V. 31), auch unmittelbar als κισσός angerufen. In der Dichtung „Brod und Wein“, achte und neunte Strophen, V. 139-148 (IV, 125), sagt Hölderlin, daß der Gott den Kranz von Efeu gewählt, und zugleich gibt er hier eine wesentliche Bestimmung des Seyns, das der Name Dionysos nennt."

esdevenia a l'heura. Primer treia els seus brots que s'enredaven i s'enfilaven, i que amb les seves fulles buscaven l'ombra, més tard apareixien els brots rectes que es dirigien cap a la llum, les fulles dels quals eren de forma diferent de l'anterior, però que ara floririen i donarien fruits. Com Dionís i el cep, l'heura també tenia un doble naixement. Les seves flors i els seus fruits apareixien en estranya contraposició amb els del cep, ja que floria a la tardor quan es collia el raïm, mentre que donava els seus fruits a principis d'any, quan el cep pràcticament semblava mort. El temps que anava des de la seva floració fins el moment en què donava els seus fruits, era el moment en què Dionís feia la seva aparició, que tenia lloc en els mesos d'hivern. Mentre el cep necessitava de la llum i de l'escalfor del sol, l'heura els necessitava poc i era en l'ombra i en la fresca que sorgien les seves fulles i les seves flors. Enmig de l'hivern amb les seves fulles que s'enfilaven pels arbres i les parets semblava donar, com les mènades, la benvinguda al déu. Se l'havia comparada amb la serp, pel seu moviment sinuós i la seva capacitat per enfilar-se als arbres, i en la naturalesa freda d'ambdues es trobava el fonament pel que pertanyien a Dionís. L'heura per la inutilitat i infructuositat en el seu impuls cap a l'ombra, s'assemblava a la nit i la mort, i per això, mentre es mantenia allunyada dels llocs sagrats, guarnia moltes tombes. Hom l'oposava, per la seva naturalesa, al foc, podent protegir, així, al déu del foc del seu pare. La doble naturalesa del déu, llum i foscor, escalfor i fred quedava mostrada en la complementarietat i contraposició de les dues plantes que es relacionaven amb Dionís, ja que mentre cada una a la seva manera tenia aquest caràcter doble, com el déu, alhora en la seva contraposició el tornaven a fer rellevant. Pels seguidors del déu, la relació que modernament es trobava en la botànica, i que reconeixia a aquestes dues plantes com a molt properes, es trobava fonamentada en la contraposició que el déu significava.

El mite del naixement de Dionís era la més gran expressió de la seva naturalesa, així com la imatge del naixement d'Atena del cap de Zeus ajudat per Hefest, el déu que sabia fer els millors treballs de forja, fent de llevadora, ens mostrava la naturalesa de la divinitat del saber i la claredat. Dionís era la duplicitat i la contraposició d'un doble naixement que el portava a pertànyer a dos regnes diferents. Que això era així ho havíem constatat a partir del que el propi déu era<sup>41</sup>. Ho havíem vist en la seva relació amb l'aigua per la connexió que aquesta tenia amb

---

<sup>41</sup> RODRÍGUEZ ADRADOS 1983, p. 455: "Esta dualidad es connatural a la Fiesta agraria, a las colectividades míticas – ninfas, sátiros, bacantes, centauros, titanes, curetes, coribantes, etc. – que en ellas vuelven a la vida, a las divinidades y los héroes en que se encarnan sus principios. *Manía*, la locura, es la palabra griega que expresa sus poderes, terribles e hilarantes al tiempo. Como dios loco es caracterizado Dioniso ya por Homero (*Il.* VI 132) y el rito y el mito nos hacen ver cómo contagia la locura; sus epítetos de *omestés* "devorador de carne cruda", *anthropaístes* "machacador de hombres" son bien explícitos. Pero al tiempo, según el mismo Homero (*Il.* XIV 325), Dioniso es *khárma brotoísi* "alegría de los mortales" y son

el quedar endarrera, ja que essent el lloc de la fluïdesa i de la desil·lusió esdevenia la ὕλη a partir de la qual podia sorgir la bellesa, establint-se, així, una relació de l'aigua amb el femení i amb la fertilitat que estava d'acord amb el fet que la dona era sempre el que quedava darrera de l'home, enclaustrada a casa pràcticament sense sortir-ne, però alhora, tot i quedant a l'ombra, essent el que la sostenia. D'altra banda, el repartiment que els fills de Cronos havien fet en tres regnes ens havia mostrat la constitució de l'ésser com a contraposició. Els tres regnes amb què quedava dividit l'haver mostraven que inherent a l'escissió, era que aquesta es perdés, i per tant, que hi hagués l'Hades on no "hi havia". Aquesta relació la trobàvem expressada en el fet que terra no quedava formant part de cap dels tres regnes, sinó que era allò de què cada un dels tres germans podia participar. D'aquesta manera es mostrava que la connexió entre l'aparèixer i el quedar endarrera no era quelcom extern sinó el tret més íntim de l'ésser, el mateix era del que se sorgia i el mateix era a on s'anava a parar. El "mateix" presentava dues cares, l'escissió i la seva pèrdua. Aquesta connexió inextricable entre la vida i la mort la constatarem en les festes que se li dedicaven a Dionís que reflectien la pròpia essència del déu, de la mateixa manera que ho feia la màscara i la contraposició de les seves plantes preferides: el cep i l'heura.

Tanmateix, tal i com hem vist, Dionís era un déu enigmàtic que sempre presentava un costat fosc, tret que el distingia com a figura de la duplicitat. Això que quedava reflectit en el mite del seu naixement, alhora mostrava les conseqüències, en el mite de la seva mort. En la història del déu quedava reflectit el caràcter de l'ésser: escissió i la seva pèrdua. Dionís, era mort i devorat pels Titans en un banquet que subvertia l'ordre establert<sup>42</sup>. En el fragment B 62 Heràclit deia: "ἀθάνατοι θνητοί, θνητοί ἀθάνατοι, ζῶντες τὸν ἐκείνων θάνατον, τὸν δὲ ἐκείνων βίον τεθνεώτες" "Immortals, mortals, mortals, immortals, vivint (els immortals) la mort d'aquells (dels mortals), havent mort (els mortals) la vida d'aquells (dels immortals). La mort era el que diferenciava els homes dels déus, era el que feia dels homes, homes i dels déus, déus. Sense la mort no hi hauria la diferència i sense la diferència no hi hauria res. La ὕλη impedia que l'ésser fos l'únic que hi havia, ja que provocava que l'aparèixer no fos el que apareixia, i així, sempre havia de quedar endarrera del que apareixia, és a dir, de les coses. Aquestes, quedaven constituïdes des de la mort, que n'era el seu fons. Quan aquest fons s'esgotés, quan tot fos aparèixer, el que es perdria seria la diferència entre l'ésser i les coses, i llavors el que apareixeria seria l'ésser, tanmateix, en la mesura que no hi hagués escissió, el món en el qual apareixeria l'ésser no seria el de l'haver, sinó el de la manca d'escissió, i per tant, el del no-res, el que

---

tambien explícitos sus epítetos de *lyaios*, *lysios* "liberador", *Sotér* "salvador", *iatrós* "médico", *polugethés* "abundante en alegría", *pludótes* "dador de riqueza", *euergetes* "bienhechor".

<sup>42</sup> DETIENNE 1982

haviem anomenat Hades. La mort, la ὄλη, establí la diferència entre mortals i immortals, entre els homes i els déus que constituïa l'haver. Els déus depenien del homes, de la mateixa manera que els homes depenien dels déus, només en la seva diferència hi podia haver homes i hi podia haver déus. Per això, la mort de Dionís era un fet terrible, perquè, si un déu podia morir, llavors és que l'escissió s'havia perdut, i això no deixava de ser l'altra cara del fet que el que hauria de desaparèixer, i per tant, el que no s'hauria de notar, l'escissió, fos el que havia quedat en primer terme, tal i com hem vist que s'esdevenia en la figura de Dionís.

L'origen de l'escissió entre els homes i els déus havia tingut lloc en el primer sacrifici<sup>43</sup>. Segons Hesíode<sup>44</sup>, Prometeu va ser el déu que un cop fetes les parts en el sacrifici va enganyar els déus fent que escollissin els ossos enlloc de la carn, que d'aquesta manera quedava pels homes. Amb aquesta divisió en el banquet es va originar la diferència entre mortals i immortals. En el sacrifici es permetia la comunicació entre dos àmbits essencialment oposats a través de la distància que els separava. Mortals i immortals rebien la seva part en el banquet, fet que els portava a afirmar-se en la seva diferència, en la mesura que en el sacrifici, en la mort, se sentien com a oposats. En la mort de Dionís<sup>45</sup> hi va haver també un banquet, en ell, els titans que acabaven de matar al déu el van devorar transgredint totes les regles que regien un banquet. En primer lloc els titans es van menjar la carn del déu que primer van bullir i després rostir, quan l'habitual era que les vísceres es rostissin i la carn es bullís. D'aquesta manera, en el mite de la mort de Dionís es buscava la inversió de l'obertura de l'haver<sup>46</sup>. Amb aquest sacrifici i amb aquest banquet es portava a terme la supressió de la diferència, el tancament de l'obertura. Però de fet, això, com acabem de veure, era el que se significava amb la mort d'un déu. Que un immortal pogués morir era la pèrdua de l'haver. Que el déu que moria, fos Dionís expressava el tret més íntim de la constitució de l'ésser: el fet que l'ésser era una escissió, feia que aquesta estigués condemnada a perdre's. Que hi hagués coses significava que aquestes tenien un ésser que quedava sempre al seu darrera, tanmateix, que pel fet de quedar sempre darrera, mostrava que estava constituït des d'una opacitat, que les coses, pel fet de ser coses, acabaven portant a la llum. Per això, la mort de Dionís era tant intrínseca i no quelcom extern o casual, al fet que fos el déu de la duplicitat.

<sup>43</sup> DETIENNE 1982, pp. 152 i ss.

<sup>44</sup> Hesíode, *Teogonia*, versos 536-560

<sup>45</sup> El mite de la mort de Dionís sembla que va sorgir en cercles òrfics (NILSSON 1995, pp. 547-8, p. 649) al voltant del segle VII a.c. No entrarem en la discussió del que podria haver significat aquest moviment, tema per altra banda controvertit, sinó només destacar el seu estar al marge del que la πόλις era, malgrat ser tolerat per aquesta.

<sup>46</sup> DETIENNE 1982, pp. 116, 119, 132, 140, 152



## L'abisme insuperable | Capítol 2



Les tragèdies en el seu origen, no eren un text per a llegir, sinó un esdeveniment de la πόλις, malgrat que sigui com a text que ens han arribat a nosaltres<sup>1</sup>. Si hi havia un tret que les definia i les diferenciava del que hi havia hagut fins llavors, era la seva visualitat. Mentre que l'èpos era principalment escoltat, la tragèdia, en canvi, era vista. De fet el melos, es trobava en una situació a mig camí entre l'èpos i la tragèdia, ja que sense deixar de ser principalment escoltat, alhora incorporava elements visuals, en tant que es tractava d'un conjunt de persones disfressades que entre decorats, es movien damunt d'un escenari. Aquest caràcter visual de la tragèdia el testimoniava la paraula grega per mirar (θεάομαι), de la qual es derivava θέατρον, l'espai on la tragèdia tenia lloc. Tanmateix, el teatre no era un espai on s'estrenessin representacions o un lloc d'entreteniment, sinó que formava part de l'àmbit de culte de la πόλις, concretament del culte dedicat a Dionís<sup>2</sup>. Com per a altres déus de la πόλις, hi havia certs dies del calendari en què se celebraven festes en el seu honor, i era en el marc de les festes dedicades a Dionís que tenien lloc les tragèdies.

D'entre les diferents festes dedicades a Dionís n'hi havia dues on es representaven tragèdies. Una era la festa de les Lenees que se celebraven al gener, l'altra, la de les grans Dionisíaques que tenia lloc entre finals de març i principis d'abril. La festa de les Lenees no celebrava la fertilitat de la terra, com les Antestèries o les Agriònies, sinó que la paraula "λήναια" significava mènade o bacant i es tractava, per tant, d'una festa en què les dones dansaven embogides<sup>3</sup>. Així, la component característica de la festa que va fer possible el sorgiment de la tragèdia, no tenia tant a veure amb la vegetació i la fertilitat com amb la dansa i l'èxtasi, i per tant, amb la desmesura de mirar el fons (cfr. 1). Les grans Dionisíaques que sembla que tindrien el seu origen en les Dionisíaques que tenien lloc en el camp, les Dionisíaques rurals, no tenien aquesta component però sembla que havien estat importades per Pisístrat a la πόλις d'Atenes durant la seva tirania (560-528) donant-los el nom de Dionisíaques urbanes per diferenciar-les

---

<sup>1</sup> OWEN 1952, p.18: "I suggested an affiliation between the Aeschylean *tragôidia* and the modern oratorio. It is obvious that if, in studying an oratorio, we confined ourselves to the libretto we should have no conception at all of the art of the oratorio. Similarly, if we look only at the meaning of the words of the *Supplices* we are considering only the libretto. The analogy is not perfect. The text of the play certainly contains very much more of the art of the *tragôidia* than do the words set down to be sung in the oratorio. But the comparison will serve to remind us that the *Supplices* was not composed to be read, but was written with a view to definite kind of performance, in which the spectacle, the music, the movements, grouping, etc., constitute the framework in which these words are intended to be set. It may be said that this is true of any play..."

<sup>2</sup> LATA CZ 2003, p. 22



de les rurals<sup>4</sup>. Tanmateix, com en la πόλις ja hi havia una altra festa dedicada a Dionís, les Lenees, Pisístrat va adoptar, d'aquestes últimes, alguns trets, de manera, que encara que les Dionísiaques rurals tenien a veure amb la fertilitat i la vegetació, van acabar esdevenint festes en què l'element central era la representació de tragèdies<sup>5</sup>, malgrat que també hi hagués processons dedicades al déu i ditirambes cantats pels cors, junt amb la presentació dels fills dels veterans i dels ciutadans que mereixien reconeixement per part de la πόλις. D'aquesta manera, les Grans Dionísiaques esdevenien no només una festa dedicada a Dionís sinó també, i principalment, una festa de la πόλις<sup>6</sup>.

La festa<sup>7</sup> era el moment en què s'interrompia la rutina, era el descansar del treball i alhora no era la buida interrupció, sinó que aquesta interrupció ens deixava temps per "allò altre".

---

<sup>3</sup> LATA CZ 2003, pp. 37-38

<sup>4</sup> LATA CZ 2003, pp. 39-44

<sup>5</sup> RODRÍGUEZ ADRADOS 1983, p. 459 i ss: "Dioniso es cómico y es trágico, tanto él como su leyenda y su rito; en ambos aparece en contacto con colectividades como las bacantes y sátiros y con héroes de la leyenda. Había, pues, y ello es necesario, un punto de arranque para insertar en su fiesta – y más en una fiesta nueva, las Grandes Dionisias, creación de Pisístrato – rituales miméticos de todo tipo, preteatrales o teatrales. (...) Téngase en cuenta que, con muy pocas excepciones procedentes de cultos arcaicos en territorios relegados, Dionisos es el único dios que mantiene características miméticas, como el uso de la máscara; es uno de los pocos que conserva en su rito y su mito el tema de la muerte o desaparición y la vuelta..."

<sup>6</sup> LATA CZ 2003, p. 44, GOLDHILL 2000

<sup>7</sup> Pel que fa a la festa [cfr.] HEIDEGGER 1982, p. 66 i ss i 1981, p. 96 i ss: „Streng genommen jedoch empfängt schon das Feiern als Ruhelassen der Arbeit seine Art nur aus dem ursprünglichen Wesen des Feierns. Wir Heutigen sind diesem Wesen kaum mehr gewachsen, wengleich es sich doch schon im geläufigen Feiern ankündigt. Denn das Feiern als Innehalten mit der Arbeit ist nämlich bereits An-sich-halten, ist Aufmerken, ist Fragen, ist Besinnung, ist Erwartung, ist der Überschritt in das wachere Ahnen des Wunders, des Wunders nämlich, daß überhaupt eine Welt um uns weltet, daß Seiendes ist und nicht vielmehr nichts, daß Dinge sind und wir selbst inmitten ihrer sind, daß wir selbst sind und doch kaum wissen, wer wir sind, und kaum wissen, daß wir dies alles nicht wissen.“ HEIDEGGER 1981, p. 102 i ss: „Aber die Feier, streng genommen, ist anderes denn nur die Leere einer Unterbrechung. Im bloßen Aussetzen mit der Arbeit kann schon das An-sich-halten bestimmend sein. Darin kommen wir zu uns selbst. Nicht als würden wir selbstsüchtig auf unser „Ich“ zurückgebogen. Das An-sich-halten versetzt eher hinaus in einen kaum erfahrenen Bereich, aus dem her unser Wesen bestimmt wird. Aus solcher Versetzung beginnt das Erstaunen oder auch das Erschrecken oder auch die Scheu. Jedesmal hebt eine Besinnung an. Um den Menschen wird es offen. Aber das Wirkliche, in das uns der Alltag gewöhnt hat, vermag das Offene nicht offen zu halten. Nur das Ungewöhnliche kann das Offene lichten, sofern das Ungewöhnliche sein verborgenes Maß in der Seltenheit des Einfachen hat, worin sich die Wirklichkeit des gewohnten Wirklichen verbirgt. Das Ungewöhnliche läßt sich im Gewöhnlichen unmittelbar nicht antreffen und aufgreifen. Das Ungewöhnliche öffnet sich und öffnet das Offene nur im Dichten (oder abgründig davon verschieden und zu seiner Zeit im „Denken“). Feiern ist ein Freiwerden für das Ungewöhnliche des Tages, der im Unterschied zur glanzlosen Trübe des Alltags, der lichte ist. Das Feiern, das sich nur im Aufhören der Arbeit erschöpft, hat von sich aus nichts, was es feiern könnte und ist daher nicht wesenhaft eine Feier.“ [Cfr.] també RODRÍGUEZ ADRADOS 1983, p. 490: "El teatro continúa la antigua Fiesta agraria y la Fiesta es por excelencia un lugar de enseñanza, donde se representan y se narran los antiguos mitos, dónde están operantes las fuerzas divinas en cuya eficacia se cree, pero que aparecen mucho más borrosas en la vida de todos los días. Toda enseñanza y también toda libertad, toda creación, ha salido de la Fiesta; allí está el origen de todo el pensamiento, de toda la Literatura. p. 499: "La

Tanmateix, la festa com a pausa del treball era la conseqüència de la naturalesa originària de la celebració, a la qual nosaltres ja no estem habituats, ja que la celebració com a detenció de la feina seria el mirar-nos a nosaltres mateixos, l'atenció, la pregunta, la reflexió, l'espera, el creuar, el gosar mirar per adonar-nos de les coses que ens envolten i entre les quals ens movem, per preguntar-nos per elles i per nosaltres, perquè en el dia de festa ni elles ni nosaltres ens trobem en les nostres relacions habituals. La celebració com a detenció ens portaria a l'àmbit de la pregunta i de la reflexió, per això dèiem que la festa no era la buida interrupció, malgrat que també podia ser-ho i esdevenir fugida i adormiment. En la festa hi havia la possibilitat pel desacostumat que en l'habitual restava amagat, era deslliurar-se de l'usual per a ser lliure per l'insòlit, era l'espera del veritable, era la preparació per a la usurpació de l'essencial, era mantenir-se en l'obertura del vertader. A la festa pertanyia la lluentor que sorgia del que era propi i veritable, i a aquesta pertanyia el ball i la música, perquè la festa que interrompia l'acostumat i permetia la pregunta era la presència del déu, en què aquell que la celebrava se sentia, en tant que contraposat a la divinitat, com a ell mateix, i es comprenia com a unitat, en la seva dansa i en el seu cant en honor al déu<sup>8</sup>. La contraposició entre els déus i els homes que permetia a l'home sentir-se com a mortal en front dels immortals, i que tenia lloc en la festa, era el des-cobrir-se de l'escissió que constituïa l'haver i que només en la interrupció de l'acostumat es mostrava. El ball, la música, les cançons pertanyien a la festa, i per tant, a la interrupció que permetia sentir el més íntim. Per això, la festa de les Lenees, en estar marcada pel ball frenètic de les mènades, en què aquestes, ballant embogides, sentien el més profund, era l'origen de la tragèdia. Tanmateix, la festa en què es contraposaven els homes i els déus era alhora la pèrdua de la contraposició, era "*das Brautfest, das "Menschen und Götter" feiern*"<sup>9</sup>, la festa en què els homes i els déus s'aparellaven, i per tant, l'esdeveniment de l'obertura que alhora era la seva pèrdua.

L'himne de Hölderlin "*Wie wenn am Feiertage...*" era una poesia sobre el poeta i la seva obra, malgrat que el motiu que el travessava fos un altre, del qual s'acabava desprenent tot el

---

Fiesta agraria es en todas partes ese mismo momento de descanso del acontecer reglado del tiempo, antes de su renovación; ese momento de reflexión sobre la vida y la muerte y los lazos misteriosos que las enlazan. p. 599: "Sólo en la Fiesta, ese momento de reflexión sobre la vida y la muerte, ese descanso en lo colectivo, esa superación de lo cotidiano, pudo surgir todo esto, que es sencillamente, el surgir de todo pensar humano que rebasa el automatismo de la costumbre. Y dentro de ella sólo en la danza, que es capaz de dar forma a lo informe con el propio cuerpo, de incorporar al hombre a un yo colectivo o a un divino o heroico o demoníaco, liberado de las limitaciones del presente y de la individualidad."

<sup>8</sup> RODRÍGUEZ ADRADOS 1983, p. 372: "Conviene que, llegados aquí, nos detengamos un momento sobre lo que es la fiesta agraria, tal como la han descrito historiadores de la Religión, sociólogos y filósofos. La Fiesta es un tiempo fuera del tiempo en que el hombre se pone en comunicación con lo divino."

que el poema deia sobre el poeta i la poesia. Aquest motiu era el foc diví; el foc del cel era l'obertura que cegava. En la carta a Böhlendorff del 4 de desembre de 1801, Hölderlin reconeixia que l'origen de l'art dels grecs era el foc del cel, o el que també anomenava *pathos* sagrat, i que alhora, cap a aquest origen era al que tendien els moderns; l'origen de l'art dels hespèrics, en canvi, el reconeixia en la sobrietat i la claredat de la presentació a la qual tendien els grecs. Aquest origen natural era el que Hölderlin anomenava el nacional o el propi, i així, el punt d'arribada dels grecs, era el punt de partida dels moderns, de la mateixa manera que el punt de partida dels grecs era el punt al que tendien els moderns. El foc del cel era el fons del que sorgia l'obra bella i alhora el que permetia el doble naixement de Dionís (cfr. 1). Gràcies al motiu del llampec la poesia permetia la identificació d'aquest amb el vi i en el moment culminant de l'himne, el naixement de la poesia amb el de Dionís<sup>10</sup>. En l'himne, Hölderlin mostrava la connexió del foc del cel amb Dionís i la connexió d'aquest amb el poema<sup>11</sup>. La tragèdia era el poema del foc del cel, era la festa, la detenció que permetia la presència del déu, era la confrontació entre mortals i immortals, era la dansa i la música en què els homes se sentien homes pel mateix que els déus se sentien déus. La tragèdia era la festa en què s'esperava el desocultament del més íntim. En un epigrama de Hölderlin titulat *Sophokles* (IV, 3), el poeta expressava la naturalesa de la tragèdia tal i com ell la comprenia<sup>12</sup>:

Viele versuchten umsonst, das Freudigste freudig zu sagen.  
Hier spricht endlich es mir, hier in der Trauer sich aus

---

<sup>9</sup> HEIDEGGER 1982, p. 69

<sup>10</sup> HÖLDERLIN, F., *Wie wenn am Feiertage...* "Des gemeinsamen Geistes Gedanken sind,  
Still endend, in der Seele des Dichters,  
Daß schnellbetroffen sie, Unendlichem  
Bekannt seit langer Zeit, von Erinnerung  
Erbebt, und ihr, von heiligem Strahl entzündet,  
Die Frucht in Liebe geboren, der Götter und Menschen Werk,  
Der Gesang, damit er beiden zeuge, glückt.  
So fiel, wie Dichter sagen, da sie sichtbar  
Den Gott zu sehen begehrte, sein Blitz auf Semeles Haus  
Und die göttlichgetroffene gebar,  
Die Frucht des Gewitters, den heiligen Bacchus."

<sup>11</sup> SZONDI 1992, pp. 49-76, 153

<sup>12</sup> HEIDEGGER, 1982, p. 72 "Ein „Epigramm“ Hölderlins, das betitelt ist "Sophokles" (IV, 3) enthält gleichsam die Inschrift, in die das Wesen der Trauerspiel dieses Dichter eingefaßt ist. Die griechischen Trauerspiel sind kein "Theater" im neuzetlichen Sinne. Sie sind Feiern und deshalb auf das Fest zugeordnet. Das will jetzt sagen: sie gehen das Verhältnis der Götter und Menschen an und enthalten und erwirken jeweils mit die Entscheidung der Art, wie je eine πόλις in der Wahrheit einer solchen Entgegnung von Menschen und Göttern steht."

La comprensió de l'ésser com a escissió, era el que no permetia que l'alegria es pogués dir en l'alegria, sinó que s'hagués de dir en la tristesa. L'escissió, el fet que l'ésser estigués marcat per quelcom que sempre quedava endarrera, per una absència, que feia que l'aparèixer no pogués ser el que apareixia, era el que ho determinava. Aquesta comprensió era el que hi havia darrera del *πάθει μάθος* que marcaria l'*Agamèmnon*, i de fet, la comprensió de l'ésser subjacent a les tragèdies d'Èsquil. Però sobre això hi tornarem més endavant.

El fet que la tragèdia fos la detenció, i per tant, el poema del foc del cel, no deixava de tenir a veure amb el caràcter visual que la caracteritzava. De fet, les paraules que a Grècia significaven ésser, presentaven aquesta connexió. Tant *ἀλήθεια*, com *φύσις*, mostraven l'ésser com un obrir-se, un sorgir, un aparèixer a la llum, un mostrar-se que prenia un caràcter especialment marcat amb *εἶδος*, l'aorist del verb *ὄραω* (veure), que Plató emprava per dir l'ésser. Ésser era la presència del que es feia present, el seu aspecte, la seva figura, per això, tenia sentit que el sortir a la llum de l'ésser, i per tant, del que sempre quedava endarrera tingués lloc en un teatre, ja que el seu sorgir era el fer valer el seu caràcter de límit que el conformava com a figura i en determinava el seu caràcter visual. Però també coherent amb el fet que l'ésser es mostrés en la interrupció que provocava la festa, en què hi havia música i danses, la tragèdia no era només personatges que parlaven, sinó també un cor que cantava i ballava. La música, el cant i el ball de la festa eren el sentir-se un mateix en contraposició al déu, i per tant, la presència del déu, o el que és el mateix, la presència del quedar endarrera<sup>13</sup>. Per això, havíem dit que malgrat que nosaltres només haguéssim rebut les tragèdies com a textos, aquestes no podien ser només això. L'ésser, doncs, no podia ser el que nosaltres anomenàvem paraula, sinó també música, dansa, cançó i alhora màscara, vestits, ritme, decorats. Eren justament els elements que constituïen la festa, i per tant, la detenció, els que permetien assenyalar el que sempre ja havia quedat endarrera.

## La mètrica del poema | 2.2

El primer que es feia rellevant quan ens trobàvem davant d'una tragèdia era que estava constituïda des d'una confrontació entre dos tipus d'organització mètrica que no semblava que donés lloc a una síntesi o figura<sup>14</sup>. El ritme era l'únic dels aspectes no lingüístics que formaven

<sup>13</sup> RODRÍGUEZ ADRADOS 1983, pp. 372, 499, 599

<sup>14</sup> RODRÍGUEZ ADRADOS 1983, p. 479 : "El agón es el núcleo del Teatro, el que le confiere unidad a todo él." TAPLIN 1977, p. 51: "First and more obviously, the alternation of speech and song has something to do with the structural basis of Greek tragedy."

part de la tragèdia que no s'havia perdut tot i que es trobava en una situació ambigua, en la mesura que s'havia conservat, en estar inscrit en la llengua, però no el podíem sentir, ja que era quelcom que nosaltres no executàvem. La pèrdua de tots aquests aspectes en la transmissió no podia ser casual, i per tant, havia de tenir a veure amb el que havia passat a significar allò en què consistien les coses, que feia que aquests aspectes que fins ara li eren essencials, es percebessin com a superflus i sense valor. Que la tragèdia s'hagués transmès com a text ens mostrava que l'únic que es va percebre com a valuós eren les paraules, i que per tant, es percebia "l'en què" consistia la tragèdia com a paraules. El fet que es perdessin tots els elements no lingüístics ens portava a conjecturar que la base sobre la que es van rebre les tragèdies era lingüística, i per tant, partint de la convicció que allò en què consistien les coses era lingüístic, no s'entenia què podia ser allò que no ho fos, sinó era quelcom accessori o ornamental. Així, si es perdien els aspectes no lingüístics com la música, el ball, els decorats, les màscares, els vestits, les coreografies, no semblava que es perdés res essencial, ja que l'essencial, l'ésser de la tragèdia, es percebia com a preservat en el lingüístic. Aquesta pèrdua de pràcticament tots els aspectes no lingüístics de la tragèdia assenyalava a quelcom deixat endarrera en la constitució de la pretensió lingüística com a estructura de les coses, i per tant, a què aquesta no era el que funcionava a Grècia, mostrant-se com una de les cares d'això deixat endarrera, l'essencialitat, i per tant, interna pertinença, d'aquests elements no lingüístics a la tragèdia<sup>15</sup>.

---

<sup>15</sup> Pel que fa a la importància de l'escenografia [cfr.] WILES, 1997, p. 142: "The binary opposition of the two *eisodoi* in the Greek theatre made drama a powerful vehicle for the exploration of symbolic analogies and polarities." p. 144: "In the *Oresteia*, the *eisodoi* provide the means of defining a linear progression: Troy > Argos > Delphi > Athens. The journey from barbaric monarchy to progressive democracy seems to be mapped as a journeying from left to right, for there is an obvious affinity between the grand arrival of Agamemnon from the Trojan east and the rising of the sun, so often conceived in Greek thought as a chariot. Like Agamemnon, Athene too would have made her powerful entrance from the strong left (eastern, Trojan) side. When Troy is placed to the left/east and Athens to the right/west, the different symbolic aspects of the left/right relationship neatly coalesce. (Left sunrise/ Right sunset, Argos/Athens, primitive/civilized, matriarchy/male democracy, chthonic goddesses/Olympians, blood bond/citizenship). The establishment of Athenian democracy seems an evolutionary process as natural as the movement of the sun. p.160: "The principle of lateral opposition is a key to the aesthetics of Greek theatre, but seems alien to a modern consciousness, for modern theatre takes place indoors, and the modern world no longer uses the sun to orientate itself in place and time. Binarism is not congenial to a humanist tradition that celebrates the integrity of the single, unique ego. Since the abolition of the medieval Satan, the Christian tradition has been monotheistic and has shaped modern thinking accordingly. The dominance of monism can be illustrated by three recent productions of Greek tragedy, Noble's *The Thebans*, Mnouchkine's *Les Atrides* and Stein's *Oresteia*. In all three, major entries were effected through a central, or near-central, downstage doorway. The importance of making a slow imposing entry – Oliver Taplin's legacy to no small extent – was recognized, but not the distinctive Greek feature of binary opposition. In the 1990s many traditional binaries have been deconstructed – nature and culture, male and female, mind and body, self and other, and the Marxist opposition of oppressor and oppressed that gave shape to Brecht's *Antigone*. Lévi-Strauss's binarist structuralism has yielded to Derridean models of infinite erasure and regression. The difference between Greek and modern representations of space becomes increasingly pronounced." p. 161: "The *skênê* or screen erected the back of the acting area created a space that was

Això deixat endarrera de la pretensió lingüística com a estructura de les coses, que necessitava per ser dit més elements que només paraules, era el que s'anomenava λόγος<sup>16</sup>. Λέγειν consistia en tractar de reunir, recollir, però no com un simple ajuntar, sinó el reunir amb alguna norma, amb algun discerniment o selecció. En la lectura que feia Heidegger dels textos grecs arcaics li era inherent que en el significat de λέγειν s'hi trobés un altre element que es trobava àmpliament documentat en Homer. Aquest element que s'atribuïa a un altre verb (λέχομαι), però que atenent no a presumptes etimologies, sinó al tall sincrònic, mostrava que es tractava del mateix verb, era el significat de deixar jeure, i per tant, de deixar ser el que la cosa era. Així, λέγειν, esdevenia el tractar de recollir deixant ser el que quelcom era, i per tant, fer sorgir la cosa tal com era, reconeixent-ne tots els aspectes, distingir-la, deixant que fos el que era. Per donar algun tipus de contingut al que podria ser el λέγειν, la modernitat l'havia descrit com un heure-se-les amb les coses. Tanmateix, deixant ser el que les coses eren, reconeixent-les amb algun tipus de discerniment el que s'estava fent era saber el que aquestes eren. No podíem separar l'estar vers les coses d'algun tipus de reconeixement d'allò que aquestes eren. Així, estar entre les coses, vers les coses, alhora, era un saber què fer-ne. No hi havia dues esferes separades (ésser i saber) en la mesura que λέγειν era un "ésser entre les coses" que "sabia què fer amb aquestes". Això implicava que λέγειν era un fer que s'allunyava d'un mer discurs lingüístic, i que per tant, estava constituït des de certs aspectes d'estar vers les coses que s'escapaven del lingüístic en el sentit modern, i que necessitaven d'altres recursos per poder ser mostrats. Com que el λέγειν, no era només pronunciar paraules, sinó un fer, no podíem pensar el λόγος com a paraula, sinó que aquest havia d'incloure quelcom més, fet que ens testimoniava la tragèdia. Aquesta com a saber del foc del cel, i per tant, del sempre deixat endarrera es caracteritzava per ser molt més que paraules<sup>17</sup>.

---

private, hidden and unseen. The structural opposition of inside and outside, unseen and seen, became a distinctive feature of Greek theatrical space."

<sup>16</sup> Sobre λόγος [Cfr] MARTÍNEZ MARZOA 1985, pp. 43-53 reeditat en MARTÍNEZ MARZOA 1990a, pp. 65-72; i del mateix autor 1995, pp. 11-17 però també confrontar MEIER-BRUGGER 1992, p. 14 "Der gr. Wortschatz besteht zur Mehrheit aus dem uridg. Grundstock, erweitert um die daraus im Laufe der Zeit innersprachlich weitergebildeten und veränderten Wörter." "Exemplarisch ist auch die Wortfamilie von λέγω (seit Hom.) mit dem noch dokumentierbaren Bedeutungsentwicklung von "sammeln" zu "sagen"". En cap cas estem apel·lant a quelcom diacrònic sinó a una confluència de significats que en el tall sincrònic Homer ja es troben documentats.

<sup>17</sup> WEBSTER 1970, p. xiii: "Choral poetry was a unity of song, dance and music, and the poet was responsible for all three. We have only the vaguest idea about the music, but we need not therefore confine ourselves to the words; we can also study the metre in its double function of organizing words and dance."

El λόγος, com la no separació entre l'ésser i el saber què fer, que s'havia expressat com heure-se-les amb les coses que s'allunyava de la nostra paraula, era el que Detienne havia expressat com paraula eficaç<sup>18</sup>. Aquesta no era només quelcom que es pronunciava, sinó quelcom que es portava a terme, quelcom que s'executava; no era la pronunciació de quelcom que ja havia estat realitzat o que es realitzaria, sinó que la paraula eficaç, el λόγος, era la seva realització. No estava separada de la realitat, sinó que ella era la realització de la realitat, per això quan tenia lloc no només es pronunciaven paraules. Estar entre les coses, viure entre les coses, sabent què fer amb cada cosa, reconeixent com comportar-se amb cada cosa era λέγειν. Λέγειν, per tant, no era un portar a terme certes operacions especials, sinó el simple estar vers

---

<sup>18</sup> DETIENNE, M., 1994, p. 102 : "Autant que le verbe poétique, la parole du devin et des puissances oraculaires délimite un plan de réalité: quand Apollon prophétise, il "réalise" (κράνειν). La parole oraculaire n'est pas le reflet d'un événement préformé, elle est un des éléments de sa réalisation. On parle des "réalisations du Pythien" (πυθόκραντα), et aux visions de rêve dont les paroles "ne se réalisent pas" (ἀκράαντα) s'opposent les songes qui "réalisent la réalité (ἔτυμα κραινουσιν). P. 105 : " La parole chargée d'efficacité n'est pas séparée de sa réalisation; elle est d'emblée une réalité, une réalisation, une action. Cet aspect se marque bien dans la substitution de πράττειν et de πρᾶξις au verbe de l'efficacité κραινειν: Ζεὺς ἐκπράττει; on parle de la *praxis* des oracles (Esch., *Perses*, 739 :Χρησμών πρᾶξις qui équivaut à τελευτήν θεσφάτων (740)); et les Érinées, exécutrices des hautes œuvres de Justice, sont les Πραξιθέσαι, les deesses de la Justice "en marche". (...) p.96 : "Au niveau de pensée mythique où nous trouvons les plus anciennes manifestations de la "Vérité", il faut bien voir que la parole n'est pas un plan du réel distinct des autres, cerné par un trait, défini par des qualités spécifiques. La parole est moins considérée en elle-même que replacée dans l'ensemble d'une conduite dont les valeurs symboliques convergent. Quand Achille, par exemple, prête un grand serment, sa parole est inséparable d'un gest et d'un comportement; elle est solidaire de la vertu du sceptre qui la confond avec l'affirmation oraculaire. À tout moment, le langage verbal s'entrelace avec le langage gestuel: quand Althaia maudit son fils, sa malédiction est parole et posture: recroquevillée à terre, elle "frappe le sol à grands coups pour susciter l'Érinée vengeresse". (...) Tous ces comportements sociaux sont des symboles efficaces; ils agissent directement en vertu de leur puissance propre: le geste de la main, le sceptre, l'olivier garni de laine sont le siège d'une puissance religieuse. La parole est du même ordre: comme la main qui donne, qui reçoit, qui prend, comme le bâton, qui affirme le pouvoir, comme les gestes d'imprécation, elle est une force religieuse qui agit en vertu de sa propre efficacité. Quand le devin, le poète et le roi de justice prononcent une parole, elle n'est pas d'une espèce fondamentalement différente de la proclamation du vengeur ou des imprécations d'un mourant à l'adresse de ses meurtriers. C'est le même type de parole magico-religieuse. Quels sont les principaux aspects de ce type de parole? Le premier et le plus important est l'efficacité. La langue grecque l'exprime par le verbe κραινειν dont l'usage est coextensif à toutes les modalités de ce type de parole. Un adjectif comme θεόκραντος en définit l'application dans le monde des dieux: ce sont eux qui "réalisent", qui "accomplissent" aussi bien leurs désirs qu'un souhait des mortels." THALMANN 1985b, p. 225: « A remarkably essay by Ernst Neustadt suggests how the issue of language can be so important. In the demonic world of the *Oresteia*, he observes, the word has a magical power; it both reveals the nature of a thing (this is especially the power of names) and, when uttered, can conjure a thing up, make it present. Speech is therefore a form of action, as with curses or blessings. We can build on Neustadt's analysis (and extend it to include silence as well) by examining how language and silence are used as weapons in the struggles between various *moirai*. Speech can be truthful, false or –between these extremes – ambiguous and manipulative, especially though not only, when its power is harnessed for *peitho* or persuasion. On the other hand, it can be no less effective for beneficent purposes. Silence also, as the withholding of information in order to deceive, can be a potent means to accomplish an end. Conversely, silence resulting from the fear or the inability to speak at a critical moment, or language used only to tell why something cannot or should not be said, marks the powerlessness of bystanders in the drama to intervene in the progress of events. »

les coses tractant-les segons el que elles eren. Aquest tret que presentava el λέγειν de destresa es trobava exemplificat en la paraula que definiria la tasca del que nosaltres anomenem poetes. Ποιεῖν significava fer en general, i per tant, saber què fer o el que és el mateix, ser entre les coses, i justament per això era la paraula que definia el que feia Èsquil quan posava gent damunt d'un escenari amb màscares i disfresses a cantar, ballar i explicar certes coses, mostrant-se la interna pertinença a l'ésser d'altres elements que els merament lingüístics. Aquesta no separació entre el dir i el saber que constituïa el λόγος comportava que l'heure-se-les amb les coses excel·lent, i per tant, el dir que reconeixia el que les coses eren, pogués portar més enllà de les coses i mostrar el que aquestes eren. Així, el poeta, que era especialment destre en fer coses, en fer que damunt de l'escenari s'esdevinguessin coses que pertanyien a àmbits diversos, ja que tant es podia tractar de tornar de Troia, de portar a terme un sacrifici, de matar un marit, d'abocar unes libacions o de jutjar un homicida, en ser especialment curós, acabava assenyalant en què consistien, i en la mesura que aquestes no pertanyien a un àmbit determinat, el poeta acabava assenyalant al no àmbit de les coses en general, i per tant, cap a l'en què consistia ser cosa, o el que és el mateix: en què consistia ésser. Això feia del λόγος del poeta, el saber de l'ésser, per això hem pogut dir que la tragèdia era el saber del foc del cel. Aquest saber, tanmateix, esdevenia un saber essencialment perillós degut a què mostrar l'ésser, l'aparèixer que no era el que apareixia, significava la seva pèrdua. Així cada "gènere poètic" estava constituït per la pretensió de mostrar l'ésser, i el que determinava la seva diferència era la manera com aquesta pretensió es portava a terme. Que la tragèdia fos un dels gèneres més afectats per la pèrdua d'elements que la constituïen essencialment tenia a veure amb el seu empeny de mostrar, justament allò que es perdia quan es perdia l'ésser, produint-se el trànsit de λόγος a lingüístic.

En el moment en què es va fer la recepció de les tragèdies, la menció ja havia tingut lloc i l'ésser ja no es comprenia com a escissió, com l'aparèixer de quelcom que apareixia, i que per tant, rebutjava aparèixer ell mateix, sinó que es comprenia com a lingüístic, i no es concebia que hi hagués hagut un món on el lingüístic no fos el que constituís allò que les coses eren. La constitució del lingüístic només era possible a partir de la pèrdua de l'absència que permetia la creació d'un continu sobre el que totes les coses podien ser tallades. El lingüístic i l'absència s'excloïen entre si, de fet el lingüístic era el resultat de la supressió de l'absència i allò en què es transformava el λόγος quan l'ésser deixava de ser escissió. Per això, no podíem traduir el λέγειν com el lingüístic, ja que ens movíem en dues concepcions diferents d'ésser. El lingüístic



no servia per expressar l'absència, però en la mesura que el que no hi havia era l'absència, no hi havia res que impedís que l'ésser pogués ser expressat pel lingüístic. Com a conseqüència de la pèrdua de l'absència, i per tant, del λόγος (la paraula eficaç) hi havia per primer cop la possibilitat de dues esferes. Dir les coses ja no era reconèixer-les, sinó que ara aquestes estarien d'un costat, mentre que de l'altre hi hauria el lingüístic que les expressaria, sorgint així la necessitat d'acomodació entre les dues esferes<sup>19</sup>. Així, la pèrdua de tots aquests elements no lingüístics era el resultat de no comprendre la seva essencialitat al λόγος al que pertanyien. La incapacitat de comprendre un fons que no fos lingüístic els oblidava, pensant-los com a superflus, ja que el "veritablement essencial" era el lingüístic, en la mesura que expressava allò que les coses eren. Que la tragèdia, com també el melos fossin gèneres més afectats per la pèrdua d'aspectes no lingüístics que no pas l'epos, tenia a veure, evidentment, amb què l'epos no es ballava o no hi havia música de la mateixa manera que n'hi havia en la tragèdia o en el melos, però que aquests elements no formessin part de l'epos, de la mateixa manera que formaven part del melos o de la tragèdia, tenia a veure amb la diferència de les seves pretensions. La tragèdia era qui, de forma insistent, es comprometia amb la pretensió de mostrar el que es resistia a aparèixer. L'epos el reconeixia i el feia sonar, deixant-lo endarrera, però no el deia expressament, mentre que això era el que pretenia la tragèdia, dir el deixat endarrera de les coses, el que no apareixia en la quotidianitat, sinó en la seva interrupció, i per això, necessitava, més que l'epos, dels recursos característics de la festa, de la celebració, que permetien deturar-se per preguntar-se pel que sempre ja havia quedat endarrera, i que caracteritzaven la tragèdia com el gènere ocupat en la menció del tret essencial de l'ésser: l'absència. Així, la pèrdua d'aquests elements no lingüístics es percebia com a realment dramàtica quan compreníem que eren els recursos per dir allò que era més estrany a la Modernitat, i per tant, el més difícil per a nosaltres. Edificats sobre la manca de l'ésser, havíem perdut fins hi tot aquells elements que ens permetien la pausa, la detenció, la distància. El λόγος excel·lent del poeta que mostrava el fons de les coses i el feia aparèixer, feia que aquest es perdés deixant que la seva pèrdua constituís el lingüístic que percebia el que no era lingüístic

---

<sup>19</sup> Només en aquest moment es podia comprendre que hi hagués quelcom així com la possibilitat de l'error, d'un dir que no digués el que hi havia. Abans de la creació de l'esfera del lingüístic el que no es comprenia era un λέγειν que no digués les coses. Que això s'esdevingués, només es podia entendre com manca de destresa, com un no saber veure bé i no tenia res a veure amb la sospita que el que es digués pogués no correspondre amb allò que era. No hi havia dues esferes que es corresponguessin sinó només l'heure-se-les amb les coses. El grec partia de la identitat del dir i l'ésser, en general, (el que hem expressat com a λέγειν) per plantejar-se com podia haver-hi un dir que no fes aparèixer la cosa, o el que és el mateix, un dir que no fos λέγειν, mentre que el modern partia de la intuïció que dir i ésser eren dues esferes diferents per adonar-se que en el fons tot es reduïa al dir, però ara, no com a λέγειν, sinó com a lingüístic,

com a no-res i el perdia considerant-lo com a superflu. Tot i això, el ritme no es va perdre en estar inscrit en la llengua grega. No el podem escoltar, no el podem reproduir, però mitjançant determinades operacions, el podem estudiar i això, farà d'ell, de manera paradoxal, un element, que malgrat trobar-se en la llengua, no pertanyés al lingüístic, sinó al λόγος<sup>20</sup>.

Tot i la pèrdua de l'ésser com a λόγος, com que el ritme estava inserit en la llengua, aquest va quedar preservat en el lingüístic, i malgrat que no el puguem executar, sí que el podem estudiar. Així, a partir de l'estudi del ritme es mostrarà que la tragèdia estava constituïda per dues organitzacions mètriques diferents que no semblava que donessin lloc a una síntesi o figura, sinó que justament el que feien rellevant era aquesta impossibilitat. L'anàlisi de la mètrica grega<sup>21</sup> mostrava que aquesta es caracteritzava per ser quantitativa, és a dir, que el ritme de la llengua "poètica" romania en una alternança regulada de síl·labes llargues i breus, i no com en la majoria de llengües modernes en l'alternança regulada de síl·labes accentuades o no accentuades, entre d'altres fenòmens, que donava com a conseqüència que la unitat mínima d'una construcció rítmica, un metre, es caracteritzés per ser una seqüència repetible de llocs que exigien ser ocupats o per una síl·laba llarga (*princeps*) (–) o per una síl·laba breu (v) i alguns segons determinades regles, eren lliures (*anceps*) (x) per ser ocupats o per una síl·laba llarga o per una síl·laba breu. Els metres, per la seva banda, es podien afegir uns a altres per a construir períodes (στίχος), tanmateix, aquesta no era l'única possibilitat de formació de períodes, havent-hi períodes no formats per la repetició de metres. La manera com es formaven els períodes així com la seva organització esdevindria un dels aspectes que ens serviria per caracteritzar el que podrien ser els gèneres poètics.

Els períodes en el moment de construir una unitat més gran es podien repetir o no, així, mentre la repetició d'un període, sempre el mateix, el que s'anomenava construcció estíquica, no exigia que el període estigués construït per la repetició d'un mateix metre, qui sí exigia que el període que s'anava repetint estigués format per la repetició d'un metre era la construcció estíquica "segons el metre" que tenia en l'èpos homèric un exemple especialment marcat. Aquest tipus de construcció tenia un ritme que recordava el de la llengua parlada, fet que va provocar que se l'anomenés *Sprechverse* mentre que al que podia ser (tot i que no era el normal)

---

de manera que pel camí, s'havien perdut les coses, o el que és el mateix, s'havien reduït al lingüístic: el continu sobre el qual totes podien ser tallades.

<sup>20</sup> Sobre la unitat del que per nosaltres només podem comprendre com a diferents aspectes del λόγος [cfr.] DALE 1960, pp. 156-169.

<sup>21</sup> Pel que fa a la mètrica grega confrontar SNELL 1957, WEST 1982



De la mateixa manera que s'esdevenia amb l'hexàmetre dactílic, el trímetre iàmbic que formava part de la tragèdia<sup>25</sup> malgrat estar constituït des d'un mateix metre que s'anava repetint per donar un mateix període, aquest període aconseguia no ser sempre el mateix sinó que variava en funció de la resolució de les posicions i de la diferent ubicació de la cesura. D'aquesta manera, com l'hexàmetre dactílic, permetia, partint d'un sempre el mateix que deixava endarrera, construir un període i un altre i un altre que ja no eren iguals. Tots els *princeps* del trímetre<sup>26</sup> podien ser resolts excepte les dues últimes posicions, i la cesura que se situava davant del tercer *princeps*, es podia posposar per precedir el quart *princeps*. Aquest desplaçament de la cesura era anàleg al que es produïa en l'hexàmetre dactílic, però s'esdevenia de manera molt més freqüent en pràcticament un de cada tres versos. Pel que feia a l'ús que la tragèdia feia del trímetre iàmbic hi trobàvem certes llicències addicionals<sup>27</sup> que permetien una gran variació en el que seria un mateix esquema de formació, que partiria del iambe com a peça essencial de construcció. Hi havia variacions que tenien a veure amb les pauses de sentit, i tot i que no hi hagués l'exigència que els segments sintàctics i els segments mètrics haguessin de coincidir, normalment ho feien, i de fet hi havia la tendència a evitar serioses desavinences entre la frase verbal i la mètrica<sup>28</sup>. En molts metres, les pauses de sentit estaven confinades a unes poques posicions del període, de fet quan s'acostava un límit mètric com una cesura regular o el final d'un període, el poeta deixava que la frase o la paraula, s'hi dirigís, més que no pas començar-ne una de nova immediatament abans, per això, el límit no dividia una apositiva de la paraula amb la qual el ritme de la frase les unia<sup>29</sup>, tot i que de manera ocasional, ens trobàvem prepositives al final del període en *A.* 1354 ὥς; *Cho.* 1005 μί; *Eu.* 238 πρὸς, així com hiatus en un període on no hi havia una pausa sintàctica, o pel que feia a les posicions on els finals de paraula eren evitats, s'autoritzaven períodes com *Cho.* 556 ὥς ἄν δόλωι κτείναντες ἄνδρα

<sup>23</sup> WEST 1982, pp. 20 i 36

<sup>24</sup> WEST 1982, pp. 35 i ss.

<sup>25</sup> Per alleugerir l'exposició, a partir d'ara ens referirem al trímetre iàmbic que forma part de la tragèdia com a trímetre iàmbic tot i reconèixer que entre el trímetre iàmbic dels iambògrafs i el que forma part de la tragèdia hi ha certes diferències.

<sup>26</sup> Pel que fa al trímetre iàmbic en la tragèdia [cfr.] WEST 1982, pp. 39-42, pp. 81-88

<sup>27</sup> De fet, malgrat que era menys freqüent que la resolució dels quatre primers *princeps*, el cinquè també podia ser resolt. El primer metre podia prendre la forma (υ υ - υ -) i també de forma ocasional, per acomodar un nom, el primer metre podia tenir la forma anaclàstica (- υ υ -) (*Aesch. Sept.* v.488 Ἴππομέδοντος σχῆμα καὶ μέγας τύπος). Quasi tots els períodes tenien cesura pentamimèrica abans del tercer *princeps* i si no, heptamimèrica abans del quart, però, tot i que de manera molt menys freqüent, la cesura podia situar-se després del tercer *princeps*. En la majoria de casos es tractava de l'elisió d'una paraula, que si no s'elidís faria que la cesura se situés abans del quart *princeps* (*A. A.* 20 νῦν δ' εὐτυχῆς γένοιτ' ἀπαλλαγῆ πόνων.). [Cfr.] WEST 1982, p. 39 i ss

<sup>28</sup> WEST 1982, p. 25

τίμιον on es permetia el final de paraula davant del penúltim i antepenúltim *princeps*, donant lloc a una més gran flexibilitat, que causant noves variacions en el ritme, permetia una més gran variabilitat en els períodes<sup>30</sup>. Aquestes variacions eren utilitzades en el poema per marcar la diferència de les coses, situacions o moments, mostrant-se aquella connexió que la Modernitat havia perdut entre el que nosaltres diferenciàvem com a contingut i forma.

L'anàlisi de la mètrica d'aquesta primera component de la tragèdia havia fet evident un cert "el mateix" que era deixat endarrera (el mateix metre que se sumava per formar períodes diferents) i que no era al que s'arribava, en la mesura que no s'aconseguia una unitat més gran o estrofa, sinó un període i un altre i un altre i un altre, sense que aquest "i" es pogués reduir en una unitat més gran. Aquest partir del mateix per arribar a una cosa i una altra i una altra que constatarem en l'anàlisi mètric del principi constructiu que recordava a l'epos el constatarem també pel que feia a la seqüència de continguts. En Homer hi havia certs elements del relat sempre suposats als que s'al·ludia constantment, però que mai eren relatats. Hi havia un rerafons que era fix i el manteniment d'aquest rerafons era el que donava sentit al que sí expressament hi havia en el poema, un recrear-se en el detall divers del que allà apareixia. Es tractava, per tant, d'una presentació que anava molt als detalls que es fixava en cada cosa que mencionava, que no deixava res sense adjectiu. Hi havia un recrear-se en el detall sobre la base de la perseverança d'un fons sempre al·ludit, però que mai era el que el relat descrivia<sup>31</sup>. Contínuament hi havia present una estructura en virtut de la qual Aquil·les havia de morir aviat, però aquesta mai es deia en el poema, de la mateixa manera que els déus estaven en l'Olimp i prenien part en la guerra en virtut de certes lluites que mai es mencionaven. Què hi hagués darrera d'Agamèmnon, d'Helena, de Paris o d'Aquil·les no era feina de l'epos<sup>32</sup> ja que

---

<sup>29</sup> WEST 1982, pp. 25-26

<sup>30</sup> STINTON 1977

<sup>31</sup> GRIFFIN 1998, p. 56: "What does tragedy add? First, a much wider range of metre and music: Attic tragedy is, in our terms, somewhere between Shakespeare and grand opera, and the new musical variety created new potential, especially, for the piercing representation of emotion. Second, a focus on those aspects of the myth which Homeric epic avoided: the grisly and the horrible in human life-sacrilege, human sacrifice, killing within the family, killing of children, cannibalism, incest."

<sup>32</sup> En l'article de HEATH 1999b es mostrava la relació de l'*omen* de les àligues i la llebre de l'*Agamèmnon* amb l'*omen* de la serp i els pardals del principi de la *Iliada* com un des-cobrir noves relacions que en l'*omen* de la serp i els pardals es deixaven en la penombra. p. 405: "Aeschylus has transformed Calchas' interpretation as well, muddying the comparatively clear waters of the Iliadic model. In Homer's version, the omen has a simple, temporal meaning: each of the animals represents a year at Troy. Although the counting may be a bit odd (see Kirk's note ad loc.), success will come at the end of that period. The pitiable deaths of the sparrows might have been connected to the deaths of those at Troy during the past nine years if Homer had desired to do so. Odysseus alludes to the Achaean dead, referring to the gathered troops as those οὐς μὴ κίηρες ἔβαν θανάτοιο φέρουσαι (302), but neither the prophet nor the speaker tries to make a connection between the animals of the omen and the Greeks who witness the portent. The

aquest anar a una cosa i una altra i una altra deixant endarrera quelcom no era només qüestió del ritme, sinó també de la seqüència dels continguts. Allò que estava suposat en cada cosa, d'alguna manera sonava en la seva absència, tanmateix, a partir d'això que sonava sense ser dit expressament era d'on podia sorgir la temptació de prestar atenció a allò que sempre quedava endarrera, només perquè sonava, encara que no es digués. Aquest segon pas era el melos i malgrat que no digués això que quedava endarrera, perquè la pretensió de dir-ho ho convertiria en allò que no era, en cosa, s'hi apuntava, a diferència del que havia fet l'epos.

La segona organització mètrica que formava part de la tragèdia recordava al melos. Aquest es constituïa des de períodes, en què ara ja no importava si aquests estaven formats per metres que es repetien o no, perquè els períodes que formaven part d'aquesta organització mètrica eren tots diferents (la seva llargada podia variar des de les quatre o fins hi tot tres síl·labes fins a més de quaranta, el que s'ha anomenat *Singvers*), fet que significava que la construcció en cap cas podia ser estíquica. Així, el que es repetia no es trobava al principi de la construcció sinó al final, ja que aquests períodes, sempre diferents, formaven estructures més grans o estrofes que eren el que es repetia. D'aquesta manera, "el mateix", no es trobava al principi, com en l'epos, sinó que en aquesta estructura formada per períodes diferents que es repetien, "el mateix" s'aconseguia al final. Aquest tipus de composició molts cops era triàdica<sup>33</sup>, formada per una estrofa, una antiestrofa i un epode formant una nova unitat bàsica que el poeta podia repetir tants cops com volgués. Evidentment hi havia excepcions quan el poeta composava cançons curtes de dues, quatre o cinc estrofes (P. O. 14, P. 12, N. 2), però un poema podia consistir, també, d'una sola tríade, tot i que en Píndar es pogués arribar a cinc tríades, excedint aquest nombre només en la quarta píctica que estava composta per tretze tríades. Així, detectàvem una estructura predominant en tríades en què dos elements estructuralment relacionats (estrofa i antiestrofa) - elements entre els quals la correspondència era força estricta, de fet una posició que en principi era *anceps* normalment era ocupada per síl·labes de la mateixa llargada en cada estrofa i la resolució només s'emprava deliberadament, fent-se notar com una variació rítmica - s'oposaven sense poder formar una figura, perquè se'ls oposava un tercer element (l'epode) que, ara sí permetia formar una figura, però que el mateix temps feia evident que la figura

---

human and bestial worlds are kept distinct: a god-sent portent from the animal kingdom simply reveals what awaits the warriors. There is no hint that the Greeks or Trojans share in the animal world. In Aeschylus, the prophecy becomes mysterious, multivalent, and ominous, the human and animal worlds flowing together in complex and nearly inextricable patterns."

<sup>33</sup> WEST 1982, p. 60

estava internament escindida. Era com si l'epode constatés, tot i la interna pertinença de l'estrofa a l'antiestrofa i viceversa, alhora la seva essencial contraposició<sup>34</sup>.

La manera com el sempre diferent, en el melos, l'un i un altre que no es deixava reduir, es trobava al principi de la construcció es feia evident en l'esquema mètric dels diferents períodes. No es tractava tant d'identificar els metres que constituïen els períodes sinó més aviat els procediments pels quals successius períodes eren generats. Es podien repetir els mateixos períodes, es podien repetir en una forma equivalent com per exemple amb una posició resolta, o amb un *anceps* realitzat com a síl·laba curta enlloc de llarga, es podia afegir una posició extra al principi o al final d'un metre, es podia sostreure una posició al principi o al final d'un metre, també era possible l'expansió interna de metres, la seva compressió o la inversió. Les possibilitats eren múltiples de manera que els materials de construcció dels períodes eren sempre diversos<sup>35</sup>.

Quan analitzàvem les característiques del melos i més concretament les de la cançó coral de Píndar ens trobàvem que el principi de construcció que regia la mètrica del poema era el mateix que regia la seqüència dels continguts. Es tractava d'un a partir de les coses, d'un trobar-se vers una cosa i una altra i una altra, que molts cops es representava mitjançant la menció d'una situació anecdòtica, normalment festiva, com aquella en què algú havia guanyat un certamen esportiu, per tal d'explicar quelcom que en aquesta situació, era deixat endarrera, tractant-se,

---

<sup>34</sup> WILES 1997, p.93 : "The tragic chorus is linked to the dithyramb and to the choral lyric of poets like Pindar, Simonides and Stesichorus through its use of the triadic form: strophe/antistrophe/epode. Eight late texts affirm, with minor variations, that the strophe is a movement to the right (i.e. clockwise) circuiting the altar, and the antistrophe to the left (anti-clockwise) whilst the epode is delivered facing the god. The first rotation imitates the movement of the outer heavens, whilst the counter-rotation imitates the regressive movement of the sun and other planets through the zodiac." D'alguna manera en el melos la direcció cap al fons (facing the god) era el resultat de dos moviments contraposats, fet que l'*Oresteia* en tant que trilogia aprofitava per mostrar la impossibilitat de síntesi que pretenia el melos, degut a què les *Eumènides* (facing the god) no es podia considerar una síntesi, sinó la màxima dissonància entre l'*Agamèmon* i les *Coèfores*. "Facing the god" era la impossibilitat de tornar al punt de partida que es constatava en la tragèdia." p. 104: "The antistrophe effects a transformation of the strophe, so that the same visual image receives two meanings.", p. 118: "The relationship of strophe and antistrophe is precisely one of the transformation, for a visual image seen one way in the strophe is seen a different way thanks to the different words used in the antistrophe." Pel que fa a l'estructura triàdica en general BURIAN 1986, p. 338: "The full significance of the motif, however, can only be assessed by reference to other elements of the dramatic discourse, in particular to a constellation of themes involving conflict and completion expressed in various triadic forms. Third, in its common Greek sense of "third and last" has already been mentioned; we shall see that this sense weaves together several strands of imagery and allusion into a larger pattern to which the motif of Zeus soter tritos is central." LSJ: "τρίτος [ῖ], η, ον, (τριεῖς) *the third*, Lat. *tertius*, Hom., etc.; τρίτος ἦλθε he came himself *the third*, i.e. *with two others*, Od.; so, τρίτος αὐτός, Att.:—*the third* often appears as *completing the tale*, τρίτην ἐπενδίδωμι (sub. πλῆγην) *the third and finishing*." stroke, Aesch.; cf. σωτήρ 1. 2.

habitualment, d'històries preterides en què intervenien els déus. Aquesta petita espiral cap a l'interior que ens mostrava aquesta situació de coses, en què partint d'un fet general s'anava al detall de les coses, era el que s'ha anomenat priamel. Aquest ha estat definit com a "focusing device" en el qual un o més termes servien per contrastar amb allò que era el punt d'especial interès de la oda<sup>36</sup>. Aquesta estructura de dos o tres versos que partint d'una situació general anava al detall de les coses, era sempre "l'a partir" del qual l'espiral es desenvolupava cap a fora per dirigir-se, no ja cap a les coses, sinó cap a l'ésser, per això, el poema es desenvolupava cap a l'esfera dels déus. De fet, el detall de les coses era apressat i no s'hi romania com en l'epos, sinó només dit com de passada per deixar-lo endarrera i encaminar-se a allò que en l'epos, malgrat estar sempre suposat, no es mencionava. L'inici de *l'Olimpica onzena* era un exemple de priamel (versos 1-6)

Ἔστιν ἀνθρώποις ἀνέμων ὅτε πλείστα  
 χρῆσις· ἔστιν δ' οὐρανίων ὑδάτων,  
 ὀμβρίων παίδων νεφέλας·  
 εἰ δὲ σὺν πόνωι τις εὖ πράσσοι, μελίγάρυες ὕμνοι  
 5 ὑστέρων ἀρχὰ λόγων  
 τέλλεται καὶ πιστὸν ὄρκιον μεγάλαις ἀρεταῖς·

on es deia quelcom així com: "Hi ha vegades (com per exemple pels mariners) en què el més necessari és el vent; hi ha vegades (pels grangers) que és la pluja; però en les fites atlètiques és la cançó del poeta." D'aquesta manera partint d'una situació més general el poeta es dirigia cap a un fet concret, que al seu torn li servia per a partir d'aquest, dirigir-se cap al que ja sempre havia quedat endarrera.

On millor s'havia mostrat en què consistiria aquesta estructura era en *l'Olimpica setena*, malgrat que per la complexitat i llargada d'aquesta espiral cap a l'interior que hi tenia lloc, justament no podia anomenar-se priamel, ja que el que caracteritzava aquesta estructura era la seva brevetat. En el principi de *l'Olimpica setena*, doncs, enlloc d'un priamel ens trobàvem que aquesta espiral que feia de punt de partida per encaminar-se cap a un altre punt estava ocupada pel que en un primer moment semblava un "símil homèric". Aquest es caracteritzava per ser una imatge complexa amb què quelcom es comparava, imatge que tenia una certa estructura

<sup>35</sup> WEST 1982, pp. 64-65

<sup>36</sup> WILLCOCK 1995, p. 21



que es descrivia amb detall suggerint-se com a fons de comparació precisament una certa comunitat d'estructura, algun tipus d'isomorfisme, impressió accentuada pel fet que era precisament la imatge el que es descrivia amb detall, mentre que allò del que ella era imatge era poc més que merament indicat, amb la qual cosa s'estava suggerint que la descripció de la cosa quedava establerta per correspondència amb la imatge; en tot cas, els dos termes, la imatge i la cosa, eren ambdós del tipus del que es presentava en una presentació de coses, mentre que allò altre, l'estructura, era el fons no present de la presentació<sup>37</sup>. La destresa d'Homer feia que en el seu λέγειν tot i que mai es mencionés el "sempre el mateix", ni tant sols s'assenyalés, sempre sonés, ni que fos en la forma de comunitat d'estructura. En el seu "dir" acurat de les coses, es feia rellevant en què consistia "dir-les", i per tant, el que sempre quedava endarrera d'aquestes. Això era el que feia que fos un poeta i el diferenciava d'aquell que λέγειν de manera trivial.

En el símil que es trobava en el principi de l'*Olimpica setena* la imatge també era construïda amb cert detall i no així la cosa, tanmateix, la diferència amb el símil homèric es percebia en què aquí la cosa, allò del que la imatge era imatge, pertanyia més aviat a l'àmbit del que sempre ja havia quedat endarrera. Píndar en aquest segon element deia "jo" i per tant mencionava la tasca del poeta: la manera especialment curiosa de λέγειν. El fet que algú es referís al λέγειν especialment curós, era per si sol una espècie de referència a aquest sempre el mateix<sup>38</sup>, determinant que aquesta segona part ja no fos un símil homèric, degut a què ja no es tractava d'una descripció de coses. Quan el cor o el poeta deien "jo" s'estava apuntant al sempre ja suposat, s'estava apuntant a la tasca del poeta que era fer notar allò que compareixia substraient-se<sup>39</sup>. El que ens hagués de "dir" del jo era el que es desplegueria al llarg de tota l'oda i així, en intentar "dir" la tasca del poeta, o el que és el mateix, allò en què consistia λέγειν, pel que s'estava preguntant era per en què consistia ésser, per això dèiem que el melos intentava "dir" el deixat endarrera. Aquest tret del melos de posar en primer terme al poeta i la seva tasca, i per tant, de parlar del jo, era el que s'ha interpretat com el sorgiment de la subjectivitat.

---

<sup>37</sup>MARTÍNEZ MARZOA 1998, p. 62

<sup>38</sup>FRÄNKEL 1993 p. 400: "Pues Píndaro piensa siempre en el todo, aun cuando habla de una parte; y cada canto, casi cada estrofa, tiene como meta ese todo que subyace a todas las odas." p. 419: "Evidentemente la mezcla variopinta de temas y relaciones es intencionada (*Pit.* 10, 53 s.). En comparación con otros Epinicios extensos, se ve que en la mayoría los temas divergen todavía más que aquí; y cuantos más leemos, tanto más intranquilizadora se hace la falta de unidad en la medida que buscamos tal unidad en los temas de los poemas. Pero quizás hay una unidad de otro género; una idea cuya naturaleza radica en permanecer idéntica en distintos campos." p. 452: "Si hay una perspectiva que confiere unidad a los poemas, es una unidad que trasciende a cada poema individual. Esto se aplica no sólo a los epinicios, sino también a otros géneros de la lírica coral, de manera que su unidad es igualmente problemática."

Tanmateix, ja hem vist que a Grècia no hi havia aquesta noció, no hi havia quelcom així com la ment<sup>40</sup> o el pensament separats del dir o de l'ésser, de fet, l'únic que "hi havia" era el λέγειν perquè aquest era l'aparèixer de les coses. Per tant, parlar dels sentiments del poeta l'únic que feia és allunyar-nos del que estava passant a Grècia. La menció del jo del poeta no era més que la referència insolent d'allò sempre suposat, per això, allò que el poeta es disposava a "dir" tindria a veure amb històries sobre les divinitats<sup>41</sup>, i tot i que d'aquestes històries eren protagonistes déus olímpics, com Apol·lo, Atena o Zeus, es començava a sospitar que aquests no eren els únics implicats en les històries que en l'épos es donaven per suposades sense ser explicades. Hi havia quelcom que l'épos deixava endarrera que també escapava al melos.

La tragèdia era on es confirmava que el deixat endarrera en l'épos no era el que trobava el melos. Per això la tragèdia no era unitat sinó escissió essencial<sup>42</sup>. Formada per la contraposició de les estructures que recordaven a l'épos i al melos, el que formava la substància de la tragèdia era la manca de figura, o el que Aristòtil en la *Poètica*<sup>43</sup> expressava com χωρίς, "per separat". L'escissió que era la tragèdia era el fet que el punt d'arribada del melos no era el punt del que partia l'épos, però no per una manca de perícia del melos, sinó perquè això deixat endarrera, no

---

<sup>39</sup> FRÄNKEL 1993, p. 403: "El aedo épico se permitía, a lo más, una invocación a las Musas; pero la canción coral pindárica se toma la libertad de decir en voz alta, todas las circunstancias que de algún modo, conectan al poeta con su arte."

<sup>40</sup> SNELL 2000, pp. 7-29

<sup>41</sup> FRÄNKEL, 1993 p. 410: "En las dos canciones que hemos leído encontramos elementos de naturaleza variada que son típicos del género y reaparecen en distribución cambiante y en número diverso. Los epinicios tratan del vencedor, de su familia y su patria; además, el poeta habla de su propio país y de su arte; reflexiona sobre la vida y las fuerzas que determinan la marcha de las cosas; finalmente, dirige la mirada a los dioses, en actitud de plegaria y meditación. De estos cuatro componentes, tres son de naturaleza general: todo lo terreno está sometido a poderes superiores; las máximas tienen validez universal; y el arte del poeta es el medio que organiza todas las palabras y sonidos. Sólo es específico el tema del vencedor y su círculo; por primera vez, se dan hechos y datos concretos."

<sup>42</sup> RODRÍGUEZ, ADRADOS 1983, p. 600: "La organización procesión-escena-danza, con repetición de la alternación entre escenas estíquicas y danzas con elementos corales, para terminar luego todo en otra procesión, no es común. (...) Grecia ha podido avanzar mucho más lejos por este descubrimiento: el desarrollo del diálogo coro/actor con fines no sólo himnicos o trenéticos, sino también agonales. Más concretamente el *agón* desarrolla en Grecia una estructura epirremática que es sin paralelos fuera de allí. La escisión del exarconte en corifeo y actor han hecho esto posible; además, el corifeo ha conservado esa misma capacidad de hablar en verso estíquico. También ocurre que el Jefe de Coro y el Oponente dialoguen en versos estíquicos o que lo hagan el corifeo y el Jefe de Coro y lo mismo el corifeo y el Mensajero u otro actor. Pero estos diálogos estíquicos de actores no son nada especial de Grecia, los hallamos en el Antiguo Oriente y luego en Europa. En cambio el epirrema coro/actor es sólo griego y ha permitido desarrollar la acción sin aniquilar el coro o dejarlo reducido a un simple marco. También el desarrollo de diálogos líricos, las más veces de tipo trenético, entre coro y actor o actores, ha llevado al mismo resultado.

<sup>43</sup> ARISTOTIL, *Poètica*, 1449b 28-31: "λέγω δὲ ἡδυσμένον μὲν λόγον τὸν ἔχοντα ῥυθμὸν καὶ ἀμονίαν [καὶ μέλος], τὸ δὲ χωρὶς τοῖς εἶδει τὸ διὰ μέτρων ἔνια μόνον περραίνεσθαι καὶ πάλιν ἔτερα διὰ μέλους." "Per llenguatge ric vull dir el que té ritme i melodia, (cançó) i per separatament vull dir que alguns efectes són produïts només pel vers i d'altres només per la cançó."

era cap lloc on poder arribar, mostrant-se que el punt de partida de l'èpos no era una situació de coses, un terra on establir-se, sinó l'ésser, i per tant, el que impedia que aquest es pogués assolir. Tanmateix, mostrant aquesta impossibilitat, la tragèdia estava assenyalant el caràcter més íntim de l'ésser, i per tant, allò que el constituïa com a l'aparèixer que no era el que apareixia, o el que és el mateix: com l'altre de les coses. Mostrar aquest tret de l'ésser que el feia ésser en front de les coses, i per tant, comprendre què significava ésser, era la tasca de la tragèdia. Pel que feia a com els continguts de la tragèdia mostraven el que feia de l'ésser, ésser, de la mateixa manera que ho feia rellevant la seva mètrica, deixarem que ens ho mostri *l'Orestea*.

### La contraposició dalt de l'escenari | 2.3

Quan analitzàvem la mètrica del principi de *l'Agamèmnon* ens trobàvem que des del vers 1 i fins el 39 es tractava de trímetres iàmbics, i per tant, d'aquella estructura que recordava l'èpos, que feia que en relació als continguts que s'hi expressaven es tractés d'un cert tracte amb les coses que buscava mostrar-ne tots els detalls: el vigilant que Clitemnestra havia posat en el terrat del palau dels Atrides interrompia la seva pregària als déus per tal de quedar alliberat de les penalitats que havia hagut de passar en més d'un any de nits de vetlla, amb el llit xop de rosada i sense poder dormir esperant la bona nova de la llum que simbolitzava la caiguda de la ciutat de Troia, ara que el tant esperat senyal, finalment havia brillat en la nit fosca. Per altra banda, del vers 104 fins el 257 ens trobàvem amb una organització en estrofes que era el primer *stasimon* de *l'Agamèmnon*, i per tant, la primera cançó que cantava el cor que ja s'havia situat damunt de l'escenari. La importància d'aquesta primera cançó del cor era sense paral·lel en tota la tragèdia per la seva riquesa i amplitud, i perquè d'alguna manera, presentaria, de manera comprimida, tots els temes que més tard es desenvoluparien al llarg de tota la trilogia de *l'Orestea*. Quan ens fixàvem en la seva estructura mètrica ens trobàvem que estava constituïda per una primera part que aniria del vers 104 al 159 que estaria formada per una estrofa, una antiestrofa i un epode i una segona part que aniria del vers 160 fins al final de la cançó en el vers 257 que estaria format per cinc parelles d'estrofa i antiestrofa. La primera part comprendria la partida cap a Troia i *l'omen* que interpretava Calcant i la segona el que la tradició havia anomenat himne a Zeus i el sacrifici d'Ifigènia. Tanmateix, del vers 40 al 103 ens trobàvem amb quelcom que ni eren trímetres iàmbics ni organitzacions en estrofes, malgrat que era el cor qui estava entrant a l'escenari. Com que el cor encara no estava situat damunt de l'escenari, aquest no podia començar el seu ball i així, adequat a la seva entrada era la música i el ritme. No deixava de ser una confirmació de tot el que havíem dit, que el cor no pogués entrar de

qualsevol manera a l'escenari. El ritme dels seus passos estava marcat pel metre dels seus períodes, els anapests de marxa (υυ—υυ –). En els anapests, l'equivalència entre una llarga i dues breus era més forta que en altres metres de manera que totes les posicions es podien resoldre. Aquesta equivalència de les seves posicions feia de l'anapest l'únic vers amb un ritme fix, de manera que s'emprava per marcar el ritme de marxa com en la cançó dels soldats d'Esparta, (Diehl 6,35) “ἄγετ' ὦ Σπαρτας εὐάνδρου” ( ūū—ūū—| ūū — — ||). L'entrada del cor damunt de l'escenari estava marcada pel ritme dels anapests de marxa, tal i com s'esqueia pel fet que el cor estava caminant per dirigir-se al seu lloc. Un cop el cor ja s'havia situat damunt l'escenari podria començar el seu cant i el seu ball, com quedava confirmat a partir del vers 104.

El caràcter de l'organització mètrica que anava de 40 fins a 103 era el que havíem caracteritzat com a recordant l'épos. Com feia el vigilant, el cor també ens feia un relat de coses: “És el desè any des que ....”, “va marxar d'aquesta terra una expedició de mil naus argives...” etc. i alhora el tema del relat també era èpic en el sentit que els continguts a què es feia referència eren també homèrics, i tenien a veure amb figures i situacions que l'espectador coneixia per la *Iliada*<sup>44</sup>.

Del vers 72 al 82 el cor es presentava<sup>45</sup> :

ἡμεῖς δ' ἀτίται σαρκὶ παλαιᾷ  
 τῆς τότ' ἀρωγῆς ὑπολειφθέντες  
 75 μίμνομεν, ἰσχὺν ἰσόπαιδα νέμοντες ἐπὶ σκῆπτροις·  
 ὃ τε γὰρ νεαρὸς μυελὸς στέρονων ἐντὸς ἀνάσσων  
 ἰσόπρεσβυς, ἄρης δ' οὐκ ἔνι χώραι,  
 80 τό θ' ὑπεργήρων, φυλλάδος ἤδη κατακαρφομένης,  
 τρίποδας μὲν ὁδοὺς στείχει, παιδὸς δ' οὐδὲν ἀρείων  
 ὄναρ ἡμερόφα(ν)τον ἀλαίνει.

Nosaltres a causa de la vellesa de les nostres carns

no vam poder contribuir a aquella força d'ajuda, sinó que deixats endarrera,  
 romanent aquí, repartint damunt del bastó la nostra força igual a la d'un nen.

La força infantil que governa dins del pit  
 és com la d'un vell, ares no hi té el seu lloc,

<sup>44</sup> HEATH 1999b, p. 397 i ss.

<sup>45</sup> Pel que fa a la disposició dels anapests en les diferents edicions [Cfr.] WEST 1977

L'extrema vellesa, el fullatge sec  
fa el seu camí damunt de tres peus, no millor que un nen,  
deambulant com un somni apareixent de dia.

El cor ens explicava la seva impossibilitat de marxar a Troia, a diferència dels joves. Sense força no podien fer-hi res a Troia. Com el cor de les *Coèfores* que estava format per esclaves, el cor d'ancians estava caracteritzat pel seu quedar endarrera del que s'esdevenia. No havia pogut marxar a Troia, de la mateixa manera que les dones i les esclaves no podien participar de la *πόλις*, en quedar recloses en l'àmbit familiar de l'*οἶκος*<sup>46</sup>. El cor es diferenciava dels que s'ocupaven de coses, era com si pertanyessin al que havíem anomenat l'àmbit de la detenció, quan s'aturava la rutina, la quotidianitat, l'estar vers les coses. El cor d'ancians de l'*Agamèmnon* havia estat deixat endarrera (*ὑπολειφθέντες*) de l'expedició que marxava a Troia per la seva incapacitat per fer quelcom, i per tant, pel seu peculiar tracte amb les coses, que feia que no es quedés en aquestes sinó que assenyalés el seu fons. Aquest caràcter de detenció que caracteritzava el cor era el que havíem vist que caracteritzava la pregunta per l'ésser. D'alguna manera, aquest, en tant que no era cosa, no podia aparèixer entre les coses, sinó quan aquestes, per la destresa d'aquell que les "deia", mostraven que darrera d'elles hi havia quelcom. Això, caracteritzava a aquell que per la seva destresa havia fet notar el que quedava darrera de les coses, com a savi (*σοφός*), i el seu saber esdevenia la interrupció del tranquil romandre de les

---

<sup>46</sup> WILES 1997, p. 166: "Feminist criticism has interested itself in the inside/outside polarity, and may be said to have pioneered the theorization of Greek tragic space. Froma Zeitlin, for example, demonstrates how the *oikos* (house) is owned by the male, but its space is controlled by the feminine "other". "Thus, in the conflicts between house and city or between domestic and political concerns that are the recurrent preoccupations of tragic plots, the woman, whether wife or daughter, is shown as best representing the positive values and structures of the house, and she typically defends its interests in response to some masculine violation of its integrity. As a result, however, of the stand she takes, the woman also represents a subversive threat to male authority as an adversary in a power struggle for control which resonates throughout the entire social and political system, raising the terrifying specter of rule by women". There can be no doubt that the opposition of *oikos* and *polis* is a recurrent motif in Greek tragedy, and is related to a structural tension in democratic society. A critical line can be traced back from Zeitlin to Hegel's famous dialectical reading of *Antigone* as the paradigmatic Greek tragedy. Hegel traced a structural opposition between two moral forces: on the one hand the male, the *polis* and gods of light, and on the other the female, the *oikos* and gods of darkness." p.167: "A similar account of interior female space is offered by Ruth Padel, who stresses the importance of the *eccyclêma* in opening up the unseen world, breaking the seen/unseen boundary upon which the tension of the play depends. She links three "unseen interiors": house, underworld and mind. Tragedy, she argues, creates a frightening, unseen space in the audience's mind which is linked at all levels to the idea of the woman, source of anxiety to a male citizen audience. The "mind" in Padel's analysis is not an abstraction, but is related to the inner organs of the body. Despite this fundamental proviso, the argument that the *skênê* is somehow to be equated with "the self" risks assimilating Greek tragedy to the nineteenth-century proscenium theatre of Ibsen. In Ibsen, the dominant spatial parameter is depth, and a distant view of a murky fjord, a father's portrait or a wild duck is overtly suggestive of inner psychic forces. Drama of psychological realism is concerned with externalizing an interior, and we must be cautious of reading Greek drama in terms that are so familiar to us."

coses. Així, el fet que el cor d'ancians es presentés a si mateix com a deixat endarrera de l'expedició que havia marxat a Troia, el relacionava amb aquest no fer coses, i per tant, amb la distància, la detenció que caracteritzava el saber de l'ésser. Aquest, malgrat ser un heure-se-les amb les coses, un fer coses, marxar a Troia, fer la guerra, etc. alhora, si era un heure-se-les amb les coses especialment destre i no trivial provocava que s'assenyalés al quedar endarrera de les coses, i això, no era més que la detenció de les coses per a què sorgís l'ésser. En relació amb aquesta detenció era coherent el fet que el cor, que era el que sabia, fos el que cantés i ballés, elements que caracteritzaven tant la festa com la detenció de la rutina i permetien assenyalar el quedar endarrera. La tragèdia, en tant que gènere compromès amb la menció del que sempre quedava endarrera, mostrava el caràcter no òntic de l'ésser en la mesura que el personatge savi, aquell que estava marcat per la ruptura amb les coses era un cor que cantava i ballava i que d'alguna manera, es quedava al marge del que passava, essent justament per això que la majoria dels cors de les tragèdies estaven formats per personatges, com el cor d'ancians de l'*Agamèmnon*, caracteritzats per quedar al marge del tràfec amb les coses, ja que normalment eren dones, o esclaves, i per tant, figures marcades pel seu pràcticament no intervenir, sinó quedar endarrera de la πόλις. Aquest caràcter que presentava el cor de quedar al marge de l'acció, que havíem expressat com la no pertinença del cor a l'àmbit de la presència, de la mateixa manera que hi pertanyien els actors, era el que en el vers 82 el cor expressava com que el seu intervenir en la guerra de Troia seria com un somni que aparegués de dia, i per tant, quelcom del tot desacostumat.

Des del primer moment que el cor sortia a l'escenari quelcom essencial tenia lloc. En les seves primeres paraules es començava a mostrar el que seria el motiu de tota la trilogia, i com aquest mostrar-se seria el que faria avançar la trama de les tres tragèdies. Allò que hauria de quedar endarrera començava a aparèixer, i a mesura que avancés el moviment de la tragèdia, se'n des-cobriria el seu caràcter més íntim. El cor ens explicava quelcom que havia passat feia molt de temps quan Agamèmnon havia marxat cap a Troia (versos 40-59.):

- 40 δέκατον μὲν ἔτος τόδ' ἐπεὶ Πριάμῳ μέγας ἀντίδικος  
 Μενέλαος ἄναξ ἠδ' Ἀγαμέμνων,  
 διθρόνου Διόθεν καὶ δισκίπτρου  
 τιμῆς ὀχυρὸν ζεῦγος Ἀτρεϊδᾶν,  
 45 στόλον Ἀργείων χιλιοναύτην  
 τῆσδ' ἀπὸ χώρας ἦραν, στρατιῶτιν ἀρωγὴν,

- μέγαν ἐκ θυμοῦ κλάζοντες ἄρη,  
 50 τρόπον αἰγυπιῶν οἷτ' ἐκπατίοις ἄλγεσι παίδων  
 τύπατοίτ' λεχέων στροφοδινοῦνται  
 πτερύγων ἐρετμοῖσιν ἐρεσσόμενοι,  
 δεινιοτήρη πόνον ὀρταλίχων ὀλέσαντες·  
 55 ὕπατος δ' αἴων ἢ τις Ἀπόλλων ἢ Πάν ἢ Ζεὺς  
 οἰωνόθορον γόον ὀξυβόαν τῶνδε μετοίκων  
 ὕστερόποινον πέμπει παραβᾶσιν Ἐρινύν.

Aquest és el desè any des que el gran “opositor” a Príam,  
 el rei Menelau junt amb Agamèmnon,  
 dels seus dobles setials i dels seus dobles ceptres  
 de Zeus van rebre l’honor, parella fermament unida, els Atrides,  
 un estol argiu de mil naus  
 des d’aquesta terra va marxar, ajuda per l’exèrcit  
 fort en el seu pit cridant ares  
 a la manera dels voltors que amb un dolor excessiu pels petits  
 en les altures, donant voltes al voltant dels nius,  
 amb remes enlloc d’ales,  
 essent va l’esforç de guardar els nius dels ocellets, ara destruïts  
 Però escoltant des de les altures Apol·lo, Pan o Zeus  
 el cucleig agut de lament d’aquests metecs<sup>47</sup>  
 envia als transgressors una Erínia venjadora.

El primer problema amb què ens enfrontàvem a l’hora de traduir aquests versos consistia en comprendre què era el que podria significar ἀντίδικος que en la nostra traducció, de manera provisional, havíem deixat entre cometes. ἀντίδικος era un terme legal que des d’aquest primer moment orientaria el comprendre tota l’obra des del punt de vista de δίκη<sup>48</sup>. Així, es feia veure

<sup>47</sup> [Cfr.] FRAENKEL 1950, volum II, p. 37 “ Those lofty regions belong really to the gods; they alone have full rights of citizenship therein. The birds that are permitted to live here too are μέτριοι, in the heavenly πόλις; they stand accordingly under the protection of the lords of h heaven”, [Cfr.] també DENNISTON and PAGE 1957 p. 73

<sup>48</sup> [Cfr.] FRAENKEL 1950 volum II, p. 27. [Cfr.] també KITTO 1959, p. 25: “The universe is a cosmos, an ordered whole, a balance of opposites. “Things are always paying recompense to each other”, as Anaximander said, “ for their ἀδικία, their encroachments.” Dikê is the force which, in the long run, preserves the balance.” PODLECKI 1966, p. 63 i ss: “It is not going too far to say that the major theme of the *Oresteia* is that of *Dikê*, the cosmic principle of order which governs the dealing of gods and mortals and whose dictates man ignores to his cost. (...) But there is an ambiguity in the term *dikê* which the

la guerra contra Príam com una acció que es referia a δίκη o que volia restablir-la. Una primera aproximació a allò que podria significar δίκη passaria per la comprensió de les paraules d'Anaximandre (B 1):

“διδόναι γὰρ αὐτὰ δίκην καὶ τίσιν ἀλλήλοις τῆς ἀδικίας”.

Les coses reconeixen les unes en les altres des de la desproporció, la proporcionalitat (δίκη). En el moment en què es produïa un desajust, ἀδικία, i les coses no funcionaven era quan es feia notar, es reconeixia δίκη<sup>49</sup>, mostrant-se com l'estructura de les coses, i per tant, com el que sempre quedava endarrera d'aquestes. La irrupció de δίκη en el relat de coses el destrivialitzava en assenyalar quelcom que no era el que apareixia, i així, el fet que el cor es referís a Menelau i al seu germà Agamèmnon com a ἀντίδικος, feia rellevant la seva vinculació amb δίκη, i per tant, amb l'estructura de les coses, ja que el prefix “anti” en grec tenia a veure amb una relació o una correspondència, que en aquest cas era amb δίκη. D'aquesta manera el cor ens informava que l'expedició encapçalada pels dos Atrides contra Troia era la pretensió que tenia a veure amb el fons de les coses, ja que en la mesura que l'ἀδικία havia fet que l'estructura es notés, anar a restablir δίκη hauria de tenir a veure amb què l'estructura tornés a funcionar correctament. El segrest d'Helena per part de Paris, quan aquest s'hostatjava al palau de Menelau, era una desmesura que atemptava no només contra els Atrides sinó també contra Zeus, ja que segrestant a Helena, Paris ultratjava al déu per partida doble: en tant que pare

---

dramatist was able to turn to good account. As well as the abstract concept which was later to exercise Plato the term in the plural also denoted the concrete proceedings-at-law to which the Greeks had recourse to obtain justice in their every-day dealing. In precisely this ambiguity Aeschylus found the means of solving the problem he had set himself: the Justice of the gods could only become efficacious for men in this world through the working of Law. By the end of the trilogy the legal sense predominates as the audience witnesses an actual trial, but insufficient attention has been paid to its importance in the two earlier plays.”, MACLEOD 1982, pp. 133-4: “Agamemnon and Menelaus are the ἀντίδικος, the plaintiff, against Paris and they set out with an ἀρωγά, “aid”, another term with legal associations.” COHEN 1986, p. 133: “As Benjamin Daube has brilliantly shown, the play is dominated by legal imagery. In particular, from the very beginning the Trojan war is depicted as a lawsuit for the theft of Helen in which the Atreidae are 'the great adversary at suit' (Ag. 41). The significance of the war as a suit at law extends beyond Agamemnon, for the trilogy will be concluded by yet another lawsuit decided under the aegis of Zeus.” HILTBRUNNER 1950, p. 75: “Der äußeren Bindung entspricht die innere Einheit der Idee. Es wird um das Problem der Dike als sittlicher Weltordnung gerungen. Das gibt den drei Stücken den gemeinsamen Untergrund, und es wächst daraus die strengste Geschlossenheit.”

<sup>49</sup> THALMANN 1985a, p. 104: “The principle of reciprocal restrains on one another by the *moirai* of different things, by which this order is maintained, is δίκη. Since it designates the observance or enforcement of limits, this term not only applies to the physical world but also can take on legal and ethical meanings. When limits are transgressed, the power that exacts punishment and restore order are the Erinyes.”



d'Helena i déu de l'hospitalitat, per això, *l'ἀδικία* patida, que es mostrava com el deixar de funcionar de l'estructura, no deixava de percebre's com un atac contra els déus.

La bellesa excessiva d'Helena que feia que Paris s'enamorés d'ella i la segrestés, era l'origen de la guerra de Troia. La bellesa era la nostra manera d'entendre el que podria significar ésser a Grècia. Ja havíem vist com la nostra noció d'ésser sorgia de la pèrdua de l'ésser grec, per això per donar cobertura a allò que ésser podria significar a Grècia s'explicava com a heure-se-les amb les coses, aquest estar entre les coses que les deixava ser el que aquestes eren. Una altra manera de donar cobertura al que ésser podria significar a Grècia, era a partir de la noció kantiana de bellesa. Bella era la figura que no es deixava capturar sota una descripció de coses, aquella que sempre escapava als predicats, i a la que no li esqueia un concepte perquè es mostrava constituïda des de l'absència, des de quelcom que impedia a l'ésser ser el que aparegués. La bellesa era el caràcter de l'ésser d'escapar als predicats, de no deixar-se dir. L'excés de bellesa d'Helena tenia el seu origen en no ser filla de qui hauria de ser-ho (Tindàreos) sinó de Zeus i això feia d'Helena, Helena, esdevenint la causa per la qual va començar la guerra de Troia. Aquest ser el que Helena era, a partir de ser filla de Zeus era el que la tradició ens havia fet arribar, atribuint-ho a Tales, com que tot estava ple de déus (cfr. 1). Els déus eren els que feien de cada cosa una cosa, i era el que nosaltres, des de la Modernitat només podíem comprendre com a ésser de les coses. Dir que la causa de la guerra de Troia, era la bellesa excessiva d'Helena, era la manera de dir el que nosaltres, per ser qui érem, només podíem expressar com, el fer-se rellevant l'estructura de les coses, i per tant, com el preguntar-se per l'ésser de les coses. La bellesa d'Helena, que la feia evident com a filla de Zeus, mostrava el que mai s'hauria d'haver mostrat. El fet que posés en moviment tota Grècia només es podia comprendre perquè darrera d'Helena hi havia el pes de tots els déus, en la mesura que Zeus n'era el seu cap visible, provocant que la menció ho fos de tots els déus, i per tant, del més íntim de l'estructura de l'haver.

Els versos que anaven de 40 a 59 constituïen el que s'ha anomenat el símil dels voltors. Tal i com hem vist un símil estava format per dos termes: la cosa i la imatge de la cosa que ens servia per a descriure a aquesta primera, tanmateix, en aquest cas, a diferència del que passava amb el símil homèric, el que seria la cosa que es descrivia a través de la imatge no estava merament indicada, sinó que la seva descripció ocupava pràcticament la mateixa extensió que la de la seva imatge, de manera que semblava que el que es feia evident no era tant la comunitat de l'estructura, sinó més aviat que l'estructura comuna presentava quelcom així com dues cares. El

que es descrivia a través de la imatge dels voltors no era altra cosa que l'expedició que marxava cap a Troia encapçalada pels Atrides que havien rebut els seus setials i els seus ceptres de Zeus. El que en un primer moment semblaria una descripció de coses, la partida de l'expedició argiva, a través de la imatge dels voltors se'ns descobria com una empresa promoguda per Zeus. D'aquesta manera, l'empresa quedava destrivialitzada, i el que semblava una descripció de coses mostrava el seu fons com una empresa de venjança. La imatge del símil estava marcada per les altures en què vivien els voltors, que els feien pràcticament veïns dels déus olímpics, i permetia, degut a aquesta proximitat, que fossin sentits els seus crits de lament, tanmateix, el vers 59 mostrava que l'empresa que marxava cap a Troia promoguda per Zeus era, en el fons, una Erínia venjadora. Si el primer terme del símil mostrava l'expedició argiva en tant que obra de Zeus, el segon terme ens mostrava que darrera de Zeus hi havia les Erínies. D'aquesta manera a diferència del que passava en el símil homèric on les dues descripcions eren de coses, o en el començament de *l'Olímpica setena* on un dels termes era una descripció de coses i l'altre quelcom que sempre quedava preterit, ara, en la tragèdia, per ser el que ella era, els dos termes del símil pertanyien al món dels déus, mostrant-se les dues cares de l'ésser: Zeus i les Erínies.

El fet que es tractés als Atrides com a metecs del regne de Zeus mostrava la seva connexió amb el déu. No eren déus però habitaven les altures en tant que voltors, i això implicava algun tipus de proximitat als déus. Pel que feia a què Zeus enviés una Erínia venjadora ho hauríem d'interpretar amb la mateixa precaució que es tenia en interpretar "el disegni de Zeus" amb què començava la *Ilíada*<sup>50</sup>. La mateixa relació entre les Erínies i Zeus la trobàvem també, en els versos 744-749 (*παρακλίνας' ἐπέκρανεν δὲ γάμου πικρὰς τελευτάς, δύσεδρος καὶ δυσόμιλος συμμένα Πριαμίδαισιν πομπᾷ Διὸς ξενίου νυμφόκλαυτος Ἐρινύς.*). No era que les Erínies estiguessin a disposició de Zeus, i aquest les enviés segons la seva conveniència, sinó més aviat es tractava de mostrar els límits del propi regne de Zeus<sup>51</sup>. Hem vist com la presència del diví tenia lloc en la interrupció de la quotidianitat que tenia lloc en la festa, i com era aquesta mateixa presència del diví el que es mostrava en la bellesa d'Helena pel fet de ser filla de Zeus. De fet, Heràclit en el frg. B 32 deia: "ἐν τῷ σοφῶν μόνον λέγεσθαι οὐκ ἐθέλει καὶ ἐθέλει Ζηνὸς ὄνομα." "Una cosa sàvia vol i no vol que se l'anomeni Zeus". Aquesta "cosa sàvia" que vol i no vol ser dita amb el nom de Zeus era el que havíem anomenat "el mateix" o el que sempre

<sup>50</sup> MARTÍNEZ MARZOA 2006, p. 31 -39

<sup>51</sup> BACON 2001, p. 58: "At each stage of this progression they have been not Zeus' subordinates in the enforcement of the decrees of Moira but autonomous divinities acting first invisibly in concert with him and then in visible opposition to his disposition of Orestes' case on the grounds that it violates the role assigned to them by Moira."

quedava preterit i aquest voler i no voler ser dit amb el nom de Zeus feia referència al caràcter d'escissió de l'ésser. Havíem vist com el caràcter d'aparèixer de l'ésser venia constituït des de l'absència, per això el regne Olímpic, el cap del qual era Zeus, no podia ser tot l'haver, li faltava el tret que el caracteritzava com a aparèixer, en tant que contraposat al que apareixia, però alhora, en la mesura que el que li mancava era l'absència, i aquesta en tant que absència era el que rebutjava aparèixer, no li podia escaure cap nom, només desaparèixer. Per això, si hi havia algun nom pel mateix, era Zeus, perquè en tant que cap del regne Olímpic, a la vegada en ell es feia evident que aquest regne havia sorgit des de quelcom que no era el regne Olímpic, i que en quedava al seu darrera, per això la bellesa d'Helena era tant desmesurada, ja que assenyalant a Zeus no tant sols assenyalava a l'Olimp, sinó també als déus que havien quedat engrillonats possibilitant el sorgiment del regne de Zeus, fet que expressàvem com a mostrar el tret més íntim de l'estructura de l'haver. Aquesta escissió es representava com a lluites entre els déus, entre pares i fills, i per tant, entre divinitats antigues i déus vigents. L'última d'aquestes lluites era la que havia enfrontat als titans amb la generació dels déus olímpics i havia permès la instauració del regne d'aquests últims mentre els titans quedaven empresonats al fons del Tàrtar. Així, les arrels del regne de Zeus en aquestes generacions precedents absents de l'Olimp eren el límit del seu regne, i alhora el que el possibilitava. Sense aquestes generacions de déus precedents no hi hauria l'absència que hem vist que caracteritzava l'ésser. Així, el fet que fos Zeus qui "enviava" una Erínia venjadora, mostrava que Zeus no ho era tot, sinó que hi havia quelcom amb què estava en contacte<sup>52</sup>, però que estava més enllà d'allò que ell podia. Ara bé, no era irrellevant el fet que Zeus "hagués d'enviar" una Erínia venjadora. De fet, això mostrava el caràcter de l'absència com a dependent del regne Olímpic. L'absència, en tant que absència, era inherent a la presència, però no tenia sentit per si sola. Només en la contraposició absència-presència tenien sentit els dos termes. Aquesta servitud de l'absència en relació amb la presència era el fet que les Erínies no poguessin actuar pel seu compte, sinó que haguessin de ser enviades per Zeus, però alhora mostrava el regne de Zeus com a limitat en la mesura que no podia ser cap dels olímpics, ni tant sols Zeus, el que actués contra els transgressors. La subordinació al regne de Zeus que caracteritzava el món de l'absència tenia relació amb la contraposició entre el cor de la tragèdia i els personatges que actuaven. El tret de l'absència que constituïa l'ésser era el que originava la contraposició entre el cor i els actors, o el que seria el mateix la contraposició de les direccions que constituïen la tragèdia en tant que escissió. En el

---

<sup>52</sup> La relació de Zeus amb el quedar endarrera també s'exemplificava per la seva relació amb Ate. [Cfr.] DODDS 2006, p. 20: " Es quizá significativo que (a menos que hagamos a Apolo responsable de la ate de Patroclo) es Zeus el único Olímpico a quien se reconoce en la *Ilíada* el poder de causar la ate (de ahí que la ate se describa alegóricamente como su hija mayor)."

fet que Zeus hagués d'enviar una Erínia venjadora, es mostrava la capacitat de les Erínies per fer de cor en les *Eumènides*, ja que de la mateixa manera que havíem vist que el cor de l'*Agamèmnon* i el cor de les *Coèfores* estaven formats per grups marcats per la seva exclusió de la presència, fos de la guerra o de la πόλις, les Erínies eren l'absència per excel·lència, el que quedava exclòs i alhora possibilitava el regne de Zeus, i per tant, la presència, en la mesura que els déus hem vist que eren la manera dels grecs per "dir" el que nosaltres només podem expressar de manera abstracta com l'ésser.

En aquestes primeres paraules del cor se'ns ha presentat la guerra de Troia com un acte que tenia a veure amb els déus. La seva causa havia estat una triple ofensa a Zeus, en tant que Paris sense respectar el Zeus de l'hospitalitat havia segrestat la filla de Zeus i dona de Menelau, quan s'hostatjava a casa de l'Atrida<sup>53</sup>. Alhora, hem vist la relació dels Atrides amb Zeus, i com aquests estaven sota la protecció del déu, així com que el segrest d'Helena estava motivat per la seva bellesa, i per tant, per la rellevància del seu ésser, que mostrava el que sempre hauria de quedar endarrera. Era llavors que Zeus enviava una Erínia venjadora als transgressors que no era altra que l'expedició que encapçalaven els Atrides. Aquesta estava marcada pel caràcter ἀντίδικος d'aquells que l'encapçalaven, que tenia a veure amb el caràcter d'ἀδύκία del segrest d'Helena, de manera que l'expedició que marxava cap a Troia tenia per objectiu restablir la δίκη, que no era més que l'estructura de les coses, "el mateix" al que contínuament hem fet referència<sup>54</sup>. El fet que Zeus "hagués d'enviar" una Erínia venjadora per tal de restablir δίκη

---

<sup>53</sup> LEAHY 1974, p. 17: "The third aspect of the War, the most obviously theological, is once again clearly meant as an objective statement, since it is presented in detail by the Chorus in the first part of the First Stasimon and in the Second Stasimon and finally confirmed when the theological pattern which it implies is brought into focus by the revelations of Cassandra. Seen from this aspect, the War is a sort of "crusade" for the honour of Zeus Xenios, the insult to the god being more important than the loss of Helen (poignantly though Aeschylus describes this). Zeus himself has willed the expedition, which is a pre-ordained part of a longterm plan to punish Trojan *hybris*; and in this plan both Helen and the Atreidae are in some sense the instruments of Zeus, though apparently not to the exclusion of all free-will." p. 18: "The War has been launched by Zeus as God of Hospitality to punish the affront caused by Paris' abduction of Helen, and yet this was not the beginning: for when Paris committed that sin he was under the influence of Peitho, unleashed by the previous *hybris* of Troy."

<sup>54</sup> [cfr.] SCHADEWALDT 1982, p. 85 i ss: "Wir wissen, daß Homer keine Geschichte des troischen Kriegs oder etwa eine griechische Kulturgeschichte geschrieben hat. Er geht aus vom Menschlichen und vom Problemen des Menschlichen: dem "Zorn des Peliden Achilleus", wie er selber sagt, also einem bestimmten heldischen und menschlichen Problem, das sein Gegenstand ist. Dahinter aber steht als weitere konzentrischer Kreis die Sage vom troischen Krieg, auch die Geschichte wie Helena geraubt wurde und die Griechen sich dann aufgemacht haben, um sie zurückzugewinnen. Hier ist von größter Bedeutung, daß dieses Motiv nicht, wie man es sich vorstellen könnte und wie es das auch sonst in der Literatur gibt, von Homer dargestellt wird als eine Aventure, wo eine Gruppe von Recken sich aufmacht, die sich verschworen haben, über das Meer zu ziehen und eine Burg zu berennen, um eine Frau zurückzuholen. Homer hat es nicht so gemacht, sondern so, daß er es als einen großen Krieg darstellt, und die Tradition führt wohl auch darauf, daß es so gewesen ist. An diesem Einzelgeschehen ist bei ihm die

mostrava la connexió d'aquesta amb els dos costats de l'escissió. De fet δίκη era la pròpia escissió i les Erinies, les seves guardianes. Així, el caràcter d'ἀδικία de l'acte de Paris el caracteritzava com un acte que atemptava contra els déus, o el que per nosaltres, moderns, seria un acte que tenia el caràcter de desmesura en tant que feia rellevant el que quedava sempre endarrera.

---

ganze griechische Welt beteiligt, die er deutlich als Einheit empfindet" (...) p. 89 "Wir wissen, wie die spätere griechische Gesschichtsschreibung immer den troischen Krieg als den großen Anfang betrachtet hat, wenn man auch noch einiges davor ansetzte". [cfr.] també SCHADEWALDT 1978, p. 59: "Für die Poesie Homers wie überhaupt der Griechen, weil sie eben dadurch den ihr eigentümlichen Charakter hat, daß sie nicht phantastische, überwüchsig-bildliche, von Emotionen, Affekten und Emphase bestimmte Weise der geistigen Tätigkeit ist, sondern den Charakter eines Gesetzlichen hat, eines in eigentümlicher Weise Gebundenseins, einer Seinsgebundenheit. Mann kann sagen, das homerische Epos in seiner inneren Struktur ist konstituiert durch das, was wir nennen können eine dichterische Ontologie. (...) Indem ich das sage: daß es sich hier um eine Dichtweise handelt, die als Dichtweise in höchstem Maße seinsadäquat ist und deren Schönheit eben darauf beruht, bin ich auch schon bei dem Philosophischen angelangt. Durch all das ist in Wahrheit nichts anderes charakterisiert als das Philosophische jener Dichtung" i referint-se a la descripció de l'escut que forja Hefest diu SCHADEWALDT 1978 p. 60 : "Da hatten wir bei dem Überblick über das Erdenleben nicht nur eine eigentümliche Totalität aller Erscheinungen der Kultur, sondern eine Ganzheit, die in einer bestimmten Denkmethode gefaßt und dichotomisch geglidert ist, in dem Sinne, daß Polaritäten, Gegensätze ins Auge gefaßt werden, die dialektisch aufeinander bezogen sind und je ein umfassendes Ganzes darstellen." [cfr.] SCHADEWALDT 1982, pp. 109-110 : " Als Ausdruck für diese Scheidung der Bereiche verweise ich auf das Wort, das Herodot braucht, wo er von Polykrates spricht (III 122), der "als erster der Hellenen von denen wir wissen", eine Seemacht entwickelt habe, "abgesehen von Minos von Knossos und wer da noch früher das Meer beherrscht hat. Von dem sogenannten menschliche Geschlecht aber war Polykrates der erste..." (...) Thukydidés behauptet in seiner "Archäologie", daß dieser Erste Agamemnon gewesen sei, der eine Flote besessen haben mußte, weil Homer von ihm sagt, daß er außer Argos auch noch viele Inseln beherrschte. Das steht auch bei Herodot dahinter, aber er läßt es beiseite, es interessiert ihn nicht. Polykrates ist es, von dem es selber weiß, daß er als erster eine Seemacht entwickelt hat."

## Marxar cap a Troia | Capítol 3



El cor, que ja es trobava situat damunt de l'escenari, estava a punt de començar a cantar i ballar. S'acabaven els anapests de marxa i començava l'organització mètrica que havíem dit que recordava a la del melos i de la mateixa manera que havíem vist que passava amb la cançó coral de Píndar, el cor apuntava ja no a un mer relat de coses, sinó al que s'amagava darrera d'elles. Aquest primer *stasimon* s'anava endinsant, de manera continuada, en allò que hi havia darrera de l'empresa que marxava a Troia. Cada estrofa deixava més al descobert el que havia de quedar preterit mostrant el fons d'aquesta guerra. Tot el *stasimon* estava marcat per una ruptura mètrica entre els versos 159-160 que tenia la seva contrapartida en la seqüència dels continguts.

El vers 104 “κύριός εἰμι θροεῖν ὄδιον κράτος αἴσιον ἀνδρῶν ἐκτελέων” amb què s'obria aquest *stasimon* estava marcat per la dificultat de traducció-comprensió de “κράτος”. Les diferents traduccions empraven diferents recursos per donar cobertura a aquest terme, fet que ens feia pensar en una dificultat de fons. La primera complicació es presentava perquè “κράτος” tant es podia comprendre des de la traducció de força com des de la traducció de capacitat (strength i might)<sup>1</sup>. Might és el verb que s'utilitza per dir que es pot, que hi ha la possibilitat de fer quelcom, i per tant, que es té una certa capacitat o perícia per a fer quelcom. Es tractava d'aquella mateixa destresa que trobàvem que acompanyava a aquell que sabia fer alguna cosa, remetent a un λέγειν que era un heure-se-les amb les coses i no un fer-les en el sentit d'un continu que es podia tallar segons conveniència, sinó un saber tallar que reconeixia per on es podia i per on no es podia tallar quelcom. Els estudiosos s'havien decantat majoritàriament per l'opció de força, i com que en el vers 105 havien llegit la variant ἐντελέων<sup>2</sup> (que Fraenkel traduïa seguint a Blomfield i Hermann suposant que Èsquil li donava el significat de “τῶν ἐν τέλει”, i per tant, de comandament) d'aquí traduïen “la força o el poder del comandament”. Tanmateix, unes línies més avall es feia servir κράτος com a “comandament aqueu de doble setial” (vers 106), tot i que no tindria gaire sentit que en tant poc espai de temps una mateixa paraula tingués dos significats diferents, ja que el que donava el sentit de comandament en 105 no era κράτος sinó ἐντελέων, i per tant, semblava que s'estaven donant dos sentits diferents a κράτος: primer de força o poder, i després de comandament, tot i que se'ns podria argumentar que del significat de força o poder es pogués passar al de comandament. Tot i acceptant aquesta última possibilitat, l'exegesi d'aquests dos versos

---

<sup>1</sup> LSJ

<sup>2</sup> [Cfr.] WEST 1990, p. 174



mostrava perquè κράτος no podia significar ni força o poder, ni comandament, en tant que significat derivat del de poder, sinó, més aviat, quelcom del tipus capacitat o destresa. Tant en el vers 104 com en el vers 109 ens trobàvem amb dues estructures pràcticament paral·leles: vers 104 “ὄδιον κράτος αἴσιον ἀνδρῶν ἐκτελέων” i en el vers 109 “Ἀχαιῶν δίθρονον κράτος”. En ambdós casos es tractava d’un nom acompanyat d’un genitiu, i de dos adjectius en el primer cas, i d’un en el segon, que concordaven amb ell. La dificultat es trobava en veure de quin tipus era el genitiu que acompanyava a κράτος. La lectura tradicional havia fet d’aquest genitiu, un genitiu subjectiu de manera que la nostra lectura quedava “la perícia que tindrien els homes virils<sup>3</sup>” pel que feia al vers 104 i “la perícia que tindrien els aqueus” pel que feia al vers 109. Tanmateix, si ens fixàvem en què era del que tractaria aquesta perícia, aquest saber que tenia lloc a una amb la posada en moviment de l’expedició que marxava cap a Troia, vèiem que aquest saber era l’omen que desxifrava Calcant i que com veurem tractaria dels propis aqueus. Així, podríem conjecturar que els dos genitius que acompanyaven “κράτος” no fossin subjectius sinó objectius, de manera que l’objecte del saber fossin els propis aqueus. Ara, la nostra traducció quedaria: “el saber que ens informaria dels homes” pel que fa al vers 104 i “el saber que ens informaria dels aqueus”. Pel que fa a “κράτος”, si veritablement significués comandament, en el moment que sense cap mena de dubte del que es tractés fos dels dos caps de l’empresa que marxava cap a Troia hauria de sortir aquesta paraula, tanmateix, en els versos 42-44 no apareixia i s’emprava un altre recurs “Μενέλαος ἄναξ ἠδ’ Ἀγαμέμνων, διθρόνου Διόθεν καὶ δισκίπτρου τιμῆς ὄχυρόν ζεῦγος Ἀτρειδᾶν,”.

Pel que fa a “αἴσιον” els problemes tenien a veure amb el canvi de significat d’allò que “αἴσα” anomenava, de fet, el problema de fons era el mateix que el que teníem amb κράτος. Habitualment “αἴσα” es traduïa per destí. Paraules com “αἴσα”, com “μῶρος” en grec sempre tenien la connotació de part, però no de part de quelcom més gran sinó el que era essencialment una part en la mesura que tenia uns límits<sup>4</sup>. Així, tant “αἴσα” com “μῶρος” significaven la figura perfectament delimitada, però alhora pel fet de tenir a veure amb el límit, tenien a veure amb la mort, perquè la mort, era el límit que feia de cada figura, una figura, per això de la comprensió d’ésser com a límit era inseparable la de mort que feia que tant αἴσα com μῶρος

<sup>3</sup> Si el vers 109 (Ἀχαιῶν) es corresponia amb el vers 104 (ἀνδρῶν ἐκτελέων), en alliberar-nos del sentit de comandament que tindria ἐντελέων amb la variant ἐκτελέων, els homes ja no serien els Atrides sinó els aqueus, i per tant, el saber seria de l’empresa en conjunt.

<sup>4</sup> THALMAN 1985a, p. 102: “Moira etymologically connected with the idea of “division” is the principle of separation and differentiation, and thus the basis of order in the world. Everything has its allotted place or function, its *moira*, which is limited by the *moira* of every other thing. And so *moira* is closely connected with the idea of boundaries.”

fossin paraules que significaven ésser, a diferència del que passava en la Modernitat, on ésser es constituïa per la pèrdua del límit, i per tant, per la incapacitat de donar cobertura a la mort. Aquesta connexió de l'ésser amb la mort, que no era altra que el fet que aquest significués límit, era el que es mostrava com que la presència es constituïa des de l'absència, o que el regne de Zeus tenia les seves arrels en les generacions de déus precedents engrillonats en el fons del Tàrtar. Ara bé, en la mesura que cadascú tenia la seva figura, o el que és el mateix, rebia la seva part, semblava que hom quedava atrapat en el seu ésser sense poder decidir res, d'alguna manera, en l'oposició moderna llibertat/predestinació posàvem als grecs del costat de la predestinació, i la figura de cadascú s'entenia com el destí que a cadascú li esperava, en tant que no semblava que a Grècia es pogués concebre que hom pogués fer una cosa o una altra o una altra, sinó més aviat cadascú es trobava confrontat amb una sola opció que era la que havia de seguir. Tanmateix, cal pensar que la divisió llibertat/predestinació és moderna, i per tant, quelcom que no hi havia a Grècia<sup>5</sup>. El fet de no comprendre que ésser a Grècia significava figura, o el que és el mateix: la presència constituïda des de l'absència, era el que feia que no es comprengués el que volien dir els grecs amb “αἴσα” i “μῶρος”, i que aquestes paraules, sobre la base del que en aquell moment funcionava, s'haguessin de traduir per destí, tot i que si la part de cadascú fos quelcom predestinat no hi podria haver ni culpa ni retrets, com si hi havia en allò que conservem de la tradició grega.

La raó d'aquesta dificultat de comprensió tenia a veure amb què a diferència dels grecs, en la Modernitat un sempre es trobava confrontat amb infinites possibilitats. Kant, en el seu anàlisi sobre la decisió<sup>6</sup> ens mostrava que un sempre es trobava fent una cosa o una altra, tanmateix, un no sabia mai quina era la decisió que l'havia portat a fer el que estava fent. La decisió era sempre més complexa del que semblava a primera vista, incloïa infinites condicions, i per això, era incognoscible. Sempre es podia fer una cosa o una altra o una altra, tanmateix, aquesta possibilitat era quelcom radicalment modern, i que en canvi, no hem pogut trobar en els textos grecs, en què ens trobàvem que qui actuava semblava que només tenia una opció. En la Modernitat no es decidia fer X i prou, sinó que es decidia fer X en determinades condicions,

---

<sup>5</sup> [Cfr.] DODDS 2006, p. 20: “El preguntar si los personajes de Homero son deterministas o creen en la libertad es un fantástico anacronismo; jamás se les ha ocurrido la cuestión y si se les propusiera sería muy difícil hacerles comprender su significado”. Confrontar també, SCHADEWALDT 1960, p. 278: “Hierzu ist zunächst zu sagen, was längst richtig gesagt worden ist, daß die griechische Tragödie der großen Zeit des 5. vorchristlichen Jahrhunderts einen solchen starren, fatalistischen Schicksalsglauben nicht kennt. Was über der Tragödie waltet, ist nicht ein Schicksalszwang, Ananke, sondern der *Daimon*. Dieser umgibt den Menschen, er durchdringt, umschließt ihn, aber er läßt ihm dabei doch die volle selbstverantwortliche Freiheit des Handelns.”

<sup>6</sup> Pel que fa a la interpretació de la decisió en Kant [cfr.] MARTÍNEZ MARZOA 1989, pp. 95-105

sense que se sabés quines eren aquestes condicions. Ens podríem preguntar si aquesta incognoscibilitat que afectava a la nostra decisió, i que per tant, afectava a allò que fèiem o deixàvem de fer, no tindria quelcom a veure amb la incognoscibilitat que feia que ésser a Grècia s'hagués de comprendre com a quelcom atorgat pels déus. La incognoscibilitat de l'ésser pel modern (sota la forma d'incognoscibilitat de la seva decisió) tenia a veure amb aquesta manca de límits sobre la que la Modernitat estava constituïda, i tot i que també a Grècia es tractés d'una impossibilitat de conèixer quelcom que escapava, el fons d'això que escapava, com hem vist, era d'índole oposada: mentre un escapava per ser límit, i per tant, per estar constituït des de l'absència, l'altre per ser il·limitat, i per tant, per la impossibilitat d'una absència que el limités i li permetés la possibilitat d'una figura. En el fons de la incognoscibilitat hi havia en ambdós casos l'absència, però mentre la incognoscibilitat a Grècia era deguda a què el límit només constituïa la figura en la mort, i per tant, perdent-se l'ésser, "coneixent-se" en la mesura que deixava de "ser" ésser, en la Modernitat la impossibilitat era molt més dramàtica perquè el que faltava des del principi era la possibilitat del límit. No hi havia la impossibilitat de no poder conèixer l'ésser perquè aquest es perdia, sinó que aquest ja estava perdut des del principi. El problema de la traducció d'"αἴσα" per destí, mostrava una distància amb els grecs que feia que no es pogués comprendre què era el que s'estava significant amb aquesta paraula, després que la menció de l'ésser n'hagués provocat la seva pèrdua. Així, la no comprensió de la constitució de l'ésser des de l'absència, va provocar que els trets que el "definien" a Grècia, figura i no-onticitat, es representessin com a fixació i atorgació pels déus, de manera que des de les lectures posteriors "αἴσα" i "μῶρος" només es poguessin entendre a partir de les categories de predestinació/llibertat que llavors funcionaven. "Αἴσα" i "μῶρος" representaven aquest quedar endarrera incognoscible que mai no apareixia, i era a partir d'aquesta comprensió que podríem llegir "κράτος αἴσιον" com el saber del quedar endarrera, el saber d'allò que sempre escapava.

Pel que fa a "ᾄδιον" la seva traducció podria ser quelcom del tipus, en camí o en marxa, de manera que el cor d'ancians diria que seria amo de dir el saber del quedar endarrera que va ocórrer quan l'expedició es posava en marxa. Caldria fer dues consideracions: la primera que eren els ancians, que com ja hem vist, tenien una especial connexió amb el quedar endarrera, els qui eren capaços de dir aquest saber que havia sorgit a una amb la posada en camí de l'expedició que marxava a Troia i que afectava a allò que sempre escapava. La segona era que aquest saber es donava en un *omen* que un *mantis* havia d'interpretar, assenyalant-se al fet que el saber del quedar endarrera necessitava, adequat al que era, un marc especial per aparèixer. En el vers 82 es feia referència al somni com a estrany al dia, i per tant, a l'àmbit de la presència

i ara, que el saber del quedar endarrera quedava emmarcat dins d'un *omen*, podíem conjecturar que el somni, de la mateixa manera que l'*omen*, podia ser un marc adequat per fer aparèixer el que rebutjava aparèixer. En els versos 105-6 el cor deia: “ἔτι γὰρ θεόθεν καταπνεύει πειθῶ, μολπᾶν ἀλκᾶν, ξύμφυτος αἰών” que podríem traduir com: “doncs la persuasió que prové del déu, vida que ha crescut amb mi, encara inspira, força del cant”. πειθῶ era qui inspirava la força del cant, això comportava que la persuasió fos el que feia dels cant, cant, de la mateixa manera que el valor era el que feia del guerrer, guerrer<sup>7</sup>. La persuasió, per tant, tenia a veure amb el caràcter del cant d'assenyalar el quedar endarrera i l'havíem de comprendre com l'impuls desmesurat cap a aquest quedar endarrera.

### El terrible *omen* de les àligues | 3.2

Dels versos 114 al 121 se'ns deia el que l'*omen* revelava.

οἰωνῶν Βασιλεὺς βασιλεῦσι νε-  
 115 ῶν, ὁ κελαινὸς ὃ τ' ἐξόπιν ἀργᾶς,  
 φανέντες ἵκταρ μελάθρων χερὸς ἐκ δορυπάλτου  
 παμπρέπτοις ἐν ἔδραιοισιν  
 βοσκομένοι λαγίναν ἐρικύμονα φέροματι γένναν,  
 120 βλαβέντα λιοσθίων δρόμων.  
 αἴλινον αἴλινον εἰπέ, τὸ δ' εὖ νικάτω.

Les reines dels ocells, als reis de les naus,

una negra i l'altre de gropa blanca,

van aparèixer prop del palau, pel costat de la mà que porta la llança,

posant-se en un lloc ben visible,

devorant les entranyes de la llebre prenyada,

frustrant la seva última cursa.

Digues el lament, el lament, que el bé venci.

L'*omen* era el marc adequat per dir el saber sobre l'empresa guerrera que s'originava en el moment de marxar cap a Troia. Havíem vist com aquest saber era el saber sobre el que sempre quedava endarrera, i en aquest cas, en originar-se amb la partida de l'expedició, mostraria el fons d'aquesta empresa (ὄδιον κράτος αἴσιον ἀνδρῶν ἐκτελέων), fent de la irrupció de l'*omen*

<sup>7</sup> SOMMERSTEIN 2008, p. 14 : “Persuasion is to song what valour ... is to the warrior (Rose)”

L'obertura d'un àmbit que ja no era de coses. De la mateixa manera que en la pàrodos s'havia descrit l'expedició guerrera amb el símil dels voltors ara es connectava amb aquest en la mesura que eren dues àligues les que apareixien al palau devorant les entranyes d'una llebre prenyada, ja que "οἰωνῶν" era el genitiu d'οἰονός nom que es feia servir tant per a voltors com per a àligues, distingint-los dels ocells en general<sup>8</sup> i indicant-se, d'aquesta manera, una relació entre els voltors que havien perdut els seus ocellets i les àligues que eren el símbol de Zeus, que feia referència, novament, a la relació que des del principi de la tragèdia s'estava indicant entre els Atrides i Zeus<sup>9</sup>. De les àligues una era negra i l'altra de gropa blanca, diferència que es podia entendre per la referència a la diferència de caràcter dels dos germans.

La connexió entre el símil dels voltors i l'*omen* de les àligues ens obria noves possibilitats d'interpretació en la mesura que un i altre es complementaven<sup>10</sup>. El cor escollia el símil per descriure la partida d'Agamèmnon cap a Troia perquè no podia oblidar el terrible *omen* que acompanyava la seva marxa. Tant el símil com l'*omen* exploraven les causes de la ruïna d'Agamèmnon, l'últim de manera directa i el primer de manera indirecta, i així, de la mateixa manera que havíem vist que el símil dels voltors, en l'*Agamèmnon*, mostrava que l'ésser presentava dues cares, la connexió entre el símil i l'*omen* aprofundiria en aquesta mateixa relació. Si el símil representava el caràcter de restablidor de δίκη de l'expedició argiva, l'*omen* emfatitzava el caràcter transgressor d'aquesta mateixa empresa, mostrant-se el caràcter doble de l'empresa. La base primària de comparació en el símil era la pèrdua que havia patit Menelau: el segrest d'Helena, tanmateix, en la mesura que es tractava de la pèrdua de les cries dels voltors, i per tant, dels laments dels pares, se suggeria el sacrifici d'Ifigènia. Així, la comparació entre el símil i l'*omen* reflectia la paradoxa de voler restablir δίκη que recorria tota la trilogia; Paris havia estat desmesurat no respectant als déus però Agamèmnon no ho havia estat menys atrevint-se a tot per a poder marxar cap a Troia, ocasionant-se una guerra que en el vers 62 es criticava, en la mesura que havia estat causada per una dona que ho era de molts homes (πολύανδρος ἀμφὶ γυναικός). D'aquesta manera, ja en el símil dels voltors s'entreveia la cara terrible del fet de marxar cap a Troia, que després, en l'*omen* que interpretaria Calcant es mostraria amb tota la seva cruesa.

---

<sup>8</sup> [Cfr.] LSJ

<sup>9</sup> COHEN 1986, p. 133: "What is implied by this identification of the Atridae with Zeus as the agents of his justice? It is clear that he sends them against Paris, who has wronged them and infringed his law of guest-friendship (xenia), but who are the victims? In the famous passage (110ff.) concerning the *omen* of the twin eagles devouring the pregnant hare, which speeds the expedition 'with avenging spear and arm on its way' (111),<sup>19</sup> the eagles are identified as the Atridae - but the eagle is also the bird of Zeus."

<sup>10</sup> LEBECK 1971, p. 8 i ss. HEATH 1999b, p. 397, p

“φανέντες ἴκταρ μελάθρων χερὸς ἐκ δορυπάλτου” ens indicava que l'*omen* era favorable en la mesura que la direcció en què apareixen les àligues era prop de la mà que disparava els dards o que empunyava la llança. En l'*omen* les àligues apareixien devorant les entranyes d'una llebre prenyada frustrada en la seva última cursa. Es tractava d'una femella, quelcom que de per si ja es relacionava amb el quedar endarrera, ho havíem vist en les dones que sempre quedaven darrera de la πόλις, recloses en el si de la casa, però alhora el fet que es tractés d'una llebre prenyada ens feia pensar que era a partir d'ella que sorgia quelcom. Ho podrem relacionar amb tots aquells verbs que significaven aparèixer, sorgir des de quelcom que sempre quedava endarrera i que a Grècia significava el que hi hagués quelcom. Així, hi havia una certa rellevància en el fet que es tractés d'un animal que en morir ell, moria també la seva descendència encara no nascuda, a diferència del que podria passar si fos un animal que posés ous<sup>11</sup>. L'aniquilació del quedar endarrera que significava la llebre era alhora l'aniquilació de l'aparèixer. Podríem dir que aniquilar l'absència era aniquilar la presència, i per tant, l'ésser, ja que era la contraposició la que constituïa l'haver<sup>12</sup>. En l'*omen* de les àligues es mostrava l'essencial pertinença de l'absència a l'ésser. Ara bé, si l'*omen* mostrava el fons de l'empresa com a atrocitat era perquè aquesta podia esdevenir l'aniquilació de l'absència, en tant que intentava la seva menció, i si això s'esdevingués, es produiria la pèrdua de la diferència entre les coses i l'ésser, la pèrdua del λέγειν, o el que és el mateix: la pèrdua de l'ésser. L'*omen* conclou amb “αἴλινον αἴλινον εἰπέ, τὸ δ' εὖ νικάτω.” “αἴλινοσ” era un lament<sup>13</sup>, un cant fúnebre, el cor deia: “digues el lament, el lament, però/i o simplement assindètic, que el bé venci”. Al final de les dues estrofes següents es tornaria a repetir, i per tant, al final de cada estrofa en què el *mantis* estava interpretant l'*omen*, això és: en cada moment que el *mantis* estava dient el quedar endarrera de l'empresa. En la mesura que l'empresa que marxava cap a Troia era l'empresa de tots els grecs, els perills als que s'enfrontava l'expedició, eren els perills als que s'enfrontava

<sup>11</sup>[Cfr.] BOLLACK, DE LA COMBE 1981a, p.163

<sup>12</sup> Creiem que aquest podria ser el sentit del vers 265 de l'*Agamèmon*: “ἔως γένοιτο μητρὸς εὐφρόνης πάρα” que podríem traduir com: esdevingui l'alba de la mare nit. La contradicció amb els proverbis era una estratègia que emprava força habitualment la tragèdia, d'aquesta manera mostrava que les coses sempre tenien un fons amagat, que habitualment, no es mostrava.[Cfr.] DE LA COMBE 2001, p. 102. [Cfr.] També vers 664 de Set contra Tebes: “οὔτε νιν φυγόντα μητρόθεν σκότον”.

<sup>13</sup> Per la connexió del lament amb el quedar endarrera i la seva capacitat per presentar el que rebutjava aparèixer confrontar SCHADEWALDT 1960, p. 132: “In der Klage um einen Toten stellt sich die Erinnerung an die entsetzlichen Umstände seines Todes von selber ein.” Confrontar també FRAENKEL 1950, p. 74: “Ofr. Müller, A. *Eum.* p.91 remarked, in connection with the refrain of the δέσμιος ὕμνος of the *Eumenides*, that “such a repetition of the words is characteristic of incantations and promises of destiny;”. [Cfr] també HALDANE 1965, p. 38: “But the prayer is both preceded and followed by the ephymnion αἴλινον αἴλινον εἰπέ, τὸ δ' εὖ νικάτω. This combines the refrain of the Linus dirge with an auspicious formula of the type that usually accompanied the paean call.”

l'Hèl·lada, i aquests no eren altres que la pèrdua de l'ésser, de l'estructura que els constituïa, i per tant, la seva pròpia pèrdua. Digues el lament, el cant fúnebre, la mort, el que no es pot conèixer, el que sempre ja ha quedat endarrera, l'absència i/però/assindètic que el bé venci.

El primer que es feia evident era que en aquest vers es tractava d'una relació entre "αἴλιον" i "εὔ": si hi havia "αἴλιον", tant podia ser que hi hagués "εὔ" (i que el bé venci), com que aquest es pogués perdre i es desitgés que això no passés (però que el bé venci). Pel que havíem vist fins ara, si "αἴλιον" era un nom per l'absència que constituïa l'ésser com a escissió, "dir-la" era fer-la aparèixer, i per tant, hi havia el perill de la seva destrucció, i amb ella la destrucció de l'ésser. Per tant, si el cor deia "αἴλιον αἴλιον εἰπέ, τὸ δ' εὔ νικάτω" només podíem pensar εὔ com a un altre nom per l'ésser, ja que en la pèrdua de l'absència el que hi havia en joc era la pèrdua de l'ésser. D'aquesta manera el cor es preguntava per la relació entre la menció del quedar endarrera i l'ésser. Fins ara s'havia apuntat a aquesta problemàtica en la mesura que es definia l'expedició guerrera com a restablidora de la δίκη (cfr. versos 104 i ss) tot i que es percebés que el fons de l'expedició era l'horror de la mort de la llebre amb el seu prenyat. L'intent de fer δίκη es percebia com a ἀδικία. La mesurada ambigüïtat d'aquest vers tenia a veure amb la comprensió del que significava ésser i de fins a quin punt era possible que es digués l'absència i l'ésser no es perdés. L'*omen* representava l'altra cara del símil fent rellevant allò que en el símil només s'apuntava, aprofundint en allò que podria significar que l'expedició que marxava cap a Troia fos una Erínia.

### Les paraules del *mantis* | 3.3

Fins al vers 159 ens trobarem amb allò que hem diferenciat com la primera part del *stasimon*. Aquesta estava formada per una tríada d'estrofa, antiestrofa i epode, mentre que a partir d'aquest vers la construcció seria en parelles d'estrofa i antiestrofa sense epode. Com que l'*omen* presentava quelcom així com dues cares, se'n destacaven, primer, uns aspectes en l'antiestrofa i després uns altres en l'epode.

#### Auguris favorables: la victòria | 3.3.1

κεδνός δὲ στρατόμαντις ἰδὼν δύο λήμασι δισσοῦς

Ἀτρεΐδας μαχίμους ἐδάη λαγοδαίτας

125 πομπούς τ' ἀρχάς· οὕτω δ' εἶπε τεράζων·

“Χρόνωι μὲν ἀγ’ ῥεῖ Πριάμου πόλιν ἄδε κέλευθος,  
     πάντα δὲ πύργων  
 κτήνη πρόσθε τὰ δημοπληθέα Μοῖρα λαπάξει  
 130     πρὸς τὸ βίαιον·  
 οἷον μὴ τις ἄγα θεόθεν κνεφά-  
     σηι προτυπὲν στόμιον μέγα Τροίας  
 στρατωθέν. οἴκ(τ)ωι γὰρ ἐπίφθονος Ἄρτεμις ἀγνά  
 135     πτανοῖσιν κυσὶ πατρὸς  
 αὐτότοκον πρὸ λόχου μογερὰν πτάκα θυομένοισιν,  
 στυγεῖ δὲ δεῖπνον αἰετῶν.”  
 αἴλινον αἴλινον εἰπέ, τὸ δ’ εὖ νικάτω.

El savi *mantis* de l’armada en veure els diferents temperaments

va reconèixer en les devoradores de la llebre, els dos bel·licosos Atrides,

els caps de l’expedició. Va dir interpretant el prodigi

“Amb el temps l’expedició capturarà la ciutat de Príam

i tots els, darrera les torres,

abundants animals acumulats els destruirà la Moira

per la força.

Però que una enveja dels déus

no enfosqueixi aquest gran fre forjat per l’exèrcit, que es posarà a Troia.

Doncs la pura Àrtemis, per llàstima, està enfadada

amb els gossos alats del seu pare

perquè han immolat abans del part, la pobre llebre arraulida amb el seu prenyat,

odia el festí de les àligues.”

Digues el lament, el lament, que el bé venci.

Calcant llegia *l’omen* i hi veia que l’expedició grega venceria a Troia. Amb l’adjectiu “δημοπληθέα” que significava abundant es feia una indicació sobre la ciutat de Troia i de com aquesta havia sobrepassat un límit que semblava que els grecs encapçalats pels Atrides anaven a restablir. Tanmateix, l’intent de restablir el límit, de fer *δίκη* provocava el contrari de l’esperat, una nova *ἀδικία*, en la mesura que l’expedició mostrava el seu fons com el festí de les àligues i Àrtemis estava enfadada amb els gossos alats del seu pare, i de nou el mateix vers que al final de l’estrofa: “Digues el lament, el lament, (i/però) que el bé venci”. L’intent de fer *δίκη* s’enfonsava en l’*ἀδικία*, ja que no aconseguiria restablir els límits. Això mostrava que el límit no



es podia fer, ja que si en qualsevol lloc hi podia haver un límit, si el límit es podia moure d'aquí cap a allà, llavors no es tractava d'un veritable límit. El fracàs en l'intent de fer δίκη de l'empresa comuna mostrava el veritable caràcter del límit com a absència, i per tant, com a quelcom que un cop es perdia no es podia restablir. Per això l'intent de fer δίκη es percebia com dir el lament (i/però) que el bé vencés, ja que en mostrar l'èsser com a límit, i per tant, com a absència, provocava que aquesta deixés de ser absència de la mateixa manera que fer aparèixer l'èsser era transformar-lo en cosa. Per això es repetia “αἴλινον αἴλινον εἰπέ, τὸ δ' εὖ νικάτω”, perquè la pretensió de restablir el límit no l'acabés per destruir. Es percebia que per a què hi hagués el bé, calia la menció del quedar endarrera, però alhora es temia que aquesta menció no fes que el bé es perdés.

### Auguris funestos: l'exigència d'Àrtemis | 3.3.2

En l'èpode es mostrava l'altra cara de l'*omen*.

- 140 “τόσον περ εὐφρων Ἐκάτα  
 δρόσοις ἀέπτοις μαλερῶν (λε)όντων  
 πάντων τ' ἀγρονόμων φιλομάστοις  
 θηρῶν ὀβρικάλοισι τερπνά·  
 τούτων αἰτεῖ ξύμβολα κρᾶναι.
- 145 δεξιὰ μέν, κατάμομφα δὲ φάσματα τστρουθῶν†.  
 ἰήϊον δὴ καλέω Παιῶνα,  
 μή τινας ἀντιπνόους Δαναοῖς  
 χρονίας ἐχενῆϊδας ἀπλοίας
- 150 τεύξει, σπευδομένα θυσίαν  
 ἑτέραν, ἄνομόν τιν', ἄδαιτον,  
 νεικέων τέκτονα σύμφυτον, οὐ δει-  
 σήνορα· μίμνει γὰρ φοβερά παλίνορτος
- 155 οἰκονόμος δολία, μνάμων Μῆνις τεκνόποιος.”  
 τοιάδε Κάλχας  
 ξὺν μεγάλοις ἀγαθοῖς ἀπέκλαγεν  
 μόρσιμ' ἀπ' ὀρνίθων ὀδίων οἴκοις βασιλείοις·  
 τοῖς δ' ὀμόφωνον  
 αἴλινον αἴλινον εἰπέ, τὸ δ' εὖ νικάτω.



boca d'Agamèmnon, però això no seria fins després de l'himne a Zeus en el vers 207<sup>15</sup>. L'exigència d'Àrtemis era que es complissin les correspondències (ξύμβολα) d'aquestes coses. Hem traduït “ξύμβολα” per correspondències i creiem que aquest us estava justificat pel significat corrent que tenia la pròpia paraula. En plural “σύμβολον” podia significar les dues meitats d'un os, o d'una moneda que dues persones trencaven, quedant-se cadascuna d'elles una part, de manera que servís per a poder-se reconèixer o trobar-se<sup>16</sup>. Així, la irrupció de la divinitat es produïa, per evitar el perill de quelcom així com una positivització de la tasca de l'empresa comuna. Les paraules de Calcant havien mostrat l'expedició guerrera en la seva vessant d'acompliment, però l'exigència d'Àrtemis era la de mostrar de què era compliment l'empresa. La irrupció de l'*omen* que interpretava Calcant era la destrivialització de l'expedició guerrera, perquè en mostrava el seu fons, tot i que el *mantis* hagués de recórrer a Àrtemis per dir de què era compliment l'empresa comuna. El verb κραινῶ (cfr 2.2 nota 18) significava acomplir i era el que Detienne havia destacat com a paraula eficaç, i per tant, aquella paraula que no era diferent de l'ésser, on λόγος esdevenia un altre nom per ésser. L'*omen* era un λέγειν, de manera que reconeixia el que les coses eren, i per tant, reconeixia l'ésser com a escissió. Per

---

<sup>15</sup> PERADOTTO 1969, p. 242 :“ My difference with Fraenkel, as I shall argue in greater detail below, is that Aeschylus has not only “eliminated the act of Agamemnon which had incensed the goddess” (in the *Cypria*), but has substituted in its place an Agamemnon whose moral disposition (ἦθος) is such as to issue in acts at Troy which alienate Artemis. The *omen* of the eagles dramatizes this moral disposition. If we can demonstrate that the poet has endowed Agamemnon not with less responsibility than he had in the *Cypria*, but with *more*, and that in so doing he has made the king's character and conduct quite proportionate to the punishing anger of Artemis, we shall have the kind of starting point Fraenkel observes here, without feeling constrained to look upon Aeschylean poetry as an incantation to charm away logical difficulties.” p.249 :“It is correct to say that Artemis *demand*s the sacrifice of Iphigenia? All the text tell us (in the words of Calchas) is that she caused adverse winds, precipitating (σπευδόμενα) the sacrifice (148-150), and that the sacrifice was a μῆλαρ (199), an *expedient* or *remedy* for the bad weather, proposed by Calchas, and uncontested by Agamemnon (μάντιν οὔτινα ψέγων 186). Artemis compels Agamemnon to nothing. She merely creates a situation in which he may either cancel the war, or else pursue it by inflicting on his own household the kind of slaughter he will perpetrate at Troy. The result depend less upon the goddess than upon the kind of man Agamemnon is. And it is because Calchas knows what kind of man he is that he can speak of Artemis “precipitating” Iphigeneia's sacrifice by creating contrary winds.” [Cfr.] KITTO 1959, p. 2 :“Nor is it very clear that Artemis demands the sacrifice because of anything in the character of Agamemnon, for Agamemnon's character does not come into the picture until this demand has been made. What Artemis is objecting to is not so much Agamemnon as Zeus. This become clear as soon as we look at the text, and put from our minds the idea that the only deities who can quarrel with Aeschylus' Zeus are “rebels” like Prometheus and benighted creatures like the Furies.” Creiem que les dues lectures no serien incompatibles si entenguéssim que l'ἦθος d'Agamèmnon no seria més que allò que ell era, i per tant, ésser com a contraposició, o el que seria el mateix: Zeus. Agamèmnon representaria la desmesura en la què consistia Zeus. SCOTT 1966, p. 463: “H.D.F Kitto (KITTO 1966, pp. 4-5) feels that Agamemnon is put into this uncomfortable position to show him the true cost of what he is doing and to reveal his true character:

He is nearly committed to this war which will destroy countless innocent lives; very well: if he must do this, let him first destroy an innocent of his own – and take the consequences. Let him brand himself as a man of blood; let it be manifest what he has been doing.”

això l'*omen* no podia tenir només un costat, li calia també l'altre costat. Tanmateix, que fos Àrtemis qui exigia les correspondències d'aquestes coses havia ocasionat certs problemes als intèrprets, degut a què l'altre costat de l'*omen* creava una situació que portaria a Agamèmnon a sacrificar la seva filla Ifigènia, interpretant-se que havia estat la deessa, a qui havíem vist com a protectora dels cadells de tots els animals, qui ho exigia, tot i que la primera referència al sacrifici d'Ifigènia fos en boca d'Agamèmnon i no en les paraules d'Àrtemis. Tanmateix, la deessa era filla de Zeus i no es comprenia què podia tenir a veure amb el quedar endarrera, que estava lligat a divinitats antigues. Ara bé, Àrtemis, malgrat ser una divinitat olímpica, tenia, com Dionís, una certa relació amb l'absència (cfr. 1). Havíem vist com era la deessa que protegia les cries dels animals i intervenia en els parts, però alhora, com el seu germà Apol·lo, era la que portava la mort dolça amb les seves sagetes. Era la reina dels animals salvatges i en tenia cura com una mare, però al mateix temps els caçava trobant-se, d'aquesta manera, enllaçada per arrels fosques amb els animals i els infants, amb el dolç i agradable i alhora amb el més salvatge, espantós i cruel. Àrtemis essent la deessa dels parts estava marcada per l'obertura com φύσις o ἀλήθεια, ja que en ella es tocaven la vida i la mort, l'aparèixer que sempre ja havia deixat endarrera quelcom, i essent la germana bessona d'Apol·lo era la deessa que podia exigir les correspondències de les coses que s'havien dit en l'*omen*.

Després de l'exigència d'Àrtemis, en el vers 145 se'ns deia que mentre d'una banda l'*omen* era favorable, de l'altre era funest i a partir del vers 146, el *mantis* es disposava a dir quines eren aquestes coses. Tal com exigia quelcom que era una absència, un desaparèixer de quelcom, el *mantis* que era especialment destre en dir sobre el món dels déus i del quedar endarrera ho expressava amb l'aspecte d'una negació: que no rebessin els dànaus vents contraris que detinguessin anys els vaixells, que no hi hagués un sacrifici apressat, diferent, fora de la llei, sense banquet, causant de discòrdies en la família, que no respectaria ni a un marit ja que quedaria en peu una espantosa astuta, a punt per aixecar-se, vigilant de la casa, una còlera que recordaria, venjadora d'un fill. L'*omen* que interpretava Calcant era un esdeveniment profund en la tragèdia perquè des-cobria el caràcter íntim de l'ésser. Calcant es disposava a dir la part positiva de l'*omen*, però el fet que Àrtemis exigís les correspondències de les coses que aquest havia dit, implicava que darrera de les paraules de Calcant hi havia quelcom, que si no hagués estat per Àrtemis, hauria passat desapercebut. Àrtemis era la divinitat de les criatures i dels cadells, i per tant, dels naixements, del sorgir a la llum, i això no era altra cosa que el que hem significat amb φύσις. No hi havia un sorgir si no era des de quelcom que no sorgia, sinó que

---

<sup>16</sup> [Cfr.] LSJ

quedava amagat, i això no era més que la noció d'ésser com a escissió. L'exigència d'Àrtemis era el mostrar-se del veritable caràcter de l'ésser com a presència constituïda des de l'absència que feia de l'ésser l'altre de les coses. Del vers 156 al 159 les correspondències que havia exigít la deessa ara eren expressament reconegudes. Pel que feia a “μόρσιμα”, Fraenkel, en el seu comentari, deia que l'expressió era escollida amb especial cura ja que era evitada, expressament, una indicació de desgràcia. Tant en Homer, com en altres autors inclòs entre ells Èsquil, “μόρσιμα” tenia un significat neutre com per exemple en el vers 217 de les *Eumènides*. Tanmateix, hi havia frases comunes com μόρσιμον ἦμαρ que portaven un significat sinistre arran de la superfície i la conclusió de les paraules de Calcant portaven en la mateixa direcció. Ens trobàvem doncs que la part negativa de l'*omen* no volia ser sobreemfatitzada, tal com li esqueïa a quelcom que era una absència. Calcant acabava la seva interpretació de l'*omen* dient: “τοις δ' ὁμόφωνον” d'acord amb aquestes coses “αἴλινον αἴλινον εἰπέ, τὸ δ' εὖ νικάτω.”, d'acord amb aquestes dues cares de l'*omen*, digues el lament, el lament, (i/però) que el bé venci. L'exigència d'Àrtemis ens havia fet comprendre que l'ésser estava constituït des de l'absència, i que per tant, la seva menció es movia en el perill de la seva pèrdua, abocant a una situació en què, un cop perdut el quedar endarrera, no hi havia la possibilitat de restablir-lo. No hi havia la possibilitat de restablir els límits, perquè el límit, era l'absència i l'absència un cop es perdia, no es podia recuperar, per això si al principi, en la primera estrofa i antiestrofa hi havia l'esperança de poder restablir els límits, que es pogués fer δίκη, després de l'*omen*, aquesta començava a perdre's, en la mesura que s'havia vist que la menció del quedar endarrera comportava el perill de la seva pèrdua, i per tant, de la pèrdua de l'escissió (τὸ δ' εὖ)<sup>17</sup>, de manera que l'empresa que marxava cap a Troia a fer δίκη, enlloc de restablir-la podia ser que s'enfonsés, encara més, en l'ἀδικία; per això havíem dit que “αἴλινον αἴλινον εἰπέ, τὸ δ' εὖ νικάτω.” jugava amb l'ambigüitat de si es tractava d'una fórmula copulativa o adversativa, ja que les dues interpretacions eren possibles, i de fet, segons el moment en què eren pronunciades, el sentit podia ser un o altre, en la mesura que l'única possibilitat que hi hagués quelcom, passava per la

---

<sup>17</sup> [Cfr.] BOLLACK, DE LA COMBE 1981, Première partie, p.144 ss i 238 i ss. Hem cregut interessant citar aquestes paraules per significar de quina manera la nostra interpretació s'allunya i en alguns punts s'apropa a la de Bollack i de la Combe. “Le point de départ de l'Hymne est la tension éprouvée par le Choeur. Dans le refrain, le terme positif, “le bien”, ne peut être rapporté à l'un des éléments du présage, la victoire contre Troie. La formule, dans son antithèse (“...mais que le bien l'emporte”), ne reproduit pas la contradiction révélée par Calchas entre un succès et la menace d'un désastre. La lamentation est à elle seule l'expression de la contradiction, et le “bien” est provisoirement posé comme objet d'un souhait que rien dans la réalité ne permet pour l'instant de satisfaire. Il n'est que le contraire, encore sans contenu précis, du mal que crée l'antagonisme. La recherche de la positivité ne dit rien qu'une prise de distance par rapport à la contradiction nécessaire de la victoire, déjà fixée par les dieux, et du sacrifice comme condition inévitable. Or l'Hymne a d'abord pour fonction d'analyser les conditions d'existence de ce bien, qui était

menció del quedar endarrera, però en tant que el quedar endarrera era una absència, això ens abocava al perill de la seva pèrdua. Aquest perill era al que s'apuntava amb l'ambigüitat de δ' que tant es podia traduir per "i" com per "però".

En la seva relació amb el símil, l'*omen* havia posat de manifest el que significava que l'expedició argiva fos una Erinia venjadora, mostrant-se la impossibilitat de restabliment del límit un cop aquest s'havia perdut i fent-se rellevant com a transgressió el voler-lo restablir. L'empresa que en el símil s'havia mostrat com a venjadora, i per tant, restablidora dels límits que Troia havia sobrepassat, s'havia mostrat com la transgressió que es feia evident en els auguris funestos que Calcant llegia en l'*omen*. Agamèmnon, que en el símil era representat com un voltor a qui li havien robat les cries del niu, en l'*omen*, quan es des-cobria el quedar endarrera, era representat com una àliga que destruïa les cries d'un altre. Aquestes imatges contraposades, alhora que semblants, mostraven que l'acte de retribució que portava a terme Agamèmnon era alhora una transgressió<sup>18</sup>. Així, el símil i l'*omen* mirats en les seves relacions intrínseques mostraven la dificultat de saber on acabava la justícia i on començava la transgressió, o el que és el mateix: les dues cares de δίκη que feien que l'intent de fer δίκη esdevingués ἀδικία, que la menció del quedar endarrera provoqués la seva pèrdua, fet que expressàvem com que la menció era alhora purgació<sup>19</sup>. Aquesta comprensió de la purgació com a pèrdua de l'escissió que constituïa l'ésser era el que hi havia darrera de la noció de catarsi<sup>20</sup>. La

---

resté purement formel, comme non mal. Il ne le restera pas moins pendant toute la pièce, bien que sa relation avec l'expérience soit définie : l'expérience sera telle qu'aucun bien ne peut être atteint."

<sup>18</sup> HEATH 1999b, p. 402-3: "The Atreidae scream like vultures whose cries are heard by the gods who send an avenging Fury; thus Zeus sends the Atreidae to punish Troy. As has often been noted, the comparison built into the simile shifts more than in most Homeric similes. More significantly, the human and bestial converge in the conflation of victim and agent: the Atreidae are victims like the vultures who get vengeance from the gods like the god-sent vengeance the Atreidae bring against Troy. The vultures form a kind of bizarre prism through which the sons of Atreus are redirected from victim to agent. Homer's *omen* at Aulis provides the impetus for Aeschylus' vulture simile-no doubt combined with recollections of a few Homeric similes as well-but the tragedian complicates the animal imagery." Es tractava de mostrar allò que en Homer quedava endarrera i des-cobrir que no hi havia fer δίκη, sinó que l'intent de fer δίκη portava a l'ἀδικία, que es feia rellevant en les relacions intrínseques entre el símil dels voltors i l'*omen* de les àligues, i que en canvi de cap manera es mostrava en l'*omen* de la serp i els pardals del principi de l'Iliada, degut a les diferents pretensions que constituïen l'èpos i la tragèdia com a dos moments diferents en la menció de l'ésser.

<sup>19</sup> Pel que fa al caràcter doble de l'expedició, en tant que menció que es purgava, en la mesura que la menció del quedar endarrera era una transgressió [cfr.] HIGGINS 1978

<sup>20</sup> MARTÍNEZ MARZOA 2005, p. 19-20 : "Aristóteles, en efecto, cuando pretende formular el "qué es" de la tragedia *peráinei*, "lleva a cabo" o "cumple" (Aristóteles, *Poética*, 1449b 27. Seguimos la edición de R. Kassel (Oxford Classical Texts)) la secular recepción de este citadísimo texto ocurre dentro de un modo de asumir la problemática de la "obra de arte" que exige que lo que ésta "produzca" sea algo "en la mente", y de ahí el que ese "lleva a cabo" comporte que su complemento directo, la *kátharsis* (*Ibid.*, 27-28) sea interpretado (sin que ni siquiera se haga de ello cuestión) como un proceso en la mente; esto no está en el texto; lo que sí está es que la *kátharsis*, la "purgación", tiene que ver con ciertos *pathémata* (*Ibid.* El genitivo es de

catarsi era quelcom que la tragèdia complia, i que per tant, tenia a veure amb allò que es portava a terme en la tragèdia que no era altra cosa que el constatar que el punt de partida de l'èpos no era el punt d'arribada del melos, perquè el foc del cel no podia ser mai punt d'arribada. La constatació que tenia lloc en la tragèdia, que feia evident que el punt de partida de l'èpos no podia ser punt d'arribada de ningú perquè no era res sinó l'ésser, era el descobriment de les dues cares de l'ésser, o el que és el mateix: el des-cobriment que aquest estava constituït des de l'absència, tanmateix aquesta menció que tenia lloc en la tragèdia, l'abocava al perill de la seva pèrdua, perquè dalt d'escena, el que no era, era absència, per això dèiem que la seva menció era la seva purgació, i era amb aquest sentit de pèrdua, que s'havia d'entendre catarsi.

Un cop que a través de la interpretació que Calcant havia fet de l'*omen* s'havia des-cobert que el fons de l'empresa en la qual estaven embarcats tots els grecs no era altre que la possibilitat de la pèrdua del seu terra, la tragèdia es girava cap a Zeus, i es preguntava si les coses eren realment d'aquesta manera. Si hi havia alguna possibilitat que la menció no fos purgació aquesta només podia passar per Zeus, en tant, que ell era l'únic que tenia una certa relació amb l'altre costat. En aquest moment, la tragèdia es preguntava si hi havia alguna possibilitat de dir el lament, però que el bé vencés. El sorgiment de l'ésser que s'havia produït en l'*omen* deixava la seva marca en la tragèdia com a tall, tant pel que feia a la seqüència dels continguts com pel que feia a la mètrica del poema. Es produïa una detenció en la pròpia tragèdia i el cor es girava cap a Zeus.

---

pertinencia en sentido amplio, algo así como purgación "referente a" o "que tiene que ver con".)y entonces, de nuevo sin ni siquiera reconocer problema alguno, se entiende esta última palabra como designativa de estados de ánimo o cosa parecida, cuando la palabra en sí misma significa simplemente lo que a algo o alguien le acontece, ocurre o pasa, por tanto situaciones o estados de cosas en general; y, en cuanto a la mediación de "lástima y miedo", que se establece en las mismas líneas de texto, es sabido que los términos de ese tipo, en versión griega, nunca significan de manera unívoca algo "subjetivo" o "de la mente". [Cfr.] también SCHADEWALDT 1960, p. 365: "Auch bei dem Begriff der κάθαρσις kommt man bis heute nicht von Lessings humanitär-moralisierender Auffassung los, nach der das Wort zwar nicht mehr, wie vielfach vor Lessing, *expiatio*, "Entsöhnung", aber doch *purificatio* bedeutet. p. 369: "Denn eben dies, das Ausscheiden, Beseitigen, Fortschaffen von störenden und beschwerlichen Stoffen (und Erregungen) aus dem Organismus ist ganz eindeutig der Sinn von κάθαρσις als medizinischer Purgierung. (...) Schon Heinrich Weil und unabhängig von ihm Jacob Bernays in seiner berühmten Abhandlung sind von diesem elementaren Grundsinne der κάθαρσις als ausscheidender, ausstoßender, fortschaffender Purgierung ausgegangen ..." p. 373 "Nicht an irgendeine läuternde, bessernde, moralisch-erzieherische, nähere oder entferntere, zeitweilige oder dauernde Wirkung der κάθαρσις denkt Aristoteles bei der Deutung der Tragödie, und zwar weder im engeren oder weiteren und weitesten Sinne, und auch keine Auswirkung der Katharsis auf die ἀρεταί, das Ethos oder den Habitus der Seele zieht er irgend in Betracht."

## L'himne a Zeus | 3.4

La ruptura o detenció que havia provocat l'aparició de l'ésser en el si de la tragèdia era tant forta que els intèrprets s'havien arribat a preguntar si aquest era veritablement el lloc que corresponia a l'himne<sup>21</sup>. Tanmateix, degut al fet que l'ésser no era una cosa, la seva aparició era la ruptura dels continguts, i així, adequat al seu caràcter, apareixia en la cançó que cantava el cor, però alhora, la trencava, perquè el que s'esdevenia en la tragèdia anava més enllà del que un cor podia cantar, per això, després del melos calia que hi hagués la tragèdia.

Després de la dificultat en la interpretació de l'*omen* hi havia la simplicitat de l'himne a Zeus. La connexió entre ambdós no es feia explícita, però l'*omen* i l'himne introduïen el tema del conflicte entre els déus i la possibilitat de la seva resolució per mitjà de la voluntat de Zeus, que explotaria en les *Eumènides*<sup>22</sup>. Contra la ràbia d'Àrtemis, la deessa que tant protegia les cries de les bèsties com les dels homes, així com contra la còlera aferrada al palau, Calcant invocaria a Apol·lo, mostrant-se, d'aquesta manera, el conflicte entre els déus olímpics i les divinitats ctòniques, entre Apol·lo i les Erinies, entre pare i mare, entre home i dona. En aquest moment, el cor intervindria amb una súplica a Zeus, l'únic que podia transcendir la divisió entre els déus olímpics i les divinitats antigues<sup>23</sup>.

Començava l'himne amb una invocació a Zeus. Però aquesta era problemàtica, perquè no se sabia com anomenar al déu ni quin epítet li podia escaure. La invocació de Zeus presentava dificultats perquè en la figura del déu hi havia un costat que sempre escapava, i que per tant, en dificultava la menció<sup>24</sup>. El cor es preguntava pel que acabava de revelar l'*omen*, i per la possibilitat que hi hagués una menció i no es produís una purgació. De fet l'única possibilitat de l'escissió era que es mencionés el quedar endarrera (αἴλινον αἴλινον εἰπέ, τὸ δ' εὔ νικᾶτω) però alhora, aquesta menció del quedar endarrera provocava el perill de la pèrdua de l'escissió.

---

<sup>21</sup> [Cfr.] DAWE 1966 i polemitzant amb aquest BERGSON 1967

<sup>22</sup> LEBECK 1971, p. 22-24

<sup>23</sup> [Cfr.] KIEFNER 1965, KONISHI, 1990, p. 8: "The story of the house of Atreus would then be seen not as the theme of the trilogy, but as an exemplary and symptomatic struggle of the greater confrontation between Zeus' justice and Moira's justice, just as Herodotus conceived the Persian Wars as the symptomatic struggles of the greater confrontation between East and West. The theme of the trilogy is the conflict and resolution of two forces between Zeus and Moira, and their transactions are revealed through the vicissitudes of the house of Atreus.

<sup>24</sup> LEBECK 1971, p. 23 : "More than the proper mode of address, it concerns the essence of the deity. The verb "to be" occurs three times in the first ten lines of the hymn, stressing that aspect of divinity which states "I Am". Yet the problem of the god's ineffable nature cannot be separated from the problem of his



El cor no veia una altra sortida per alliberar-se d'aquesta possibilitat si no era Zeus. Semblava que si hi havia la possibilitat que τὸ δ' εὖ νικάτω, aquesta era Zeus, en el sentit que ell era el cap del que semblava una unitat, i per tant, semblava que era l'única menció que esqueia al quedar endarrera, de manera que mencionant-lo, aquest no es perdés. Tanmateix, l'himne des-cobria que darrera de Zeus i del seu regne olímpic hi havia un seguit de lluites entre els déus. Úranos havia estat destronat per Cronos, i aquest per Zeus, sotmetent la generació precedent i mantenint-la engrillonada al fons del Tàrtar, i per tant, només formant part del seu regne en tant que sotmesos, o el que és el mateix, desapareixent del poder. Això explicava el problema de la invocació a Zeus i alhora perquè era l'únic que podia "enviar" una Erínia venjadora. En la mesura que Zeus incloïa en el seu regne, la foscor, el quedar endarrera, incloïa l'absència, encara que fos sotmesa, i això feia que fos difícil d'anomenar. Així, sabíem que Zeus era l'únic nom que esqueia al quedar endarrera, era l'única manera que es podia anomenar sense anomenar-lo, en la mesura que l'anomenava deixant-lo desaparèixer i malgrat que l'única possibilitat que es digués el lament i el bé vencés, passés per Zeus, no estava clar ni que aquest pogués fer-ho. En la mesura que l'expedició en què estaven embarcats tots els grecs era aquesta menció, el cor temia el pitjor, i per això, si hi havia alguna possibilitat que no tot saltés pels aires, aquesta hauria de passar per Zeus: αἴλινον αἴλινον εἶπέ, τὸ δ' εὖ νικάτω.

πάθει μάθος | 3.4.1

La resposta que buscava el cor la trobaria en els següents versos (176-183):

Zῆνα δέ τις προφρόνως ἐπινίκια κλάζων  
 175 τεύξεται φρενῶν τὸ πᾶν  
 τὸν φρονεῖν βροτοὺς ὀδώ-  
 σαντα, τὸν πάθει μάθος  
 θέντα κυρίως ἔχειν.  
 στάζει δ' ἀνθ' ὕπνου πρὸ καρδίας  
 180 μνησιπήμων πόνος· καὶ παρ' ἄ-  
 κοντας ἦλθε σωφρονεῖν.  
 δαιμόνων δὲ ποῦ χάρις,  
 βιαίως σέλμα σεμνὸν ἡμένων;

---

name . ὅστις ποτ' ἐστίν raises both questions. Finding the deity's true name will lead to an understanding of his essence".

Un que de cor crida el nom de Zeus en cants de victòria  
 aconseguirà la saviesa de tot  
 Zeus va encaminar als mortals cap  
     a saber, l'après, una donació  
 va establir com a llei.  
 Enlloc del son, del cor goteja  
 una pena dolorosa de recordar. I sense tenir-ne  
     ganes arriba el saber.  
 Dels déus aquesta gràcia,  
 per la força asseguts a l'august setial,

La resposta a la problemàtica que posava de rellevància el cor en preguntar-se per la possibilitat d'una menció que no fos purgació quedava resumida en dues paraules: πάθει μάθος. Pel fet que l'haver fos escissió, i per tant, Zeus, pels mortals el saber passava per πάθει. Podíem entendre "πάθος" com a quelcom que s'esdevenia a algú, quelcom que li passava a algú<sup>25</sup>, i derivat d'aquesta primera accepció, passaria a tenir el significat de quelcom que hom patia, passant a comprendre's com a sofriment o tortura, tanmateix, aquest no seria el sentit primer, sinó que sorgiria de la incomprensió del significat originari de "πάθος", fet que s'esdevindria quan Grècia fos quelcom definitivament perdut. Descartat el significat de sofriment, πάθος assenyalaria cap a la impossibilitat de conèixer-ho tot, en la mesura que era quelcom que venia, que queia damunt, i que per tant, no era quelcom que es pogués fer. El saber tenia un costat fosc, inaccessible i desconegut<sup>26</sup> que ens connectava amb quelcom que havíem vist quan parlàvem d'"αἴσα" i "μόρος". El saber era una donació, però la donació, tal com ens deia el cor d'ancians de l'*Agamèmon*, ho era d'una absència. χάρις era aquesta donació, aquest do que venia dels déus asseguts als seus augustos setials. L'adverbi βιαίως caracteritzaria la forma com els déus havien estat asseguts als seus setials, de manera que això determinaria com els déus exercirien les seves funcions<sup>27</sup>, això és, forçant, i per tant, no deixant lloc a la decisió, sinó fixant el que les coses eren. Que la manera amb què els déus exercien la seva autoritat fos per violència, o per força, era el que havíem des-cobert que significava que

<sup>25</sup> [Cfr.] DODDS 2006,, p. 177: "El griego había sentido siempre la experiencia de la pasión como algo misterioso y aterrador, como la experiencia de una fuerza que estaba en él, poseyéndolo, más bien que poseída por él. La misma palabra pathos lo atestigua: como su equivalente latino *passio*, significa algo que le "acontece" a uno, algo de lo que uno es víctima pasiva."

<sup>26</sup> En aquesta línia de pensament SCHADEWALDT 1966, p. 164:" ...denn das Irrationale gehört im weiteren Sinne zum Wesen des Pathos schlechthin und ist dem hellenischen Dichter vielfach mit der Form der lyrischen Äußerung gegeben."

ésser fos límit, figura, aparèixer, i tenia a veure amb la relació entre déus antics i déus vigents. La figura que cada cosa era, era la violència amb què els déus exercien la seva autoritat, perquè sense aquesta violència, les coses no podrien tenir el seu ésser. Aquesta constricció era el que definia ésser a Grècia enfront del que significa en la Modernitat, on cada cosa pot ser el que vulgui, de fet, on la cosa no presentarà límits, ni figura, i en no estar forçada, no tindrà una constitució, i per tant, no serà; per això, tant podrà ser una cosa, com una altra. Aquest exercir la violència que caracteritzava als déus que es trobaven asseguts en els seus setials no era més que la violència que havien exercit damunt de les divinitats antigues per tal d'establir el seu regnat. De fet, una i altra violència eren la mateixa, en la mesura que l'ésser era una constricció, una figura, degut a què estava constituït des de l'absència, perquè Zeus havia engrillonat en el fons del Tàrtar les generacions precedents<sup>28</sup>. Aquesta violència que constituïa l'ésser en figura era la que determinava que el saber fos una donació, o el que és el mateix, un heur-se-les amb les coses, un haver-ne de reconèixer els límits sense que en cap cas es poguessin fer.

Darrera les paraules del cor s'amagava la comprensió del més íntim i el mostrava des de la seva constitució deutora de l'absència. En aquestes paraules del cor, la constitució de l'ésser havia passat a primer terme, l'absència havia quedat oberta damunt de l'escenari, mostrant l'escissió com el camí en què Zeus havia posat als mortals. No hi havia altra possibilitat, des del moment que Zeus en l'estrofa i l'antiestrofa precedent havia explicat l'origen del seu regne en les lluites entre els déus<sup>29</sup>. Aquestes lluites havien configurat l'haver com una escissió, un

---

<sup>27</sup> DENNISTON, PAGE 1957, p.85

<sup>28</sup> GADAMER, 1965, p. 339: "Wenn man für dieses dritte Moment am Wesen der Erfahrung, das wir herausheben, ebenfalls einen Zeugen zitieren will, so wird es am besten *Aischylos* sein. Er hat die Formel gefunden, oder besser in ihrer metaphysischen Bedeutung erkannt, die die innere Geschichtlichkeit der Erfahrung aussagt: Durch Leiden lernen (*πάθει μάθος*). Diese Formel meint nicht nur, daß wir durch Schaden klug werden und die richtigere Erkenntnis der Dinge erst durch Täuschung und Enttäuschung erwerben müssen. So verstanden dürfte die Formel so alt sein wie die menschliche Erfahrung selbst. Aber *Aischylos* meint mehr. Er meint den Grund dafür, warum es so ist. Was der Mensch durch Leiden lernen soll, ist nicht dieses oder jenes, sondern ist die Einsicht in die Grenzen des Menschseins, die Einsicht in die Unaufhebbarkeit der Grenze zum Göttlichen hin. Es ist am Ende eine religiöse Erkenntnis – diejenige Erkenntnis, aus der die Geburt der griechischen Tragödie erfolgt ist."

<sup>29</sup> Pel que fa a l'origen de l'escissió en Zeus [cfr.] FRAENKEL 1950, p. 146-147: "The story is permeated and indeed dominated by a strong antagonism. A portent assures the Greeks of the final success of their undertaking, but at the same time forebodes a grave hindrance caused by the wrath of a deity in consequence of which the leader of the army will be forced to commit an unforgivable crime. (...) Thus from the first origin of the war, good and evil are intermixed everywhere: *τί τῶνδ' ἄνευ κακῶν*; The clash of right and wrong, of fear and hopes, finds a moving expression in the refrain *αἴλινον αἴλινον εἰπέ. τὸ δ' εὔ νικάτω*. The wish of the triumph of the good is echoed in the last stanza of the chorus (255): (*πέλοιοι δ' οὔν τὰπὶ τούτοισιν εὔ προᾶξις*, where it is preceded by its sinister counterpart (250): *Δίκα δὲ τοῖς μὲν παθοῦσιν μαθεῖν ἐπιρρέπει*; the wording here directly recalls the most momentous passage of the hymn to Zeus. All the bewildering antagonisms in the struggles of mortal men originate in the rule of Zeus. He

aparèixer constituït des d'un desaparèixer que establia les coses com a diferents de l'ésser, i per tant, als mortals com a l'altre dels déus. L'himne a Zeus posava de manifest les arrels del saber en l'absència<sup>30</sup>, de la mateixa manera que posava de manifest les arrels del regne de Zeus en les generacions de déus precedents, que ara estaven engrillonades en el fons del Tàrtar. Així, el poema establia una relació entre μάθος i τὸ δ' εὔ en la mesura que tant l'un com l'altre estaven constituïts des de l'absència. Això feia que un i altre fossin noms de l'escissió. Tanmateix, el fet que ara, μάθος s'hagués comprès com a un altre nom per l'escissió no era quelcom casual sinó que confirmava el caràcter de λέγειν que havia mostrat el dir a Grècia, en la mesura que λέγειν, en tant que heure-se-les amb les coses, no establia una diferència entre el dir, el fer o el pensar. Per tant, l'himne a Zeus ens havia mostrat el caràcter de l'ésser de ser una donació, i que la donació ho era de l'absència, de manera que l'haver era una escissió que feia que no hi hagués un fer les coses sinó un haver de reconèixer-les, per això l'ésser, l'haver, era alhora un saber i el λέγειν, un heure-se-les amb les coses. El que nosaltres només podíem expressar de manera abstracta era l'objecte de la tragèdia i el que el poema posava damunt de l'escenari. πάθει μάθος posava de manifest que el saber era suportar que l'ésser era una absència, de la mateixa manera que només era possible que hi hagués l'escissió si es mostrava el quedar endarrera, encara que això ens aboqués al perill de la seva pèrdua. El suportar que significava πάθει era el tenir un peu a cada costat de l'escissió, l'enfrontar-se de cara a l'absència de la mateixa manera que en "αἴλινον αἴλινον εἰπέ, τὸ δ' εὔ νικάτω." es mostrava la necessitat de dir el quedar endarrera per a què hi hagués quelcom. πάθει μάθος confirmava el que s'intuïa en αἴλινον αἴλινον εἰπέ, τὸ δ' εὔ νικάτω. La menció del quedar endarrera era l'única manera que hi hagués quelcom, i fer la menció era haver de suportar que el fons era una absència. Només en el suportar que l'ésser era absència hi havia la possibilitat que hi hagués quelcom, tanmateix, el caràcter d'absència era el que abocava al perill de no poder-ho suportar i que l'absència es perdés, i per tant, deixés de ser absència, i hi deixés d'haver. En l'himne a Zeus s'havia mostrat com el fet que l'haver fos escissió venia condicionat per les lluites entre els déus que havien permès establir el regne de Zeus, i com per tant, l'única possibilitat que hi hagués quelcom passava pel reconeixement del quedar endarrera. Tanmateix, pel seu caràcter d'absència, la seva menció ens abocava a la seva pèrdua, i als mortals, en tant que constituïts per la seva confrontació amb Zeus, no els quedava altra opció, si és que volien que hi hagués quelcom, que

---

does not offer a soothing solution of the disharmonies: βιαίως σέλμα σεμνὸν ἡμένον are the last words of the hymn that praises him."

<sup>30</sup> BOLLACK, JUDET DE LA COMBE 1981, volum 2, p. 223 "La formule du " savoir par la souffrance" énonce la paradoxe d'une connaissance propre à la finitude, dont les limites imposent le primat de la "défaite" (pathos).

intentar la menció i suportar que el fons era no-res. Pel fet que els mortals eren els altres de Zeus quedaven abocats a què el saber només podia ser suportar, *πάθει μάθος*. Una possibilitat diferent hagués consistit en què el regne de Zeus no estigués constituït sobre la violència exercida damunt de les divinitats antigues, en aquest cas, els mortals no estarien confrontats als immortals, l'haver no seria escissió i saber no passaria per haver de suportar que el fons fos una absència. Però com que la situació no era aquesta, era en l'himne a Zeus que es descobria que pels mortals el saber era suportar, perquè, degut a les arrels del regne de Zeus, les coses eren així i no d'una altra manera. En l'himne a Zeus es mostraven les relacions entre els mortals i els immortals, entre el regne de Zeus i el fet que l'haver fos escissió i com degut a què les coses eren d'aquesta manera, el saber, l'haver, només podia consistir en suportar l'absència, perquè només mentre hi hagués els dos costats, aparèixer i quedar endarrera, hi hauria la possibilitat que hi hagués, per això només en el suportar hi havia alguna cosa.

Marxar a Troia era la pregunta per l'ésser, era anar a fer *δίκη*, i com havia revelat *l'omen*, era alhora la possibilitat de la purgació. Tanmateix, el que feia de Grècia, Grècia era la pregunta per l'ésser, i per tant, el marxar cap a Troia. Sense l'expedició, de la mateixa manera que sense la pregunta per l'ésser, no hi hauria hagut Grècia. De fet, Grècia començava amb la partida cap a Troia. Per tant, malgrat el perill a què abocava l'empresa comuna, aquesta alhora era la que possibilitava que hi hagués quelcom. Així, no hi havia un no fer la menció, de fet, la menció era l'única possibilitat que hi hagués quelcom, malgrat que alhora significués la seva pèrdua. L'expedició que marxava a Troia era l'obertura que significava Grècia, i alhora el perill de la seva pèrdua, com revelava *l'omen*, perquè sense marxar cap a Troia, no hi hauria ni la possibilitat que el bé pogués vèncer. Per això el vers deia *ἄλινον ἄλινον εἰπέ*, digues el lament, el lament, quasi bé com una ordre, perquè la menció era l'única manera d'haver, i mentre al principi es veia com la possibilitat que hi hagués quelcom, després de les paraules de Calcant, es percebia que si no se suportava que el fons no era més que la buidor, tot i que no se sabia si aquesta absència es podria suportar, no hi hauria res, per això, marxar cap a Troia era, igualment, l'única opció.

En aquesta primera cançó del cor, la comprensió de l'ésser havia quedat preservada, comprimida en unes poques paraules en aquest vers, així com en *πάθει μάθος*, creant-se dues petites peces perfectes que reflectien a petita escala l'essència de l'engranatge, més gran, del

qual formaven part<sup>31</sup>. En elles quedaven tancats tots els secrets de l'ésser, però alhora restaven oberts a aquells que es trobessin amb les dues encunyacions. Al seu pas, l'ésser deixava les seves marques, com a incrustacions en el transcórrer de la tragèdia. Les relacions dins del propi vers entre αἴλινον i τὸ δ' εὔ per un costat, i πάθει i μάθος, per l'altre, juntament amb les relacions entre un i altre vers, ens havien permès comprendre l'ésser com λέγειν, quan ja no habitàvem en el λέγειν, sinó en el lingüístic. Havíem pogut establir la relació de l'ésser amb l'absència com allò des d'on aquest quedava constituït, fent-se evident com aquesta absència era el que feia de l'ésser un λέγειν, i per tant, un heure-se-les amb les coses, un saber, a diferència del que passava en la Modernitat, quan el lingüístic operava com un continu sobre el qual res no podia ser reconegut, sinó sobre el qual, qualsevol cosa podia ser tallada. Alhora, en el fet de reconèixer l'ésser com a deutor de l'absència es comprenia la seva menció com el perill de la purgació, malgrat que la menció, fos alhora l'única possibilitat que hi hagués quelcom. Només en el suportar que el fons era absència hi havia la possibilitat que hi hagués l'escissió, i per tant, quelcom, tot i que aquest suportar aboqués al perill, de, en la debilitat, convertir l'absència en quelcom, i perdre-la. Tot i el risc que comportava la menció de no poder suportar l'absència com el fons de les coses, quedar-se a casa era la no obertura, i per tant, que no hi hagués. En aquest primer *stasimon* de l'*Agamèmnon* s'havia produït la menció de l'ésser en dos moments, primer en l'*omen* de Calcant i després en l'himne a Zeus. De fet, l'aparició de l'ésser en l'*omen* era el que havia provocat la interrupció del relat que estava fent el cor, fent que aquest es dirigís a Zeus. Ja havíem vist que les cançons del cor eren la manera com es des-cobria l'ésser, i en certa manera, eren elles mateixes una certa interrupció del tracte amb les coses que es mantenia en les parts que recordaven l'epos homèric. Tanmateix, l'*omen* s'havia revelat com un marc per dir l'ésser, dins del marc que ja era la cançó del cor, tot i que alhora, l'*omen* havia tornat a provocar una interrupció que havia constituït el lloc per l'himne a Zeus. Així, cada menció de l'ésser havia provocat un allunyament del tracte amb les coses. La tragèdia havia començat amb la notícia del senyal de la llum que significava la caiguda de Troia que ens explicava el vigilant que Clitemnestra havia posat en el terrat del palau dels Atrides. Llavors el cor havia començat a

---

<sup>31</sup> SCHENKER 1999, pp. 651-2: "Also in the parodos, the Elders quote the words of two others, Calchas and Agamemnon, both of whom exhibit the same pattern. Calchas, interpreting the *omen* of the eagles, begins with the good news, that Troy will fall, but 'the signs that appear favourable yet betoken disapproval,') and the prophecy soon turns to warnings, and concludes with a prayer that disaster, described with portentous ambiguity, might still be averted. Punctuating Calchas' prophecy, and restating its mood, if not its particulars, is the thrice-repeated refrain: αἴλινον αἴλινον εἰπέ, τὸ δ' εὔ νικάτω (121, 139, 159); in spite of the mourning, a hope for better.) And Agamemnon, in his brief reported speech, reveals a similar tendency to gloss over an expected evil with a statement of hope: εὔ γὰρ εἶη (217). The Elders' immediate revulsion convinces us of the futility of that wish. The pattern is thus established by the end of the parodos, most notably as a regular feature of the Elders' speech."

cantar la partida de l'expedició que ara havia resultat vencedora, i era en aquest relat que se'ns explicava l'*omen* que havia acompanyat la partida de l'expedició. Tanmateix, el relat de la partida de l'expedició quedava interromput novament per deixar lloc a l'himne a Zeus. Per tant, de la mateixa manera que la comprensió del que es deia en l'himne a Zeus no influïa en els esdeveniments que tenien lloc en la partida cap a Troia, tampoc la comprensió de l'*omen* tenia repercussió en els fets que tenien lloc durant el descobriment del senyal de la llum. La menció de l'ésser quedava encapsulada dins la primera cançó del cor sense que pogués tenir repercussió en el transcórrer de la tragèdia. La comprensió d'allò que l'ésser fos, tenia lloc en una pregària que feia el cor en comprendre les paraules del *mantis* que interpretava l'*omen* que acompanyava la partida de l'expedició que marxava a Troia. Així, adequat a la menció de quelcom que rebutjava aparèixer, aquesta tenia lloc en un discurs que no era de coses, i d'alguna manera, malgrat que l'ésser aparegués, se sostenia sense perdre's. Així, el fet que l'ésser encara era ésser, es mostrava en el seu no aparèixer, fent-se rellevant en el seu quedar encapsulat dins d'una història que al seu torn estava dins d'una altra història que l'allunyava del tràfec amb les coses. Al final de les *Eumènides*, en canvi, en la mesura que la menció haurà avançat, veurem que l'ésser començarà a aparèixer entre les coses, fins que en el moment culminant del judici, les arrels del regne Olímpic es diran sense cap marc, dins de l'àmbit de la πόλις, que no és altre àmbit, que el de les coses.

### El sacrifici d'Ifigènia | 3.5

#### La comprensió d'Agamèmnon | 3.5.1

Dels versos 184 a 204 es començava a omplir de contingut el que fins ara només havia estat expressat com a negació. Els vaixells no podien partir per la manca de vent, els homes morien de fam, i es feien malbé els vaixells i els seus ancoratges. No es podia marxar cap a Troia, no hi podia haver l'obertura, no es podia produir la menció. Per a poder partir calia un acte més enllà de tota mesura. Era en aquest moment i no abans, que els Atrides comprenien el que se'ls estava exigint. La pregunta per l'ésser era abandonar l'estar vers les coses per dirigir-se cap al que no era cosa, era la desmesura d'abandonar el món dels homes per dirigir-se al dels déus, de manera que l'acte que permetés aquesta pregunta, que en la tragèdia era el marxar cap a Troia, hauria de ser un acte que desvinculés de les coses, que trenqués amb aquestes, o el que és el mateix s'encaminés cap a l'absència. Això era el que havia exigint Àrtemis en el vers 144 quan després que el *mantis* hagués llegit l'*omen* com a victòria sobre Troia, la deessa exigia que es

complissin les correspondències amb les coses que havia llegit Calcant en l'*omen*. El fet que l'ésser estigués constituït des d'una absència era el que feia que no fos cosa, per això la seva menció comportaria el perill de la purgació, i per tant, que l'*omen* hagués de tenir dues cares, essent alhora la causa que encaminar-s'hi fos un trencar amb les coses, un desvincular-se, que feia que l'acte de deixar d'estar vers les coses per dirigir-se cap a l'absència fos l'acte pel qual es trencaven tots els lligams.

Aquest acte que permetia l'obertura de l'ésser, i que era un encaminar-se cap als déus que anihilava la distància entre mortals i immortals, no es podia deixar de percebre com una impietat, i en la mesura que marxar a Troia era el començament de Grècia, no podíem deixar de pensar aquest acte desmesurat d'obertura, com l'acte fundacional de la πόλις que no era altre que el de des-cobrir el que sempre quedava endarrera, el que constituïa el fons, i per tant, un preguntar-se pel que ella era, per la seva estructura, per les lleis que la regien, que al seu torn també es percebia com una impietat. Així ho vèiem en les primeres pàgines conservades de l'*Ἀθηναίων πολιτεία*, obra que sorgia del cercle que envoltava Aristòtil sense que la poguéssim atribuir a ningú en concret, i que assenyalava com a un dels primers moments en la història de la πόλις d'Atenes un fet que era del tot desmesurat i impiu. El text que posseïm començava així:

...(Εδίκαζον δὲ τριακόσιοι, κατηγοροῦντος) Μύρωνος, καθ' ἱερῶν ὁμόσαντες ἀριστίνδην. καταγνωσθέντος δὲ τοῦ ἄγους αὐτοὶ μὲν ἐκ τῶν τάφων ἐξεβλήθησαν, τὸ δὲ γένος αὐτῶν ἔφυγεν ἀειφυγίαν. Ἐπιμενίδης δ' ὁ Κρής ἐπὶ τούτοις ἐκάθηρε τὴν πόλιν.

(Sota l'acusació) de Miró (tres-cents jutges) escollits entre les famílies nobles (dictaren sentència) després de jurar sobre les víctimes. Reconegut el sacrilegi, els culpables mateixos van ser foragitats de les seves tombes i la seva família condemnada a exili perpetu. Epimènides el Cretenc, purificà la ciutat.

Així, doncs, els propis grecs percebien com a sacríleg (τοῦ ἄγους) l'acte que fundava la πόλις, i davant la desmesura que s'havia produït calia que algú especialment destre en els ritus de purificació, en aquest cas Epimènides, pogués alliberar a la ciutat d'aquesta taca. Era en el llibre I, CXXVI de la *Història* de Tucídides, que a propòsit de certs retrets que havien fet els espartans als atenesos per a tenir motius per a començar una guerra, ens explicava quin era aquest fet tant terrible.



καὶ πρῶτον μὲν πρέσβεις πέμψαντες οἱ Λακεδαιμόνιοι ἐκέλευον τοὺς Ἀθηναίους τὸ ἄγος ἐλαύνειν τῆς θεοῦ. τὸ δὲ ἄγος ἦν τοιόνδε.

En una primera ambaixada els lacedemonis requeriren als atenesos d'expiar el sacrilegi comès contra la deessa. El sacrilegi era el següent.

Tucídides es referia a aquest primer acte com a sacríleg (τὸ ἄγος) contra la deessa (τῆς θεοῦ), el qual, s'havia d'expiar (ἐλαύνειν). Es tractava de l'assassinat d'uns suplicants. Aquests eren companys de Ciló, el qual interpretant un oracle del déu de Delfos, es va apoderar de l'Acρόpolis amb l'intent d'erigir-se en tirà. Però les coses es van torçar i Ciló i el seu germà van poder fugir, però no la resta dels seus companys que van anar a refugiar-se com a suplicants damunt l'altar d'Atena que hi havia a l'Acρόpolis. Els atenesos quan els van veure moribunds en el temple els van fer aixecar amb la promesa de no fer-los cap mal, tanmateix, quan aquests, confiats, van abandonar el temple, els atenesos, sense complir la promesa que els havien fet, se'ls van endur i els van matar quan s'intentaven refugiar en l'altar de les deesses venerables (versos 2-4 : "καθεζομένους δέ τινας καὶ ἐπὶ τῶν σεμνῶν θεῶν τοῖς βωμοῖς ἐν τῇ παρόδῳ ἀπεχρήσαντο."). La desmesura dels atenesos per tal de poder esdevenir una πόλις i no caure en mans d'uns tirans esdevenia un acte contra les divinitats, una impietat, però alhora aquesta era la que permetia que hi pogués haver el fenomen πόλις, o el que és el mateix, la pregunta pel quedar endarrera, que feia que l'estructura de la πόλις passés a ser quelcom que es tractava de conèixer: el que la tradició havia conservat com que les lleis s'escrivissin. La desvinculació que provocava el no compliment de la paraula donada als suplicants provocava l'expulsió d'aquells que havien comès la desmesura, de l'àmbit de la πόλις, de l'àmbit de les coses, en la mesura que només en la πόλις hi havia la pregunta que constituïa les coses. De la mateixa manera que l'acte pel qual hi havia πόλις, i per tant, pregunta per l'ésser, produïa desvinculació i pèrdua del terra que es trepitjava, l'acte pel qual Grècia era Grècia, el marxar cap a Troia, en la mesura que representava aquesta mateixa pregunta, també seria un acte que desvincularia i trencaria tots els lligams.

Després d'haver comprès l'ésser com una escissió, degut a què estava constituït per l'absència, i per tant, com a l'altre de les coses, el posar-se en camí que s'hi dirigia, hauria de trencar amb aquestes, per això, el cor comprenia que l'acte d'obertura havia de ser l'acte que desvinculés:

ἐπεὶ δὲ καὶ πικροῦ

χείματος ἄλλο μῆχαρ  
 200 βριθύτερον πρόμοισιν  
 μάντις ἔκλαγξεν,  
 προφέρων Ἄρτεμιν, ὥστε χθόνα βάκτροις  
 ἐπικρούσαντας Ἀτρείδας  
 δάκρυ μὴ κατασχεῖν,  
 ἄναξ δ' ὁ πρέσβυς τόδ' εἶπε φωνῶν·  
 I quan més amarg  
 que la tempesta un altre remei  
 més feixuc als caps  
 el *mantis* proclamà  
 recolzant-se en Àrtemis, el terra amb els ceptres  
 van colpejar, els Atrides,  
 sense poder contenir les llàgrimes.  
 el rei, el més gran, va dir així:

Àrtemis era l'única que podia exigir aquestes correspondències, i fins hi tot el *mantis* havia de recórrer a ella per dir-les. Un cop s'havia revelat tot el que l'*omen* pronosticava que no era altra cosa que el fons de l'empresa que marxava a Troia, els Atrides, en tant, que els seus caps visibles, entenien el que ells eren. La revelació que l'*omen* feia del fons de l'empresa, era la revelació d'allò que en el fons eren els Atrides, i en concret Agamèmnon, el seu cap. En les paraules de Calcant no es deia en cap moment que Agamèmnon hagués de sacrificar la seva filla Ifigènia, només es deia que més feixuc que l'amarga tempesta era el que calia fer per partir cap a Troia. I era en aquest moment que Agamèmnon comprenia el que l'empresa representava, i el que hauria de fer si volia ser el que l'encapçalava.

### La impossibilitat de la decisió | 3.5.2

Després que l'*omen* hagués mostrat la naturalesa de l'expedició que encapçalaven els Atrides com un encaminar-se cap a l'absència, i per tant, un desvincular-se de les coses, que era una desmesura, una impietat contra els déus, Agamèmnon comprenia que l'acte de l'obertura no podia ser un acte qualsevol: marxar a Troia seria l'acte que el desvincularia de les coses, que trencaria tots els seus lligams, per això, per a Agamèmnon, aquest acte consistiria en matar la seva filla petita, Ifigènia. Que l'ésser fos deutor de l'absència que el feia l'altre de les coses, era el

que exigia, que el seu encaminar-s'hi fos un trencar amb aquestes, per això Agamèmnon, un cop ho havia entès, no podia no matar la seva filla.

“βαρεῖα μὲν κῆρ τὸ μὴ πιθέσθαι,  
 βαρεῖα δ’ εἰ τέκνον δαΐξω, δόμων ἄγαλμα,  
 μαιίνων παρθενοσφάγοισιν  
 210 ῥεΐθροις πατρῷους χέρας  
 πέλας βωμοῦ· τί τῶνδ’ ἄνευ κακῶν;  
 πῶς λιπόνους γένωμαι  
 ξυμμαχίας ἀμαρτῶν;  
 παυσανέμου γὰρ  
 215 θυσίας παρθενίου θ’ αἵματος ὀργᾶι  
 περιόργως· ἀπὸ δ’ αὐδᾶι  
 Θέμις. εὖ γὰρ εἶη.”

“Dolorós el meu destí si no obeeixo,  
 però dolorós també si mato la nena, l’alegria de la casa,  
 sollant amb la sang del sacrifici de la nena,  
 en el doll, les mans paternes,  
 prop de l’altar. Quina d’aquestes és sense mal?  
 Com puc esdevenir desertor de les naus  
 faltant a la meva aliança?  
 Doncs, pari els vents  
 la sang del sacrifici d’una verge per un desig  
 amb excés. D’aquestes coses parla  
 la llei. Sigui per bé.”

La paraula que hem traduït per destí era κῆρ. κῆρ<sup>32</sup> era la mort, i per tant, el límit que possibilitava la figura, o el que és el mateix, el desaparèixer que constituïa l’aparèixer o l’absència que constituïa l’ésser. El fet que la mort fos la possibilitat de la figura, i per tant, d’allò que un era, però alhora fos el que sempre quedava endarrera, era el que feia que el que cadascú era, es percebés com a atorgat pels déus, i per això, es traduís per destí, però a la vegada era el que feia que les paraules que significaven ésser, sempre tinguessin la connotació de part, tal i

---

<sup>32</sup> NILSSON 1955, p. 222: “Das Wort ist im Gegensatz zu δαίμων bei Homer ebenso geläufig im Plural wie im Singular, es bedeutet “Verderbnis” and sogar fast ausschließlich “Tod”.

com havíem vist que s'esdevenia amb “αἶσα” o “μῦθος”. Era d'aquesta manera que havíem d'entendre κῆρ, aquí, com un altre nom per l'ésser, en la mesura que n'era el seu tret més íntim. Degut a ser qui era, Agamèmnon deia el que fins ara no s'havia dit i mostrava la mort com el fons de l'ésser. En les seves primeres paraules el rei es lamentava del seu ésser<sup>33</sup>. La comprensió del fons de l'empresa que havia desvelat l'*omen*, feia que Agamèmnon, en tant que el seu cap, es compregués com la mateixa empresa<sup>34</sup>, i per tant, com la desmesura de preguntar-se pel que les coses eren o el que és el mateix, com el desig desaforat per la guerra (ὄργᾱι περὶόργως). La guerra era aquesta desmesura, aquest desig desorbitat, fora de mida que no s'aturaria davant de res. En aquest sentit no era que hi hagués quelcom així com la “voluntat” o el “desig” d'Agamèmnon, i que aquest fos desaforat, o que es pogués voler la guerra de manera desaforada o no desaforada, sinó que el que era desaforat era la pretensió de la guerra, era la guerra com a pretensió de restablir δίκη el que era desmesurat.

En aquesta quarta antiestrofa del primer *stasimon* s'hi havia volgut trobar el lloc de la decisió d'Agamèmnon, però la tragèdia grega no era un drama psicològic, no s'intentava fer una dissecció del personatge per veure perquè havia fet el que havia fet, no es tractava de quins eren els processos psicològics que havien portat al personatge a actuar d'aquesta o aquella manera en la mesura que pel que havíem vist fins ara no hi havia una esfera separada de la ment, i de fet, si algú llegís la tragèdia en aquesta clau quedaria, per força, decebut<sup>35</sup>. L'esfera de la ment o

---

<sup>33</sup> PERADOTTO 1969, p. 256 :“In his decision to sacrifice Iphigeneia and pursue the war for Helena Agamemnon suffers no external coercion. As we have tried to demonstrate, his choice depends less upon Zeus or Artemis than upon the kind of man he is, his ἦθος. A man's ἦθος is the abiding disposition or habitual texture of his mind and behaviour. In Greek tragedy it is usually relatively uncomplicated matter: one or two basic and easily definable attitudes which motivate every significant decision a given character makes. In Aristotelian terms (useful here insofar as they originate in large measure from both a descriptive analysis of tragedy (the *Poetics*) and a discursive mode of examining the moral act closer to our own (the *Nicomachean Ethics*), ἦθος is the “ground” of moral choice (προαίρεσις); in tragedy, Aristotle says, it reveals what course of action a man will take where this would not otherwise be clear in the situation itself. Put in slightly different terms, decision or choice discloses the moral motivation of an action and the ἦθος of the agent.” Ens allunyem de la interpretació de Peradotto, quan aquest afirmava que allò que feia Agamèmnon depenia menys dels déus que del que Agamèmnon era. De fet estem d'acord en què el que feia Agamèmnon es derivava del seu ἦθος, i per tant, del que hem anomenat el seu ésser; amb allò que discrepàvem era que es tractés de dos motius diferents. El que Agamèmnon era (el seu ἦθος) no era més que el que els déus li havien atorgat. Per tant, Agamèmnon estava tant obligat pels déus com pel que ell era, en la mesura que una i altra cosa eren dues cares del mateix. Una altra qüestió seria saber si Agamèmnon actuava ἐκὼν ο βιάίως. [Cfr.] també LEBECK 1971, p. 111 en aquest cas en referència a si en el *kommos* de les *Coèfores* hi havia decisió.

<sup>34</sup> Pel que fa a la interpretació dels versos 184-227 [cfr.] MARTÍNEZ MARZOA 2006, p. 59-61

<sup>35</sup> KITTO 1959, p. 203 :“The past relations between Agamemnon and his wife, that aspect of Agamemnon's character which would make courteous or not to the chorus, that aspect of Clytemnestra's which would make her courteous or not to the Herald, the purely personal side of her relations with Aegisthus – all these things, which would be an inevitable, and interesting, part of a modern drama, are quite irrelevant to Aeschylus' theme and would only obscure it.” p. 213 i ss:“ This limitation of character-drawing is to be

del pensament com a quelcom separat, només seria possible quan el λέγειν es perdés, i ja hem vist que aquest no era el cas de la tragèdia. Si defensàvem que en la tragèdia no hi havia lloc per la decisió, era degut a què la decisió, era un fenomen exclusivament modern, que només podia tenir lloc en la mesura que ésser havia deixat de ser límit, i quan, per tant, ja no tenia a veure amb tenir una figura que d'alguna manera constrenyia. La decisió només era possible en la mesura que hi havia la possibilitat de tant poder fer això, com allò, com el de més enllà, però justament això era el que quedava exclòs de la noció d'ésser com a límit. En aquests versos no hi havia ni una sola paraula que indiqués que Agamèmnon estava prenent una decisió<sup>36</sup> i si en

---

found in Euripides' tragedies too. There are those who speak of the profound psychological study of Medea; who would make of Hippolytus a man whose mind has been twisted by his illegitimate birth; who see in Hecuba a woman warped by suffering, so that she herself gives way to the lust for vengeance. But all this turns Euripides into a modern, and not very successful one." p. 210 : "But Aeschylus had no interest at all in panoramas. Instead of ranging widely and creating a unity by an inspired process of aggregations, he works inwards. He passes right through this mass of material until he reaches his inner and unifying reality, the conflict between the two laws of Dikê and Hybris; he is not enthralled by the persons he creates."

<sup>36</sup> VERNANT, VIDAL-NAQUET 2002, p. 46 i ss : "La voluntad se presenta, en efecto, como ese poder indivisible de decir sí o no, de aquiescer o de rehusar. Este poder se manifiesta en particular en el acto de la decisión. Desde el momento en que un individuo se compromete mediante una elección, desde que se decide, se constituye a sí mismo – sea cual fuere el plano en el que se sitúa una resolución- como agente, es decir, como sujeto responsable y autónomo que se manifiesta en y por actos que le son imputables.

Así, no hay acción sin un agente individualizado que sea su centro y su fuente; no hay agente sin un poder que una el acto al sujeto que lo ha decidido y que asuma al mismo tiempo su plena responsabilidad. Estas afirmaciones se nos han vuelto tan naturales que nos parece que ya no son problema. Nos han llevado a creer que el hombre se decide y actúa "voluntariamente" igual que tiene brazos y piernas. Incluso en una civilización, como la de la Grecia arcaica y clásica, que no posee en su lengua una palabra que corresponda a nuestro término "voluntad", apenas dudamos en dotar a los hombres de aquel tiempo, como a pesar suyo, de esta función voluntaria que ellos sin embargo no nombraron.

Contra estas pretendidas "evidencias" psicológicas nos pone en guardia la obra de Meyerson. La investigación que ha llevado a cabo en sus cursos sobre la historia de la persona destruye también el mito de una función psicológica de la voluntad, universal y permanente. La voluntad no es un dato de la naturaleza humana. Es una construcción compleja cuya historia parece tan difícil, múltiple e inacabada como la del yo, de la que en gran parte es solidaria. Por tanto hemos de guardarnos de proyectar sobre el hombre griego antiguo nuestro sistema actual de organización de las conductas voluntarias, las estructuras de nuestros procesos de decisión, nuestros modelos de compromiso del yo en los actos. Debemos examinar sin *a priori* de qué formas se revistieron en el marco de la civilización helénica las categorías respectivas de la acción y del agente y cómo se establecieron a través de las diversas prácticas sociales (religiosas, políticas, jurídicas, estéticas, técnicas) las relaciones entre el sujeto humano y sus acciones. "p. 48 "El análisis preciso de los textos muestra, en efecto, según A. Rivier que, por mucho que se considere la deliberación desde el punto de vista del sujeto, del agente, es incapaz de producir otra cosa que la constatación de una aporía y que sigue siendo impotente para motivar más una opción que otra. Lo que engendra la decisión es siempre anánke, impuesta por los dioses, la "necesidad" que bascula enteramente hacia un solo lado en un momento del drama, para detener, del mismo modo que la había hecho nacer, la situación primera del equilibrio. El hombre trágico no tiene ya que "elegir" entre dos posibilidades; "constata" que ante él se abre una sola vía. El compromiso traduce no la libre elección del sujeto, sino el reconocimiento de esa necesidad de orden religioso, a la que el personaje no puede sustraerse y que hace de él un ser interiormente "forzado", *biasthéis*, en el seno mismo de su "decisión". Si hay voluntad, no sería, pues, una voluntad autónoma en el sentido kantiano o incluso simplemente tomista del término, sino una voluntad ligada por el temor reverencial de lo divino si es que no está constreñida por poderes sagrados que confieren al hombre la interioridad. "p. 50 : "Decisión sin elección,

canvi prendre la responsabilitat sobre les seves espatlles. El personatge tràgic no hauria d'escollir entre dues possibilitats sinó que constataria que davant d'ell hi havia una sola via. Per tant el compromís traduïa no la lliure elecció del personatge, sinó el reconeixement d'una força que el constrenyia, de la qual no es podia sostreure i que feia d'ell un ésser "forçat", βιασθείς, sense possibilitats de prendre una decisió<sup>37</sup>. Per tant, en el context grec, el que quedava en qüestió era tot el sistema conceptual implicat en la nostra representació de la voluntarietat.

Tot i això, els versos que anaven de 215 a 217 eren controvertits perquè la tradició havia rebut dues variants sense que hi hagués, tampoc entre els editors recents, unanimitat a l'hora d'escollir quina formava part del text i quina de l'aparell crític. Més enllà de raons purament filològiques<sup>38</sup> sempre hi havia raons interpretatives que feien escollir per una o altra variant, i en aquest cas "ἀπὸ δ' αὐδᾶι Θέμις. εὖ γὰρ εἶη" donava més consistència interna al que fins ara havíem vist, que no pas "σφ' ἐπιθυμεῖν θέμις. εὖ γὰρ εἶη." Les nostres raons passarien pel que havíem trobat de la impossibilitat que hi hagués quelcom així, com una presa de decisió que oscil·lés entre dos termes. En la variant que West posava en el text θέμις feia de subjecte

---

responsabilidad independiente de la intenciones, tales serían, se nos dice, las formas de la voluntad en los griegos. Todo el problema consiste en saber lo que los griegos mismos entendían por elección y ausencia de ella, por responsabilidad con o sin intención. Nuestras nociones de elección libre, por responsabilidad y de intención no son directamente aplicables – como tampoco lo es la de voluntad – a la mentalidad antigua, donde se presentan con unos valores y según una configuración que amenazan con desconcertar a un espíritu moderno."

<sup>37</sup> RIVIER 1968, p. 7: "Les situations créées par Eschyle offrent, on le sait, un dessein d'une constance remarquable; elles débouchent le plus souvent sur une impasse ou sur une aporie, au sein de laquelle le personnage sujet de l'action, placé devant un choix inéluctable, pose un acte qui change la face de sa vie. Si, conformément à la tendance la plus répandue, on interprète ce dessein du point de vue du sujet de l'action, on admet en général qu'il donne lieu à trois opérations liées mais distinctes, la délibération, le choix et la décision, auxquels succède, pourrait-on-dire, une phase de rétribution. On observe en effet que, soit au gré d'un rappel fortement mis en relief par la voix du chœur ou d'un autre personnage, soit par le moyen d'une présentation directe, les pièces conservées comprennent à peu près toutes un point de tension, un nœud dramatique où tout paraît suspendu au *oui* ou au *non* articulé par une bouche humaine. (...) Ce conflit était inévitable dès le moment où, prêtant une attention plus grande aux forces objectives à l'œuvre dans les situations eschylennes, on mesurait mieux la pression que celles-ci exercent sur le sujet humain, fût-ce à l'instant où il se détermine. Je m'explique. L'accent mis sur le rôle de la décision et sur ses corrélats éthiques, responsabilité et liberté, a pour corollaire une relative dépréciation des réalités suprahumaines: la suprématie des dieux n'est pas contestée de front, mais elle ne s'exprime effectivement que par l'intermédiaire d'une alternative, voire d'un dilemme, auxquels l'homme est acculé, et il suffit que cette alternative ou ce dilemme implique un choix pour que le principe de la liberté soit affirmé avec la possibilité de l'option, quelles qu'en soient les conséquences. Supposons maintenant qu'on parvienne à montrer que le choix chez Eschyle ne se fait pas "dans les règles", que les dieux ou toute autre force extérieure ne respectent pas l'intimité de la délibération, soit qu'ils jettent leur poids en faveur d'un des termes de l'alternative, soit qu'ils dérangent le mécanisme de l'examen lui-même... Il en résulte un trouble dans les opérations que j'ai décrites: la séquence délibération-choix-décision ne progresse plus selon une loi propre au sujet, et le schéma de la décision autonome n'offre plus le même support à l'anthropologie d'Eschyle; il ne peut pas soutenir l'interprétation de ses drames. (...) En fait, je crois que les situations eschylennes ne se laissent pas réduire au schéma du choix libre et de l'autonomie de l'acte volontaire."

d'αὐδᾶι de manera que en cap moment es posava en boca d'Agamèmnon una decisió, sinó només que "la llei deia aquestes coses". En l'altre versió, el subjecte d'ἐπιθυμεῖν quedava indeterminat de manera que tampoc es podia dir que fos Agamèmnon qui "trobes lícit desitjar aquestes coses", tanmateix, semblava que en la variant de West s'hi feia especial èmfasi.

Agamèmnon reconeixia en el sacrifici de la seva filla l'acte desmesurat d'impietat que significava marxar cap a Troia. Igual que les mans dels que van cometre el terrible sacrilegi que es comprenia com l'acte fundacional de la πόλις, les mans d'Agamèmnon també quedarien sollades (μυαίνων) per la violació del més sagrat. Un i altre acte, en tant que pregunta pel que sempre quedava endarrera, eren percebuts com actes que atemptaven contra els déus. El sacrilegi que portaven a terme, tant els atenesos, com Agamèmnon consistia en no respectar els límits, les lleis que imposaven els déus. En el primer cas en la mesura que no es respectava la llei que protegia els suplicants, en el segon, en tant que es feia un sacrifici del que no es podien fer parts i en el qual no hi podia haver banquet (vers 150-1: "σπευδομένα θυσίαν ἐτέραν, ἄνομόν τιν', ἄδαιτον,"). En el sacrifici s'establí la diferència entre els homes i els déus, en la mesura que la mort era el que feia dels homes, homes pel mateix que feia dels déus, déus. La mort era l'abisme que els separava i alhora el que permetia que hi hagués homes i déus. Només en la mort els homes se sentien homes, pel mateix que els déus se sentien déus. La incapacitat dels déus per la mort, la vida dels immortals era la mort dels mortals, en la mesura que la incapacitat de morir dels déus era el no tenir límit, el no ser cosa, i per tant, l'ésser constituït des de la mort que possibilitava que hi hagués homes. La vida dels immortals (l'ésser constituït des de l'absència) era el que permetia que hi hagués homes (que les coses tinguessin un límit i per tant, una mort) era la mort dels mortals, per això Heràclit podia dir que els immortals vivien la mort dels mortals i els mortals morien la vida dels immortals (Diels B 62). Morir la vida dels immortals, viure la mort dels mortals, era, en definitiva, que hi hagués quelcom, era la confrontació mortals-immortals, coses-ésser, i per tant, l'escissió que constituïa l'haver. En el sacrifici tenia lloc l'escissió en què mortals i immortals quedaven confrontats. Els immortals vivien la mort dels mortals, mentre que els mortals morien la vida dels immortals. Aquesta confrontació quedava explicitada en el banquet del qual es feien parts: pels déus l'aroma i les olors que s'acontentaven a aspirar, mentre que pels homes, la carn que necessitaven per viure. D'aquesta manera, mitjançant les parts que es feien en el sacrifici s'establí la distància entre els

---

<sup>38</sup> [Cfr.] WEST 1990, p. 178-181

mortals i els immortals<sup>39</sup>. Superar aquesta distància tindria a veure amb la superació de les parts que s'establien en el sacrifici. En el dionisisme, degut a l'omofagia, que consistia en devorar la carn crua d'un animal perseguit a través de les muntanyes esquarterat viu, sense tenir en compte les regles acostumades en el sacrifici "polític", se suprimia aquesta distància, de la mateixa manera que la suprimia el sacrifici d'Ifigènia, del qual ni se'n podien fer parts, ni se'n podia fer un banquet en què mortals i immortals se sentissin en la seva contraposició. El sacrifici d'Ifigènia era la imatge escollida per explicitar el fons de l'empresa que marxava cap a Troia, en la mesura que en ell es nuaven tots els aspectes de la pregunta per l'ésser: desmesura, atrocitat, desvinculació, impietat, perill d'abolició de la distància, mort.

Hem vist com en les paraules d'Agamèmnon després que s'hagués mostrat el fons de l'empresa que ell encapçalava, no hi havia cap indicació que mostrés que el rei acceptava sacrificar la seva filla Ifigènia, sinó més aviat la constatació que tot era κήρ (mort). Tant fer una cosa, com fer l'altre era mort: la buidor que caracteritzava l'empresa que abandonava les coses per dirigir-se cap a l'ésser. El caràcter de mort, d'absència que l'*omen* havia mostrat com el fons de l'empresa, era el que nosaltres només podíem comprendre com a encaminar-se cap a l'ontològic i el que Agamèmnon constataava quan es trobava amb què tot era mort. Per això, en la mesura que ell era el cap de l'empresa comuna, el caràcter de κήρ que constataava com a fons de l'empresa, alhora era el seu propi fons.

βαρεῖα μὲν κήρ τὸ μὴ πιθέσθαι,  
βαρεῖα δ' εἰ τέκνον δαῖξω, δόμων ἄγαλμα

---

<sup>39</sup> Pel que fa al sacrifici com a instauració de la distància entre mortals i immortals [cfr.] DETIENNE 1982, p. 132: "Al igual que el pitagorismo del que es contemporáneo, el orfismo es un movimiento de protesta religiosa que se define mediante una actitud de rechazo de todo un sistema político-religioso organizado en torno a los Olímpicos y a la distancia que separa a los hombres de los dioses. Dentro del pensamiento griego, el lugar de esa diferencia y del reparto es dibujado por el sacrificio prometeico que designa aquellas partes de la víctima animal que están reservadas a unos y a otros: a los dioses, el aroma y los olores que se contentan con aspirar, a los hombres, la carne que necesitan para vivir y que es signo de su condición mortal. Cambiar el régimen alimentario es poner en duda el conjunto de relaciones entre los dioses, los hombres y los animales sobre el que reposa todo el sistema político-religioso de la ciudad griega" p. 152: "El mito de Prometeo relatado por Hesíodo, se centra en las relaciones de comunicación que el sacrificio permite establecer entre dioses y hombres a través de la distancia que separa a ambos. Prometeo les sirve de intermediario para regular esa diferencia; cada uno recibirá, de la misma víctima animal, escogida por su proximidad al hombre y por la imposibilidad de confundirla pese a ello con él, una parte que le llevará a afirmarse en su diferencia." BACON 2001, p. 49: "Participants in the sacrificial feast receive portions of the sacrificed animal appropriate to their station-for the gods the smoke from the bones and fat burned on the altar, for mortals cuts of meat according to their rank. Sacrifice thus, by confirming every participant's proper place, consolidates community and social order. Disruption in the community is mirrored in disruption in the ritual of slaughter and feasting, which in turn results in further disruption."



Dolorós el meu destí si no obeeixo,  
però dolorós també si mato la nena, l'alegria de la casa.

Ara que l'empresa havia estat acomplerta, es percebia el seu fons com a κήρ, i alhora com aquest fons era el destí dolorós d'Agamèmnon, ja que en la mesura que ell n'era el cap, el seu propi ésser estava marcat pel caràcter de buidor que caracteritzava l'empresa.

La interpretació del passatge en què Agamèmnon no podia suportar que tot era mort, quedarà, en aquest moment, necessàriament, provisional ja que només es podrà completar en la seva relació amb l'escena (de la qual ens ocuparem en el capítol set) en què Cassandra encararà la seva mort, de la mateixa manera, que només per relació amb aquella es podrà comprendre la mort d'Agamèmnon. Així, després d'explicar la situació amb què es trobava si volia partir cap a Troia, Agamèmnon conclouria les seves paraules, dient “εὖ γὰρ εἶη.”. Després de comprendre que tot era mort, que el fons de l'empresa era l'absència d'abandonar les coses per encaminar-se cap a l'ésser, es deia que fos per bé. Ja hem vist com bé era una altre nom per l'escissió, i alhora com l'escissió necessitava ser dita, malgrat que això comportés la seva pèrdua, que posava de manifest “αἴλινον αἴλινον εἶπέ, τὸ δ' εὖ νικάτω.”. Després de l'himne a Zeus hem vist com πάθει μάθος ens mostrava el saber com un suportar que l'ésser estava constituït des de l'absència, de manera que “εὖ γὰρ εἶη.” era la manera de dir que s'hauria de suportar el fet que la donació ho fos d'una absència. Després de πάθει μάθος, ja no calia que es digués αἴλινον αἴλινον εἶπέ, τὸ δ' εὖ νικάτω amb “εὖ γὰρ εἶη.” era suficient, perquè s'havia des-cobert que el bé consistia en suportar l'absència. Si hi havia algun lloc on es tractés de suportar l'absència, aquest era en la tragèdia, on es tractava de mirar de fit a fit el quedar endarrera, malgrat que en presentar-se amb tota la seva cruesa fos inherent emprendre la fugida. Que la tragèdia era aquest suportar l'horror venia confirmat per la seva forma, en què la manca de figura era deixada sense més, i no es pretenia fer del punt de partida de l'epos, punt d'arribada del melos, fet que se significava per la ineludibilitat del sacrifici d'Ifigènia si és que s'havia de marxar cap a Troia; i això era el que esdevindria allò tràgic: el suportar mirar l'horror que constituïa el fons, sense atenuacions, sense convertir la mort en un tràmit cap a un altre lloc, sinó fent-lo aparèixer com el límit que era. La tragèdia era la presència de la més absoluta absència, sense pal·liatius, la irrupció del no-res, la pura buidor, però alhora era la possibilitat de suportar-la.

## El sacrifici atroz | 3.5.3

Després de les paraules d'Agamèmnon, era el cor qui continuava el relat d'allò que s'havia esdevingut a Aulis:

ἐπεὶ δ' ἀνάγκας ἔδου λέπαδνον  
 φρενὸς πνέων δυσσεβῆ τροπαίαν  
 220 ἄναγνον ἀνίερον, τόθεν  
 τὸ παντότολμον φρονεῖν μετέγνων.  
 βροτοὺς θρασύνει γὰρ αἰσχρομήτις  
 τάλαινα παρακοπὰ πρωτοπήμων· ἔτλα δ' οὖν  
 θυτῆρ γενέσθαι  
 225 θυγατρός, γυναικοποιῶν  
 πολέμων ἀρωγάν  
 καὶ προτέλεια ναῶν<sup>40</sup>.

Després que es va lligar el jou de la necessitat  
 un canvi en el seu esperit, una revirada impia  
 impura, sacrílega, a partir de llavors  
 canvia el seu esperit, s'atrevirà a tot.  
 Doncs als mortals encoratja el disseny funest  
 la maleïda bogeria, causa primera de misèria. Suporta  
 esdevenir el sacrificador  
 de la filla, per la revenja d'una dona  
 la guerra, en ajuda,  
 i ritus preliminar per la partida de les naus.

Agamèmnon havia comprès l'*omen* que havia interpretat Calcant, havia vist com el fons de l'empresa era la mort, la buidor d'abandonar les coses per dirigir-se cap a l'ésser, i com ell, en tant que cap visible de l'empresa comuna, era aquesta mateixa buidor. El rei representava el perill al que l'empresa abocava, en la mesura que n'era el seu cap, i per tant, representava el tret d'aparèixer, que abocava al desllorigament de l'ésser. El que significava guanyar la guerra pels grecs, era el que significava el sacrifici d'Ifigènia per Agamèmnon. En l'antiestrofa quatre vèiem

---

<sup>40</sup> Pel que feia a προτέλεια en tant que amb el marxar a Troia, i per tant, amb l'obertura del quedar endarrera, mostrava el seu costat fosc (A. 65-6, 221, 720) [cfr.] MACLEOD 1982, p. 136

el rei suportant el dolor d'una situació en què tot era mort, mentre que en l'estrofa cinc, el suportar deixava lloc a l'horror de la mort; Agamèmnon no ho podia suportar més i sucumbia: matava la seva filla. Suportar l'absència era el més terrible, Agamèmnon ho suportava uns breus instants, però al que s'assenyalava era al perill inherent al suportar, que abocava a emprendre la fugida. També la πόλις va ser un moment, el moment en què es va suportar que el fons era absència, però com tot suportar l'absència, aquest només podia ser un instant. L'oposició que enfrontava a Aquil·les i a Agamèmnon era el que feia que el seu suportar fos diferent. Mentre Aquil·les, figura marcada per l'absència, suportava l'absència encaminant-se cap a la seva mort, Agamèmnon no podia suportar que tot era mort i matava la seva filla, i així, mentre Aquil·les suportava, i per tant, mostrava l'absència en el seu caràcter d'absència, per la força del seu suportar, Agamèmnon actuava i feia de la mort un acte de manera que la pèrdua de l'ésser tenia lloc per la debilitat d'Agamèmnon, i per la seva impossibilitat de suportar. Aquest fer de la mort un acte era la positivització de la mort, o el que és el mateix, perdre el seu caràcter d'absència. Agamèmnon reconeixia el límit que significava la mort d'Ifigènia, tanmateix, pel fet de reconèixer-lo el perdia, i si abans de partir, malgrat el perill que s'intuïa, hi havia la possibilitat de suportar que tot era mort, després de la mort d'Ifigènia, el rei necessitaria d'Aquil·les, com el seu altre, i quan aquest morís, la unilateralitat de la figura d'Agamèmnon, seria la unilateralitat de l'empresa que tornaria de Troia, que no era altra que la pèrdua de l'absència.

En l'estrofa cinc el cor ens explicava l'esfondrament d'Agamèmnon quan aquest va ser incapaç de suportar el dolor. Aquesta impossibilitat venia provocada pel que Agamèmnon era i que el poema mostrava com ἀνάγκη<sup>41</sup>. Tal i com havíem tractat de mostrar pel que feia a la

---

<sup>41</sup> RIVIER 1968, p. 20: ἐπεὶ δ' ἀνάγκας ἔδω λέπαδνον, dit-il, avant de décrire l'accès de démence qui, selon lui, fit prendre à Agamemnon le couteau du sacrificateur – mots qu'on traduit habituellement par : "Lorsqu'il se fut placé sous le joug de la nécessité". Nécessité? Qu'est-ce à dire? Avons-nous ici l'expression d'un principe général et métaphysique, voire d'une norme religieuse, qui régit le destin d'Agamemnon: de cette loi de rétribution qui veut que tout coupable paie un jour le prix de sa faute? C'est, autant que j'en puis juger, l'avis le plus courant. Il est celui de B.Snell et d'E. R. Dodds, qui s'accordent au surplus pour remarquer que "c'est par sa décision qu'Agamemnon s'est placé sous l'empire de la nécessité " et que "l'homme qui porte un tel joug a effectivement perdu sa liberté, mais l'homme qui se place sous le joug aurait pu refuser d'en rien faire". Bien entendu, nous voyons reparaître ici le postulat de l'autonomie du sujet et de la liberté opposée à la nécessité. Mais j'insisterai plutôt sur deux aspects du texte, qui rendent caduque à mon avis cette interprétation. Tout d'abord, comme le note Page dans son commentaire et comme le souligne avec raison l'auteur d'une récente monographie sur le mot ἀνάγκη, λέπαδνον, rendu ici par "joug" ou "harnais", désigne en réalité la courroie qui, fixée sous le cou de l'animal, l'assujettit à la pièce formant proprement le joug ou le harnais. L'image semble choisi par Eschyle pour donner au terme ἀνάγκη, le valeur concrète, apparentée à δεσμός, "lien", qui affecte déjà le mot en plus d'un endroit des poèmes homériques. Par conséquent, ce qui est signifié ici, selon toute apparence, ce n'est pas une caractéristique irrévocable d'Agamemnon, un trait de son destin – sa mort incluse –prenant

traducció d' αἴσα i μόρος per destí, tampoc aquí hi havia la possibilitat de quelcom així com una dicotomia llibertat/predestinació, en la qual el grec es trobés exclòs de l'esfera de la llibertat. Amb ἀνάγκη ens trobàvem davant de quelcom que d'alguna manera ja havíem vist pel que feia a αἴσα i μόρος. Hi havia quelcom que forçava a fer quelcom, hi havia l'ésser que constrenyia i feia que només hi hagués una opció. Aquest lligam que forçava, i que impedia el que en la Modernitat eren infinites possibilitats era el fet que l'εἶδος era límit, era aspecte, figura, i aquesta figura que feia que cada cosa fos cada cosa era el que obligava, era l'ἀνάγκη inherent al fet que l'ésser fos εἶδος i no continu il·limitat. La buidor de l'empresa, en tant que mort, feia que Agamèmnon, en ser-ne el seu cap, s'hagués d'enfrontar a la mort, de l'única manera que, a ell li era possible: fent de la mort un acte, i per tant, matant a Ifigènia, perquè Ifigènia no s'encaminava cap a la seva mort, com Aquil·les o com Cassandra, si no que era sacrificada, pel seu pare. Assassinant la seva filla, Agamèmnon esdevenia el cap de l'empresa, en el sentit que esdevenia el que l'empresa era: desmesura, atrocitat, desvinculació, impietat, perill d'abolició de la distància, mort. El sacrifici d'Ifigènia era inevitable si l'expedició havia de ser l'empresa comuna.

Amb “μετέγνων”, l'aorist segon de μεταγιγνώσκω, se significava quelcom així com un canvi de pensament. Després que Agamèmnon hagués comprès el fons de l'empresa, i que ell, en tant que cap visible d'aquesta, tenia aquest fons, Agamèmnon esdevenia el que l'empresa comuna era. El canvi de pensament que portava a escena la cançó del cor era la impossibilitat d'Agamèmnon de suportar, i per tant, el seu esfondrar-se, isomòrfic amb el caràcter de purgació de la menció que es portava a terme, marxant cap a Troia. Agamèmnon representava aquest tret de desmesura i atrocitat que constituïa l'empresa en tant que girar-se cap al que no era cosa. Per això el canvi en el seu esperit era “δυσσεβῆ τροπαίαν ἀναγνον ἀνιέρων”. En la mesura que Agamèmnon no podia suportar que el fons fos absència, aquest no poder suportar l'absència era perdre l'absència, transformant-la en cosa, i aquest tret d'Agamèmnon era el que caracteritzava l'empresa com a pregunta per l'ésser, assenyalant tots els perills que la pregunta comportava. De fet, es tractava de mostrar la inestabilitat del suportar, però alhora, com aquest suportar era l'única possibilitat que hi hagués quelcom. En “δυσσεβῆ τροπαίαν ἀναγνον ἀνιέρων” es mostrava com el suportar, alhora inclinava cap a la pèrdua, ja que el caràcter de

---

forme dès le moment où il se décide à sacrifier sa fille, c'est la contrainte même qui procède de la situation et astreint le roi inexorablement comme un joug dont la courroie est étroitement serrée. (...) D'autre part, si l'on rend ici ἔδω par “se placer sous”, “prendre sur soi” voire, ce qui est plus exact, “mettre autour de soi”, il faut prendre garde qu'on introduit dans la notion du verbe l'idée d'une action volontaire que le terme grec n'impose pas au même degré.”

girar-se cap a l'ontològic, que es percebia com una impietat, era el que permetia que hi hagués aquest suportar, aquest fer present l'altre costat, però al mateix temps, era el que el posava en perill, fet que es feia evident en el sacrifici d'Ifigènia, en la mesura que era l'única possibilitat de marxar, però alhora, el fet de matar era fer de la mort d'Ifigènia un acte, i per tant, el més oposat al que la mort era, un límit, que com a tal, no era quelcom que es pogués fer, sinó quelcom que només es podia reconèixer. Així, mentre el sacrifici d'Ifigènia era la possibilitat de l'obertura, alhora era el perill de la pèrdua, i per tant, el perill que l'absència en mostrar-se, deixés de ser absència. De la mateixa manera, "παρακοπὰ" era un encaterinament, un frenesí, una bogeria, quelcom que ja havíem vist quan parlàvem d'ὄργᾱ περιοργῶς. Es tractava d'aquella desmesura de preguntar-se pel que les coses eren. La guerra era aquesta desmesura, aquest desig desorbitat, fora de mida que no s'aturaria davant de res. Tampoc llavors es tractava del "desig" d'Agamèmnon, sinó que el que era desaforat era la pretensió de la guerra, de fet, era la guerra com a pretensió de restablir δίκη el que era desmesurat. Aquesta maleïda pretensió desmesurada (τάλαινα παρακοπὰ) era la primera causa de patiment (πρωτοπήμων). πῆμων en relació amb πάσχω, i per tant, amb πάθει de πάθει μάθος, era el patiment en tant que suportar. Per tant, el que el cor recordava era que la pretensió desmesurada de voler restablir δίκη era la que portava a suportar, tot i que hi havia el perill, tal i com hem vist que li esdevenia a Agamèmnon, que sense capacitat per suportar, qui suportava s'esfondrés<sup>42</sup>. Amb "τάλαινα" se significava quelcom horrible, maleït i amb "αἰσχρόμητις", el disseny funest, esdevenia un saber abusiu "αἰσχρό-μητις". Els versos podrien quedar com que l'encaterinament terrible, causant de patiment, i que tenia un saber abusiu encoratjava als mortals. Això, era el que li havia passat a Agamèmnon. Un encapritxament perillós, terrible que comportava un saber més enllà de tota mesura l'havia encoratjat a anar més enllà del que era lícit. Només suportant

---

<sup>42</sup> GUÉPIN 1968, p. 39: "Another motivation is met with in the Athamas myth. Athamas kills his son in a fit of madness inflicted by Hera, because he acted as a foster-father to Dionysus. Myths of this second kind have in common that they provide a reason for the tragic interpretation of the Dionysiac sacrifice as a crime, not a punishment. This crime is committed in a fit of madness, which is itself a punishment." La paradoxa tràgica que posava de manifest l'autor era aquella que feia que l'acte de sacrifici fos considerat com un crim i que la bogeria que sobrevenia a aquell que el cometia fos el seu càstig. La paradoxa deixava de ser-ho si es comprenia que l'ésser era desaparèixer, i que per tant, la menció era purgació. El sacrifici pel qual els mortals sentien els immortals no era més que l'acte d'obertura, o el que hem anomenat la menció. Aquest sacrifici, per tant, només podia ser portat a terme quan sobrevenia la bogeria que feia capaç de tot i que permetia l'acte que desarrelava i que convertia tot en mort. Aquest bogeria era la purgació de perdre peu. La paradoxa tràgica no era més que el fet que la menció era purgació i que no hi havia δίκη sense cometre ἀδικία. L'acte d'obertura, la menció, era sentida com l'horror de sacrificar el propi fill, era la bogeria que desarrelava i que feia perdre el món que fins llavors hi havia hagut, un perdre-ho tot que es percebia com a càstig, però que no era altra cosa que l'altra cara de la menció: la purgació. El sacrifici pel qual mortals i immortals se sentien en la seva diferència era el primer moment de la desmesura, i per tant, un crim que es purgava amb la pèrdua del món. No hi havia que el cometre un crim (menció) ocasionés el càstig (purgació), sinó que el crim i el càstig eren dues cares del mateix."

(ἔτλα) ser el sacrificador de la seva filla, seria capaç de la menció que era aquest encaterinament terrible, primera causa de malaltia. Sense aquest desig terrible i abusi de saber allò que sempre escapava i que causava patiment, no hi hauria res, tanmateix, com ja havíem vist, alhora, era el perill de la seva pèrdua.

Després de les paraules pronunciades per Agamèmnon en l'antiestrofa quatre s'acabaven les paraules del rei i es passava a descriure el sacrifici amb tota la seva cruesa. Aquest acabament de les paraules, tenia relació amb allò que significava per Agamèmnon haver vist el que en el fons, l'empresa comuna era. Un cop el rei s'havia adonat que l'empresa que ell encapçalava era l'empresa que es dirigia a la mort, per Agamèmnon s'acabava la possibilitat de λέγειν, en la mesura que aquest estava constituït des de l'absència, i en tant que per Agamèmnon aquesta absència s'havia fet present, era la possibilitat de λέγειν, el que el rei perdia. A partir d'aquest moment, el rei deixaria de ser un personatge perspicaç, un personatge que se les havia amb les coses, ja que no tenia la possibilitat de λέγειν, fet que constatarem ja en els primers fets de la *Iliada*. Com que Agamèmnon era el cap de l'empresa comuna, els perills als que aquest es trobava abocat, no eren altres que els perills als que s'enfrontava l'empresa, i per tant, Grècia. La pèrdua del λέγειν d'Agamèmnon era el posar de manifest que la pregunta ontològica provocava que l'estructura de Grècia estigués en perill.

A partir del vers 228 fins al vers 247 es relataria amb tota brutalitat el sacrifici d'Ifigènia. La tragèdia era on tenia lloc la constatació que el fons de les coses no era una altra cosa, sinó ésser, no-res. La tragèdia, per tant, era el posar-se en camí cap a l'ésser, de la mateixa manera que el sacrifici d'Ifigènia era el posar-se en camí cap a Troia. Per tant, el portar a escena el sacrifici d'Ifigènia, només podia tenir lloc en la tragèdia, malgrat que per significar l'obertura del quedar endarrera, es feia en el relat d'un cor d'ancians deixats endarrera de l'expedició comuna que explicava uns fets ocorreguts ja feia molt temps, establint-se un marc per a dir aquestes coses. Així, el sacrifici d'Ifigènia estava en la manera de no estar, es relatava, però no com a quelcom present, sinó com a quelcom que havia passat ja feia temps. El record, doncs, era un d'aquests recursos que la tragèdia posava en moviment per fer aparèixer allò que no apareixia, sinó que desapareixia. Si recordàvem el que havíem dit fins ara, també formaven part d'aquests recursos, tant els somnis<sup>43</sup> com els *omens*, ja que en tots aquests casos es tractava de quelcom que es feia

---

<sup>43</sup> Pel que fa a la relació entre el somni i el saber del quedar endarrera [cfr.] JUDET DE LA COMBE 2001 volum I, p. 319: "Dans le passage de "l'Hymne à Zeus" que nous venons de citer, le sommeil est en effet opposé à la veille en ce qu'il réactive les douleurs du jour que la conscience éveillée peut avoir tendance à oublier; le rêve est par là l'un des chemins du savoir: en rappelant le πάθος, il ouvre en effet la possibilité

present, sense que de fet ho fos. En l'*omen*, però també en els somnis, es tractava de quelcom que estava sempre per venir, i per tant, mostrant-se en la seva essencial irreductibilitat a la presència, es feia evident el que sempre ja havia estat deixat endarrera.

El fet que en la descripció del sacrifici, no s'estalviessin detalls, feia evident que aquesta mort estava esdevenint un tracte amb les coses. Els crits i les súpliques de la nena al seu pare, la manera en què era disposada damunt de l'altar, com una cabreta, envoltada dels seus vestits, la força que havien de fer els sacrificadors per mantenir-la quieta, la mordassa que li havien de posar sobre la seva boca per evitar que proferís una maledicció contra el seu casal, la manera amb què ella mirava a cada un dels que la subjectaven abans de ser degollada, tot era descrit minuciosament. Fins hi tot, el cor explicava aquelles ocasions felices en què la nena acompanyant al seu pare a les festes que es feien en el palau, cantava la tercera libació al pean. Així, se subratllava encara més la monstrositat del sacrifici que es portaria a terme i es feia rellevant que era la contraposició de bellesa i mort el que constituïa allò tràgic<sup>44</sup>. Tanmateix, en el moment en què s'hauria de dir la mort d'Ifigènia, el cor callava (versos 248-249):

τὰ δ' ἔνθεν οὐτ' εἶδον οὐτ' ἐννέπω.

τέχνη δὲ Κάλχαντος οὐκ ἄκρῶντοι.

Del de després ni ho he vist ni ho explico.

El saber de Calcant no queda sense compliment.

L'expressió utilitzada "οὐτ' εἶδον οὐτ' ἐννέπω" era en forma de negació i els verbs utilitzats εἶδον (veure) i ἐννέπω (dir), dos verbs relacionats amb la presència. La mort, era el que rebutjava ser present, i per tant, no podia ser ni vist, ni dit. De nou, hi havia quelcom que es

---

d'une connaissance véritable, concrète, c'est-à-dire adaptée aux conditions dans lesquelles elle est produite."

<sup>44</sup> BURIAN 1986, p. 334: "This stands in the sharpest possible contrast to the image it supplants of Iphigeneia, her prayers and cries unheeded, gagged to silence and pleading with her sacrificers only through "a pitiful dart from her eyes." Here, Iphigeneia appears freely among the men who have dined in her father's hall and takes part in the joyous ritual of the libations: "The maiden honored lovingly with her pure voice the auspicious third-libation hymn of her beloved father." The most obvious point of this image of serene, unsuspecting piety is its pathos (e.g., in the emphasis on Iphigeneia's purity and love for her father), but mention of the third libation to Zeus Savior suggests that something more is at stake. The epithets τριτόσπονδος (a hapax legomenon designed to insure recognition of the appropriate ritual context) and εὔποτος (suggesting the wished for outcome of that ritual) mark for chorus and audience the gap between the prayer for blessing and the unspeakable horror that comes in answer, and can be referred to none other than Zeus. In short, there is implicit a questioning of the savior's soteria which, as we shall see, is anything but casual." De nou, l'única referència que li esqueia al quedar endarrera, en tant que desaparèixer, era Zeus.

tornava a fer present sense ser present: l'art de Calcant no quedava sense compliment. Ja havíem vist en la figura d'Àrtemis el que significava el verb κραινῶ, i ara ho tornàvem a veure en les paraules de Calcant. La seva màntica no quedava sense compliment, les seves paraules eren l'haver, i per tant, la paraula era encara eficaç: un λέγειν, constituït des de l'absència. Mentre del que es tractava era d'un fer una cosa i una altra i una altra, aquestes es deien amb tot detall, mentre que quan es tractava de la mort, per ser l'absència, s'havia de deixar que aquesta desaparegués, per això, el cor, callant, la reconeixia, mostrant-se com l'heure-se-les amb les coses encara era el que hi havia.

El vers 250 era un nou aprofundiment del que s'havia esdevingut:

Δίκη δὲ τοῖς μὲν παθοῦσιν μαθεῖν ἐπιρρέπει·

La justícia inclina a aprendre als que suporten.

En aquest vers es produïa la connexió de δίκη amb el πάθει μάθος de l'himne a Zeus. Just al principi de la tragèdia, en el vers 40, havíem destacat, amb l'ús d'ἀντίδικος, el caràcter que es donava a l'empresa que marxava a Troia, de restablidora de la justícia. En l'himne a Zeus havíem vist com πάθει μάθος significava que el saber era suportar que la donació ho era d'una absència, i que aquesta constituïa el fons de les coses, i alhora, en tant que era Zeus qui posava als mortals en aquesta situació, es mostrava que les lluites entre divinitats que permetien la instauració del regne de Zeus, eren les que provocaven que pels mortals no hi hagués altra opció que suportar, ja que l'haver constituït per aquestes lluites, només podia ser una escissió. En el moment que s'establí que δίκη era qui inclinava als que suportaven a aprendre, només podíem pensar en δίκη com a un altre nom per l'escissió, de la mateixa manera que ho era Zeus. D'aquesta manera la tragèdia mostrava que δίκη tenia les seves arrels, com el regne de Zeus, en quelcom fosc i que quedava endarrera que feia que justament per això pogués tenir una connexió amb aquest quedar endarrera. Així, quan al principi es caracteritzava l'empresa comuna com a restablidora de δίκη, el que es feia era mostrar la capacitat de l'empresa per suportar l'escissió, i per tant, per obrir la possibilitat que hi hagués quelcom, malgrat els perills que això comportava. El fet que δίκη tingués aquestes arrels en quelcom fosc, era el que impedia que es pogués fer δίκη, i que en canvi es caigués, en aquest intent, en una nova ἀδικία.

Després d'haver callat sobre la mort d'Ifigènia, haver-nos recordat que el saber de Calcant no quedava sense compliment i que δίκη era la que inclinava als que suportaven a saber, en el



vers 251 el cor ens tornava a fer una altra indicació del caràcter irreductible de l'ésser a la presència:

τὸ μέλλον [δ'] ἐπεὶ γένοιτ' ἂν κλύοις· πρὸ χαίρετω·

El que està per venir, si s'esdevingués, en sentiries a parlar.

Havíem vist com els *òmens* eren una manera de dir el que sempre ja havia quedat endarrera, en la mesura que les coses que deien estaven i no estaven presents. Això, era el que s'esdevenia amb “τὸ μέλλον”, que habitualment es traduïa pel futur o les coses que havien de venir, i que tenia com a característica que mai no era present: era el caràcter irreductible d'allò que sempre estava per venir<sup>45</sup>. D'aquesta manera, podíem pensar que “τὸ μέλλον” pogués ser un altre nom per allò que sempre ja havia quedat endarrera, que tenia aquest caràcter de rebutjar ser el que apareixia, i per tant, de rebutjar ser el que era present. En aquest moment, “τὸ μέλλον” només podia significar el resultat de l'empresa comuna, ja que era el que estava per venir després del sacrifici d'Ifigènia, i quelcom que si s'esdevingués, si l'absència passés a ser presència, seria quelcom de què se'n podria parlar, cosa que amb la mort d'Ifigènia no s'havia pogut fer, perquè encara era l'altre de la presència. Després de tot el que el cor ens havia cantat, τὸ μέλλον, el que estava per venir era la mort que representava l'empresa comuna, el quedar endarrera, i per tant, el que si aparegués, posaria en perill l'escissió. El vers 254 ens transportava de nou al present del palau dels Atrides:

τορὸν γὰρ ἦξει ξύνορθρον ἀύγαϊς

Vindrà amb tota claredat amb les primeres llums del dia

Per tot el que havíem dit fins ara, un vers que per la seva claredat, tenia un to sinistre i jugava amb un proverbi que deia que el futur sempre es revelava l'endemà. En aquest cas, que “τὸ μέλλον” vingués amb les primeres llums del dia i amb tota claredat, només ens podia fer témer el pitjor: la pèrdua de la irreductibilitat del quedar endarrera, i de fet, sabíem per les paraules del vigilant que havia posat Clitemnestra en el terrat del palau, que enmig de la nit, “τὸ μέλλον” s'havia esdevingut, i ho havia fet com la llum que anunciava la caiguda de Troia.

La impossibilitat de comprendre “τὸ μέλλον”, el que estava per venir, com el futur, havent-lo d'entendre, en canvi, com el caràcter d'irreductibilitat de l'irreductible ens portava a una

comprensió del temps diferent a la nostra. En la noció moderna de temps no hi ha lloc per la irreductibilitat: el passat havia estat en algun ara i el futur seria en algun ara. Això era el que possibilitava que es comprengués el temps com un continu d'ares, mentre que aquesta possibilitat era la que quedava exclosa a Grècia<sup>46</sup>. De la mateixa manera que el lingüístic era la supressió de l'absència que feia que es perdés el λόγος, el temps com a continu era aquesta mateixa supressió. El temps en tant que no-continu era la noció que hi havia a la tragèdia, en ella es problematitzava i es feia evident aquesta noció de temps, de la mateixa manera que es feia evident l'ésser com a escissió. La professora de Romilly<sup>47</sup> ho explicava així:

“Mais, surtout il y a dans la structure même de la tragédie quelque chose qui, dans une certaine mesure est un refus du temps, et qui, en tout cas, vient apparemment contrarier tout ce qui a été dit plus haut sur la continuité qu'exige la tragédie: cette continuité, en effet, s'interrompt, d'épisode en épisode, et la tension qu'implique la crise tragique se relâche, elle aussi, à intervalles réguliers, pour laisser place aux chants du chœur.

Ces coupures sont, en elles-mêmes, quelque chose de remarquable. Elles signifient qu'il y a rémission et alternance. Épisodes et parties chantées se succèdent et se répondent, comme les métopes et les triglyphes dans une frise dorique.”

I una mica més endavant (p. 76) parlant de Tucídides:

“Or au lieu de procéder comme eût fait un moderne, en groupant au début de son œuvre ses principales considérations sur ce qui précédait la guerre, il a procédé, en fait, à la manière d'Eschyle. Plutôt que de traîner en prolégomènes, il a choisi de se jeter d'emblée *in media res*, et d'interrompre son récit par une longue parenthèse sur le passé, la où l'influence de ce passé semblait peser le plus nettement. Ainsi s'explique l'étrange structure de son livre I, avec ses remontées vers différents niveaux de passé. (...) Mais, un auteur moderne n'aurait pas procédé ainsi, même s'il avait dû remanier son texte. On sent, en fait, dans la structure du livre une sorte de malaise, né, comme chez Eschyle, de l'opposition entre une forme littéraire dont le sujet se veut étroitement délimité, et une pensée anxieuse de comprendre, qui exige, pour cela, de regarder toujours plus loin.”

La interrupció a la que feia referència de Romilly era la interrupció del cor en l'acció, o d'allò que no era reductible a ara, fos futur o passat (la  $\sigma$  en l'aorist i el futur, les paraules de Cassandra, perquè qui sabia del quedar endarrera, sabia tant del que havia de venir, com del

<sup>45</sup> [Cfr.] MARTÍNEZ MARZOA 2006, p. 46 y ss

<sup>46</sup> Pel que feia a la impossibilitat d'un espai abstracte o il·limitat [cfr.] WILES 1997, p.168: “Space was, in Lefebvres's terms, not abstract but absolute. The returning Agamemnon greets Argos and the gods within the land, and at the end of his oration proposes to greet the gods of his house and hearth, while Cassandra prays to Apollo of the entrance-way (1081). As in fifth-century Athens, so in Aeschylus' play all spaces have their divine overseers. Space can never be abstract or inanimate.”

<sup>47</sup> DE ROMILLY 1971, Paris, p. 27

que ja havia estat), a la presència, i per tant, de l'ésser en les coses. En la tragèdia, aquesta interrupció era la del cor quan deia el fons de les coses, però en la mesura que aquesta escissió era la que estructurava Grècia, la podíem veure, des d'una perspectiva diferent, en qualsevol de les seves obres. En la noció grega de temps, el passat i el futur es confonien en la seva irreductibilitat a l'ara, impossibilitant la noció de temps com a continu. Per això la tragèdia, en la mesura que feia rellevant l'ésser, feia notar la no continuïtat del temps interrompent l'acció amb la no-acció del cor que recordava el que havia passat o temia el que havia de venir. Aquesta interrupció que mostrava la impossibilitat, a Grècia, d'una noció de temps com a continu no era més que l'escissió que constituïa l'ésser: presència-absència.

### El foc: sempre diferent, sempre el mateix | 3.6

Després d'un primer diàleg entre el cor i Clitemnestra, en què el cor es dirigia a la reina per preguntar-li per les notícies que havia portat el foc, la reina passava a explicar el recorregut que el foc havia fet. Clitemnestra, detallant els relleus que el foc havia seguit, anomenava nou punts. Com sovint en la poesia arcaica, el catàleg dels llocs suposava un principi de classificació i alhora un escapar a aquest principi que es donava. Tantes lectures, tants intents de trobar les relacions entre els llocs, feia que semblés que hi havia una estructura comuna però alhora aquesta escapés<sup>48</sup>. El propòsit primer i explícit de la narració de Clitemnestra era mostrar que malgrat la diversitat de llocs (terrestres, marins, aiguamolls, salines, dedicats als déus o ocupats pels homes, que evocaven les divinitats olímpiques o els monstres ctònics) es tractava sempre del mateix foc: al final de la llista, Clitemnestra feia notar aquesta constància de l'element transmès des de l'origen. En la diversitat dels llocs hi havia l'assegurar la continuïtat d'un rastre, sempre idèntic a ell mateix. El mateix es constituïa a partir de l'alteritat d'allò que ell travessava, que, sempre diferentment, el feia ser allò que era<sup>49</sup>. El foc, llavors, ens apareixia com allò que sorgia com a comú a totes les coses, l'absència que era comuna a tot el que era, i que després de l'empresa comuna, havia passat de ser absència, a ser el foc que apareixia enmig de la nit. La pregunta per l'ésser de les coses (el marxar a Troia) havia mostrat que cada cosa era cada cosa, que cada cosa tenia la seva figura, i per tant, era el que ella era, però que alhora, allò que les feia ser diferents era allò que totes tenien en comú: que totes eren, i així, intentant mostrar la diferència, l'acabava perdent. L'esforç per dir el mateix a partir de la varietat de les coses, feia del foc el signe d'una diferència radical: ell conferia una identitat a tot allò que ell no

<sup>48</sup> JUDET DE LA COMBE 2001, p. 117 ss

<sup>49</sup> Pel que fa a la relació del foc amb δίκη, i per tant, com a un altre nom per a l'ésser [cfr.] GANTZ 1977

era, i que per tant l'engendrava i el transmetia. La claredat del que s'havia esdevingut remetia de manera constant a la nit que ell travessava i als llocs, cada cop més inquietants, que el portaven i el feien existir. L'absència s'havia fet present, però en tant que absència, la seva aparició la transformava en allò que ella no era: llum. La caiguda de Troia, el compliment de l'empresa, la pèrdua de l'absència, era la llum enmig de la nit, era el fer de la nit, dia.

S'havia produït una flama excepcional, que era el signe d'un esdeveniment excepcional. La flama havia fet aparèixer la diferència dels llocs que ella havia travessat, però fent aparèixer aquesta diferència, havia neutralitzat la diferència entre llocs divins i llocs habitats pels homes o lliurats als monstres, ja que tots els llocs produïen el mateix foc. Aquesta indiferenciació era inquietant i esdevenia el senyal de l'esdevenir-se de la supressió dels límits que havia produït l'esfondrament d'Agamèmnon, el cap visible de l'empresa que marxava a Troia. El trajecte unia dos punts extrems de l'espai heroic: la muntanya de l'Ida, des d'on els déus contemplaven els patiments dels grecs i les batalles amb els troians, i el palau dels Atrides. En una nit el foc havia anul·lat la distància entre l'Ida i Argos i entre Grècia i l'Orient bàrbar. La supressió de la distància entre déus i homes era la desmesura de mencionar el que sempre havia estat deixat endarrera. Aquesta es relacionava amb la debilitat de no poder suportar que el fons era absència, i aquesta debilitat, pels grecs, caracteritzava tot el que era oriental, per això tot el passatge tenia un to bàrbar<sup>50</sup>.

Per acabar de comentar aquesta narració del viatge del foc, voldríem fer esment de quelcom que de la Combe mencionava i que era un recurs de la tragèdia: dir sempre de manera velada allò que no es podia dir. Quelcom d'aquest tipus s'esdevindria en aquesta narració de Clitemnestra. Just al principi de la narració del foc hi havia una referència a la tradició èpica ben precisa que permetia entendre clarament l'ardit de l'esposa contra l'espòs. Fraenkel feia notar que la tríada Ida-Lemnos-Atos reprenia en sentit invers, el trajecte d'Hera en el cant XIV de la *Iliada* (v. 225-283). Aquestes eren les etapes del viatge que conduïa a l'engany de Zeus en el mont Ida.

---

<sup>50</sup> [Cfr] FRAENKEL 1950, volum II, p. 151-2. [Cfr.] també JUDET DE LA COMBE 2001, p.119-120: En choisissant le mot perse qui désigne le "courrier" (ἄγγαρος) pour qualifier le feu messenger au début du monologue (v.282), Eschyle donne une tonalité barbare au passage. La leçon ἄγγαρος est donnée par la tradition indirecte, contre le ἄγγέλου des manuscrits que rien, sinon, n'aurait permis de mettre en doute. On partagera le pessimisme de Fraenkel: "Much of this kind must be lost to us for ever"

En els versos que anaven de 322 a 325 Clitemnestra explicava el que creia que deuria està passant a Troia:

ὄξος τ' ἄλειφά τ' ἐγχεάς ταυτῶι κύτει  
 διχοστατοῦντ' ἄν οὐ φίλωσ προσεννέποισ,  
 καὶ τῶν ἀλόντων καὶ κρατησάντων δίχα  
 φθογγὰς ἀκούειν ἐστὶ συμφορᾶσ διπλῆσ.  
 Vinagre i oli abocats en una mateixa gerra  
 estarien separats, no es diria que fossin amics,  
 i dels que vaguen i dels que han sabut vèncer  
 les veus puc escoltar, és doble el succés.

Es tractava de l'obertura que des del principi de l'exposició havíem dit que es produïa amb l'acte de la violència. L'escissió quedava representada pels vencedors i els vençuts, per això el succés era doble. Mentre uns lamentaven la mort dels més estimats, els altres violaven les dones dels que havien caigut en la batalla i prenien per la força les riqueses de la ciutat. Enmig de l'opulenta Troia havia aparegut l'horror de la guerra, la ràbia per la derrota, la pena pels morts, mentre que pels aqueus, la desgràcia esdevenia l'alegria d'haver vençut i poder tornar a casa. Tanmateix, Clitemnestra deia quelcom, que ens feia present les prediccions de l'*omen* de Calcant: tot i que dir el quedar endarrera fos l'única manera que hi hagués l'escissió, la menció comportava el perill de la purgació, dir el quedar endarrera comportava la possibilitat de perdre'l, la dificultat estava en dir el quedar endarrera i mantenir-se en l'escissió. Els versos als que ens estem referint són els que van de 338 a 347:

εἰ δ' εὐσεβοῦσι τοὺσ πολισσούχοσ θεοὺσ  
 τοὺσ τῆσ ἀλούσησ γῆσ θεῶν θ' ἰδρύματα,  
 340 οὐ τὰν ἐλόντεσ αὐθὶσ ἀνθαλοῖεν ἄν.  
 ἔρωσ δὲ μὴ τισ πρότερον ἐμπίπτηι στρατῶι  
 πορθεῖν τὰ μὴ χρῆ, κέρδεσιν νικωμένουσ·  
 δεῖ γὰρ πρὸσ οἴκοσ νοστίμου σωτηρίας,  
 κάμψαι διαύλου θάτερον κῶλον πάλιν·  
 345 θεοῖσ δ' ἀναμπλάκητοσ εἰ μόλοι στρατόσ,

ἐγρηγορὸς τὸ πῆμα τῶν ὀλωλότων

[ ]

γένοιτ' ἄν, εἰ πρόσπαια μὴ τύχοι κακά.

τοιαῦτά τοι γυναικὸς ἐξ ἔμοῦ κλύεις.

τὸ δ' εὖ κρατοίη μὴ διχορρόπως ἰδεῖν·

Si respecten els déus de la ciutat,

de la terra conquerida, els santuaris dels déus,

no podran els vencedors, ser al seu torn, capturats.

Que un desig, abans, no caigui damunt l'exèrcit

de destruir, el que no cal, per l'afany de guany, vençuts.

Doncs encara han de tornar a casa sans i estalvis

tombar, en sentit invers, l'altre braç de la doble pista.

Doncs si sense crim marxés l'exèrcit

despertar-se el patiment dels morts

[ ]

encara podria esdevenir-se, si no és que mals sobtats li caiguessin.

Aquestes coses, d'una dona, de mi, sents.

Però que el bé se sàpiga suportar, no es vegi oscil·lant.

De nou el perill de la pèrdua s'expressava com a negació, tal i com esqueia a una substracció "ἔρως δὲ μὴ τις πρότερον ἐμπίπτῃ στρατῶι πορθεῖν τὰ μὴ χροί, κέρδεσιν νικωμένους". Sempre, doncs, planejava, damunt l'empresa que marxava a Troia l'amenaça de la purgació, la impossibilitat de fer δίκη sense fer ἀδικία. En el vers 350 Clitemnestra feia especial referència a què "aquestes coses", el cor, les havia escoltades d'una dona, fent referència a la seva connexió, en tant que dona, amb el quedar endarrera, que l'autoritzava, com al cor, a parlar "d'aquestes coses". En el vers 349 de nou es tornava a fer referència a "τὸ δ' εὖ". Després del que Clitemnestra havia dit, de nou ens trobàvem amb què l'escissió estava en perill, δίκη, podia esdevenir ἀδικία, i per tant, el bé que havíem significat com el suportar l'escissió podia estar a punt de perdre's. El vers deia: " τὸ δ' εὖ κρατοίη μὴ διχορρόπως ἰδεῖν". De nou ens trobàvem amb κρατοίη, i vèiem com el sentit més escaient era el d'un saber, el d'una destresa. Que se sàpiga suportar l'escissió. ("εὖ" objecte directe de κρατοίη, deixant indeterminat el subjecte, que podria ser Agamèmnon, o l'exèrcit). També el verb ἰδεῖν, que significaria veure, tenia aquest sentit de saber, d'heure-se-les amb les coses, i per tant, el vers expressaria el mateix temor que expressava el cor amb "ἀλλινον ἀλλινον εἰπέ, τὸ δ' εὖ νικάτω."

La pregària de Clitemnestra estava dominada per una terrible ambigüitat<sup>51</sup>, més sinistre, encara, pel fet que les seves paraules remetien a aquelles del cor. Així, pel fet de ser dona, i per tant, marcada per l'absència, Clitemnestra, no tenia més remei que parlar de manera ambigua: no podia deixar de moure's entre ombres i enganys, i malgrat estar enfrontada a Agamèmnon per l'atrocitat del sacrifici de la seva filla petita, la reina no podia deixar de desitjar que el rei tornés a casa, i per tant, que “τὸ δ' εὖ κρατοίη μὴ διχορρόπως ἰδεῖν.” Si el bé no vencia, Agamèmnon no podria tornar a casa, cosa que Clitemnestra desitjava per damunt de tot. La situació al palau dels Atrides era del tot desacostumada, degut a la guerra i a la partida d'Agamèmnon, Clitemnestra era qui s'havia hagut de fer càrrec del palau i qui n'estava al capdavant. Els efectes de la guerra s'havien fet notar en el palau dels Atrides, la guerra havia permès l'impensable: una dona que enlloc de quedar reclosa en l'ombra de les seves habitacions, havia passat a ser el cap visible del palau. El palau dels Atrides esdevenia la imatge de la situació ambigua en què havia quedat el bé. La menció s'havia portat a terme i l'absència havia aparegut, de la mateixa manera que Agamèmnon havia sacrificat la seva filla i Clitemnestra havia passat al capdavant del palau. Tanmateix, la situació es percebia com a inestable, i no se sabia si amb l'arribada del rei al palau les coses podrien tornar a ser com eren, si aquest podria tornar a ser el rei que era i si Clitemnestra es tornaria a recloure a les seves habitacions. La pregunta, en aquest moment, era si després del que havia significat la guerra de Troia, es podria restablir la situació de partida, si la mort d'Ifigènia, havia deixat les coses tal i com estaven.

---

<sup>51</sup> [Cfr.] FRAENKEL 1950, volum II, p. 178

## El poeta i la tragèdia | Capítol 4





En els tres capítols anteriors havíem analitzat la tragèdia a partir de tres aspectes que la constituïen, i el resultat havia estat el des-cobriments de la tragèdia com a escissió. Ho havíem vist pel que feia a la figura de Dionís, ja que el déu estava marcat per la seva connexió tant amb el món brillant dels olímpics, com amb el fons insondable de la mort. També ho havíem vist, en el segon capítol pel que feia a la forma de la tragèdia en la mesura que aquesta s'havia mostrat com una confrontació de dues organitzacions mètriques que no permetien la seva síntesi, o el que és el mateix, la constitució d'una figura, degut a que el punt de partida no era el punt d'arribada. En la mesura que compreníem la tragèdia com la festa en què s'aturava la quotidianitat i permetia l'aparició del que sempre quedava en un segon terme, s'havia fet evident la tragèdia com a pregunta per l'ésser, mostrant-se perquè el camí del melos no assolía el deixat endarrera per l'èpos. A partir d'aquest moment havíem tractat de veure el que passava pel que feia a la seqüència dels continguts, analitzant la primera cançó del cor, la qual, havia resultat ser una reflexió sobre l'estructura de l'haver, aprofundint, en cada estrofa, en la seva comprensió. El fet que la tragèdia fos l'aparèixer de l'ésser i alhora estigués constituïda per la confrontació de dues organitzacions mètriques que recordaven la constitució de dos gèneres poètics, l'èpos i el melos, feia que ens preguntéssim per la relació entre aquests tres gèneres poètics i l'ésser en tant que escissió. En aquest punt esdevenia del tot imprescindible una referència a Hölderlin.

#### Sense dir | 4.1.1

Hölderlin, en tant que poeta, malgrat que la seva trajectòria era paral·lela a la de l'idealisme i en alguns moments, confluent amb ella, reconeixia en la seva lectura de Grècia la impossibilitat de l'absolut que perseguia l'idealisme. Aquesta impossibilitat passava pel reconeixement de la noció de l'ésser modern com a deutora de la pèrdua del que significava ésser a Grècia, i per tant, com a quelcom secundari, mostrant-se, així, la impossibilitat d'un absolut. L'obra de Hölderlin quedava marcada per aquesta comprensió i era especialment valuosa en tant que possibilitat d'obertura de Grècia. Aquesta possibilitat ha estat la que ens ha permès una nova aproximació a la tragèdia, i la seva comprensió com a presència de l'absència, o el que és el mateix, com a fenomen radicalment grec, en tant que mostrava el terra que li havia permès néixer.

Tant en l'escrit *Seyn, Urtheilung*,...com en el prefaci de 1795 de l'*Hyperion* ens trobàvem amb quelcom que de forma ocasional en *Seyn, Urtheilung*,... era anomenat com a "*Seyn schlechthin*" i en el prefaci de l' *Hyperion* com a "*Seyn im einzigen Sinne des Worts*", dues mencions que tenien en comú que a la paraula "ésser" se li afegia quelcom que d'alguna manera matisava el seu significat<sup>1</sup>. Això, sumat al fet que les dues mencions eren ocasionals i no es repetien sistemàticament en l'obra de Hölderlin, ens feia pensar en aquella dificultat que a Grècia s'identificava amb la difícil menció de quelcom que ja sempre havia quedat endarrera, i que només de manera fugissera es podia fer aparèixer. Així, paraules com φύσις o ἀλήθεια que assenyalaven a un sempre ja haver quedat endarrera ens semblava que d'alguna manera compartirien amb "*Seyn schlechthin*" i amb "*Seyn im einzigen Sinne des Worts*" la pretensió de voler fer aparèixer, això deixat endarrera. Per entendre perquè "*Seyn*" per si sol no ens servia per aquesta menció recorrerem a l'escrit *Seyn, Urtheilung*,... (FHA, 156):

"Urtheil. ist im höchsten und strengsten Sinne die ursprüngliche Trennung des in der intellectualen Anschauung innigst vereinigten Objects und Subjects, diejenige Trennung, wodurch erst Object und Subject möglich wird, die Ur = Theilung. Im Begriffe der Theilung liegt schon der Begriff der gegenseitigen Beziehung des Objects und Subjects aufeinander, und die nothwendige Voraussetzung eines Ganzen wovon Object und Subject die Theile sind. "Ich bin Ich" ist das passendste Beispiel zu diesem Begriffe der Ur = theilung, als Theoretischer Urtheilung, denn in der praktischen Urtheilung setzt es sich dem Nichtich, nicht sich selbst entgegen. "

"*Urtheil*", la paraula que nosaltres traduïm per judici significava també partició originària. Això volia dir que no hi podia haver judici abans de la *Urtheilung*. En la Modernitat, judici significava trobar una regla universal, un concepte, per a un material ja sempre donat que anomenàvem intuïció. El judici era la fixació d'un quid i el que constituïa la possibilitat que hi hagués coses. Així, nosaltres, moderns, només consideràvem que hi havia quelcom en la mesura que ho podíem fixar en un judici. Tanmateix, on es documentava que sempre hi havia d'haver un concepte que escaigués, no era on hi havia aquest concepte, sinó allà on aquest faltava, però on, en canvi, ens trobàvem en la necessitat de seguir-lo buscant. En les anàlisis de Kant, aquesta necessitat es trobava en el judici de reflexió estètic, on el material no es deixava capturar sota concepte i on l'exegesi era infinita. En ell tenia lloc el lliure joc de la imaginació, on la imaginació esquematitzava sense concepte, i era justament en ell on es documentava que sempre hi havia d'haver un concepte, el que també s'anomenava finalisme en general, o

---

<sup>1</sup> MARTÍNEZ MARZOA 1996c

finalisme sense fi de l'empíric<sup>2</sup>. En l'exegesi infinita era on quedava demostrat el postulat d'univocitat que deia que sempre hi havia d'haver un concepte, o el que és el mateix: que a tot material sensible, tot i que mai no sabéssim definitivament quin era el concepte que li esqueia, sabíem que si era A no era B. Aquest saber que sempre hi havia un concepte, aquest saber que si era A no era B, tot i que potser mai no sabríem si era A o B o C, volia dir que hi havia un haver de formar context, que cada cosa havia de formar context amb cada altra cosa, que cada cosa era contingut del discurs d'un únic enunciant del discurs vàlid, i això no era més que la posició del subjecte. La validesa de les coses no venia donada per la consistència de cada cosa, sinó per la consistència de quelcom així, com un tot, del qual cada cosa rebia la seva consistència. Sense el tot, les coses no eren res, en tant que les coses havien perdut la seva consistència, a favor de la del tot. Només la interrelació de totes les coses amb totes les coses que constituïen la totalitat permetia que hi hagués coses, encara que només fos com a moments d'aquesta totalitat. Així, tal i com acabàvem de veure, solidari amb què hi hagués judici, que hi hagués intuïció i concepte, hi havia una separació entre subjecte i objecte, separació (*Urtheilung*) amb què començava l'haver, la validesa, ja que de la mateixa manera que abans de la *Urtheilung* no hi havia separació entre subjecte i objecte, ni entre intuïció i concepte, tampoc no hi havia validesa, hi havia la figura bella que justament el que no era, era cosa, vàlid. En les nostres llengües modernes la referència de la intuïció al concepte, la fixació d'un estat de coses era el que expressàvem amb el verb còpula, amb el verb ésser. Així, ésser, sembla que quedava del costat de la *Urtheilung*, que ésser era un altre nom per la *Urtheilung*.<sup>3</sup>

“Seyn –, drückt die Verbindung des Subjects und Objects aus.

Wo Subject und Object schlechthin, nicht nur zum Theil vereinigt ist, mithin so vereinigt, daß gar keine Theilung vorgenommen werden kan, ohne das Wesen desjenigen, was getrennt werden soll zu verletzen, da und sonst nirgends kann von einem *Seyn schlechthin*<sup>4</sup> die Rede seyn, wie es bei der intellectualen Anschauung der Fall ist.

Aber dieses Seyn muß nicht mit der Identität verwechselt werden. Wenn ich sage: Ich bin Ich, so ist das Subject (Ich) und das Object (Ich) nicht so vereinigt, daß gar keine Trennung vorgenommen werden kann, ohne, das Wesen desjenigen, was getrennt werden soll, zu verletzen; im Gegenteil das Ich ist nur durch diese Trennung des Ichs vom Ich möglich. (...) Also ist die Identität keine Vereinigung des Objects und Subjects, die schlechthin stattfände, also ist die Identität nicht = dem absoluten Seyn”

<sup>2</sup> MARTÍNEZ MARZOA 1987, pp. 51-53; 1989, pp. 109-122

<sup>3</sup> Pel que fa a tota aquesta interpretació confrontar MARTÍNEZ MARZOA 1996c

<sup>4</sup> La cursiva és nostra

Hölderlin ens deia que ésser expressava la connexió de subjecte i objecte i que aquests estaven units pura i simplement i no només en part, allà on estaven units de manera que absolutament cap partició podia ser efectuada sense preterir l'essència d'allò que havia de ser ésser pura i simplement, com esdevenia en el cas de la intuïció intel·lectual, i afegia que aquest ésser pura i simplement no havia de ser confós amb la identitat<sup>5</sup>. Hölderlin parlava del que quedava preterit en la *Urtheilung* i ho anomenava ésser pura i simplement (*Seyn schlechthin*). D'aquesta manera estava fent quelcom que l'apropava als grecs en la mesura que utilitzava una paraula per a anomenar allò que hi havia i alhora assenyalar allò que en l'haver ja sempre havia quedat preterit, mostrant la dificultat de mencionar quelcom que ja sempre havia quedat endarrera. Es tractava de la mateixa dificultat que havíem pogut constatar pel que feia a paraules com φύσις ο ἀλήθεια, fent de l'"schlechthin" en *Seyn, Urtheilung...* i del "*im einzigen Sinn des Worts*" en el prefaci de 1795 de *l'Hiperió*, la marca d'aquest sempre quedar endarrera de l'ésser.

Tal i com deia Hölderlin al final de la cita, la Identitat no era l'ésser absolut. La Identitat que havia trobat Schelling no servia pel que Hölderlin estava buscant, tant si a això que Hölderlin estava buscant li deia "*dem absoluten Seyn*" com si li deia "*Seyn schlechthin*" o "*Seyn im einzigen Sinn des Worts*", ja que allò que estava buscant Hölderlin, allò que quedava preterit en la *Urtheilung*, era el que seguint les anàlisis de Kant havíem trobat que hi havia quan el que no hi havia era la segregació d'un universal, quan el que no hi havia era la separació en concepte i intuïció, sinó el esquematitzar sense concepte de la imaginació, això és: quelcom del tipus figura bella, que precisament era el que exclouïa la Identitat. Coincidia amb aquesta interpretació de l'escrit *Seyn, Urtheilung...* la interpretació de Jamme<sup>6</sup> pel que feia a la lectura del prefaci de 1795 de *l'Hyperion*.

"In der – in den letzten Monaten des Jahres 1795 entstandenen- Vorrede zur vorletzten Fassung des *Hyperion* (StA, 235ff.) überträgt Hölderlin diese Einsicht auf das Feld der Kunsttheorie: er kritisiert die zeitgenössische Kunst und Literatur ihres objektivisch-naturwissenschaftlichen Umgangs mit der Natur wegen. Bedeutsam ist jene Vorrede aber vor allem deshalb, weil sie die erste vollgültige

---

<sup>5</sup> [cfr.] RYAN 1960, p. 22 i següents "Die intellektuelle Anschauung, so heißt es in dem "Seyn" betitelten Fragment, erfaßt das "Seyn schlechthin". Dieses Sein ist die "schlechthin" stattfindende, d.h. absolute "Verbindung des Subjects und Objects", die Hölderlin gegen die Identität, auch gegen die Identität des Selbstbewußtseins (Ich = Ich) absetzt, weil die Gleichheit (in einer Hinsicht) des (in anderer Hinsicht) Verschiedenen (so wird die Identität gefaßt –eben darum kann sie keine absolute Verbindung sein, weil "eine Trennung vorgenommen werden kann, ohne, das Wesen desjenigen, was getrennt werden soll, zu verletzen") eine (bereits geschehene) Trennung voraussetzt. Das in der intellektuellen Anschauung erfaßte Sein liegt also der Subjekt-Objekt-Trennung voraus."

<sup>6</sup> JAMME 1983, p. 95

Formulierung der Vereinigungsphilosophie darstellt, behauptet sie doch die Analogie von Theorie und Praxis, und zwar als Reflexionsformen, die durch ein drittes Prinzip überhöht werden müßten, das jetzt nicht mehr "Liebe", sondern "Schönheit" genannt wird."

Així, si en el prefaci podia haver-hi quelcom semblant a una formulació de la *Vereinigungsphilosophie*, amb això, no voldríem dir que Hölderlin hagués canviat la seva comprensió sobre què podia ser això que ja sempre havia quedat endarrera de la validesa. Hölderlin en tot moment pensava en quelcom del tipus bellesa, tanmateix, fins a quin punt creia que aquesta unitat es podia mostrar, seria el que marcaria la seva trajectòria. Continuava Jamme:

"Wie in der Skizze von *Urtheil und Seyn* vorgegeben, gebraucht Hölderlin hier für "Schönheit" auch die Begriffe "Seyn" und "unendliche Vereinigung", was der Frankfurter Hegel übernehmen wird. Dieses Sein ist weder für das theoretische noch für das praktische Streben erreichbar; in beiden Bereichen kann es lediglich eine "unendliche Annäherung" geben."<sup>7</sup>

L'única oportunitat que tenia aquesta unitat de "mostrar-se" era el que en la Modernitat era un àmbit reduït i no l'haver. Només en l'esfera de l'art hi podia haver quelcom així com un mostrar-se de la unitat, ja que ni pel coneixement ni per la decisió era aquesta assolible. En aquest punt es trobava Hölderlin molt per endavant dels seus companys, els quals volien resoldre la qüestió de la unitat originària en l'àmbit de la decisió. Aquesta diferència, de la qual no podem saber mai fins a quin punt Hölderlin n'era conscient, era la que ens feia pensar que en el fons, el que el diferenciava de Schelling i Hegel era una radical comprensió de la unitat originària, que li impedia veure-la com un absolut.

"Dieses Streben hat seinen bestimmten geschichtlichen Ort; es gehört zur Sphäre der exzentrischen Zerrissenheit des Menschen. Die "exzentrische Bahn" ("ex centro", aus dem Mittelpunkt des "Lebens" herausführend) die für die Entwicklung des Einzelmenschen wie für die Menschheitsgeschichte insgesamt Gültigkeit hat, verläuft triadisch: am Anfang steht das *ἐν καὶ πᾶν*, das Hölderlin auch dreimal "das Seyn im einzigen Sinne des Worts" nennt; diese selige Einheit verkörpert sich (rosseaustisch) in der Natur und der Kindheit; nach dem Zerfall dieser Einheit mit der Natur beginnt die Zeit des universalen Widerstreits..."<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> JAMME 1983, p. 97

<sup>8</sup> JAMME 1983, p. 97

Al principi hi havia la unitat, a la qual aquí Hölderlin feia referència amb una construcció grega “ἐν καὶ πᾶν”<sup>9</sup>. Aquesta expressió que després es faria freqüent en l’idealisme alemany no tenia en el seu origen res a veure amb l’absolut que acabaria significant. “ἐν καὶ πᾶν” significava allò que pel fet de significar-se es perdia, la diferència que feia de cada cosa, cosa, però que en el moment que ens preguntàvem per ella, passava de ser la diferència de cada cosa, a allò que totes les coses tenien en comú. “ἐν καὶ πᾶν” significava allò que feia de cada cosa, cosa, sense reduir la cosa a un moment de l’u (ἐν). Era justament ara que hi havia cosa, perquè la unitat era present en cada cosa, tanmateix, el propi procés de fer-hi referència, acabaria fent que deixés de ser la diferència per a passar a ser allò que totes les coses tenien en comú, allò a què totes les coses es podien reduir, i per tant, a ser la cosa total, de la qual les coses, ara, ja només en serien moments. Quan això fos l’obvi ja no estariem a Grècia sinó en la Modernitat, i seria l’idealisme alemany el que tractaria de fer aparèixer la unitat originària com un utot, en què totes les coses només serien moments d’aquest absolut. Tanmateix, fos quin fos el significat que donés Hölderlin en aquest moment a la construcció “ἐν καὶ πᾶν” el que podíem constatar era que ho feia sinònim de “*Seyn im einzigen Sinn des Worts*” de manera que no podia deixar-hi de pensar com a bellesa. Recollirem les paraules de Kreuzer en la introducció de l’edició<sup>10</sup> dels textos teòrics de Hölderlin per mostrar el que podrien significar les expressions “*Seyn schlechthin*” o “*Seyn im einzigen Sinn des Worts*”:

“In dem Fragment über “*Seyn, Urtheil...*” und die Modalitäten nennt Hölderlin jene gedachte Einheit “*Seyn schlechthin*”. Er entdeckt, daß Entgegensetzung die Erscheinung jener Einheit ist, die als Grund des Geurteilten gedacht wird.”...

“Hölderlins Reflexion über das “*Seyn*”, das nicht mit der Identität verwechselt werden darf, sowie seine etymologische Deutung der Urteile des Selbstbewußtseins als “*Urtheilung*”, bilden ein Cento skeptischer Formulierungen seiner Zeitgenossen gegenüber einer sich als Wissenschaft verstehenden Philosophie aus Grundsätzen.”...

Només en la mesura que aquest “*Seyn schlechthin*” no es confonia amb la Identitat, i per tant, no era quelcom positiu a partir del qual es generés la reflexió o s’originés el coneixement i la decisió, podia esdevenir una objecció a l’idealisme. Així, trobàvem que aquest “*Seyn schlechthin*” només podia ser aquesta font que es negava a generar si era quelcom que no podia aparèixer, quelcom que no es mostrava si no era en la seva pèrdua.

---

<sup>9</sup> Té el seu origen en HERÀCLIT, Frg B 50 “οὐκ ἐμοῦ ἀλλὰ τοῦ λόγου ἀκούσαντας ὁμολογεῖν σοφόν ἐστὶν ἐν πάντα εἶναι” el canvi apareix en Simplicí “το ἐν τοῦτο καὶ πᾶν” i aquest, després, va ser citat pel platònic anglès Cudworth. [cfr] JAMME 1983, p. 99

“Selbstbewußtsein ist kein selbstsuffizientes Prinzip. Es bedeutet eine relationale Struktur der Entgegensetzung, als deren “nothwendige Voraussetzung” ein dieser Relation vorgängiges “Seyn” immer schon gedacht wird”<sup>11</sup>...

Ara es comprenia que l'autoconsciència, la reflexió, no era quelcom primari, sinó derivat de la pèrdua de quelcom que ja sempre havia quedat endarrera. Que això sempre hagués estat deixat endarrera i no es mostrés sinó era com la contraposició de coneixement i decisió o de concepte i intuïció era degut a la seva constitució des de l'absència, que l'impossibilitava per ser el que apareixia, de manera que la seva aparició, era el seu deixar de ser “el que era”, deixant de ser la unitat originària per aparèixer com a partició. Així la contraposició de coneixement i decisió, que caracteritzava la Modernitat, era deguda a l'aparició, i per tant, pèrdua de la unitat originària, que en tant que constituïda des de l'absència no podia ser el que apareixia. Aquesta pèrdua ens feia comprendre que aquesta unitat originària no era quelcom positiu, una cosa, quelcom que pogués aparèixer, sinó que era quelcom radicalment diferent a les coses, i això, la nostra manera (moderns) de representar-nos-ho era dient que no era cosa sinó ésser. Aquesta comprensió ens portava a haver d'afirmar que l'ésser estava marcat pel no-ésser, o el que és el mateix, l'absència, i que això era el que impedia que aquest pogués aparèixer. La *Urtheilung* no era més que l'aparèixer-desaparèixer de la unitat originària.

“Aus der Notwendigkeit dieser Voraussetzung folgt nun aber gerade nicht, daß die Sphäre der Entgegensetzung auf jene gedachte Einheit zurückzuführen oder in deren Wiedervereinigung zurückzunehmen wäre. Die Einigkeit, die als Sein gedacht wird, und die Entgegensetzung der Sphäre der “Urteile” schließen sich nicht aus. Die Entgegensetzung der Urteile ist gerade Erscheinung einer Beziehung, als deren Grund jenes Sein gedacht wird. Das “Ganze vor” der bewußtseinstheoretischen Relation von Subjekt und Objekt ist als “Seyn schlechthin” keine positive Behauptung (dies käme einem Ruckfall in einen vorkritischen Dogmatismus gleich). Schon die Rede über das in diesem Sein “innigst vereinigte Subject und Object” teilt (oder urteilt es). Dieser unabdingbaren (Ur)Teilung gegenüber werden als “schlechthin vereinigt” Subjekt und Objekt in einer “intellectualen Anschauung” gedacht.”<sup>12</sup>...

Si hi havia algun lloc per a la confusió, aquest podia romandre en el paper de la intuïció intel·lectual. Només aquest “*Seyn schlechthin*”, aquesta manca de positivitat era el que podia aparèixer en la intuïció intel·lectual, només aquest negar-se a generar, era el que s'hi faria present, encara que no poguéssim afirmar fins a quin punt Hölderlin era conscient de la seva

---

<sup>10</sup> KREUZER 1998, p. XIII-XV.

<sup>11</sup> KREUZER 1998, p. XIV



diferència respecte de l'idealisme que en aquell moment representaven Schelling o Hegel. Això feia que Hölderlin hagués de renunciar a poder presentar aquesta unitat originària, si no era com a pèrdua.

Sobre la intuïció intel·lectual podíem llegir que:

“Sie ist nichts positiv Gegebenes oder theoretisch Bestimmbares. In diesem Punkt hält sich Hölderlin an die Vorgaben Kants. Was als intellektuelle Anschauung gedacht wird, ist die Wirklichkeit ästhetischer Erfahrung. Es gibt keinen Gegenstand intellektueller Anschauung. Was es gibt, sind die Gegenstände theoretischer oder praktischer Urteilung – und damit Entgegensetzung als Struktur des Selbstbewußtseins, die wir durch die *negative Präsenz*, des “Seyns schlechthin” begreifen.”<sup>13</sup>

Trobàvem, doncs, que en el pensament de Hölderlin hi havia aquella experiència estètica que constituïa la bellesa, i que Kant de manera fugissera, com esqueia a tota menció d'allò que només es mostrava perdent-se, anomenava, en la *KU*, “die Natur”. Es tractava d'aquell esquematitzar sense concepte, del lliure joc de la imaginació, de la figura bella, i per tant, d'aquell no trobar concepte que exigia haver de seguir-lo sempre buscant, que documentava que sempre hi havia d'haver concepte. Així, doncs, la reflexió, l'escissió coneixement-decisió, la validesa començava allà on s'acabava la bellesa, allà on la figura bella, die *Natur*, la unitat originària es trencava en intuïció i concepte.<sup>14</sup>

En nota a peu de pàgina afegia Kreuzer:

“Der Grenzbegriff der “intellektuellen Anschauung”- Hölderlin hält sich meist an die lateinische Vorgabe “intuitus intellectualis”- ist theoretisch ein “Noumenon in negativer Bedeutung (vgl. Kant, KrV, B 308; vgl. auch B 72, 334 und KU, B 352). An Schiller schreibt Hölderlin, daß “die Vereinigung des Subjects und Objects [...] zwar ästhetisch, in der intellektuellen Anschauung, theoretisch aber nur durch eine unendliche Annäherung möglich ist [...]”. Brief vom 4. Sept. 1795, SWB II, S.595)”

## Sostenir-se en l'abisme | 4.1.2

Després d'haver intentat, ni que fos de forma provisional, apropar-nos al que hi podria haver darrera del que Hölderlin en alguns moments anomenava “*Liebe*”, “*Schonheit*” o “*Seyn*”

<sup>12</sup> KREUZER 1998, p. XIV

<sup>13</sup> KREUZER, 1998, p. XV

*schlechthin*” centrarem, ara, la nostra atenció en el fragment *Das lyrische dem Schein nach idealische Gedicht...* En aquest fragment, Hölderlin, obria una nova manera de llegir Grècia, i per tant, també una nova manera de llegir la tragèdia. Tractarem de veure fins a quin punt, aquest fragment va representar un moment de la trajectòria de Hölderlin del qual mai arribaria a prescindir però que al cap i a la fi, forçaria fins que quasi l’acabés desllorigant.

Començava el fragment amb una divisió triàdica dels gèneres poètics:

“Das lyrische dem Schein nach idealische Gedicht ist in seiner Bedeutung naiv. Es ist eine fortgehende Metapher eines Gefühls.  
Das epische dem Schein nach naive Gedicht ist in seiner Bedeutung heroisch. Es ist die Metapher großer Bestrebungen.  
Das tragische, dem Schein nach heroische Gedicht, ist in seiner Bedeutung idealisch. Es ist die Metapher einer intellektuellen Anschauung.”

Hölderlin ens presentava una divisió en tres gèneres, líric, èpic i tràgic. Alhora ens presentava una divisió en tres termes: *Schein*, *Bedeutung* i *Metapher* que s’encarnaven en els tres conceptes: naiv, heroic i ideal. Quina fos la relació entre *Schein*, *Bedeutung* i *Metapher* i naiv, heroic i ideal era la que determinava el gènere poètic del que es tractava. No era que ens trobéssim davant de només una possible divisió en gèneres poètics, sinó que aquesta concepció esdevenia un sistema en la mesura que la combinació d’aquests termes permetia deduir els tres gèneres poètics, fins hi tot l’èpic, problema que ocupava als seus contemporanis, especialment Schlegel, que no podia resoldre el problema en la pretensió d’una divisió fonamentada històricament<sup>15</sup>.

Hölderlin diferenciava dos tipus de conceptes. D’una banda teníem *Schein* i *Bedeutung*, que conformaven les categories formals amb les quals les obres d’art o els tipus de poesia serien analitzades i de l’altre *Metapher*<sup>16</sup>, un concepte d’acció caracteritzat per un procés, un esdeveniment, que ens portaria del primer al segon moment, de la *Bedeutung* al *Schein*. Així, pel que feia a la lírica<sup>17</sup> (per seguir amb la nomenclatura que emprava Hölderlin) ens trobàvem amb

---

<sup>14</sup> Sobre la solidaritat de les escissions concepte-intuïció, coneixement-decisió [cfr.] MARTÍNEZ MARZOA 1987

<sup>15</sup> SZONDI 1974, v. II, pp. 97-130

<sup>16</sup> [Cfr.] SZONDI 1974, v. II, pp.152-163

<sup>17</sup> Com al final de l’exposició es veurà, en aquest punt Hölderlin encara no hauria comprès la diferència entre Grècia i la Modernitat, per això anomenava amb un nom (lírica) que feia menció d’una forma poètica moderna, un trajecte antic (que quedaria representat per la poesia coral de Píndar i que nosaltres preferim anomenar melos). La confusió es produiria pel fet que tant el melos com la lírica d’alguna manera partirien de l’estar vers les coses i tindrien la seva direcció cap al fons, però com que encara no s’havia obert la

un *Schein* ideal i amb una *Bedeutung* naiv, pel que feia a l'èpica amb un *Schein* naiv i una *Bedeutung* heroica, mentre que en la tragèdia ens trobàvem amb un *Schein* del tipus heroic i amb una *Bedeutung* ideal. Comprendre què era *Schein*, o què era *Bedeutung* era la qüestió que donava la clau de la diferència de Hölderlin amb l'idealisme.

*Schein* era l'aparèixer, la cara que mostraven les coses, i així era l'aspecte que presentava el poema, aspecte que per altra banda només presentava des d'un fons, que no apareixia, perquè era el que ja sempre havia quedat preterit del *Schein*, i des del qual, a partir del qual es possibilitava l'aparèixer. Aquest fons era la *Bedeutung*, la significació, el sentit, allò que sempre quedava un pas endarrera de l'aparèixer. En aquest punt, doncs, semblava que Hölderlin pensava el poema com una tensió, com un esvoranc, com un esquinç entre el *Schein* i la *Bedeutung* en què l'únic trasllat possible, l'únic punt on mantenir-se era la *Metapher*, com un sostenir-se en l'insostenible, com un habitar l'escissió.

Si seguïem llegint una mica més endavant ens trobàvem amb una explicació del que els termes naiv, heroic, ideal, podrien significar:

“Das epische, dem äußern Scheine nach, naive Gedicht ist in seiner Grundstimmung das pathetischere; das heroischere aorgischere; es strebt deswegen in seiner Ausführung seinem Kunstcharakter nicht so wohl nach Energie und Bewegung und Leben, als nach Präcision und Ruhe und Bildlichkeit. Der Gegensatz seiner Grundstimmung mit seinem Kunstcharakter, seines eigentlichen Tons mit seinem uneigentlichen, metaphorischen löst sich im idealischen auf, wo es von einer Seite nicht soviel an Leben verliert, wie in seinem engbegrenzenden Kunstcharakter, noch an Moderation soviel wie bei der unmittelbaren Äußerung seines Grundtones.

Hölderlin caracteritzava el *Grundstimmung* o to de fons del poema èpic (heroic) com aòrgic i heroic, com a energia, moviment i vida, mentre que el caràcter artístic (naiv) el caracteritzava com a precisió, repòs i figurativitat<sup>18</sup>. El trasllat que ens portava del to heroic al to naiv era el to

---

diferència entre Grècia i la Modernitat, no es veia que es tractava de dos trams diferents, tot i que d'alguna manera compartien el punt de partida i la direcció.

<sup>18</sup> En el fragment *Ein Wort über die Iliade* hi trobàvem una descripció dels diferents tipus d'homes (natural, heroic i ideal) que es correspondria amb els tres tipus de tons: “... dieser empfiehlt sich uns dadurch, daß er das, worinn er lebt, vollkommen erfüllt, indem sich sein Gemüth und sein Verstand für eine beschränktere, aber der menschlichen Natur dennoch gemäße Lage gebildet haben; wir nennen ihn einen natürlichen Menschen, weil er und seine einfache Sphäre ein harmonisches Ganze sind, aber es scheint ihm dagegen verglichen mit andern an Energie und dann auch wieder an tiefem Gefühl und Geist zu mangeln; ein anderer interessirt uns mehr durch Größe und Stärke und Beharrlichkeit seiner Kräfte und Gesinnungen, durch Muth und Aufopferungsgaabe, aber er dünkt uns zu gespannt, zu ungenügsam, zu gewaltsam, zu einseitig in manchen Fällen, zu sehr im Widerspruche mit der Welt; wieder ein anderer

ideal. Vèiem, doncs, que hi havia un aparèixer que es caracteritzava per una capacitat de presentació, un estar atent a, un tenir cura, un ser precís en la descripció del que hi havia. Aquest estar vers el que hi havia, que era el que caracteritzava el to naiv i era el *Schein* del poema èpic, sorgia d'una energia, d'un moviment que no apareixia, però que constituïa aquella significació que possibilitava que quelcom aparegués. Així, el poema èpic, representava aquella tensió que anava d'heroic a naiv que nosaltres podíem comprendre com un estar vers les coses, oblidant allò que possibilitava que hi hagués coses. El poema èpic es caracteritzava per ser natural en el sentit que no intentava dirigir-se a allò que li esqueia no aparèixer, encara que ho feia notar en allò que apareixia. Aquesta era la seva desmesura: fer notar allò que no li esqueia aparèixer, tot i que ho feia, deixant-ho endarrera, sense fer-ho tema, sense fer-ho aparèixer, fent-ho potser de l'única manera que es podia fer, tanmateix, fent-ho, encara que només fos deixant-ho sonar en el que hi havia. Pel que feia al poema líric:

“Das lyrische Gedicht ist in seiner Grundstimmung das sinnlichere, indem diese eine Einigkeit enthält, die am leichtesten sich giebt, eben darum strebt es im äußeren Schein nicht so wohl nach Wirklichkeit und Heiterkeit und Anmuth, es gehet der sinnlichen Verknüpfung und Darstellung so sehr aus dem Wege, (weil der reine Grundton eben dahin sich neigen möchte) daß es in seinen Bildungen und der Zusammenstellung derselben gerne wunderbar und übersinnlich ist, und die heroischen energischen Dissonanzen, wo es weder seine Wirklichkeit, sein Lebendiges, wie im idealischen Bilde, noch seine Tendenz zur Erhebung, wie im unmittelbaren Ausdruck verliert...”

En el poema líric trobàvem una reiteració de la intenció, tot i que ara, la seva direcció deixés de ser natural i es dirigís cap al fons, a diferència del que passava en el poema èpic. Separant-se del naiv, de les coses, el poema líric es preguntava pel fons. La direcció era completament oposada a la del poema èpic. Pel que feia al poema líric, de manera provisional, ens referirem als dos moments de tensió, com a *Grundstimmung* enlloc de *Bedeutung*<sup>19</sup> i *Kunstcharakter* enlloc

---

gewinnt uns durch die größere Harmonie seiner inneren Kräfte, durch die Vollständigkeit und Integrität und Seele, womit er die Eindrücke aufnimmt, durch die Bedeutung, die ebendeswegen ein Gegenstand, die Welt, die ihn umgiebt, im Einzelnen und Ganzen für ihn haben kann und die dann auch in seinen Äußerungen über den Gegenstand sich findet, und wie die Unbedeutenheit uns mehr, als alles andere schmerzt, so wäre uns auch der vorzüglich willkommen, der uns und das, worinn wir leben, wahrhaft bedeutend nimmt, sobald er uns seine Art zu sehen und zu fühlen nur leicht genug und gänzlich faßlich machen könnte, aber wir sind nicht selten versucht, zu denken, daß er, indem er den Geist des Ganzen fühle, das Einzelne zu wenig ins Auge fasse, daß er, wenn andere vor lauter Bäumen den Wald nicht sehn, über dem Walde die Bäume vergesse, daß er bei aller Seele, ziemlich unverständlich, und deßwegen auch für andere unverständlich sei.”

<sup>19</sup> Hem reservat “Bedeutung” per a significar el fons, per les connexions que es podrien establir amb la pregunta que es fa Heidegger a *Sein und Zeit* en la mesura que aquest es preguntava per l'ésser com a *Frage nach dem Sinn von Sein*. Sobre el que podria significar Sinn en *Sein und Zeit* [cfr.] MARTÍNEZ MARZOA 1985.

de *Schein*, per significar una diferència amb el poema èpic, sense que haguéssim trobat en cap cas aquest diferenciació es produís en els propis textos de Hölderlin. La diferenciació en la nomenclatura, serà en tot cas, utilitzada només per tal de facilitar l'exposició. Així, doncs, direm que el poema líric partint de les coses (*Grundstimmung*) es dirigia cap a la unitat ideal (*Kunstcharakter*). El que el poema líric estava intentant fer sorgir, era la *Bedeutung*, de manera que aquesta, d'alguna manera era el que estava passant a ser el *Schein* del poema. Separant-se de les coses, deixant endarrera l'estar vers les coses, es preguntava per en què consistien aquestes, es preguntava per allò deixat endarrera de tota presència. Tanmateix, pel caràcter que havíem vist que presentava la *Bedeutung*, el fons, la unitat originària, *die Natur*, el poema líric no podria arribar al fons. El *Kunstcharakter* del poema líric era la unitat ideal, era l'aparèixer d'allò que en el fons eren les coses, allò que en el fons totes compartien. Ara bé, en la mesura que havíem vist que aquesta unitat originària no era cap cosa, sinó el més radicalment oposat a les coses, ja que no era res positiu, sinó la pura absència, la direcció que seguia el poema líric, acabaria trencant-lo i portant-lo més enllà del que el poema líric podria suportar. La fletxa ens portaria al poema tràgic.

“Das tragische, in seinem äußeren Scheine, heroische Gedicht ist, seinem Grundtone nach, idealisch, und allen Werken dieser Art muß Eine intellectuale Anschauung zum Grunde liegen welche keine andere seyn kann, als jene Einigkeit mit allem, was lebt, die zwar von dem beschränkteren Gemüthe nicht gefühlt, die in seinen höchsten Bestrebungen nur geahndet, aber vom Geiste erkannt werden kann und aus der Unmöglichkeit einer absoluten Trennung und Vereinzelnung hervorgeht, und am leichtesten sich ausspricht...”

En la mesura que la fletxa que guiava el poema líric era la direcció cap a la *Bedeutung*, i en tant que havíem vist que aquesta no era res positiu, no era quelcom que pogués aparèixer, l'intent de fer aparèixer no podia quedar-se en el resultat que obtenia el poema líric, la tendència al fons no s'aturava, perquè encara no havia arribat al fons. La pròpia problemàtica del que el fons era, un aparèixer que no podia aparèixer, un aparèixer que era desaparèixer, portava a què aquest, si s'havia de mostrar, s'hagués de desdoblar en aparèixer i desaparèixer. Per mostrar que aquest no era cosa, per mostrar que aquest no era el que apareixia, es mostraria primer com a aparèixer, en el poema líric i després com a desaparèixer, en el poema tràgic. Degut a la problemàtica del fons, el sistema necessitava de tres trànsits. Així, on “apareixia-desapareixia” el fons, la *Bedeutung*, era en el poema tràgic. En la tragèdia el *Grundstimmung* era ideal, la unitat ideal i el *Kunstcharakter* era heroic, *die Natur*. Ara vèiem perquè aquella precaució de reservar *Schein* i *Bedeutung* per al poema èpic. En la tragèdia, tant el *Grundstimmung* com el *Kunstcharakter* eren la *Bedeutung*, però en la mesura que *die Natur*,

haviem vist que era el fons, l'aparèixer que desapareixia només es podia mostrar en aquest desdoblament que era inherent al seu caràcter. Tot el cercle estava compromès en desvetllar el fons, tanmateix, en ell hi havia dues direccions contraposades, i això era el que feia que en alguns trànsits del cercle, la relació entre els termes *Schein* i *Bedeutung* no fos la mateixa que en altres. Tanmateix, creiem que la nomenclatura *Schein/Bedeutung* era d'utilitat en els tres trànsits. Era clara en el trànsit èpic. Pel que feia al trànsit líric creiem que anomenar *Schein* al to ideal, era adequat en el sentit que si bé era veritat que es feia referència a la *Bedeutung*, aquesta apareixia en el seu aparèixer, de manera que tot i ser *Bedeutung* li esqueia que se l'anomenés *Schein*. Pel que feia al trànsit tràgic:

Si llegíem el fragment *Die Bedeutung der Tragödien...* vèiem que:

“Die Bedeutung der Tragödien ist am leichtesten aus dem Paradoxon zu begreifen. Denn alles Ursprüngliche, weil alles Vermögen gerecht und gleich geteilt ist, erscheint zwar nicht in ursprünglicher Stärke nicht wirklich sondern eigentlich nur in seiner Schwäche, so daß recht eigentlich das Lebenslicht und die Erscheinung der Schwäche jedes Ganzen angehört. Im Tragischen nun ist das Zeichen an sich selbst unbedeutend, wirkungslos, aber das Ursprüngliche ist gerade heraus. Eigentlich nemlich kann das Ursprüngliche nur in seiner Schwäche erscheinen, insofern aber das Zeichen an sich selbst als unbedeutend=0 gesetzt wird, kann auch das Ursprüngliche, der verborgene Grund jeder Natur sich darstellen. Stellt die Natur in ihrer schwächsten Gaabe sich eigentlich dar, so ist das Zeichen wenn sie sich in ihrer stärksten Gaabe darstellt=0.”

En aquest fragment es mostrava aquella diferència, que havíem intentat explicar comparant el poema èpic i el poema tràgic, que provocava el caràcter d'aparèixer-desaparèixer que tenia el fons. En tant que el fons no era el que apareixia per això podíem dir que tot l'originari apareixia precisament no en la fortalesa originària, sinó pròpiament en la seva debilitat. Això era el que s'esdevenia en el poema èpic, el fons no s'expressava sinó era en la seva altra cara, en les coses. Tanmateix, en la tragèdia passava el que de cap manera havia de passar, el signe era mancat d'efecte, l'originari brotava directament, el signe, el *Schein* passava a ser zero i l'originari es presentava en la seva més forta donació. En la tragèdia el *Grundstimmung* (la unitat ideal, l'aparèixer de la unitat originària) i el *Kunstcharakter* (la unitat originària, el desaparèixer de la unitat originària) apareixien-desapareixien en la seva oposició. El fons, en la tragèdia, *feia* la seva més forta donació.

Apuntarem, només breument, a les conseqüències que podria tenir aquesta comprensió que lligava l'aparèixer-desaparèixer del fons, amb la tragèdia grega, en relació amb la problemàtica

en què Schlegel es trobava immers. Semblava que la teoria dels gèneres poètics de Hölderlin, basada en una determinada constel·lació de tons, estava deslligada d'una comprensió històrico-filosòfica dels diferents gèneres, ja que d'una banda quedaven els tipus de poesia i de l'altre els períodes històric-filosòfics, tanmateix, veurem com això no serà així, i que justament la teoria dels gèneres poètics de Hölderlin serà la que junt amb els treballs sobre *l'Antígona* i *l'Èdip* de Sòfocles permetran comprendre la diferència entre l'Hèl·lada i, Hespèria<sup>20</sup>.

### En el fons del Tàrtar | 4.1.3

Cap al final del fragment *Das lyrische dem Schein nach...* trobàvem :

“Die in der intellectualen Anschauung vorhandene Einigkeit versinnlichtet sich in eben dem Maaße, in welchem sie aus sich herausgethet, in welchem die Trennung ihrer Theile stattfindet, die denn auch nur darum sich trennen, weil sie sich zu einig fühlen, wenn sie im Ganzen dem Mittelpuncte näher sind, oder weil sie sich nicht einig genug fühlen der Vollständigkeit nach, wenn sie Nebentheile sind, vom Mittelpuncte entfernter liegen, oder, der Lebhaftigkeit nach, wenn sie weder Nebentheile, im genannten Sinne, noch wesentliche Theile im genannten Sinne sind, sondern weil sie noch nicht gewordene, weil sie erst Theilbare Theile sind.”

La unitat que hi havia en la intuïció intel·lectual només es feia sensible, només apareixia en la mesura que sortia de si mateixa. Només en la seva separació se sentien les parts, i per tant, només en aquesta escissió es podia sentir ella mateixa. No en la unitat, sinó només en la separació hi havia un sorgir, un haver.

“Und hier, im Übermaaß des Geistes in der Einigkeit, und seinem Streben nach Materialität, im Streben des Theilbaren Unendlichen, Aorgischern, in welchem alles organischere enthalten seyn muß, weil alles bestimmter, und nothwendiger vorhandene, ein Unbestimmteres, unnothwendiger Vorhandenes nothwendig macht, in diesem Streben des theilbaren Unendlichen nach Trennung welches sich im Zustande der höchsten Einigkeit, alles organischen, den in dieser enthaltenen Theilen mittheilt, in dieser nothwendigen Willkür des Zeus liegt eigentlich der ideale Anfang der wirklichen Trennung”

Aquesta necessitat de la separació per a què la unitat es pogués sentir, per a què hi pogués haver quelcom, per a què sorgís quelcom era el que Hölderlin va anomenar “*die nothwendige Willkür des Zeus*”, el necessari arbitri de Zeus. Fins a quin punt podíem dir que *die nothwendige Willkür des Zeus* era l'acte o no que els idealistes estaven buscant, aquell acte primer, originari

---

<sup>20</sup> [Cfr] KREUZER 1998, p. XXXIV-XXXV

del qual tot es podria deduir, era quelcom que entre els propis estudiosos de Hölderlin quedava no decidit. Degut, en primer lloc, a l'estat fragmentari del textos en el quals apareixen aquestes reflexions de Hölderlin i en segon lloc al caràcter esquinçador de la pròpia qüestió, aquesta sempre hauria de quedar en una certa penombra. Tanmateix, el fet que Hölderlin anomenés la tendència de la unitat originària a separar-se per tal de poder-se sentir, o el que és el mateix, anomenés a la separació per la qual començava l'haver "*die nothwendige Willkür des Zeus*" feia que haguéssim de connectar aquesta unitat que només es podia sentir perdent-se, amb el que havíem vist que s'esdevenia en la primera cançó del cor de l'*Agamèmnon* on es remetia a Zeus i a les seves lluites amb les generacions precedents, en tant que origen de l'ésser, en la mesura que aquest estava constituït des de l'absència que era el que impedia que la unitat fos el que aparegués, i per tant, el que només en la seva pèrdua podia sentir-se. Es tractava del mateix que havíem vist pel que feia al fragment d'Heràclit B 32. : "ἐν τὸ σοφὸν μούνον λέγεσθαι οὐκ ἐθέλει καὶ ἐθέλει Ζηνὸς ὄνομα".

Quan Hölderlin va anomenar "*die nothwendige Willkür des Zeus*" a aquesta escissió de la unitat originària, el poeta reconeixia el que s'estava esdevenint en aquesta primera cançó del cor de l'*Agamèmnon*. Creiem que el fons de la menció "*die nothwendige Willkür des Zeus*" era el mateix fons que feia que es pensés la unitat originària com *die Natur*, i aquesta no era més que la comprensió de l'ésser com a no-ésser, com a desaparèixer, com a absència. En la mateixa direcció apuntava una referència a Zeus que es trobava en les notes que havia fet Hölderlin en la seva traducció de la tragèdia *Antígona* de Sòfocles:

"Für uns, da wir unter dem eigentlicheren Zeus stehen, der nicht nur zwischen dieser Erde und der wilden Welt der Todten innehält ..."

De nou una altra referència al caràcter de Zeus d'estar sempre assenyalant cap al desaparèixer, cap al no ésser, en aquest cas amb la referència al món dels que ja havien estat, el món del no-ésser on un, en tant que deixava de ser, desapareixia: el món dels morts.

Per altra banda calia fer una referència a allò que tenia de paradoxal l'expressió "*nothwendige Willkür*". Ryan tot i que seria un dels que representaria aquella tendència de la que nosaltres ens separaríem, que entendria que Hölderlin estava intentant de presentar la unitat originària com un absolut s'adonava de la dificultat de lligar aquesta lectura amb l'expressió "*die nothwendige Willkür des Zeus*" que emprava Hölderlin. La dificultat es trobava en el fet que hi hagués quelcom així com una necessitat en un acte de l'absolut:



“Damit wird das Paradox des geteilten Ganzen in das ursprüngliche Ganze selbst zurückverlegt: die “innigste Verbindung” muß sich trennen, ist somit einer Notwendigkeit unterworfen; die Trennung erfolgt aber als Funktion des Absoluten, daher als freier Akt, als “Willkür”. Dieses Paradox erfaßt Hölderlin mit der glücklichen Formel der “nothwendigen Willkür des Zeus”, die die Teilung und Entgegensetzung überhaupt erst entstehen läßt. Die paradoxe Einheit dieser “nothwendigen Willkür”, die nur im Absoluten als Einheit erfaßt, sonst in den getrennten Teilen nur in Gegensätzen fühlbar wird, bildet den Inhalt der intellektuellen Anschauung.”<sup>21</sup>

La problemàtica de l'absolut es trobava en el fet que s'hagués d'explicar la contraposició de coneixement i decisió a partir d'una unitat que els generés, en la mesura que aquesta unitat, en tant que *nothwendigen Willkür des Zeus*, estava constituïda per una absència, i per tant, es tractava d'allò de què essencialment no podia sorgir res. La possibilitat que la unitat originària generés coses, seria la pèrdua del seu tret d'absència, que era el que la constituïa radicalment, i el que feia que l'ésser es compregués com a φύσις ο ἀλήθεια. L'ésser, en tant que absència, era incompatible amb la possibilitat de poder generar res, perquè l'absència era l'abisme que permetia que hi hagués coses, en tant que oposades a l'ésser, i mortals com als altres dels immortals. L'acte que posés l'absolut seria aquell que suprimís totes les diferències. Ja no hi hauria contraposició entre l'ésser i les coses perquè l'acte de posició de l'absolut seria un acte generatiu, en què de l'ésser en sortirien coses, o el que és el mateix, l'acte pel qual l'ésser esdevindria cosa. L'acte de posició de l'absolut no podria ser mai una contraposició necessària, perquè justament la posició de l'absolut anul·laria la possibilitat de qualsevol contraposició.

#### L'anhel d'absència | 4.2

La tragèdia grega era on la unitat originària es feia present, i en la mesura que aquesta, tal i com havíem vist era *die Natur*, l'ésser, i per tant, l'aparèixer que desapareixia, només es podia mostrar com el deixat endarrera de la contraposició de coneixement i decisió, en la mesura que estava constituït des de l'absència, i per tant, no podia ser el que apareixia. Aquest fet era el que, com ja havíem vist, motivava que la teoria del canvi de to de Hölderlin necessités, per mostrar el fons, del tram líric (com al seu aparèixer) i del tram tràgic (com al seu desaparèixer). La tragèdia era un desvelar que la unitat ideal, en el fons era no res, que l'ésser en el fons era absència. Per això:

---

<sup>21</sup> RYAN 1960, p.24

“Es ist die tiefste Innigkeit, die sich im tragischdramatischen Gedichte ausdrückt. Die tragische Ode stellt das Innige auch in den positivsten Unterscheidungen dar, in wirklichen Gegensätzen, aber diese Gegensätze sind doch mehr bloß in der Form und als unmittelbare Sprache der Empfindung vorhanden. Das tragische Gedicht verhüllt die Innigkeit in der Darstellung noch mehr, drückt sie in stärkeren Unterscheidungen aus, weil es eine tiefere Innigkeit, ein unendlicheres Göttliches ausdrückt”<sup>22</sup>

En la mesura que tal i com havíem vist en el fragment *Die Bedeutung der Tragödien...* en la tragèdia el fons es mostrava com el que era, no ésser, desaparèixer (en tant que el signe ara era =0) el que feia rellevant la tragèdia era que la unitat era escissió. Així, en la tragèdia, tant els aspectes de forma com els aspectes de contingut, que només nosaltres en tant que moderns diferenciàvem, sense que això s'esdevingués a Grècia, haurien de presentar aquesta escissió, i per tant, l'ésser com *die Natur*, com φύσις, com *die nothwendige Willkür des Zeus*. Així, arrancant-se de la bellesa i deixant-la endarrera, la tragèdia es dirigia cap a l'absència, cap al no ésser, cap a la mort. Com que en la tragèdia per primer cop el fons passava a ser el *Kunstcharakter*, aquesta presentaria com a aspecte el no-ésser. Per primer cop hi hauria un gènere que estaria ocupat en la fenomenologia del quedar endarrera, per això li calia desenvolupar diferents estratègies que fossin adequades per mostrar allò que sempre quedava endarrera, i que per tant, rebutjava aparèixer. Una d'aquestes estratègies per mostrar el que rebutjava aparèixer, tal i com havíem vist, era el record<sup>23</sup> ja que aquest permetia que es presentés quelcom com a ja deixat endarrera. Els versos que anaven de 192 a 256 de l'*Agamèmnon* eren el relat que feia el cor d'un fet terrible ocorregut ja feia un cert temps. Es tractava del sacrifici d'Ifigènia que per la seva capacitat de mostrar el fons havia de ser protegit pel marc que oferia el fet ser un record, de manera que aquest record era el que permetia mostrar quelcom que no apareixia, si no era com a deixat endarrera. La filla d'Agamèmnon, per ser com era, (la verge que cantava amb la seva veu pura (v. 245 ἀγνᾶι δ' ἀταύρωτος αὐδᾶι), l'orgull de la casa (v. 207 δόμων ἄγαλμα), la que tenia la cara bonica (v. 235 καλλιπρώϊου)), representava la bellesa, l'aparèixer, i per això era qui seria sacrificada amb tota brutalitat (versos de 229-241). Allò tràgic consistia en la contraposició de bellesa i mort, de manera que Ifigènia representava la bellesa, justament perquè se la matava, justament perquè en el fons, ella era aquesta mort brutal. Aquest fons de mort que acompanyava a les figures belles era el que constituïa allò tràgic, i era només mentre es mantenia la contraposició que hi havia tragèdia, de la mateixa manera que només l'aporia en què es trobaven els personatges de la tragèdia, el no poder fer ni una cosa ni l'altra, era el sostenir-se en l'escissió que permetia que es mostrés l'ésser. No es podia fer ni una cosa ni l'altra

---

<sup>22</sup> *Die tragische Ode.... (Grund zum Empedokles)*

perquè tot era mort, però alhora la situació era insostenible, perquè no fent, es feia quelcom: no matant a Ifigènia es condemnava a l'armada, no matant a Clitemnestra no es venjava el pare. No hi havia el sostenir-se indefinidament en l'escissió, de la mateixa manera que no hi havia menció que no fos una purgació. L'equilibri sempre era breu, com ho testimoniava la pròpia πόλις. En el moment en què es feia una cosa o altra, allò tràgic s'acabava, l'escissió es perdia. En l'*Agamèmnon* es reconeixeria la mort com el límit que tancava la figura d'Ifigènia i la feia ser qui era, aquell límit que encara era límit, i que no era quelcom merament advingut sobre un continu, i que per tant, podia ser desplaçat, sense que passés res. El reconeixement d'aquest límit faria aparèixer el que sempre ja havia quedat endarrera, perdent-se l'escissió, acabant-se l'aporia en fer-se una cosa o l'altra. La dificultat de fonamentar un límit "definitiu", de poder posar en escena una mort com la d'Ifigènia era el que determinaria que l'*Empèdocles* de Hölderlin quedés en fragment.

### El poeta sense tragèdia | 4.3

Hölderlin comprenia que si hi havia algun lloc on es podia mostrar/no-mostrar la unitat originària, aquest era la tragèdia. Aquest, doncs, seria el propòsit que el mouria a escriure l'*Empèdocles*. Tanmateix, el projecte estaria, des de bon principi, marcat per les dificultats insuperables, que farien que hi hagués fins tres versions de la tragèdia i que aquesta, finalment, quedés en fragment. A través de tots els canvis i les diferents versions, el que sempre hi restava era la determinació que l'heroi havia de morir. Romania la inevitabilitat d'aquesta mort, mentre que la seva justificació era el que anava canviant en les diferents versions. Allemann p.23:

"Der dramatische Konflikt, den der Aufsatz bereitgestellt hatte, und der aus den gegensätzlichen Positionen des Königlichen und des Empedokleischen entspringen sollte, wird dadurch nicht unmittelbar berührt. Aber er erweist sich nun mit aller Deutlichkeit, daß im Empedokles-Stoff von Anfang an hinter den zur dramatischen Darstellung gelangenden Konflikten die Todesproblematik als Hauptkonflikt verborgen lag. In ihr ist geradezu die Kunstform der Tragödie als solcher, insofern sie mit dem Tod des Helden ausgeht, in Frage gestellt, und das mit um so größerer Scharfe, als der tragische Tod durch Empedokles nicht erlitten, sondern frei gewählt wird."<sup>24</sup>

La justificació de la mort d'Empèdocles era el que dificultava que la tragèdia es pogués concloure. El fet que la mort de l'heroi fos quelcom que es decidia, que es feia i no quelcom que s'esdevingués, que caigués damunt de l'heroi, posava en qüestió la tragèdia com a gènere. Es

---

<sup>23</sup> KREUZER 1998, p. XXIX : "Der Sinn der Erinnerung ist negative Präsenz"

tractava de la impossibilitat de documentar aquella necessitat (*die nothwendige Willkür des Zeus*) que operava en la tragèdia grega. Així, s'obria la comprensió de la diferència que determinaria tot el treball posterior de Hölderlin. Es tractava de la diferència entre Grècia i la Modernitat. La mort havia deixat de ser aquell límit definitiu que tancava la figura, i ara semblava que era tant arbitrària com qualsevol altre acte. La mort, el desaparèixer, l'ésser, havia deixat de ser la diferència que feia l'ésser irreductible a cosa, de manera que ara ja no hi havia ésser i cosa, sinó la supressió de la seva diferència, de manera que tot era el mateix, ja no hi havia límits sinó que aquests eren advinguts, i per tant, en el fons, no eren límits. Tanmateix, la mort era un límit i la impossibilitat amb què es trobava Hölderlin, era la mateixa que temps més tard impossibilitaria l'acabament de *Sein und Zeit*. Es tractava de la impossibilitat de portar a escena un límit, quan el terra que es trepitjava era el continu il·limitat, o el que és el mateix, la supressió de la diferència i d'alguna manera, es mostrava que per damunt de nosaltres en aquest aspecte, se situaven els grecs. Tanmateix, en la mesura que la mort era quelcom irrenunciable, el que s'hauria de posar en qüestió era el terra que es trepitjava. Aquesta diferència la reconeixia Hölderlin en la carta a Böhlendorff del 4 de desembre de 1801: "Denn das ist das tragische bei uns, daß wir ganz stille in einem Behälter eingepakt vom Reiche der Lebendigen hinweggehn, nicht daß wir in Flammen verzehrt die Flamme büßen, die wir nicht zu bändigen vermöchten". La mort en la modernitat ja no tenia res a veure amb fer aparèixer-desaparèixer l'ésser, degut a que ésser ja no tenia res a veure amb desaparèixer, sinó amb un continu il·limitat. En tant que la base de la modernitat estava edificada sobre el continu, la mort havia esdevingut un acte tant unilateral com qualsevol altre. No hi havia lloc pel desaparèixer, per l'absència, pel no-ésser. Tanmateix, la mort no es deixava transformar tant fàcilment en un acte unilateral i així, en la modernitat era el senyal que podia mostrar la secundarietat de la nostra situació, en tant que trencava el marc modern, que era incapaç d'incloure-la. Així, era en l'intent seriós de fer una tragèdia on començaven a grinyolar els engranatges de la Modernitat<sup>25</sup>. El fracàs de *l'Empèdocles* obria la comprensió de la diferència Grècia-Modernitat, així, com la superació del classicisme. Per nosaltres, moderns, ja no hi havia la possibilitat d'escriure una tragèdia.

---

<sup>24</sup> ALLEMANN 1954, p. 23

Hem vist com ja en el període d'*Urtheil und Seyn...* i en el de *l'Hiperió* Hölderlin s'ocupava de la problemàtica de perquè la unitat originària s'havia de dividir, tot i això, no va ser fins que les dificultats de *l'Empèdocles* van fer que el projecte d'escriure una tragèdia fracassés, que va sorgir la possibilitat d'un nou enfocament del problema. La unitat originària no era merament quelcom, sinó que esdevenia quelcom, era anhel de desenvolupar-se en coses, era l'acte del destronament de Cronos per Zeus, era l'acte de la lluita entre l'aparèixer i el desaparèixer. De fet, es tractava de resoldre el problema de la unitat i les parts. La unitat, contestant a Fichte i Schelling, no era identitat sinó que només es podia definir com a diferència, de manera que el diví només es podia expressar en una forma estranya i impròpia si és que aquest es volia conservar, així, l'obertura només s'esdevenia com a ocultació del que es revelava<sup>26</sup>. En la mesura que la unitat originària s'esdevenia, el déu havia de ser temps<sup>27</sup>, per tant, com que manifestar-se volia dir sorgir deixant quelcom endarrera, aquest procés era el que constituïria la història. La relació entre la unitat originària i la història esdevindria la relació entre el fonament i el símbol en què s'expressava. D'aquesta manera, no només el poema tràgic, sinó la poesia en general seria el que quedaria fonamentat. La carta que Hölderlin escrivia a Böhlendorff el 4 de desembre de 1801 seria aquell document on Hölderlin exposaria l'obertura com un procés històric<sup>28</sup>.

El que Böhlendorff havia aconseguit amb la seva obra era precisió (*Präzision*) i hàbil flexibilitat (*tüchtige Gelenksamkeit*) sense perdre amb això calor (*Wärme*). Precisió i calor no eren conceptes que només servissin per valorar l'obra de Böhlendorff sinó que provenien d'un context més ampli en què Hölderlin veia, connectat amb el procés històric, el moviment en què la unitat originària s'obria. D'aquesta manera s'havia arribat a la comprensió de la diferència entre antics i moderns i així, es podia fonamentar la superació del classicisme:

---

<sup>25</sup> KREUZER 1998, p. XLI: "Nach dem Ende des Empedokles- Projekts ist die Theorie der Tragödie die geschichtsphilosophische und poetologische Klärung einer vergangenen Kunstform, die im Bewußtsein ihrer geschichtlichen Differenz ihren Sinn gewinnt.

<sup>26</sup> [cfr] HÖLDERLIN 1998, *Allgemeiner Grund*. [cfr.] JAMME 1983, p. 357: "Da das Innige nicht direkt, sondern nur in "positivsten Unterscheidungen" darstellbar ist, muß der Dichter sich einen möglichst "fremden" Stoff wählen". Tanmateix aquí encara no es tractava de l'aniquilació de la matèria, això passaria en les notes a les tragèdies i en el fragment *Die Bedeutung der Tragödien*, on el signe (das Zeichen) = 0. Es tractava de dues coses diferents. D'una banda die Natur no podia aparèixer-desaparèixer si no era com a escissió, de l'altre es tractava de com havia d'aparèixer aquesta escissió, i en la mesura que es comprenia que no hi havia aparició innocent, sinó que tota aparició era desaparició, degut al caràcter de die Natur de ser ésser/no-ésser llavors ja no tenia sentit que s'hagués d'escollir una matèria estranya.

<sup>27</sup> [cfr] HÖLDERLIN 1998, *Anmerkungen zum Ödipus*: "der Gott, weil er nichts als Zeit ist"

“...gefährlich sich die Kunstregeln einzig und allein von griechischer Vorteflichkeit zu abstrahieren”... “Ich habe lange daran laboriert und weiß nun, daß außer dem, was bei den Griechen und uns das höchste seyn muß, nemlich dem lebendigen Verhältniß und Geschik, wir nicht wohl etwas gleich mit ihnen haben dürfen.”<sup>29</sup>

El camí que portava a aquesta carta passava pels fragments d'Homburg i l'escrit *Der Gesichtspunct aus dem wir das Altertum anzusehen haben*, i era el que permetia rebutjar les tesis de Winckelmann, però no per anar contra els antics sinó per poder-se desfer del principi de la imitació. La representació de l'antiguitat que determinava el classicisme era aquella que subsumia sota el mateix impuls de formació a antics i moderns. Que aquests seguien direccions oposades era el que es revelaria en la carta a l'amic. Hölderlin havia reconegut l'origen de l'art dels grecs en el foc del cel i en el *pathos* sagrat, mentre que el dels hespèrics el trobava en la sobrietat i la claredat de la presentació. Aquest origen natural era el que Hölderlin anomenava el nacional o el propi. El punt d'arribada dels grecs, era el punt de partida dels moderns, de la mateixa manera que el punt de partida dels grecs era el punt al que tendien els moderns. En la carta a Böhlendorff semblava que ens haviem quedat amb només dos termes enlloc dels tres que teníem en la doctrina del canvi de to de Hölderlin<sup>30</sup>. Amb això creiem no estar afirmant res més que el camí que recorrien el grec i l'hespèric no eren el mateix camí. El camí del grec passava per, un cop s'estava vers les coses, preguntar-se pel seu fonament i descobrir que enlloc de bellesa, el fons resultava ser no res, desaparèixer, mort. Per recórrer aquest camí, necessitaven de tres trams, l'èpic, el mèlic i el tràgic. Tanmateix, quan el modern es dirigia cap al foc del cel, la unitat ideal, la bellesa ja s'havia revelat com a mort, era el desamparament i l'absurditat que havia calgut positivitzar per a poder-los fer habitables: el que haviem mostrat com a construcció del continu o la pèrdua del λέγειν per esdevenir dir. El nostre punt de partida, ja no podia passar per una unitat ideal, que sabíem que no hi havia, sinó que partint de l'absurditat i el desamparament calia anar cap al foc del cel, cap al límit i la vinculació. No hi havia cap altre lloc on anar, només hi havia l'estar vers les coses, tot i que aquestes ara no fossin res, però només en el resistir la tensió entre els dos extrems, entre el quedar i el marxar, només en el suportar l'absència del diví, això és: comprendre la Modernitat, podia pressentir-se *die Natur*.

---

<sup>28</sup> SZONDI 1974, v. II, pp. 156-183, SZONDI 1992, pp. 155-206

<sup>29</sup> carta a Böhlendorff

<sup>30</sup> Pel que fa a la possibilitat que potser només quedessin dos termes [cfr.] MARTÍNEZ MARZOA 1992a, pp. 113-134

La comprensió de Hölderlin del que havia significat ésser a Grècia havia permès comprendre la història dels gèneres poètics com la pregunta per l'ésser, i la tragèdia com l'aparèixer/ desaparèixer del seu tret més íntim, l'absència, que el constituïa com a l'altre de les coses. En l'obertura de la distància entre Grècia i la Modernitat era d'importància decisiva la comprensió que Hölderlin guanyava en la seva confrontació amb la tragèdia grega i en especial amb la problemàtica que envoltava el portar a escena la mort. Així, la comprensió de la impossibilitat d'acabar *l'Empèdocles* era la que permetria tota la seva trajectòria posterior, i mostraria la tragèdia com a obra radicalment grega, lligada a Grècia i al terra que s'hi trepitjava, en la mesura que en mostrava la seva estructura, i per tant, allò que feia de Grècia, Grècia en front de la Modernitat, permetent-nos reconèixer l'absència, quan el continu, i per tant, la seva manca, era el que "estructurava" el nostre món, i fent rellevant, aquest món, com a quelcom secundari, derivat de la pèrdua de l'Hèl·lada.

Δίκη | Capítol 5





En els primers capítols d'aquest treball, havíem vist com la tragèdia portava a escena l'escissió que constituïa l'ésser, donant-se cobertura al fet que Dionís fos el déu de la tragèdia. Per altra banda, que la forma de la tragèdia fos la impossibilitat de la figura, que es mostrava en la confrontació de dues estructures que recordaven a l'èpos i al melos, era l'altra cara del fet que els continguts mostressin el que sempre havia estat ja deixat endarrera, que en l'èpos sonava de fons, que en el melos s'apuntava, i que només apareixia en la confrontació que la tragèdia portava a escena. Que el que nosaltres diferenciàvem com a aspectes de contingut i de forma, es revelés com a dues cares del mateix, era degut a què l'estructura que funcionava no era el dir sinó el λέγειν. El canvi de significat que λέγειν patiria i que donaria lloc al dir, l'havíem vist en relació amb la menció que es portava a terme a Grècia (marxar a Troia) que feia que l'absència es perdés i es constituís el continu il·limitat i alhora, com el mateix procés, que com havia mostrat de Romilly<sup>1</sup>, havia tingut lloc en la noció de temps (cfr. 3.5.3). El temps com a continu no havia funcionat sempre, i en la sensació d'interrupció que ens provocaven les escenes dels cors en les tragèdies, es feia present l'absència que constituïa el temps i que impedia que aquest fos un continu.

Al final de la primera cançó del cor, s'havia establert una relació entre δίκη i πάθει μάθος, mostrant-se δίκη com un altre nom per l'escissió (cfr. 3.5.3), i per tant, per allò que hi havia quan l'estructura encara era λέγειν i el temps no era un continu. En aquest segon *stasimon*, constituït per tres estrofes (que anaven de 367 a 384, de 403 a 419 i de 437 a 455), tres antiestrofes (que anaven de 385 a 402, de 420 a 436 i de 456 a 474) i un epode (que anava de 475 a 486), s'aprofundia en la comprensió del que significava l'empresa que marxava a Troia, i com que aquesta tenia la pretensió de restablir δίκη, alhora es mostrava el que δίκη significava, i perquè δίκη esdevenia un nom adequat per a l'ésser, i per tant, per l'escissió. Aquest *stasimon* era el mostrar-se de l'empresa comuna, i quan amb el retorn de l'expedició que havia anat a restablir δίκη es fes rellevant l'escissió que constituïa el fons de les coses, fer δίκη es mostraria com la menció del fons (ho veurem en el fer-se rellevant l'absència que deixava Helena amb la seva partida, o les urnes que tornaven enlloc dels homes que havien marxat, però també en les dificultats del missatger per dir béns i mals en un mateix discurs, en l'apuntar a quelcom que no es deia del discurs de Clitemnestra o en la tempesta que el missatger era incapaç d'explicar). L'empresa comuna mostrant que el seu fons era l'escissió dels déus, es feia rellevant com la

pròpia escissió, i el seu caràcter transgressor d'assenyalar el fons, s'havia de veure com el caràcter transgressor de la pròpia escissió, i per tant, del simple fet que hi hagués. A partir d'aquest moment, les conseqüències de l'empresa no es podrien deixar de percebre com les conseqüències de la transgressió que aquesta havia portat a terme, i per tant, en relació amb el des-cobriments del quedar endarrera que havia significat l'empresa que marxava a Troia.

El preludi anapèstic que anava de 355-366 començava amb la pregària a Zeus i a la Nit donant gràcies per la victòria de l'empresa que volia restablir δίκη. En aquest moment, ens trobàvem amb què el cor, amb aquest inici de pregària, recordava el fet que Zeus havia enviat una Erínia venjadora als transgressors, per tal de fer δίκη a partir de l'ἀδικία (vers 40, 59 i ss.), mostrant-se el fons de l'empresa que pretenia restablir δίκη com l'oposició entre els déus. Assenyalant i mostrant el límit del regne de Zeus, ja que malgrat que l'acció era de Zeus, aquest no era res sense la foscor que constituïa les arrels dels seu regne que establia que si els límits eren sobrepasats aquests es perdien, es mostrava la constitució del regne de Zeus, i per tant, en la mesura que aquest estava darrera de l'empresa que pretenia fer δίκη, com la constitució de l'empresa, i per tant, de δίκη. Aquesta esdevenia la purgació que queia a aquell que havia anat més enllà del que era lícit, degut al fons d'absència que constituïa el regne de Zeus, establint-se, així, una relació entre les Erínies i δίκη que assenyalaria a la possibilitat que una de les atribucions d'aquestes divinitats antigues fos la de vigilar els límits, fent-se evident la relació dels límits amb l'absència que constituïa el quedar endarrera. De nou, com ja passava en l'himne a Zeus, quan es tractava de dir el fons de l'empresa es produïa un canvi de nivell i ens situàvem en el pla dels déus: Zeus enviava una Erínia venjadora als transgressors en forma de l'empresa que encapçalava Agamèmnon, havent de veure's en aquest fet, una acció conjunta de Zeus i els poders foscos de la nit<sup>2</sup>. Fent notar que Zeus i les Erínies eren els que feien que Agamèmnon marxés cap a Troia, en la mesura que aquest partir cap a Troia era la menció de l'ésser, i per tant, l'obertura, es mostrava que les històries d'un enfrontament de Zeus amb les divinitats antigues no assenyalaven a un punt anterior on tots formessin un regne conjunt, sinó, només que l'haver era violència, enfrontament, i per tant, escissió, i que només amb l'enfrontament podia començar tot. L'acte d'obertura era un acte conjunt de Zeus i les divinitats antigues, en què aquestes se sotmetien al poder de Zeus, constituint-se l'absència i la presència

---

<sup>1</sup> DE ROMLLY 1971

<sup>2</sup> Recordem la relació de la nit amb el quedar endarrera en 3.1, tanmateix, en les *Eumènides* quan del que es tracti sigui del propi fet de l'obertura, es faran explícites totes aquestes relacions, com en 321: "μάτερο ἄ μ' ἔτικτεσ", 416: "ἡμεῖς γὰρ ἐσμὲν Νυκτὸς αἰανῆ τέκνα, 876: "ἄιε, μάτερο Νύξ"

com a dues cares del mateix, i per tant, fent de l'èsser, la menció que es purgaria. Aquesta obertura que significava la lluita entre els déus era el marxar cap a Troia de l'empresa comuna.

## Les guardianes dels límits | 5.2

Διὸς πλαγὰν ἔχουσιν εἰπεῖν·  
 πάρεσιν τοῦτό γ' ἔξιχνεῦσαι·  
 {ὡς} ἔπαρξεν ὡς ἔκρανεν. οὐκ ἔφα τις  
 370 θεοὺς βροτῶν ἀξιοῦσθαι μέλειν  
 ὅσοις ἀθίκτων χάρις  
 πατοιθ'· ὁ δ' οὐκ εὐσεβής·  
 πέφανται δ' τ' ἐγγόνους  
 375 ἀτολμήτων ἄρη<sup>3†</sup>  
 πνεόντων μείζον ἢ δικαίως,  
 φλεόντων δωμάτων ὑπέρφευ  
 ὑπὲρ τὸ βέλτιστον. ἔστω δ' ἀπή-  
 μαντον, ὥστ' ἀπαρκεῖν  
 380 εὖ πραπίδων λαχόντι·  
 οὐ γάρ ἐστιν ἔπαλξις  
 πλούτου πρὸς κόρον ἀνδρῖ  
 λακτίσαντι μέγαν Δίκας  
 βωμὸν εἰς ἀφάνειαν.

Poden dir que el cop és de Zeus.

Això és fàcil de rastrejar.

S'ha esdevingut com s'ha disposat. Algú va dir  
 que els déus no es dignen a tenir cura dels mortals  
 que la gràcia del sagrat  
 trepitgen. No era piadós.

Es mostra a les futures generacions

la discòrdia que prové d'atrevir-se a allò a què no s'ha de gosar  
 inflant-se més del que és just,  
 havent-hi abundància excessiva en la casa,

més enllà de l'òptim. Sigui sense  
mal, essent suficient  
a qui per sort li ha vingut el saber.  
No hi ha defensa  
per a l'home que per la insolència de la riquesa  
dóna puntades de peu al gran altar  
de la justícia fins la seva desaparició.

La cançó del cor començava mostrant com la constitució de l'ésser era la que determinava que la seva menció fos una transgressió: el sotmetiment de les divinitats antigues a Zeus feia que el seu regne estigués constituït des de l'absència. Aquesta absència determinava que l'ésser no podia ser el que apareixia, fent que caigués la purgació a aquell que la feia aparèixer, essent la purgació la pèrdua de l'absència que constituïa l'ésser, i per tant, de l'estructura del món. El cop que havia rebut Troia i que era l'empresa comuna, era de Zeus, fet que per altra banda ja s'havia mostrat en el símil dels voltors, mentre que en l'himne a Zeus s'havia fet rellevant que l'origen del regne olímpic es trobava en les lluites entre déus antics i déus olímpics, en les que aquests últims havien aconseguit imposar-se, esdevenint-ne Zeus el seu cap visible, de manera que l'empresa comuna, en tant que al seu darrera hi tenia l'acte de sotmetiment de les divinitats antigues a Zeus, tenia el caràcter desmesurat de l'acte d'obertura. L'acte pel qual Zeus esdevenia el cap dels déus, era l'acte pel qual s'establí la diferència entre déus antics i déus vigents que permetia la diferència entre les coses i l'ésser, essent aquesta diferència la que permetia que hi hagués. Tanmateix, el caràcter de violència, d'absència que constituïa el fons del regne de Zeus, i per tant, el fons de l'ésser el configurava com allò que sempre hauria de quedar endarrera, i per tant, el que no es podia mencionar, el que no podia aparèixer, perquè la seva menció, el seu aparèixer esdevindria la seva pèrdua. Per això, la seva menció esdevenia purgació. Mostrant que el fons de l'empresa era el mateix cop de Zeus que el que va permetre establir el seu regnat, el cor estava mostrant el fons de l'empresa: allò en què ella consistia i que no era altre que l'obertura. La constitució de l'ésser des de l'absència impedia que quan aquesta es perdés, es pogués recuperar, per això l'intent de fer δίκη, o el que és el mateix, l'intent de restablir els límits, s'enfonsaria més en l'ἀδικία. L'èxit de l'empresa comuna permetia que en el seu retorn, aquesta mostrés l'absència com el fons de l'ésser, tanmateix, en la mesura que en haver fet aparèixer l'absència, aquesta es perdria, es feia evident el caràcter de transgressió de

---

<sup>3</sup> El text era corrupte i tant West com Sommerstein en les seves edicions reproduïen ἄρη, mentre que en l'aparell crític recollien la variant de Headlam ἀρή. Era a partir d'aquesta variant que Sommerstein donava

l'empresa, que no era altre, que la transgressió que significava la pròpia obertura, i que per tant, determinava que pel simple fet d'haver, aquest s'hauria de perdre. L'empresa comuna era venjadora i la venjança es portaria a terme, de la mateixa manera que Zeus havia establert el seu regne, malgrat les conseqüències funestes que aquest acte pogués tenir, doncs ja havíem vist que sense la menció no hi havia res, però que alhora, aquesta l'abocava a la seva pèrdua, de la mateixa manera que marxar a Troia era l'obertura que abocaria al no res. Només ara que l'empresa havia estat acomplerta, es podia mostrar el seu fons, i per tant, el fons de l'ésser, ja que aquest acompliment no era altre que el mostrar-se de l'ésser.

El següent que ens deia el cor era que semblava que els déus no tenien cura del mortals que trepitjaven les coses sagrades, mostrant-se el caràcter de purgació que tenia la menció pel fet que l'ésser estava constituït per l'absència que significaven les divinitats antigues engrillonades en el fons del Tàrtar. Si partíem del text donat tant per West com per Sommerstein i acceptàvem ἄρη, el cor ens advertiria que atrevir-se a allò a què un no havia d'atrevir-se comportava la discòrdia entre els descendents, o el que és el mateix: la desmesura d'anar més enllà del que era lícit comportava el des-cobrir-se de l'ésser com a escissió, i per tant, el mostrar-se allò que mai s'hauria de mostrar. Així, en la mesura que algú trepitjava l'altar de δίκη, i per tant, no respectava els límits, com que l'ésser estava constituït des de l'absència, no hi hauria res que els déus poguessin fer per ell, perquè justament l'escissió entre ells era el que els constituïa com a déus i el que determinava que sobrepassar un límit comportés la discòrdia que acabaria en ruïna. Fer alguna cosa per ajudar a aquell que traspassava els límits era fer que l'escissió deixés de valer, i per tant, que els propis déus deixessin de valer. Zeus tenia cura dels homes fins a un cert límit, anar més enllà del qual, quedava fora de les seves atribucions. Eren les divinitats que quedaven endarrera i vigilaven els límits, les que s'ocupaven dels mortals quan aquests sobrepassaven els límits, tenint unes funcions en les que els olímpics no podien immiscir-se: aquest era el límit del regne de Zeus i el que el constituïa com a tal. Així, quan hom feia un excés, de qualsevol tipus, ὕβρις, llavors Zeus poca cosa podia fer-hi, fora d'enviar-hi una Erínia venjadora. Si algú transgredia els límits que constituïen l'haver, el que es posava en perill era l'ésser, ja que quan se sobrepassava un límit, era que el límit havia deixat de valer. Per això calia alguna instància que vigilés els límits. Sobrepassar els límits, era donar puntades de peu a l'altar de δίκη fins a fer-la desaparèixer, o el que és el mateix, la pèrdua de l'ésser degut a què aquest estava constituït des de l'absència de les divinitats antigues sotmeses a Zeus.

385 βιᾶται δ' ἄ τάλαινα Πειθῶ,  
 προβούλο{υ} παῖς ἄφερτος Ἄτας·  
 ἄκος δὲ πᾶν μάταιον. οὐκ ἐκρύφθη,  
 πρόπει δέ, φῶς αἰνολαμπές, σίνος·  
 El força, la maleïda Peitho,  
 filla insuportable d'Ate que aconsella.  
 Tot remei és va. No s'ha amagat  
 sinó que es mostra, llum lúgubre, el dany.

De la mateixa manera que “τάλαινα παρακοπᾶ” i “ὄργῃ περιόργως”, “τάλαινα Πειθῶ” tornava a fer referència a l'impuls del tot desmesurat d'abandonar les coses per dirigir-se a l'ésser, i per tant, d'anar més enllà del que era lícit. Un cop s'havia produït la desmesura, no hi havia remei, no hi havia possibilitat de restablir la mesura, en tant que s'havia mostrat el que hauria de desaparèixer; l'absència s'havia fet presència. Era la impossibilitat de restablir els límits, en la mesura que aquests no es feien, sinó que es reconeixien, el que comportava la impossibilitat de fer δίκη a partir de l'ἀδικία.

λιτᾶν δ' ἀκούει μὲν οὔτις θεῶν,  
 τὸν δ' ἐπίστροφον τῶν  
 φῶτ' ἄδικον καθαιρεῖ.  
 La seva súplica, cap dels déus l'escolta  
 si té relació amb aquestes coses  
 l'home injust és castigat.

Quan es produïa la menció, aquesta no era sense conseqüències, sinó que abocava a la pèrdua de l'haver. A aquell que s'encaminava cap a l'ésser, se li enfonsava el terra sota els seus peus, perquè es dirigia cap a l'absència i l'absència no era cap lloc, només la manca de lloc. La ruïna del que anava més enllà del que era lícit no era més que l'altra cara d'abandonar les coses per dirigir-se a l'ésser. No es tractava d'un càstig dels déus, l'Erínia venjadora que enviava Zeus als transgressors, no era altra purgació que el constatar la pèrdua del seu món, i per tant, la conseqüència d'abandonar l'estar vers les coses, essent la purgació, la catarsi, la pèrdua del terra que es trepitjava, i per tant, la conseqüència de la constitució de l'ésser des de l'absència que feia que aquest no fos una cosa. Per això, cap dels déus no podia escoltar les súpliques d'aquell que havia sobrepassat la mesura, ja que justament el regne olímpic era la constitució de l'haver des

de l'absència. Fent aparèixer l'absència es posava en perill el propi món dels déus. Això, era el que li havia esdevingut a Paris: en emportar-se l'esposa de Menelau quan era convidat a la seva taula, deshonrava al Zeus de l'hospitalitat. La desmesura de Paris seria la ruïna de Troia: el món de Paris desapareixeria. L'Erínia venjadora que enviava Zeus, que no era altra que l'empresa que encapçalava Agamèmnon, era la purgació, com a l'altra cara de la desmesura d'anar més enllà del que era lícit. Sobrepassar el límit, i per tant, la seva destrucció era la pèrdua de l'haver: per Paris, la destrucció de Troia. L'escissió entre els déus que hi havia darrera de l'empresa comuna era la que en determinaria el seu caràcter transgressor, i per tant, que el seu dirigir-se al fons de les coses provoqués que el seu èxit, fos la seva pròpia ruïna.

### Helena | 5.3

El comprendre l'empresa comuna com el des-cobrir del fons, feia que la tornada de l'empresa es mostrés com el revelar-se de l'absència que aquesta havia posat de manifest. La fugida d'Helena es percebia com l'impuls terrible o la bogeria que patia Agamèmnon i que era condició per aventurar-se cap a allò que era insuportable de suportar (vers 408: “ἄτλητα τλᾶσα”) i portava la ruïna, a ella i a tots aquells que l'envoltaven. Els *mantis* dels palaus, ho revelaven, en la mesura que com a experts veien el fons de les coses “ἰώ, ἰὼ δῶμα δῶμα καὶ πρόμοι, ἰὼ λέχος καὶ στίβοι φιλάνορες”. Les quatre estrofes (dues estrofes i el parell corresponent d'antiestrofes) que tractaven de la guerra, estaven marcades pel fet que tota evocació positiva era destruïda per una contrapartida negativa<sup>4</sup> mostrant-se la profunditat, el fons del succés, i per tant, allò que aquest havia estat. La transgressió havia provocat la ruïna i l'intent de restablir la situació inicial, encara s'enfonsava més en la transgressió. La bellesa d'Helena havia revelat el seu fons de mort, l'aparèixer havia mostrat la seva constitució des de l'absència. En el discurs dels *mantis* es feia justícia al que Helena havia esdevingut, perquè el seu saber veia el fons de les coses. Helena era una figura excessiva, perquè la seva bellesa era tant desmesuradament evident, que Paris s'enamorava d'ella i se l'emportava quan era convidat a casa dels Atrides, cometent un acte d'impietat contra el Zeus de l'hospitalitat. L'acte d'impietat, la menció, el fer-se rellevant el que sempre hauria de quedar endarrera no deixava les coses com estaven, sinó que portava a Paris i a Troia a la seva destrucció, mostrant-se el perill de l'aparèixer de l'ésser, la bellesa: el perill de l'excés que provocava desmesura i impietat, i abocava a la pèrdua i a la mort. La història d'Helena era el moviment de menció de

---

<sup>4</sup> [Cfr.] BOLLACK, JUDET DE LA COMBE 1981, v.II, p. 429 i ss, p. 431: “La strophe est en effet d'abord construite sur le contraste de l'absence et de la présence.”



l'ésser: el fer-se evident de la bellesa, de l'aparèixer constituït des de l'absència era la ruïna de la seva pèrdua.

Després de marxar cap a Troia amb Paris, l'únic que quedava d'ella era la seva absència. Per això, es deia que en el palau semblava que hi regnés un fantasma (vers 415: φάσμα δόξει δόμων ἀνάσσειν). Φάσμα<sup>5</sup> era un d'aquelles paraules que servien com a recurs per presentar quelcom que de fet estava absent, permetent que algú estigués present com a absent. Això era el que li esdevenia a Helena. Degut a la desmesura d'anar més enllà de tot límit, la bellesa d'Helena es revelava com a absència, i per això, ara, havia d'aparèixer com a φάσμα. Uns versos més endavant trobàvem una altra manera en què es feia present l'absència d'Helena: en les estàtues del palau, versos de 416 a 419:

εὐμόρφων δὲ κολοσσῶν  
 ἔχθεται χάρις ἀνδρῶν  
 ὀμμάτων δ' ἐν ἀχηνίαις  
 ἔρρει πᾶς' ἀφροδίτα.

De les belles estàtues  
 odia la gràcia, l'home.  
 Del blanc dels ulls  
 els ha fugit tota afroditada.

Pel que feia a κολοσσῶν, genitiu de κολοσσός si bé feia referència a una estàtua, s'havia trobat que tenia com a valor primer el sentit de substitut o de doble que permetia que la interpretació d'aquest vers guanyés en precisió<sup>6</sup>. Semblava que el ritual de fer figures d'Helena seria anàleg a un ritual funerari. En efecte, el mot "κολοσσός", en una llei de Cirene (al principi del s. IV, SEG IX, 1,72; hom pot trobar el text en Buck, *Greek Dialects*, p. 309, inscripció 115, l. 117-121) designava clarament el substitut d'un mort que s'invocava en un ritus funerari. Així, s'establia encara més aquella connexió amb la impossibilitat d'aparèixer d'aquells que han desaparegut de la presència. En les *Eumènides*, quan Clitemnestra ja hagi estat assassinada per Orestes i s'aparegui a les Erínies per reclamar justícia, en la mesura que ella ja no pertanyerà a la presència també haurà d'aparèixer de manera adequada a la seva absència, i per això ho farà

<sup>5</sup> No entrarem en la discussió de si el fantasma podria ser que anomenés a Menelau. La tradició ho havia fet, sobre aquesta discussió: [cfr.] BOLLACK, JUDET DE LA COMBE 1981, v.II, p. 429 i ss, tanmateix, nosaltres seguïem les indicacions de FRAENKEL 1950, v. II, p. 218.

<sup>6</sup> [Cfr.] BOLLACK, JUDET DE LA COMBE 1981, v.II, p. 432 que el refereix a BENVENISTE 1932

com a ψυχή. Així, el fet que κολοσσός tingués a veure amb la mort només feia que reforçar la idea que el que s'estava representant era l'absència d'Helena, i que aquesta absència era la mort, el quedar endarrera, el que mai hauria d'haver aparegut, i que per tant, necessitava dir-se d'una manera adequada a allò que "era". En la tristesa de Menelau es feia notar expressament que les estàtues no eren Helena, justament el que els mancava era el que en Helena era excés, i que per tant, ara havia desaparegut: l'encant, la gràcia. L'excés d'encant s'havia transformat en la mirada morta i buida de les estàtues. Les estàtues d'Helena eren la manera en què apareixia la seva absència, el que hi havia, quan no hi havia bellesa.

Dels versos 420 a 425 es tornava a incidir en l'absència d'Helena. Ara el recurs emprat era el del somni.

420 ὄνειρόφαντοι δὲ πενθήμονες  
 πάρεισι δόξαι φέρουσαι χάριν ματαίαν·  
 μάταν γάρ, εὖτ' ἂν ἐσθλά τις δοκῶν ὄρᾶν,  
 παραλλάξασα διὰ

425 χερῶν βέβακεν ὄψις, οὐ μεθύστερον  
 πτεροῖς ὀπαδοῦσ' ὕπνου κελεύθοις.

Apareixent en els somnis, doloroses  
 es presenten aparicions que porten una alegria vana.  
 Doncs en va, quan un la fortuna creu veure  
 esmunyint-se  
 de les mans ha marxat la visió, mai més  
 essent la companyia alada en els camins del son.

El somni com ja havíem anat indicant també ens feia aparèixer quelcom que no era present, i en la manera que tenia d'escapar-se d'entre les mans quan es volia abastar, es destacava aquest tret. Helena, de nou s'apareixia a Menelau, però, en somnis, i per tant, com a absència.

#### Morts, urnes i cendres | 5.4

Aquella tensió que havíem vist en la figura d'Helena, entre la seva excessiva bellesa i la mort que l'acompanyava, era la que ara vèiem en la figura dels homes que havien marxat cap a Troia i que no tornaven sinó era com a cendres dins d'urnes. L'empresa que marxava cap a Troia, s'havia revelat, en el sacrifici d'Ifigènia, com a mort, i per tant, tots aquells que hi havien

participat, ara que l'empresa havia estat acomplerta es revelaven com a mort, i per tant, absència. Dels guerrers grecs només en quedaven les cendres, aquesta era la única presència que els esqueia<sup>7</sup>.

En els versos 451 a 455 es descrivia un fenomen força estrany: els morts que havien estat enterrats al voltant de la muralla de Troia conservaven la seva bellesa. Això, només ho podíem interpretar com que en contra de l'habitual destruir els cossos pel foc i tots els moviments que això comportava: el viatge, la lamentació, el discurs, la difuminació del ressentiment que revelaven l'èxit de l'intercanvi constitutiu de l'heroisme que preservava la fama deixant desaparèixer als guerrers, l'estrofa volia fer present el contrari, la detenció del procés de disseminació amb la preservació immòbil dels cossos intactes sota la terra. Així, els cossos conservats sota la terra tenien la mateixa presència que els receptacles per la cendra i les estàtues que decoraven el palau de Menelau. D'aquesta manera, coberts per la terra però conservant el seu bell cos, no desapareixien en el fons de l'Hades, sinó que d'una manera singular, estaven presents en la seva absència.

## La purgació | 5.5

μένει δ' ἀκοῦσαί τί μου  
 460 μέριμνα νυκτηρεφές·  
     τῶν πολυκτόνων γὰρ οὐκ  
     ἄσκοποι θεοί, κελαι-  
     ναὶ δ' Ἐρινύες χρόνῳ  
     τυχηρὸν ὄντ' ἄνευ δίκας  
 465 παλιντυχεῖ τριβᾷ βίου  
     τιθεῖσ' ἀμαυρόν, ἐν δ' αἴσ-  
     τοις τελέθοντος οὔτις ἀλκά.  
     τὸ δ' ὑπερκόπως κλύειν εὖ  
     βαρὺ· βάλλεται γὰρ ὄσσοις  
 470 Διόθεν κεραυνός.  
     κρίνω δ' ἄφθονον ὄλβον·  
     μήτ' εἶην πτολιπόρθης,

<sup>7</sup> [Cfr.] BOLLACK, JUDET DE LA COMBE 1981, v.II, p. 443 i ss.: "Alors que l'absence d'Hélène, restituée dans sa vérité par les visions oniriques, était concrétisée dans le vagabondage du rêve, l'absence des

μήτ' οὖν αὐτὸς ἀλοῦς ὑπ' ἄλ-  
 λων βίον κατίδοιμι.  
 Espera escoltar alguna cosa  
 coberta de nit, la meva ansietat.  
 Als autors de tantes morts  
 no deixen de veure'ls els déus doncs les ne-  
 gres Erínies amb el temps  
 qui ha estat afortunat sense justícia  
 invertint la seva fortuna i corroent la seva vida  
 afeblint-los<sup>8</sup>, en la terra  
 dels que han acabat, no tenen força.  
 Doncs una fama excessiva  
 gravosa. És llençat pels ulls  
 el llamp provinent de Zeus.  
 Trio una prosperitat no envejada.  
 No sigui jo destructor de ciutats  
 ni captiu i sota altres  
 veure la meva vida.

En aquesta segona cançó del cor, s'havia des-cobert la relació de δίκη amb l'escissió que constituïa el món dels déus, i com anar a fer δίκη era el mateix que l'obertura, la transgressió d'un aparèixer constituït des de l'absència que feia notar el que sempre ja havia quedat endarrera i en provocava la seva pèrdua, i per tant, la ruïna del que s'hi aventurava. Cap dels déus no escoltava la súplica del que havia trepitjat l'altar de la justícia, en ser justament la constitució del regne de Zeus la que provocava que quan s'anava més enllà del que era lícit i no es respectaven els límits, fent-se de l'absència, presència, es perdés el món en què s'habitava i s'esdevingués la ruïna. Havíem vist com la partida d'Helena, que era el que havia posat en marxa l'empresa comuna, s'havia mostrat com el des-cobrir-se el fons d'Helena com la mort que queia damunt de Troia. Així, un cop reconegut que el fet que l'ésser estigués constituït des de l'absència era el que provocava que la desmesura comportés ruïna, ara veïem com aquesta

---

guerriers est restituée dans la réalité tangible des armes reliques et de la cendre.”

<sup>8</sup> La construcció en grec “τιθεῖσ' ἀμαυρόν” recollia el sentit tant d'afeblir, com el d'esdevenir una ombra, de manera que l'afebliment que ocasionaven les Erínies seria l'esdevenir una ombra, o el que és el mateix, abandonar la presència, establint-se la connexió que havíem trobat en paraules com ψυχή o φάσμα amb l'àmbit de l'absència.

constitució de l'ésser que venia donada pel fet que el regne de Zeus hagués estat erigit damunt del sotmetiment de les divinitats antigues, alhora era la que provocava que les divinitats que s'encarregaven de vigilar els límits, i per tant, de causar la ruïna a aquells que sobrepassaven la mesura, fossin aquestes divinitats antigues, ja que era per causa de l'absència, i per tant, per les divinitats que havien estat engrillonades en el fons del Tàrtar, desapareixent del poder, que l'ἀδικία, comportava ruïna, però no perquè aquestes infligissin un càstig, sinó perquè l'absència que representaven aquestes divinitats era el que constituïa l'ésser.

A mesura que el *stasimon* avançava, s'anava revelant el fons de la transgressió. Així, el cor tornava a recordar que el millor era el terme mig, malgrat que aquest semblés que escapava contínuament de l'abast dels homes. Es tractava de no patir el llamp de Zeus i no atraure cap enveja del déu: ni esdevenir saquejador de ciutats ni ser capturat per un altre, ja que δίκη era un difícil equilibri, en què era complicat no caure en l'excés. El cor havia des-cobert que la conseqüència d'anar més enllà del que era lícit era la ruïna, la purgació, la catarsi, que provocava el fet que l'ésser estigués constituït des de l'absència. En cada cançó del cor s'aprofundia en la comprensió de l'ésser, si primer es des-cobria la seva constitució com una discòrdia, una escissió, ara hem vist que aquesta constitució provocava que la desmesura comportés la ruïna.

La cançó del cor havia mostrat la constitució de l'ésser des de l'absència, i que per tant, no hi havia la possibilitat de fer δίκη, ja que l'absència no era quelcom que es pogués fer. L'expedició que marxava a Troia es mostrava com la desmesura de voler assenyalar el fons, l'absència, que feia que aquesta es perdés i sobrevingués la ruïna. El cor, en aquest *stasimon*, havia mostrat la part fosca de l'empresa que havia marxat a Troia<sup>9</sup>. Havia mostrat com l'excés sempre es purgava, i com les conseqüències que havia tingut l'empresa no eren més que aquesta purgació:

---

<sup>9</sup> Pel que fa al comentari d'aquest *stasimon* remetem a la lectura de BOLLACK, JUDET DE LA COMBE (1981), v.II, pp. 488-493. "Le début du Stasimon applique au destin qui a frappé les Troyens la loi de la compréhension procurée par la souffrance, selon l'application la plus radicale de l'adage repris dans l'Hymne." o també: "Le désir invincible, la persuasion fille de la ruine (v.385), qui ont incité Pâris à ravir Hélène, et à travers cet acte d'insolence toute la volonté expansive de la cité de Priam, étaient une négation de l'ordre de Dikè, qui dans la strophe, aux vers 376-380, est défini par la limite au-delà de laquelle les choses perdent leur identité. Le bien excessif (v.382), excédant la limite, se transforme en mal." ... "Avec la métaphore du métal fallacieux qui se noircit aux corps, et révèle ainsi sa vraie nature, l'obscurité du désastre final, évoquée dans le prélude avec l'action de Nuit, est rendue à sa cause, dans la noirceur de l'acte originel." ... " Ainsi l'application de la même théorie de la justice aux deux extrémités du chant à deux actions différentes met à jour la contradiction qui habite la notion de "droit". Le rétablissement de l'ordre est aussi un désordre. Cette contradiction n'est surmontée sur le plan théorique que dans le Deuxième Stasimon, où le Chœur, ne se contentant plus d'opposer les actions, essaie de rendre raison de l'enchaînement de la violence, considérée dans son unité au-delà des antagonismes juridiques"

una dona que enlloc de portar la felicitat, havia portat la desgràcia als del seu voltant, homes que marxaven cap a la guerra i que només tornaven com a cendra dins d'urnes, i pel que feia als caps de l'expedició, en tornar a la seva ciutat: els rumors i les queixes dels ciutadans. En la mesura que l'empresa comuna havia aconseguit el que es proposava, tots aquells que en formaven part, havien assolit el mateix que l'empresa: la mort, el no res.

### La dificultat per dir | 5.6

Després del relat del cor, que ens havia sostingut en un temps sense acció, sense esdeveniments, sense tràfec amb les coses, ens tornàvem a situar en el nivell amb què començava l'Agamèmnon, on el vigilant que Clitemnestra havia posat al terrat per vigilar el senyal de la llum, havia cridat la notícia de la caiguda de Troia. El cor en aquell moment recordava la partida de l'empresa comuna i més tard, les conseqüències de l'empresa. Ara, era un missatger que s'havia avançat als grecs que tornaven de Troia, el que arribava al palau i explicava el que s'havia esdevingut a Troia. Dues vegades el missatger començava a parlar sobre els mals que havien caigut damunt de l'exèrcit aqueu utilitzant l'optatiu en els versos 555 “εἰ λέγοιμι” (si digués) i vers 563 “εἰ λέγοι” (si hom digués) i en els dos casos el que seria una oració condicional no estava seguida de cap oració principal. La primera frase era interrompuda per una qüestió (vers 556): “τί δ' οὐ στένοντες, οὐ λαχόντες ἡματός μέρους;”. Els participis feien cessar, de manera provisional, l'enumeració dels mals patits al mar, recordant que havien estat permanents i de tot tipus. De la mateixa manera, a la segona pròtasi, seguia una altra pregunta: “τί ταῦτα πενθεῖν δεῖ;” (vers 567) que posaria fi a l'enumeració. Les dues preguntes indicaven el contingut de les apòdosi que mancaven i la forma interrogativa, que interrompia el sistema condicional, assenyalava la raó per la qual aquestes apòdosi no eren anunciades. “ Si digués els patiments ... el meu discurs seria sense fi, vist el que hem patit dia rera dia”. El missatger refusava parlar amb detall dels mals que havien patit, i per tant, de l'horror que amb el retorn de l'expedició, per primer cop s'estava fent visible.

El mateix s'esdevenia en els versos de 563-567: “Si digués l'hivern, ... seria com deixar-se emportar per una lamentació fúnebre” (πενθεῖν), i un tal ritus no era adequat al moment present en què s'estava relatant l'èxit de l'empresa. La pregunta de perquè lamentar-se per aquestes coses que produïa la ruptura sintàctica i semàntica a la vegada assenyalava a l'apòdosi

esperada. El verb homèric  $\pi\epsilon\nu\theta\epsilon\acute{\iota}\nu$ <sup>10</sup> s'emprava normalment en les cerimònies dels morts i aquí, amb la duplicació  $\pi\epsilon\nu\theta\epsilon\acute{\iota}\nu/\pi\acute{o}\nu\omicron\varsigma$  en el mateix vers, era el conjunt el que era portat al sentit de la mort ja anunciat amb  $\sigma\tau\acute{\epsilon}\nu\omicron\nu\tau\epsilon\varsigma$  en el vers 557. Totes aquestes interrupcions mostraven que el missatger tenia dificultats per parlar de la mort, en la mesura que ell n'havia escapat. No podia mesclar en un mateix discurs, l'èxit de l'empresa i les seves conseqüències funestes. Així, el missatger interrompia el seu discurs no per una incapacitat, ja que ell era un professional del discurs, sinó en relació d'una veritable aporia<sup>11</sup>: li calia disposar, alhora, de dos llenguatges que es contradieien, de la mateixa manera que en la tragèdia es disposava de dues organitzacions mètriques contraposades, en la mesura que havia de celebrar l'èxit i plànyer als morts, fet fins llavors desacostumat, degut a què el quedar endarrera fins llavors no s'havia mostrat.

En els versos 567-568 hi havia una nova referència al límit que representava la mort i a la impossibilitat de sobrepassar-lo, i era en aquest moment que veïem que s'interrompia el discurs del missatger. Pel que feia als versos 573-574, ens trobàvem, de nou, amb la menció de la impossibilitat de reducció a la unitat de les dues cares de l'esdeveniment que s'havia produït. Les dificultats del missatger per dir, eren la conseqüència de la constitució de l'ésser, que en els dos *stasimons* anteriors, s'havia des-cobert com a absència i que ara, després de la tornada de l'expedició, per primer cop s'intentava dir.

#### Les sinistres paraules de Clitemnestra | 5.7

Les paraules de Clitemnestra, el seu  $\lambda\acute{o}\gamma\omicron\varsigma$ , mostraven la figura que ella era. Clitemnestra havia restat al palau quan el seu marit havia partit cap a Troia. Havia quedat al capdavant del palau, malgrat que era una dona, i per tant, on hauria d'estar, era reclosa a les seves habitacions. Aquesta situació anòmala havia estat provocada per la guerra, que feia que el quedar endarrera, es comencés a mostrar. La situació de Clitemnestra durant la guerra havia estat complicada, perquè sense ser el cap del palau, tampoc podia limitar-se a les seves funcions de dona del rei. La seva situació era tant ambigua com el que s'esdevenia a Troia, i només amb la tornada del rei al palau, sabríem quin seria el lloc de Clitemnestra, ja que el desenllaç de la guerra marcaria l'esdevenir del palau. Les paraules de Clitemnestra es feien rellevants per la manera sinistre amb què deien sense dir. Clitemnestra deia el fons de les coses, però ho feia de manera velada, tal i com esqueia al quedar endarrera, ja que per la seva situació ambigua en el palau, en la

<sup>10</sup> [Cfr.] LSJ

<sup>11</sup> [Cfr.] JUDET DE LA COMBE 2001, v.I, pp. 201-203.

mesura que Agamèmnon era viu i tornava cap a casa, no li era permès de dir les coses que pretenia portar a terme. De fet, una i altra cosa assenyalaven al mateix problema: el quedar endarrera, malgrat la situació ambigua en què es trobava encara era el quedar endarrera, de manera que la seva menció havia d'escaure a allò que era, problema amb què també es trobava el missatger que arribava des de Troia i que se significava amb la situació desacostumada de Clitemnestra en el palau, que sense ser el cap del palau, tampoc quedava reclosa en les seves habitacions. Cap de les seves paraules no traïen les seves intencions, tanmateix, no es podia deixar de tenir la sensació d'entreveure quelcom terrible en el seu fons. La manera amb què les seves paraules deien el que s'havia de dir, les feia tant artificials, que es notava que res del que es deia, era el que hi havia. D'aquesta manera es cridava l'atenció sobre els dos nivells del seu discurs, en la mesura que en aquest moment de la trama, Clitemnestra, encara havia d'estar emparada en la foscor del palau, sense ser-ne el cap, no tenint més remei que emprar aquest llenguatge i tots aquests enganys. Tot i això, alguna cosa havia canviat, ja que malgrat que es digués de manera velada, el quedar endarrera s'estava dient.

En el vers 11 Clitemnestra era descrita com “γυναικὸς ἀνδρόβουλον ἐλπίζον κέαρ.” mostrant-se la situació anòmala de la figura de Clitemnestra, una dona amb un cor i una voluntat d'home. Aquesta part masculina de Clitemnestra era el que la capacitava per actuar i imposar-se a Agamèmnon quan hauria de ser aquesta qui se sotmetés a ell. Només una figura com Clitemnestra podia fer el que aquesta faria, perquè només ella, malgrat la seva connexió amb el quedar endarrera, pel fet de ser dona, tenia la capacitat de modificar les relacions del quedar endarrera i l'aparèixer pel fet de tenir “ἀνδρόβουλον ἐλπίζον κέαρ”. Les seves paraules se sortien una mica del que hauria de ser el discurs d'una dona<sup>12</sup>, i tot i que Clitemnestra busqués dissimular aquest tret masculí, les seves paraules no acabaven de passar desapercibudes i es destacaven, fent notar que amagaven quelcom. El discurs de Clitemnestra es feia rellevant en la mesura que es percebia com a perillós pel rei, i per tant, per l'ordre de la πόλις que aquest representava, ja que la dona, si exceptuàvem algunes festes, com la Panatea en honor a Atena o les Tesmofòries i alguns actes en relació amb ritus funeraris, no tenia lloc en

---

<sup>12</sup> MCCLURE 1999, p. 70 :“Clytemnestra’s verbal practices are strikingly free of the ritual language associated with women, particularly lamentation; indeed, most of her infrequent allusions to ritual speech have very ambiguous connotations. Because her speech derives from her *kratos*, the masculine political authority conferred upon her in her husband’s absence, it is represented as public and rhetorically persuasive, a view corroborated by the fact she almost exclusively addresses a male internal audience throughout the play. And yet, although figured as a masculine, Clytemnestra’s persuasive power has a distinctly feminine aspect in that she deploys it to deceive and gain power over men; for this reason, it has no effect on the women. Clytemnestra’s facility for impersonation, semantic dissimulation, and magical incantation harks back to the archaic topos of women’s seductive persuasiveness.”



l'espai públic<sup>13</sup>. Per això, la irrupció de les paraules de Clitemnestra en el si de la πόλις es perceben com a perilloses per l'ordre establert. En aquest aspecte Cassandra seria el revers de Clitemnestra: el seu discurs era un discurs marcat pel lament, per la incapacitat de produir una acció i fins hi tot, marcat pel silenci<sup>14</sup>.

El monòleg de Clitemnestra estava estructurat en dues parts: mentre en un primer moment aquesta s'expressava seguint el discurs típic d'una dona, com es feia notar en el vers 587, quan s'establia el marc de les seves paraules com el d'un discurs religiós en què es proferia el crit ὀλολυγή (ἀνωλόλυξα) associat amb les dones<sup>15</sup>, aviat es feia notar com era de poc habitual que una dona parlés en l'àmbit obert de la πόλις. Primer es presentava a si mateixa com a dona, i per tant, com a crèdula, però una mica més endavant es distanciava de la seva pròpia caracterització mostrant que ella només havia cregut en el senyal de la llum quan aquesta havia mostrat no ser un senyal ambigu (versos 586-593). En la mesura que Clitemnestra havia instaurat sacrificis en saber la notícia, havia mostrat el seu caràcter masculí, mentre que en la mesura que havia proferit el crit ritual, havia emfatitzat el seu caràcter femení. La segona part del monòleg de Clitemnestra estava dedicada a la seva fidelitat com a esposa d'Agamèmnon, i malgrat que emfatitzava els seus trets femenins i es presentava complint tots els deures d'una esposa fidel, en fer-ho en un discurs públic, i per tant, característic dels homes, no deixava de mostrar-se el seu caràcter masculí. El discurs públic de Clitemnestra es contradeia amb el seu contingut, mostrant-se les dues vessants de Clitemnestra: una dona amb voluntat d'home, i per tant, un quedar endarrera amb voluntat de passar al capdavant<sup>16</sup>.

En els versos 272-277 el cor dubtava del que Clitemnestra estava afirmant. Ells no creien que Troia hagués estat derrotada (vers 268, πέφρυγε τοῦπος ἐξ ἀπιστίας), demanaven proves (vers 272 τί γὰρ τὸ πιστόν; ἔστι τῶνδέ σοι τέκμαρ;) i l'acusaven, dient que les seves paraules estaven basades en somnis (vers 274 πότερα δ' ὀνείρων φάσματ' εὐπειθῆ σέβεις;) o en rumors insubstancials (vers 276 ἄπτερος φάτις). En aquests pocs versos, el cor descrivia els trets del

---

<sup>13</sup> MCCLURE 1999, p. 22, GOULD 1980, pp. 50-51

<sup>14</sup> GOULD 1980, p. 50 i ss: "The world "outside", the public world, is the world of men. In that world it is true that silence is the only ornament a woman has – with on striking exception, in the sacred and ritual activities of the community the active presence of women in the public is not merely tolerated but required."

<sup>15</sup> MCCLURE 1999, p. 52

<sup>16</sup> MCCLURE 1999, p. 80 : "The initial scenes of the *Agamemnon* portray Clytemnestra as a formidable speaker capable of manipulating her rhetorical ethos to suit the occasion: by "performing" herself, she shows her mastery of both masculine and feminine discursive practices and consequently subverts traditional gender roles."

discurs de les dones<sup>17</sup>, poc fiables, basats en rumors o en somnis i sempre amb aquesta component que els allunyava de la veritat, de *l'ἀλήθεια*, i per tant del des-ocultament, o del que és el mateix: de *l'aparèixer*. Els ancians, descrivint el discurs de Clitemnestra, descrivien el discurs que parlava del que quedava preterit, ja que aquestes paraules de la reina, com també passava amb les del missatger o amb la manca de gràcia de les estàtues d'Helena, estaven mostrant el que ja sempre havia estat deixat endarrera. Però Clitemnestra deia que no la tractessin com a una nena (vers 277), volent-se distanciar dels trets que definien el discurs de les dones i assenyalant a què les seves paraules ja no estaven tant allunyades de *l'ἀλήθεια*, degut a què pel que havia significat la guerra, el caràcter del seu discurs també estava canviant, en la mesura que estava dient el que estava apareixent. En aquest moment les paraules de la reina tenien l'efecte desitjat (vers 351-3 “*γύναι, κατ' ἄνδρα σόφρον' εὐφρόνως λέγεις. ἐγὼ δ' ἀκούσας πιστά σου τεκμήρια θεοῦς προσειπεῖν εὔ παρασκευάζομαι*”): el cor confirmava que Clitemnestra havia parlat com un home savi, i per tant, se la creien, malgrat que la reina en el vers 348 (“*τοιαῦτά τοι γυναικὸς ἐξ ἑμοῦ κλύεις.*”) havia recalcat que les seves paraules eren les d'una dona, mostrant-se la situació anòmala del seu discurs, per altra banda, isomòrfic amb la situació de l'haver després de la guerra de Troia. En la mesura que el fons apareixia, el discurs del quedar endarrera deixava de ser un rumor o un somni, fent que les paraules d'una dona tinguessin el mateix valor que les d'un home, o el que és el mateix, que el discurs que parlava del quedar endarrera, fos el que deia el que estava apareixent. Després de la guerra, Clitemnestra estava fent valer el discurs sobre el fons, com el del que apareixia, per això se la mostrava com una dona amb voluntat d'home.

En els versos 587-589 deia Clitemnestra:

*ἀνωλόλυξα μὲν πάλαι χαρᾶς ὕπο,  
ὅτ' ἦλθ' ὁ πρῶτος νύχιος ἄγγελος πυρός  
φράζων ἄλωσιν Ἰλίου τ' ἀνάστασιν.  
Vaig aixecar, fa temps, un crit de joia  
quan en la nit va arribar el primer missatge del foc  
dient la captura i destrucció de Troia.*

Sabiem que Clitemnestra havia saltat d'alegria en saber la notícia de la caiguda de la ciutat de Troia, tanmateix, també sabíem que el motiu de la seva alegria no era el que semblava, no era

---

<sup>17</sup> MCCLURE 1999, pp. 33-69

el que hauria de ser. Tot i això, Clitemnestra s'alegrava de la caiguda de la ciutat: finalment Agamèmnon tornaria a casa. Sense dir res, es notava que les paraules remetien a altres relacions, en la mesura que s'estava mostrant el quedar endarrera. Aquest doble sentit recorria tot el discurs de Clitemnestra, fins que en les paraules que el tancaven, demanava que aquestes es transmetessin a Agamèmnon per a què aquest vingués més de pressa a casa. Clitemnestra sabia que el seu marit no en descobriria el doble sentit. Agamèmnon no tenia la capacitat per a aquest doble llenguatge; després dels fets d'Aulis, el rei s'havia erigit en cap de l'empresa que es dirigia cap al no-res, i per tant, la seva figura, després de l'acompliment de l'empresa havia esdevingut tant buida com la d'aquesta. El saber estava constituït des de l'escissió, per això, era en el suportar que hi havia dos costats, tanmateix, aquest suportar era el que no havia pogut Agamèmnon quan havia sacrificat, a Aulis, la seva filla petita.

#### La tempesta | 5.8

De nou el missatger expressava la seva recança a parlar de quelcom que no li esqueia ser dit (versos 636-637):

εὐφημον ἦμαρ οὐ πρόπει κακαγγέλωι  
 γλώσση μιαίνειν· χωρὶς ἢ τιμὴ θεῶν.  
 No és adequat tocar un dia de bon auguri  
 amb una llengua contaminada. Per separat l'honor dels déus

I ara aquesta escissió, dia de bon auguri i llengua portadora de males notícies<sup>18</sup>, es remetia a l'escissió, que hi havia en el món dels déus: “doncs diferent són els honors que reben els déus” mostrant-se que l'escissió entre els déus era l'escissió que constituïa l'haver, en la mesura que hi havia certes coses que refusaven ser dites, i que per tant, refusaven ser portades a la presència, de la mateixa manera que eren diferents els honors que es retien als déus antics i als déus olímpics. La pròpia Clitemnestra ho diria en les *Eumènides* (versos 106-109), en un moment en què aquesta es queixaria de les Erínies a qui havia ofert libacions i portat dolços en les hores adequades a aquestes divinitats. Dels versos 640 a 645 el missatger ens deia que quan s'arribava

---

<sup>18</sup> [Cfr.] JUDET DE LA COMBE 2001, v.I, p. 249 ss “Le héraut est comme sommé de faire l'aède et de raconter l'épisode du retour. Mais ce rôle ne lui va pas. Il y a tout d'abord la contradiction entre le contenu du chant qu'on lui demande- "le désastre des Achéens", selon une formulation homérique de son thème, v. 649- et la qualité du jour de la "performance": le moment présent est voué à la célébration du

a una ciutat havent de portar males notícies era apropiat entonar el pean de les Erínies<sup>19</sup>, la cançó d'alegria de les Erínies, que en tant que deesses antigues que vigilaven els límits, eren les que tenien a veure amb la mort. Tanmateix, el missatger es tornava a trobar amb la impossibilitat de mesclar béns amb mals, ja que tal i com havíem vist pel que feia a δίκη, no hi havia la possibilitat de dir només béns en la mesura que l'ésser era deutor de l'absència, ni només mals, en la mesura que aquests eren concomitants als béns. Sempre es presentaven junts, però cada un era cada un, sense possibilitat de confusió, i adequat a la manera que eren, necessitaven ser dits. Mentre Clitemnestra volia fer del discurs del fons, el discurs de l'aparèixer, el missatger tenia dificultats per no fer-ho i trobar les paraules adequades per dir el que no li esqueia ser dit de manera adequada al seu caràcter de desaparèixer. La problemàtica del missatger tenia a veure amb el fet que l'aparició de l'absència feia que ja no fos només el cor qui la deia, sinó que en la mesura que aquesta estava apareixent i apareixia en el món del tràfec amb les coses era un actor, i per tant, un discurs que no estava caracteritzat per la detenció el que la deia, per això a aquest li mancaven els recursos. Una problemàtica semblant a la de la diferència de discursos de Clitemnestra i del missatger és la que trobaríem més endavant en la confrontació entre Clitemnestra i Cassandra, ja que mentre la *mantis* pretendria respectar el caràcter d'absència de l'absència, de la mateixa manera que ho pretenia el missatger, la reina pretendria suprimir-lo.

En els versos 646-649 el missatger després de tornar a insistir en la dificultat de mesclar béns amb mals ens deia que la tempesta no havia estat sense la ira dels déus: “πῶς κεδνὰ τοῖς κακοῖσι συμμείξω, λέγων χειμῶν' Ἀχαιοῖς οὐκ ἀμήνιτον θεῶν;”. La tempesta enviada pels déus era la purgació per la desmesura de marxar cap a Troia. Els versos següents deien: “Ἐυνώμοσαν γάρ, ὄντες ἔχθιστοι τὸ πρῖν, πῦρ καὶ θάλασσα, καὶ τὰ πίστ' ἐδειξάτην φθειρόντε τὸν δύστηνον Ἀργείων στρατόν.” El foc i el mar que abans eren enemics s'havien conjurat per portar la ruïna al malaurat exèrcit argiu. Hem vist com el foc representava l'aparèixer de l'ésser (cfr. 3.6), contraposant-se a la nit, mentre que aquí es contraposava al mar. Sabíem que aquest tenia una connexió amb el quedar endarrera (cfr.1), com el mar traient, donava memòria<sup>20</sup>, ens referim al final del poema de Hölderlin *Andenken*. En el propi text, uns

---

succès. D'autre part, la tempête n'est pas la matière d'un récit. Elle débouche sur l'anéantissement et l'éclatement de la flotte sans qu'on puisse rien dire de certain sur le sort de tel ou tel.”

<sup>19</sup> [Cfr.] SOMMERSTEIN 2008, p. 77 nota 135 i FRAENKEL 1950, v. II, p. 321

<sup>20</sup> Al final del poema *Andenken* de HÖLDERLIN trobem: “Es nehmet aber und gibt Gedächtnis die See,” per tant, el mar com aquell que pren i dona memòria, aquell que prenent, dona. Aquell que no essent és. [Cfr.] MARTÍNEZ MARZOA 1992a, pp. 124-134. . [Cfr.] també SCHADEWALDT 1978, p. 58: “Hinzu kommt, daß das Meer für die Griechen etwas Unheimliches war in der alten Zeit (...) Das zeigt sich sehr

versos més endavant (vers 667) hi trobàvem aquesta connexió: “ἔπειτα δ’ Αἰδην πόντιον πεφευγότες”, quan s’explicava que la nau d’Agamèmnon era l’única que havia escapat de la tempesta, a la que aquí es feia referència com a “Αἰδην πόντιον” (l’Hades marí). De la mateixa manera que en el marxar cap a Troia de l’empresa que intentava produir δίκη hi havia la col·laboració dels dos grups de divinitats – recordem que era Zeus qui enviava una Erínia venjadora als transgressors – en la mesura que la menció era purgació, i que per tant, fer δίκη esdevenia sempre fer ἀδικία, també en la purgació hi havia la col·laboració dels dos grups de divinitats, i amb això el que estàvem dient, no era que les divinitats actuessin de manera indistinta, sinó la indissolubilitat del seu lligam<sup>21</sup>. Ja havíem vist que el fons de δίκη consistia en l’escissió que constituïa el món dels déus, i com aquesta constitució era la que feia que no hi pogués haver menció sense purgació, per això, en tant que aquesta era la constitució de δίκη, aquesta no podia ser només qüestió d’un dels grups, sinó que era l’escissió la que hi havia darrera de la purgació.

Així, durant la nit, del mar tempestuós va sorgir el mal (vers 653). La nit, el mar i els vents que primer havien retingut les naus argives a Aulis, impeding que poguessin marxar cap a Troia, causant la mort dels homes i la destrossa dels ancoratges, ara estavellaven les naus unes contra les altres, provocant un remolí que s’emportava les naus i les vides dels homes. L’empresa esdevenia el que des del principi sabíem que era, mort. Quan s’aixecava el dia, sota els raigs de sol, es mostrava el que no hauria d’haver passat mai: el mar ple de cadàvers i de restes de les embarcacions (versos 658-660). La llum del dia mostrava la mort: l’empresa que marxava a Troia amb totes les seves conseqüències. Tanmateix, la nau d’Agamèmnon se salvava amb el rei i la seva tripulació i aquest tornaria a casa, encara que només fos per trobar-hi la mort. La sort de Menelau, en canvi, era diferent. De la mateixa manera que va difuminar-se amb l’exèrcit, en el moment de carregar amb el pes de l’empresa, també la seva sort semblava ser compartida amb la de l’exèrcit. La tragèdia mostrava la pèrdua de terra que havia significat la menció, fent evident, en la figura que representava aquesta empresa, Agamèmnon, que no hi havia lloc al que tornar.

---

deutlich bei Hesiod, aber wir können es auch sonst voraussetzen, besonders die Scheu vor dem offenen Meer (...) Daß die Griechen dann doch zu kühnen Seefahren geworden sind (...) Die Leute jammern ständig wenn sie fahren. Es war ja auch kein Vergnügen auf diesen Schiffen, die man bei Windstille noch rudern mußte, auf denen man nicht kochen konnte und die kaum Schutz boten.” Per això, pel fet que el mar fos percebut com quelcom tant perillós i terrible, creiem que era una estratègia adequada per “presentar/no-presentar l’ésser.

El retorn de l'expedició que havia anat a restablir δίκη havia fet rellevant l'escissió que constituïa el fons de les coses, fer δίκη s'havia mostrat com la menció d'aquest fons. Ho vèiem en el fet que la pregària del cor donant gràcies per la victòria de l'empresa que havia marxat cap a Troia es dirigia tant a Zeus com a la Nit, mostrant que en l'intent de restablir δίκη estaven implicats els dos grups de déus. Ho vèiem també en el fugir d'Helena amb Paris, així com en el retornar dels morts de la guerra, degut a què en ambdós casos es feia evident l'absència que constituïa el fons de les coses com la ruïna que acompanyava la transgressió. La funció de les Erínies com les encarregades de fer complir la purgació ineludible que queia al transgressor quan aquest anava més enllà del lícit, responia al caràcter d'absència que constituïa l'ésser, que feia que la seva menció fos la seva pèrdua, i per tant, la purgació de perdre el propi món. Tant en la dificultat del missatger per dir el fons en el seu caràcter de fons, com en el monòleg de Clitemnestra on es pretenia fer valer el discurs del fons com a discurs de l'aparèixer, es mostrava la problemàtica de dir allò que no li esqueia ser dit ara que per primer cop, amb la tornada de l'expedició, s'havia fet visible.

---

<sup>21</sup> [Cfr.] JUDET DE LA COMBE 2001, v.I, p. 256: "Seul un dieu de l'Olympe, c'est-à-dire souverain, est libre de laisser de telles forces antiolympiennes se déchaîner."



Ἔβρις | Capítol 6





Mentre que la figura de Dionís, d'una banda (cfr.1) i la forma i el contingut de la tragèdia, de l'altra, havien mostrat la tragèdia, en tant que gènere poètic, com a escissió (cfr. 2 i 3), en el capítol cinc s'havia partit de la relació que es mostrava en el vers 250 entre δίκη i πάθει μάθος, per mostrar perquè δίκη era un altre nom per l'escissió, des-cobrint-se que les lluites entre els déus que la fundaven eren les que causaven que la desmesura de sobrepassar els límits hagués de ser castigada, estant, l'haver, constituït des de l'absència, o el que és el mateix, estant, el regne de Zeus constituït pel sotmetiment de les divinitats antigues a Zeus. Per això en els versos 369-371 es deia que a aquell que sobrepassava els límits s'enfonsava en la ruïna sense que cap dels déus escoltés les seves súpliques. Així, malgrat que la menció del quedar endarrera que representava l'empresa comuna només es podia comprendre com la desmesura de sobrepassar els límits que no podia quedar sense purgació, aquesta era l'única manera que hi hagués quelcom, donat que l'haver era suportar l'escissió que constituïa l'ésser. Això que ja s'intuïa des del principi i que quedava condensat en el vers "αἴλινον αἴλινον εἶπέ, τὸ δ' εὖ νικάτω" ara s'havia mostrat en la seva cara més cruenta: el bé, l'escissió, l'haver només podia ser un breu moment, perquè la desmesura d'assenyalar el quedar endarrera que permetia que hi pogués haver quelcom sempre comportava la ruïna. En aquest tercer *stasimon*, format per quatre parells d'estrofes amb les seves corresponents antiestrofes, el cor aprofundia en la comprensió de la relació entre la constitució de l'ésser des de l'absència i el fet que la seva menció hagués de ser una purgació, mostrant-se la desmesura (ὑβρις) com aquesta connexió entre la menció i la purgació. El primer parell estrofa-antiestrofa feia referència a Helena i a la seva arribada a Troia. El segon explicava el que s'ha anomenat la falla del lleonet. El tercer i quart parell feien referència a l'encadenament entre riquesa i misèria i d'alguna manera reprenien el tema de la desmesura que s'havia començat a desenvolupar en el segon *stasimon*.

La primera estrofa començava fent referència al nom d'Helena, ja que aquest es tematitzava expressament:

τίς ποτ' ὠνόμαζεν ὄδ' εἰς τὸ πᾶν ἐτητύμως-  
 μή τις ὄντιν' οὐχ ὄρω-  
 685        μιν, προνοίαισ' τοῦ πεπερωμένου  
 γλώσσαν ἐν τύχαι νέμων-  
 τὰν δορίγαμβρον ἀμφινεικῆ θ'

Ἑλέναν; ἐπεὶ πρεπόντως  
 690 ἑλέναυς ἔλανδρος ἐλέπτολις ἐκ τῶν ἀβροπήνων  
 προκαλυμμάτων ἔπλευσε  
 Ζεφύρου γίγαντος αὔραι,  
 Qui li va donar el nom tan apropiat  
 sinó un que no veiem  
 que amb coneixement del que ha estat assignat  
 la llengua segons la sort regeix  
 a la núvia de la llança, voltada de discòrdia  
 Helena? Després escaientment  
 destructora de vaixells, d'homes, de ciutats que de les delicades textures  
 va fer-se a la mar  
 amb la brisa del Zèfir gegant

El cor es preguntava per qui li havia posat el nom a Helena, en la mesura que aquest en mostrava el seu fons, i per tant, allò que ella era. Degut a la bellesa d'Helena s'iniciava una guerra, i així, ella esdevenia destructora de naus (ἑλέναυς), d'homes (ἔλανδρος) i de ciutats (ἐλέπτολις). Helena, la bellesa, en el fons era destrucció, desgràcia. La bellesa en el fons era mort. Era el que havíem vist en Ifigènia, quan la nena, la joia de la casa, era la que moria, i només en la mesura que havia de morir podia ser bella. El mateix passava amb Helena, també la seva bellesa estava constituïda des de la mort, mostrant-se, així, el fons de la bellesa, de l'aparèixer, de l'ésser com una absència. L'aparèixer era la bellesa en la mesura que estava constituïda des de l'absència, i així, ésser a Grècia tenia aquesta connotació que en la Modernitat no trobàvem en l'ésser sinó només en allò que nosaltres anomenem art. El nostre ésser en ja no estar constituït des de l'absència, tampoc podia ser bellesa i només allà, on d'alguna manera havia quedat preservada aquesta absència, hi havia la possibilitat de la bellesa, quedant, per tant, sempre com a l'altre de l'àmbit en què les coses eren, o el que és el mateix, al marge de l'ésser. A Grècia, en canvi, les figures marcades per la bellesa, eren al mateix temps figures marcades per la mort. En el poema es feia referència amb la paraula “ἄγαλμα” (joia) tant a Ifigènia com a Helena, en el vers 741 “ἄγαλμα πλούτου” pel que feia a Helena i en el vers 207 “δόμων ἄγαλμα”, significànt-se l'essencialitat de la seva bellesa. Així, Helena, per ser la bellesa

constituïda des de la mort era el nom de l'èsser. I aquest era el nom que significava als grecs en oposició a βάρβαροι<sup>1</sup>.

En el vers 692: “Ζεφύρου γίγαντος αὔραι” ens trobàvem amb un oximoron. El Zèfir era un vent que es representava com a dolç i suau, d'aquí que l'adjectiu γίγαντος (monstruós, poderós) pogués sonar estrany fent referència a aquest vent. El Zèfir, era el vent que havent portat a Helena i a Paris a Troia, presidia i possibilitava la transgressió d'abolir la distància entre Argos i Troia, entre l'Hèl·lada i els bàrbars. Així, el vent suau, es revelava com enorme, com Helena, la bella, en el fons es revelava com a mort. L'oximoron<sup>2</sup> era una figura que s'utilitzava especialment en la tragèdia. Creiem que el fet que es tractés d'una figura constituïda per una oposició, la feia especialment indicada per fer rellevant el que mostrava la tragèdia: allò que sempre hauria de quedar endarrera. Amb aquest recurs, de la mateixa manera que ho mostrava el nom d'Helena, s'assenyalava a l'escissió que constituïa l'èsser, l'aparèixer que no era el que apareixia o el que és el mateix: la donació que ho era d'una absència.

En el vers 700 ens trobàvem amb un altre mot, on hi havia de nou una oposició. Es tractava de “κῆδος”<sup>3</sup>. El vers 700 i els següents:

700 Ἰλίωι δὲ κῆδος ὀρθώνυμον τελεσσίφρων

Μῆνις ἤλασεν, τραπέ-

ζας ἀτίμωσιν ὑστέρωι χρόνωι

καὶ ξυνεστίου Διός

705 πρᾶσσομένα τὸ νυμφότιμον

μέλος ἐκφάτως τίοντας,

ὑμέναιον, ὃς τότε ἐπέροεπε γαμβροῖσιν ἀείδειν.

Cap a Ílio unes noces per lamentar correctament anomenades

una ira infal·lible ha empès, de la taula

el deshonor d'un altre temps

<sup>1</sup> [Cfr] LSJ

<sup>2</sup> Un altre recurs, del qual la tragèdia també feia us, era del que Fraenkel anomenava *bona verba*. Es tractava d'utilitzar una paraula que tenia un significat positiu per significar quelcom desastrós. Confrontar FRAENKEL 1950, v.II p. 40-41: “The word in itself, therefore, suggests cheerful images and ideas. For this very reason here (vers 65) and in 227 Aeschylus inverts it and gives it a sinister meaning. This employment of *bona verba* to indicate something disastrous is very characteristic of the poet, cf. on 336 (about Sept. 367) and 745.” Els *bona verba* eren un recurs de la tragèdia per a dir el quedar endarrera tal i com a aquest li esqueia.

<sup>3</sup> [Cfr.] JUDET DE LA COMBE 1982, pp. 43-47, [cfr.] SOMMERSTEIN 2008, p. 83 nota 151 i [cfr.] també LSJ

i del déu de l'hospitalitat  
 celebrant a honor de la núvia  
 el cant impietosament, fa pagar,  
 l'himeneu, que aquell dia esqueia als seus cunyats d'entonar.

El que nosaltres hem hagut de traduir amb una perífrasi (unes noces per lamentar) era el significat de la paraula κῆδος. Els esdeveniments que es narraven eren contraris, d'un costat la cerimònia de les noces i de l'altre una matança. Sense resoldre, per ara, la qüestió, el cor subratllava l'antítesi en el significat de κῆδος: en efecte, aquest d'una banda tenia el significat de lament, de problema, i fins hi tot de lament funerari, mentre que de l'altre tenia el significat de noces<sup>4</sup>. Anticipant-se al que havia de venir, el mot obria la superfície del seu aparèixer, i a través d'ella mostrava el que amagava: era només qüestió de temps que fos percebut allò inscrit en el fons del mot. Una força fosca i antiga com la Μῆνις, la còlera, era la que feia passar d'un sentit a l'altre (versos 699-701). La cerimònia de les noces, en tant que institució regulada, amb el respecte que testimoniava la πόλις a les celebracions rituals, era posada en oposició amb ella mateixa pel record del desordre que la precedia i que acabaria sortint a la superfície en la forma de la destrucció de Troia. El menyspreu a la taula hospitalària contradeia el respecte del cant nupcial. La transgressió de fugir de Grècia amb Paris havia tirat per terra l'altar de la justícia, de manera que l'acte conforme a les lleis socials establertes, havia revelat el seu fons de mort, de la mateixa manera que l'acte que fundava la πόλις, i pel qual la πόλις esdevenia πόλις, quedant, aquesta, ocupada en mostrar el seu fons, es revelava com l'acte transgressor en què es matava a uns suplicants després d'haver-los donat la paraula de no fer-ho.

La reflexió sobre els dos sentits de κῆδος recordava l'anàlisi del nom d'Helena, ja que de la mateixa manera que aquest es revelava com el que era (mort) després de la transgressió, també κῆδος, gràcies a una força antiga, revelava la connexió dels seus dos sentits. Tanmateix, el nom d'Helena no significava bellesa, sinó que aquest significat li venia de ser la filla de Zeus. Amb el cas de κῆδος el cor profunditzava una mica més en el problema de l'oposició que constituïa el mot. κῆδος a diferència d'Helena, portava els dos significats inscrits en la paraula, i era per la força de la foscor que es revelava el lligam que podien tenir aquestes dues cares del mot. De fet

---

<sup>4</sup> REHM 1994, p. 22: "The connection between wedding and funeral rites was encoded in the term κῆδος (kēdos) a word-group that refers both to a "relation by marriage" (kēdē, kēdea, kēdestēs were "in-laws") and to the funeral ritual". p. 47: "More significantly, as Sissa demonstrates, "le rituel nuptial est, dans tous ses détails, une lutte contre le secret." Només podíem entendre aquesta última afirmació fent del

era només el significat de lament, el que donava el significat d'aliança o de noces. Degut al desordre que els grecs sentien que comportava el matrimoni com a des-velament, com l'obertura de l'οἶκος per deixar que marxés una de les seves dones, aquest no es podia deixar de veure com a des-ocultació del fons, per això el propi mot portava inscrit en el seu fons, el sentit de mort<sup>5</sup>. El significat doble revelava, d'aquesta manera, una relació necessària de la pròpia cosa a la seva destrucció: les noces només eren noces, perquè elles eren lament. Per la desmesura que havia estat comesa, s'havia descobert el significat ocult del nom d'Helena, com a mort i ara l'anàlisi del mot κῆδος estableix una relació més general: l'ús d'una paraula apropiada, com κῆδος, deixava aparèixer un hiatus, un buit, que no era omplert sinó era amb el seu límit, per això, l'anàlisi de κῆδος ens portava a una anàlisi de l'esdevenir que mostrava la veritat de la cosa en la seva destrucció. En la mesura que l'ésser en tant que escissió era l'estructura de Grècia, en cada una de les seves manifestacions es feia evident que el seu fons era aquesta escissió, per això, en cada anàlisi ens trobàvem amb un sorgir des d'un fons que no es mostrava, però que pel fet de sorgir s'assenyalava, i que per tant, acabaria per fer-se rellevant, com hem vist que s'esdevenia amb κῆδος, amb el nom d'Helena o amb la πόλις.

La segona part del cant tenia per objecte explicitar aquesta teoria. No es tractava que per un fet miraculós, una paraula reunís dos significats contraris, sinó que els esdeveniments quan desembocaven en la ὕβρις, en la desmesura de voler assenyalar el quedar endarrera, descobrien el fons de les coses, i així, aquestes es mostraven des de la seva constitució com a presentant dues cares contràries, alegria i desastre, bellesa i mort, aparèixer i desaparèixer. Cada cosa era portada al seu "terme", a la seva veritat, al seu ésser per l'acció violenta de δίκη, i era només en aquesta desmesura que es mostraven les dues cares. Això ens portava a reconèixer en el λέγειν aquell significat de reunir, no qualsevol cosa amb qualsevol altra sinó reconeixent el que cada cosa era, que havíem trobat en el capítol dos, quan es mostrava que la tragèdia incloïa aspectes (com la música, el ball, els vestits, els decorats, etc.) que no podia incloure la mera seqüència de les paraules. En des-cobrir que el fons de les coses estava inscrit en el λέγειν

---

matrimoni un des-ocultament, una obertura que feia que els grecs no el deixessin de percebre com una desmesura.

<sup>5</sup> REHM 1994, p. 82: "Marriage in *Trachiniae* is a particularly brutal affair, springing from combat and leading to death. A bride is like a young animal pulled from her mother, a tender plant unrooted from protective soil, or – as in the case of Iole – a war-prize seized at the razing of a city. To cap that brutality, the play ends with a wife lying dead in her marriage chamber and physically tortured husband preparing to be burned alive on his funeral bier. Their deaths reveal the terrible effectiveness of the hidden poison of the Centaur, and the even greater destruction generated by erotic desire. Deianeira hears how *eros* compelled Herakles to wreak havoc on Oechalia (354-68, 431-33), and she admits the force of that passion in driving her to use Nessus' potion (630-2, seconded by the Chorus at 860-1)."

(com el dir del poeta o el marxar a Troia), aquest es mostrava com a dipositori d'un saber que escapava a la comprensió dels homes, i que el feia l'aparèixer de les coses, o el que és el mateix, l'ésser de les coses.

Aquesta connexió entre la cosa i el seu límit era quelcom que ja havíem vist, i que s'esdevenia en el primer *stasimon* quan es narrava amb tota brutalitat el sacrifici d'Ifigènia. Hi havia un moment en què es feia referència a les festes del palau en què Ifigènia acompanyava al seu pare per cantar el tercer pean. Ara podíem veure que el que es produïa era aquesta connexió per la qual Ifigènia esdevenia el que era. Calia que es produís la menció de l'escena d'Ifigènia amb el seu pare en la festa per tal que es pogués establir aquesta connexió entre la bellesa i la mort i es mostrés que només en la mort, Ifigènia passava a significar la bellesa, com només en el lament, les noces esdevenien noces.

## La fera destructora | 6.2

El propòsit de la faula del lleonet<sup>6</sup> era mostrar que el fons de la ruïna era una transgressió. Els comentaristes no s'han posat d'acord sobre qui podria ser el lleonet, tanmateix, l'opció que ens sembla més coherent amb el propi *stasimon* i amb l'*Agamèmnon* era pensar que el lleonet fos Helena. Aquest animal salvatge que amb una aparença bella amagava el seu costat més perillós (de fet, la bellesa del lleonet, en part, era deguda a la seva perillositat) ens recordava a Helena. Aquell que arrancava el lleonet del seu medi natural, el privava de llet mentre que ell encara buscava la seva mare, cometia una transgressió. Era la riquesa de la casa, la que incitava a adoptar el lleonet, que n'esdevindria el colofó. Aquesta mateixa idea era la que ens trobàvem en el segon *stasimon*, quan el rapte d'Helena era simbolitzat per la persecució insaciable de l'ocell per part de Paris (vers 394) que acabava per arruïnar la ciutat (vers 395). El caprici de Paris era l'expressió de la concentració excessiva de béns acumulats a Troia. La destrossa que provocaria el lleó, no era més que l'altre cara de la desmesura que havia comès qui l'havia adoptat.

Els versos 727-728: “*χρονισθεις δ' ἀπέδειξεν ἦθος τὸ πρὸς τοκέων*” dirien quelcom del tipus: amb el temps o passat el temps revelava la naturalesa dels seus pares. S'establia doncs una connexió amb el temps i l'obertura de l'ésser, i per tant, es mostrava com un altre nom per a l'obertura. No s'esdevenia que en el temps es produís l'obertura, sinó que el temps era aquesta obertura, fet que confirmava la reflexió de De Romilly sobre la noció de temps a Grècia (cfr.

3.5.3). Tant “*χρουνισθεις*” com “*ἀπέδειξεν*” eren dos verbs en aorist, “*χρουνισθεις*” participi d’aorist i “*ἀπέδειξεν*” aorist indicatiu. L’aorist era un temps verbal que es caracteritzava per la seva qualitat verbal més que pel seu grau temporal. Això feia rellevant que l’aorist significava, més que present, passat o futur, una acció puntual o instantània. L’acció que nosaltres traduïem com “amb el temps” no podia ser, doncs, un procés que durés, sinó quelcom puntual, Així, el que hauríem d’entendre era que amb l’obertura, es mostrava l’èsser de les coses, i per tant, era la pròpia obertura la que era transgressió, tot i que sense aquesta tampoc hi podria haver res. Així, el que es deia era que havent-se produït l’obertura o el que és el mateix, la transgressió, es va fer aparèixer el que sempre hauria de quedar endarrera: l’èsser del lleonet es va mostrar com a mort.

La faula del lleonet s’aplicava al destí de Troia. Les dues fases, el lleonet empresonat i la fera destructora es retrobaven en el creixement de riqueses desmesurat de la ciutat per l’arribada d’Helena (versos 737-743) i després en els estralls devastadors de l’Erínia (versos 744-749). La felicitat i la violència es corresponien terme a terme dins la faula i dins la realitat que ella il·lustrava, mostrant que la transgressió, el no respectar els límits, comportava la ruïna.

### Transgressió | 6.3

Si pel que feia a la seqüència dels continguts ens inclinàvem a creure que la faula del lleonet feia referència a Helena, també pel que feia a la seva posició en la tragèdia ens havíem d’inclinar per la mateixa conclusió. De la mateixa manera que s’esdevenia amb l’himne a Zeus, la posició que ocupava en la tragèdia determinava el seu sentit (cfr. 3.4). El fet que la faula del lleonet es trobés situada entre dues reflexions sobre Helena, feia que haguéssim de conjeturar que es tractava d’una manera de mostrar-ne el veritable fons, així com la seva connexió amb la *ύβρις*, per això, mentre la primera estrofa i antiestrofa mostraven el caràcter de mort d’Helena després de la faula del lleonet vèiem com la tercera estrofa començava amb un seguit de referències a Helena que la mostraven com la bellesa (versos 740-743): “*φρόνημα μὲν νηνέμου γαλάνας*”, esperit de la més serena calma, “*ἀκασκαῖον {δ’} ἄγαλμα πλούτου*”, el dolç joiell de la riquesa, “*μαλθακὸν ὀμματῶν βέλος*”, el tendre dard de la mirada “*δηξίθυμον ἔρωτος ἄνθος*”, la flor del desig que mossega el cor. La faula del lleonet havia connectat les dues cares d’Helena per mitjà de la transgressió, permetent que es compregués el seu caràcter de mort, com l’altra cara del seu excés de bellesa. Aquesta era la raó que l’estrofa mostrés en la seva unió, el caràcter de

---

<sup>6</sup> [Cfr.] KNOX 1952



bellesa i de mort d'Helena i canviés d'expressió passant de les referències a la seva bellesa a les referències al seu fons de mort (versos 744-749): “ἐπέκρανεν δὲ γάμου πικρὰς τελευτάς”, acomplint els desenllaços amargs de les noces, “δύσεδρος καὶ δυσόμιλος”, funesta pels que l'allotgen, funesta pels que l'envolten, “νυμφόκλαυτος Ἐρινύς”, Erínia que les vídues lamenten, que ara sabem que estaven connectades amb la seva bellesa desmesurada. La faula del lleonet havia mostrat l'essencialitat de la desmesura en el mostrar-se del fons de les coses, o el que és el mateix, en el mostrar-se de l'ésser. El caràcter misteriós d'Helena consistia en què sota la seva bellesa hi havia l'Erínia. La bellesa desmesurada d'Helena, que no era altra que l'aparèixer de l'ésser, en tant que mostrava que el seu pare era Zeus, era la transgressió que provocava la ruïna.

L'aplicació de la faula al destí dels troians que privilegiava el contrast entre l'alegria i la ruïna sense acabar de definir el lligam que els unia ens portava a la tercera estrofa on el cor expressava una opinió que seria la del saber tradicional, per tal de criticar-la. El discurs que ell citava tenia l'autoritat del temps i la conformitat amb l'experiència que els homes tenien de l'alternança entre el creixement de la riquesa i la seva degeneració. La saviesa tradicional constata que el bé acumulat per un home esdevenia desastre per a la seva família i ho atribuïen a un capgirament de la fortuna (versos de 750-756). Tanmateix, el cor se separava d'aquesta opinió i expressava la seva: refusava de lligar entre elles, les forces contràries, amb un model de retorn cíclic i defensava, anant més enllà de les aparences, la reproducció del mateix tant pel que feia al costat del bé com pel que feia al costat del mal, versos de 757-762, defensant l'opinió expressada al llarg d'aquest *stasimon*:

δίχα δ' ἄλλων μονόφρων εἰ-  
 μί τὸ δυσσεβὲς γὰρ ἔργον  
 μετὰ μὲν πλείονα τίκτει,  
 760 σφετέραι δ' εἰκότα γένναι  
 οἴκων γὰρ εὐθυδίκων  
 καλλίπαις πότμος αἰεὶ.

Però a diferència d'altres d'aquest parer

sóc. L'acció no pietosa

n'engendra més

als seus progenitors semblants esdevenen.

Les cases amb justícia

fills bells reben sempre.

El cor defensava que la ruïna no venia pas d'un cop de mala sort, sinó que sorgia d'un acte de transgressió que la provocava. El mal sorgia del mal i la intensitat de la catàstrofe tindria a veure amb l'excés de la transgressió que l'havia provocat (versos 758-760). La regularitat de la ruïna era l'equivalent negatiu de la perpetuació de la felicitat quan ella respectava δίκη (vers 761-762). Si l'ὄλβος era una τύχη (vers 755), i per tant, una donació, l'esdevenir era considerat com quelcom que venia, llavors la riquesa podia ser tant donada com retirada, sense que hom hi pogués fer res. Tanmateix, a la idea de fer sorgir el bé i el mal de manera independent als individus als quals aquests afectaven, de manera que felicitat i ruïna poguessin ser donats i retirats, el cor hi obria un nou enfocament de la qüestió en adonar-se que hi havia quelcom així com l'actuació (ἔργον): dins la seva pròpia teoria, malgrat que l'esdevenir fos quelcom que venia, quelcom que era donat, això no implicava que no fos un acte que hom efectuava<sup>7</sup>. "ἔργον" feia referència al caràcter no atzarós de la menció que se significava amb πειθώ, com a desig desafortat (cfr. 3.5.1, 3.5.2, 3.5.3). No es tractava tant que un pogués fer una cosa o una altra (que estava exclòs del món grec tal i com ja hem vist en 3.1), sinó més aviat, que malgrat que només es pogués fer allò que un era, aquest fer comportava unes conseqüències. Així, tot i que Agamèmnon, per ser qui era, només podia sacrificar a Ifigènia, això no exclòia que pel fet de fer la menció, li caigués la purgació.

Vist a partir d'una altra de les metàfores que havíem fet servir per parlar de l'ésser, ens trobàvem amb què si el saber era donació de l'absència, això significava que l'ésser era figura, i que per tant, fer quelcom, era saber reconèixer el que les coses eren, el que hem anomenat heure-se-les amb les coses, tot i que aquest actuar ens podia portar més enllà del que era lícit, perquè acabava mostrant el que sempre hauria de quedar endarrera perquè era absència. Així, era aquest mostrar-se de l'absència el que provocava la ruïna, perquè pel seu caràcter d'absència era el que no es podia mostrar, provocant que la seva menció s'hagués de percebre com una transgressió. Això era el que ens trobàvem en els versos que anaven de 764 a 766: aquesta acció no pietosa, que n'engendrava més iguals a ella, era el que s'anomenava ὕβρις. D'aquesta manera el cor des-cobria que el fons del capgirament de la felicitat en ruïna, era la transgressió i no l'atzar o un moviment natural cíclic que s'anés repetint, fent-se rellevant, així,

---

<sup>7</sup> Si bé és veritat que hem seguit l'explicació de JUDET DE LA COMBE 2001, pp. 95-96, en aquest punt ens separem de la seva interpretació. No és tant que el cor s'oposés a la saviesa tradicional, sinó més aviat que n'aprofundia el seu significat. Així, no es tractaria que a una passivitat s'hi oposés una activitat, sinó més aviat de com comprendre que quelcom que era una donació, fos al mateix temps quelcom que hom feia.

el lligam entre la felicitat i la ruïna, i moçant-se que el que significava que ésser fos donació era que aquest estava constituït des de l'absència, i que per tant, que la menció fos purgació, era l'altra cara del fet que la menció de l'absència fos una transgressió. El cor des-cobrint la transgressió, s'enfonsava encara més en la transgressió, fet que en la tragèdia se significava com que intentar fer δίκη enfonsava encara més en l'ἀδικία, o que la ὕβρις antiga engendrava nova ὕβρις (versos 764-766).

L'antiestrofa que tancava el *stasimon* explicava el cas de les cases justes. Aquestes eren les que es trobaven en la senda de δίκη. Les cases amb excés de riquesa i aquells que tenien les mans tacades eren evitats per ella. L'estrofa tancava amb el vers 782: “πᾶν δ' ἐπὶ τέρμα νωμᾶι”. Tot ho condueix fins al final. Això ens recordava quelcom que havíem comentat quan parlàvem de κῆδος (cfr 6.1), en la mesura que les noces no eren noces, si no hi havia el lament. I així, δίκη, l'escissió, era la que portava les coses al seu final, en la mesura que només perquè hi havia escissió, hi podia haver final. Així, s'acabava el *stasimon* dient el que s'havia descobert: la relació entre δίκη i ὕβρις, moçant-se que la ὕβρις només era la conseqüència del fet que l'ésser (δίκη) estigués constituït per una escissió, que feia que qualsevol menció del seu tret d'absència fos una desmesura, ja que provocava que aquesta es perdés, moçant-se, a partir de la desmesura que implicava la menció, la constitució de l'ésser des de l'absència. El cor havia mostrat aquesta constitució de l'ésser en fer rellevant la connexió entre la menció i la purgació, fent-se evident que cada cop que el cor cantava una de les seves cançons es des-cobria quelcom del que significava ésser.

El final del *stasimon* estava format per uns anapests que cantava el cor, això era de 782 a 809. De 782 a 788 el cor saludava al rei, expressant la seva dificultat per a fer-ho de manera adequada. Com honrar-lo sense passar-se i sense quedar-se curt, sinó de manera oportuna. Els dos últims versos eren un advertiment al rei:

πολλοὶ δὲ βροτῶν τὸ δοκεῖν εἶναι  
 προτίουσι δίκην παραβάντες·  
 Molts dels mortals, l'aparèixer a l'ésser  
 prefereixen, havent transgredit δίκη.

Així, s'establia una relació entre els que havien transgredit δίκη i l'aparèixer (τὸ δοκεῖν), ja que aquests havien perdut la capacitat pel que sempre quedava endarrera, en la mesura que fer-

lo aparèixer era perdre'l. Pel que diria després el cor, que parlaria dels que podrien estar disposats contra el rei, semblava que el cor volia advertir al rei de la situació amb què es trobaria, per això deia que parlaria del que hi havia i no del que apareixia a simple vista. Així, havíem d'entendre que encara que Agamèmnon fos un d'aquests homes que havien transgredit δίκη el que es diria no era l'aparèixer de les coses, sinó el seu fons, el seu ésser. El cor volia advertir al rei perquè després del que s'havia esdevingut a Aulis, aquest havia perdut la seva capacitat, el seu heure-se-les amb les coses i ja no podia reconèixer el que aquestes eren, per això el cor, que es caracteritzava per aquesta capacitat s'esforçava per mostrar-li el que quedava endarrera i que semblava que a ell, ara, se li escapava.

A partir de 790 i fins al final dels anapests, el cor advertia al rei, que les coses no eren el que semblaven, els que semblaven amics eren enemics, els que semblaven alegrar-se ho feien amb un somriure forçat. Només un bon pastor dels seus ramats sabia reconèixer aquestes mirades falses, però semblava que Agamèmnon havia deixat de ser aquest bon pastor, ja que, tal i com havíem vist, el rei després de sacrificar a Ifigènia, havia perdut tota capacitat pel quedar endarrera, o el que seria el mateix: per comprendre. Agamèmnon havia estat incapaç de suportar que tot era κήρ i havia matat la seva filla, perdent-se l'escissió que constituïa l'ésser que caracteritzava Grècia. En aquest moment es perdia el terra que es trepitjava, l'escissió, i en la mesura que saber era suportar l'escissió (πάθει μάθος), el que no podria fer Agamèmnon a partir d'ara seria justament això: saber. La seva figura havia quedat cegada per l'excés de claredat i a partir d'ara seria incapaç de comprendre res. No sabia veure el quedar endarrera de les coses i no sabia com heure-se-les amb aquestes.

Les tres primeres cançons del cor s'han mostrat com una exegesi del que significava ésser a Grècia. Adequades a la manera de dir del melos s'han ocupat de la tasca de dir el quedar endarrera, enfonsant-se, cadascuna, una mica més que l'anterior en el mostrar l'ésser. En el primer *stasimon* el cor ens havia mostrat l'ésser com una escissió deutora de l'absència, mostrant-se el seu origen en les lluites entre els déus. Això provocava que el saber fos una donació de l'absència, i que per tant, ésser significués suportar aquesta escissió. Aquesta comprensió quedava inserida en el poema com a πάθει μάθος. En el segon *stasimon* s'havia mostrat que la violència a la que quedaven sotmeses les divinitats antigues era la que constituïa el fons de l'ésser com a absència, i que aquesta constitució de l'ésser des de l'absència era el que permetia que δίκη fos un nom adequat per aquest, fent-lo rellevant en la seva impossibilitat de restabliment un cop s'havia perdut, i per tant, mostrant-se que la seva menció era una purgació,

ja que dir l'absència que el constituïa era fer-la aparèixer, i per tant, una pèrdua irrecuperable. En el tercer *stasimon* s'ha mostrat la relació entre δίκη i ὕβρις, mostrant-se com la ὕβρις era conseqüència del fet que l'ésser estigués constituït des de l'absència, que feia que la seva menció, fos la seva pèrdua. A partir del nom d'Helena s'havia mostrat el seu fons de mort, comparant-la amb el lleonet que arribava a una casa de riquesa desmesurada per esdevenir-ne el colofó, però que causava una gran desgràcia de la mateixa manera que ho feia una riquesa que anava més enllà de tots els límits. A partir d'aquesta comprensió el cor era capaç d'anar més enllà del saber tradicional, que deia que la desgràcia i la prosperitat eren atorgades de manera arbitrària, per introduir la idea que els actes dolents n'engendraven de dolents i els bons, de bons, mostrant-se la relació entre la desmesura i la purgació, degut a què l'ésser estava constituït des de l'absència. Aquesta absència, en ser el que no podia aparèixer, era el que feia que la menció s'hagués de purgar, o el que és el mateix, que el mostrar-se de l'ésser fos la seva pèrdua, de manera que amb la menció es perdia l'estructura del seu món, fet que se sentia com a ruïna. D'aquesta manera les cançons del cor havien obert la nostra comprensió de l'ésser com a absència, i per tant, com a suportar (πάθει), δίκη, purgació (o catarsi) i desmesura (ὕβρις).

#### Tornar a casa: les conseqüències de la menció | 6.4

El tercer episodi es dividia en tres parts: del vers 810 al 854 parlava Agamèmnon que en un primer moment saludava als déus i a la ciutat, per passar, tot seguit, a saludar al cor. Del vers 855 al 914 era Clitemnestra qui donava la benvinguda al rei i explicava el que ella havia patit en la seva absència. A partir de 914 i fins al final de l'episodi (vers 974) hi hauria un estira i arronsa entre Clitemnestra i Agamèmnon pel que feia a entrar al palau trepitjant les robes porpres que hi havien disposat les esclaves per ordre de Clitemnestra.

#### La incomprensió d'Agamèmnon | 6.4.1

##### Aulis | 6.4.1.1

Agamèmnon començava dirigint-se als déus d'Argos responsables juntament amb ell de la δίκη que s'havia acomplert en la ciutat de Príam. Agamèmnon no s'havia adonat que a Troia, anant a fer δίκη, el que s'havia fet era ἀδικία. No comprenia que la menció, era purgació i que per això, la majoria dels seus companys havien mort, o bé en la guerra, o bé en el seu retorn cap a casa. En els versos que anaven de 821 a 823 Agamèmnon deia:

τούτων θεοῖσι χρῆ πολύμνηστον χάριν  
 τίνειν, ἐπεὶπερ ἄρπαγὰς ὑπερκόπους  
 ἐπραξάμεσθα, καὶ γυναικὸς οὐνεκα  
 Per aquestes coses cal, als déus, la gràcia que es recorda,  
 agrair, després que el segrest arrogant  
 ha estat castigat, per causa d'una dona

Amb “ὑπέροκος” se significava quelcom així com: sobrepasant tots els límits, extravagant, arrogant. En mostrar el caràcter de ὕβρις del segrest d'Helena, es feia rellevant que l'estructura del fons era δίκη, de manera que anar més enllà dels límits tenia unes conseqüències. Així, es tornava a mostrar el caràcter de restablidora de δίκη de l'empresa comuna (vers 40) que marxava cap a Troia, tot i que pel que sabia de δίκη, es comprenia que no hi havia la possibilitat de fer δίκη a partir de l'ἀδικία.

A partir de 831 semblava que Agamèmnon comprenia les paraules del cor i que sabia que hi havia qui, semblant amic, era enemic.

εἰδὼς λέγοιμ' ἄν· εὖ γὰρ ἐξεπίσταμαι  
 ὁμιλίας κάτοπτρον· εἶδωλον σκιᾶς,  
 840 δοκοῦντας εἶναι κάρτα πρηνεμενεῖς ἐμοί.  
 Puc dir amb coneixement. Bé m'és conegut  
 el mirall de les relacions. Imatges d'ombra  
 semblen ser els que m'eren favorables.

En el vers 839 es posava en relació εἶδωλον i σκία. Havíem mostrat com la mort era el límit que tancava la figura d'aquell que moria, posant-hi el seu límit, de manera que aquesta figura tancada era la que s'encaminava a l'Hades i desapareixia de la presència, degut a què la presència era el buscar sense èxit aquest límit. Així, ens trobàvem amb diferents paraules que feien referència a aquesta figura tancada que no pertanyia a la presència, sinó a l'absència. Una d'elles era φάσμα (cfr. 5.2), una altra era ψυχή i aquí, encara en trobàvem una altra: εἶδωλον, descobrint-se totes elles com a noms de l'absència. En aquest vers es mostrava εἶδωλον, com la imatge que tenia a veure amb les ombres, establint-se una relació entre la figura tancada (εἶδωλον) i la foscor, el desaparèixer. D'aquesta manera, Agamèmnon deia que aquells que

apareixien o semblaven (δοκοῦντας) ser amics no ho eren, no eren res, en la mesura que eren fantasmes d'ombra.

Però si ens semblava que Agamèmnon havia entès alguna cosa del que el cor li havia dit, en les seves següents paraules vèiem que no era així: només Odisseu va restar al seu costat. Ens trobàvem amb la incapacitat d'Agamèmnon per comprendre res del que estava passant, que tenia a veure amb la seva incapacitat per suportar que tot era κήρ. Sense suportar no hi havia saber (πάθει μάθος), i per això, Agamèmnon, després dels fets d'Aulis esdevenia una figura plana, sense capacitat per adonar-se del que estava passant. Agamèmnon havia perdut tota capacitat de comprensió i malgrat ser el protagonista de la tragèdia, semblava ser l'únic que no s'assabentava de res del que s'esdevenia. No comprenia la situació actual i pensava que el cor feia referència als guerrers que marxaven amb ell cap a Troia. D'aquesta manera, el poema aconseguia fer rellevant la incapacitat d'Agamèmnon per heure-se-les amb les coses, per saber el que les coses eren, com a conseqüència de la incapacitat d'Agamèmnon de suportar que tot era mort.

#### Les sinistres paraules de Clitemnestra II | 6.4.1.2

Res del que deia Clitemnestra en els versos que anaven de 855 a 914 no traïa el fons de la qüestió. Pel que ella era, representava el quedar endarrera, de manera que sabia com no-dir-lo. El que quedava endarrera estava començant a aparèixer, usurpant-li el lloc però encara essent l'altre del que apareixia i aquesta situació desacostumada era el que Clitemnestra feia rellevant amb les seves paraules sinistres. Explicava que es quedava sola en el palau, escoltant rumors adversos que no portaven més que l'anunci de desgràcies. Aquests rumors adversos, que anunciaven diverses vegades la mort d'Agamèmnon, aparentment, havien estat a punt de portar a Clitemnestra a acabar amb la seva vida, tanmateix, no havia estat així. Pel que feia a Orestes, el fill d'Agamèmnon i Clitemnestra aquest havia estat allunyat de la casa, també aparentment, semblava que havia estat per tal de protegir-lo d'una possible revolta popular. Clitemnestra explicava el que li semblava que era una bona aparença pel que havia de quedar sempre endarrera. En el vers 886 que tancaria aquestes primeres paraules de Clitemnestra, aquesta deia: “τοιιάδε μέντοι σκῆψις οὐ δόλον φέρει”, que en aquestes consideracions no hi havia engany, mostrant-se de nou aquella separació del discurs de Clitemnestra del discurs de les dones que es relacionava amb la pretensió de reclamar ἀλήθεια per les seves paraules (cfr. 5.7). La reina també es trobava en l'escissió, també havia de suportar els dos costats, per això,

calia que el fons, de forma velada, com esqueia al que quedava endarrera, aparegués, tanmateix, degut a la situació desacostumada que havia provocat la guerra, el seu aparèixer, ja no quedava tant ocult com fins ara. A partir d'aquí el discurs de Clitemnestra agafava un altre to (versos 887-894), ara sí que ens creïem el que deia. Passava les nits sense poder dormir i havia acabat les llàgrimes de tant plorar, però no per Agamèmnon, sinó per la seva filla Ifigènia, i era segur que no havia pogut dormir, però no lamentant que el seu espòs estigués en perill, sinó ordint la seva venjança. En el discurs de Clitemnestra, s'apuntava al fons, sense que en cap moment es digués. Malgrat això, aquest fons només apareixia a aquells que eren especialment destres, i per descomptat no apareixia a Agamèmnon, fent-se de nou evident el saber com a suportar.

L'habilitat de Clitemnestra per dir el que quedava endarrera, que ara es trobava en aquesta situació ambigua, arribava a un punt especialment brillant ens els versos que anaven de 895 a 905:

895 νῦν ταῦτα πάντα τλᾶσ' ἀπενθήτῳ φρενί  
λέγοιμ' ἄν ἄνδρα τόνδε, τῶν σταθμῶν κύνα,  
σωτήρα ναὸς πρότονον, ὑψηλῆς στέγης  
στῦλον ποδήρη, μονογενὲς τέκνον πατρί,  
καὶ γῆν φανεῖσαν ναυτίλοις παρ' ἐλπίδα,  
900 κάλλιστον ἦμαρ εἰσιδεῖν ἐκ χεῖματος,  
ὄδοιπόρῳ διψῶντι πηγαῖον ῥέος·  
τερπνὸν δὲ τὰναγκάϊον ἐκφυγεῖν ἅπαν.  
τοιοῖσδέ τοί νιν ἀξιῶ προσφθέγγμασιν,  
φθόνος δ' ἀπέστω· πολλὰ γὰρ τὰ πρὶν κακά  
905 ἠνειχόμεσθα.

Ara, després d'haver suportat aquestes coses amb el cor lliure de dolor  
puc anomenar a aquest home, gos dels estables  
burda que salva la nau, de l'alt sostre  
pilar ferm, únic fill d'un pare,  
terra que sorgeix als navegants contra tota esperança,  
dia més bell de contemplar després de la tempesta,  
pel viatger assedegat, rajolí de la font.  
Quin goig, del que ens constreny, escapar.

De noms com aquests ets digne,



l'enveja absent. Doncs molts mals ja  
hem suportat.

El que aparentment Clitemnestra deia d'Agamèmnon, podia aplicar-se fil per randa a Egist, ja que des del vers 856 en utilitzar la paraula "φιλόνορας"<sup>8</sup> que tant podia significar l'espòs com l'amant hi havia la possibilitat que el que deia es pogués referir tant a l'un com a l'altre. Així, les paraules de Clitemnestra eren: ara, després d'haver suportat totes aquestes coses, amb el cor lliure de dolor (Agamèmnon ha tornat a casa i es podrà portar a terme, finalment la venjança), puc anomenar a aquest home (Egist) gos guardià dels estables, burda que salva la nau (el palau), ferm pilar d'un sostre alt, fill únic d'un pare, terra que sorgeix, contra tota esperança, als navegants, dia més bell de contemplar, després de la tempesta, rajolí de la font per a un viatger assedegat (Clitemnestra). D'aquests noms a tu et crec digne. Hem suportat, ja, molts mals. (Clitemnestra i Egist). D'aquesta manera, Clitemnestra no es traïa, deia, sense dir, apuntant al que s'estava fent visible, sense que aquest aparegués, mentre de nou mostrava el seu caràcter peculiar en fer un discurs públic essent una dona. Aquest caràcter que tenia Clitemnestra de dona amb cor d'home, isomòrfic amb el caràcter del seu discurs, la feia el personatge adient per passar al capdavant del palau quan Agamèmnon marxava cap a Troia, significant-se la dona que deixava de quedar endarrera, de la mateixa manera que es descobria l'absència quan l'empresa comuna marxava cap a Troia. La resposta que donaria Agamèmnon a la seva dona revelaria la impropietat del seu discurs, retraient-li que s'hagués allargat tant. Clitemnestra havia construït un discurs d'acord amb totes les convencions femenines, situada entre rumors que arribaven a l'interior de la casa, on ella havia quedat després que el seu marit hagués marxat i somnis que li anunciaven les coses més terribles, essent tant els uns com els altres fonts poc fiables de coneixement, però que alhora començaven a mostrar-se com a no tant allunyats del que hi començava a haver. Malgrat que les paraules de Clitemnestra seguissin les convencions del discurs d'una dona, la separació del seu rol que tenia a veure amb la pretensió que les seves paraules fossin ἀλήθεια, tenia lloc pel fet que el seu discurs es produïa en mig de la πόλις, o el que és el mateix, en l'espai aclarit que aquesta representava. Al final d'aquesta escena, Clitemnestra, ara sí, es dirigia a Agamèmnon (φίλον κάρα) i el convidaria a baixar del carro amb què havia arribat a Argos, sense deixar-li posar el peu a terra, en tant que destructor

---

<sup>8</sup> [Cfr.] JUDET DE LA COMBE 2001, v.I, p. 290 "Une longue tradition de critiques décèle une ambiguïté dans ce terme: comme ἀνὴρ peut être aussi bien l'époux que l'amant, Clytemnestre parlerait d'Agamemnon, et entendrait en fait Égisthe". A favor també Headlam, Schneidewin i Snell (Aischylos, 122), en contra Fraenkel que deia que "φιλόνορας" no tenia aquest sentit secundari com tampoc el tenia en 411, tot i que, en 411, es tractés de l'amor "conjugal" de Paris i Helena.

d'Ílio. Aquesta expressió afectuosa, que Èsquil prenia d'Homer, era de tots els enganys que havia fet servir Clitemnestra, potser, el més sinistre i donaria pas a l'escena dels brodats porpra, on es mostrava que haver destruït Troia, mereixia uns honors especials.

Tant la confrontació d'Agamèmnon amb el cor, com amb la seva dona Clitemnestra havia mostrat allò en què el rei s'havia convertit després d'haver tornat de Troia. Mentre en marxar era capaç d'entendre *l'omen* que interpretava Calcant, ara era del tot incapaç d'entendre res del que se li deia. Marxar a Troia, o el que és el mateix, sacrificar la seva filla Ifigènia havia estat el no poder suportar l'escissió, no poder suportar que el fons de les coses era mort. El viatge que empenia cap a Troia era el viatge cap a la mort, que en el sacrifici d'Ifigènia es representava com fer de la mort un acte, i per tant, perdre la comprensió de la mort com a límit, com a absència, que comportava la pèrdua de la comprensió de l'ésser com a escissió, i per tant, del saber com a suportar, o el que és el mateix, com a heure-se-les amb les coses.

#### Caminar sobre brodats porpra | 6.4.1.3

La incomprensió d'Agamèmnon arribaria al seu punt culminant en aquesta escena. En els versos 910-911 teníem la primera indicació que alguna cosa terrible estava a punt de passar. Clitemnestra manava a les esclaves que encatifessin el camí que portava al palau:

910 εὐθὺς γενέσθω πορφυρόστροτος πόρος,  
 εἰς δῶμ' ἄελπτον ὡς ἂν ἠγήται Δίκη.  
 A l'acte, que sorgeixi un camí encatifat de porpra,  
 cap a la casa no esperada el guiï Díke.

Tal i com ja havíem vist, *δίκη* era qui portava amb violència les coses cap al seu final (cfr. 6.1), cap al seu límit, així, Agamèmnon creient que anava al palau, si era *δίκη* qui el guiava, el guiaria a la mort i això, és el que li deia Clitemnestra, de la manera que ella sabia dir i que Agamèmnon era incapaç de comprendre. La casa que no esperava veure Agamèmnon era l'Hades, que en tant que quedar endarrera, o el que és el mateix, en tant que àmbit de la no-presència, era el que rebutjava aparèixer.

Els següents versos (916-925) el rei expressava totes les seves reticències a la rebuda que li fa Clitemnestra.

μακρὰν γὰρ ἐξέτεινας· ἀλλ' ἐναισίμῳς  
αἰνεῖν, παρ' ἄλλων χρὴ τόδ' ἔρχεσθαι γέρας.  
καὶ τᾶλλα μὴ γυναικὸς ἐν τρόποις ἐμέ  
ἄβρυνε, μηδὲ βαρβάρου φωτὸς δίκην  
920 χαμαιπετεὺς βόαμα προσχάνηις ἐμοί,  
μηδ' εἴμασι στρώσασ' ἐπίφθονον πόρον  
τίθει· θεοὺς τοι τοῖσδε τιμαλφεῖν χρεῶν·  
ἐν ποικίλοις δὲ θνητὸν ὄντα κάλλεσιν  
βαίνειν ἐμοὶ μὲν οὐδαμῶς ἄνευ φόβου·  
925 λέγω κατ' ἄνδρα, μὴ θεόν, σέβειν ἐμέ.  
χωρὶς ποδοψηστῶν τε καὶ τῶν ποικίλων  
κληδῶν ἀὔτει· καὶ τὸ μὴ κακῶς φρονεῖν  
θεοῦ μέγιστον δῶρον. ὀλβίῃσιν δὲ χρὴ  
βίον τελευτήσαντ' ἐν εὐεστοῖ φίλη·  
930 εἰ πάντα δ' ὥς πράσσοιμ' ἄν, εὐθαρσῆς ἐγώ.  
Molt t'has allargat. Però per a què adequadament  
se m'elogii, dels altres cal que vingui aquest honor.  
I després no amb maneres de dona  
em tractis delicadament, ni com un bàrbar  
genolls a terra, badant la boca amb un gran crit,  
no cobreixis el camí amb robes per a què una enveja  
hi vingui. Als déus cal retre aquest honor.  
En belleses brodades de colors, essent mortal,  
no hi puc caminar sense por.  
Dic que com un home, no un déu, se m'honori.  
Doncs diferent és un eixugapeus d'uns brodats  
el nom ja ho diu. La prudència,  
del déu, el do més gran. Felic  
qui la vida acaba en bona prosperitat.  
Si tot s'acomplís segons això, seria coratjós.

Agamèmnon s'estranyava de tots els honors que estava rebent per part de la seva dona. Les paraules d'Agamèmnon intentaven evitar el que ell veia com una desmesura. Tres eren els

punts en els que Agamèmnon feia especialment insistència: no ser tractat com un bàrbar, ni com una dona, ni com un déu. El rei tractava de mantenir una posició que Clitemnestra li negava. Marxar a Troia-sacrificar la seva filla Ifigènia, havia significat la menció de l'absència, i per tant, fer aparèixer allò que sempre ja havia estat deixat endarrera, passant aquest, a primer terme. Tot allò que significava el quedar endarrera, ara seria el que apareixeria. Les dones i els déus, que sempre havien quedat relegats a un segon pla eren els qui prendrien tot el protagonisme, mentre que Agamèmnon, era qui quedaria en un segon pla. Amb les seves paraules Clitemnestra mostrava qui manava en el palau i que en cap cas era Agamèmnon. L'empresa comuna havia provocat la inversió de l'acostumat. Aquesta debilitat de no poder suportar l'horror era el que caracteritzava els bàrbars enfront dels grecs i era per això que Agamèmnon es queixava que Clitemnestra el rebés a la manera de com ho feien els bàrbars; però és que tal i com havien quedat les coses després de Troia, aquesta era l'única manera com podia ser rebut Agamèmnon. La "barbarització" que patia Agamèmnon a mans de la seva dona era el mostrar-se del seu sucumbir en l'horror de l'absència, perdent-la sense suportar-la, i per tant, fent-la aparèixer, com apareixia Clitemnestra en tant que cap del palau. En les paraules d'Agamèmnon es feia evident la constitució de l'ésser com a escissió, que de fet, era el que havia des-cobert l'empresa comuna. Així, Agamèmnon volia que es respectés la diferència entre els mortals i els immortals i entenia que no respectar-la era una desmesura (ὑβρις) que es purgava (versos 925-8) en tant que l'ésser era escissió. Aquesta constitució de l'ésser des de l'absència provocava que només en la mort, quan la figura havia estat completada es pogués saber si algú havia estat feliç<sup>9</sup>, o el que és el mateix, el que un era, mostrant-se, d'aquesta manera, l'ésser com a límit (versos 928-9). Que Agamèmnon passés per damunt dels brodats porpra, era com el poema mostrava el que s'havia produït a Troia: si Clitemnestra aconseguia que Agamèmnon passés per damunt dels brodats porpra, significaria que la reina es podia imposar al rei, i que per tant, el que sempre havia de quedar endarrera, ara apareixeria, era el capgirament dels papers entre aparèixer i quedar endarrera, era el final de la submissió del quedar endarrera, i per tant, el final de la submissió de Clitemnestra. El que es jugava en aquesta escena era si la menció havia tingut lloc<sup>10</sup>.

---

<sup>9</sup> [Cfr.] MARTÍNEZ MARZOA 1996a, p.118

<sup>10</sup> LEBECK 1971, p. 74 i ss.: "When Agamemnon walks upon the carpet he performs a symbolic act. Throughout the trilogy "trampling with the foot" is a metaphor which describes the crime of sacrilege. In setting his foot upon embroidered purples Agamemnon turns this image into action. (...) When she first urges Agamemnon to tread on tapestry, Clytemnestra bids him enter "without setting on the ground the foot that sacked Ilium": μή χαμαὶ τιθεῖς/τὸν σὸν πόδ', ὄναξ, Ἰλίου πορθήτορα (906-907). Her words link the sack of Troy with the imagery of the first stasimon. To commit an unjust or sacrilegious act is to set the foot on an object which it should not defile. (...) In setting his foot upon Ilium, an undertaking which required the death of many, Agamemnon has already kicked the altar of justice, already trampled the

Dels versos 926 a 929 Agamèmnon s'esforçava en voler respectar la diferència que Clitemnestra pretenia abolida: "És ben clar que eixugapeus és diferent de brodat, el nom ja ho diu", cada cosa era cada cosa i aquestes presentaven les seves diferències, no es podia fer d'una cosa, un brodat, qualsevol altra cosa, un eixugapeus, això, seria no tenir gaire destresa havent-se-les amb les coses. Agamèmnon no consentia el canvi que li presentava Clitemnestra, la diferència es mantenia. I que encara hi havia diferència es mostrava dient el fons d'aquesta: "ὀλβίσαι δὲ χρή βίον τελευτήσαντ' ἐν εὐεστοῖ φίλημ'", feliç qui acaba la vida amb bona prosperitat.

Els versos que anaven de 934 a 943 eren un intercanvi (*stichomythia*) entre Agamèmnon i Clitemnestra. Pel que feia a la forma es tractava d'una oposició entre el rei i la reina, que posava en primer terme la diferència entre ells. L'oposició es mantenia, no hi havia un perdre's l'oposició, sinó que aquesta apareixia en primer terme, encara que això, com hem vist, significués que aquesta estava a punt de perdre's. Pel que feia al contingut constatarem la mateixa oposició. La lluita era per saber qui quedava sotmès a qui. Les paraules del rei i la reina mostraven que contra l'esperat, Clitemnestra seria, a partir d'ara, la figura al capdavant del palau<sup>11</sup>. L'oposició es mantenia malgrat que les posicions quedaven invertides. Els arguments

---

χάρις ἀθίκτων mentioned in the first stasimon. In the lyric section of the parodos the chorus narrate the first such impious act, the sacrifice of Iphigenia. In the first two odes they describe the second: the loss which he inflicted upon Argos and Ilium by the war. In the carpet scene the sacrilege of which he is already guilty is acted out before our eyes. We see Agamemnon committing an act which subsumes the particular wrongs of his past and stands as a symbol for all impiety." Pel que fa a la barbarització a què Clitemnestra sotmetia a Agamèmnon com a imatge del que s'havia esdevingut a Troia [cfr.] GOHEEN 1955, p. 115: "As such, we may remind ourselves, the carpet scene signifies "barbaric, and more particularly, Persian acts of homage."

<sup>11</sup> GOULD 1980, p. 19: "What they point to, (Vernant, Vidal-Naquet, Detienne, Slater) in the mythical imagination of Greece (and let us remind ourselves, for one last time, that we are speaking of the imagination of men) is a profound and ambivalent disquiet an oscillation between obsessive fear and revulsion, on the one hand, and, on the other, an implication of total dependence. (...) In one sense, it is the function of women in Greek society to define the male role by opposition. (...) It emerges then from an examination of Greek myth that male attitudes to women, and to themselves in relation to women, are marked by tension, anxiety and fear. Women are not part of, do not belong easily in, the male ordered world of the "civilised" community; they have to be accounted for in other terms, and they threaten continually to overturn its stability or subvert its continuity, to break out of the place assigned to them by their partial incorporation within it. Yet they are essential to it: they are producers and bestowers of wealth and children, the guarantors of due succession, the guardians of the *oikos* and its hearth. Men are they sons, and are brought up, as children, by them and among them. Like the earth and once-wild animals, they must be tamed and cultivated by men, but their "wildness" will out." BOWIE 1993, p. 29: "Clytaemestra furthermore sins against two aspects of Greek ideology about women and the household. Women were expected, Penelope-like, to tend the hearth and spin and weave: 'domum servavit, lanam fecit', as was said of the famous Claudia. Clytaemestra, by contrast, weaves not to clothe but to kill her

de Clitemnestra no eren especialment convincents, mostrant-se així la debilitat del rei, que quedava sotmès a la reina. La *stichomythia* posava de manifest que l'oposició seguia essent el que hi havia encara que fos en termes totalment desacostumats. Les paraules de Clitemnestra estaven esdevenint ἀλήθεια.

Després d'un seguit d'atacs i de defenses, Agamèmnon li deia a Clitemnestra que no era propi d'una dona tenir tanta ànsia de lluita (vers 940 οὔτοι γυναικός ἐστιν ἰμείρειν μάχης.) Agamèmnon mostrava el caràcter inusual de la conducta de Clitemnestra. A una dona li esqueia passar desapercibuda ocupant-se del marit, dels fills i de la casa, o el que és el mateix: obeir enlloc d'imposar la seva voluntat. Però Clitemnestra, volent que Agamèmnon passés per damunt dels brodats porpra, volia imposar-se a Agamèmnon, fent que la situació esdevingués totalment insòlita. En el vers 942 Agamèmnon preguntava a Clitemnestra si concedia tanta importància a aquesta victòria i Clitemnestra li deia que li fes cas i li concedís. Agamèmnon cedia i Clitemnestra se sortia amb la seva. L'estira i arronsa entre Agamèmnon i Clitemnestra no era més que un mesurar les seves forces. L'estructura de l'haver, l'escissió, semblava que trontollava, l'aparèixer desapareixia en el fons del palau i qui quedava dempeus en primera línia era Clitemnestra, produint-se una situació totalment insostenible.<sup>12</sup> A diferència del que passava a Aulis, Agamèmnon, ara, no es plantejava què fer, no hi havia paraules sobre què fer o què no fer, només hi havia el trepitjar els brodats porpra. Es repetia l'escena d'Aulis però després de tornar de Troia, quan tal i com hem vist, Agamèmnon ja havia perdut la seva claredat, per això les seves paraules no tenien cap força i deixaven lloc a l'acció: la submissió d'Agamèmnon a Clitemnestra era la incapacitat d'Agamèmnon per rebatre l'argumentació de la seva dona<sup>13</sup>, aquest no entenia què estava fent la reina, no veia cap a on l'estava conduint. De

---

husband. Again, she tends not a domestic fire but a huge chain of beacons, involving herself most anomalously with fires in the outside world, the sphere of men."

<sup>12</sup> MCCLURE 1999, p. 79 : "The first part of Aeschylus' *Agamemnon*, then, represents Clytemnestra as portraying herself as conventionally feminine while her masculine control of rhetoric simultaneously undercuts this image, a strategy exhibited by Macarias's words in Euripides' *Children of Heracles*. On the one hand, Clytemnestra conforms to the conventions of proper female speech by deploying ritual cries, prayers, and gnomic statements about the correct behaviour of women. On the other, her manipulation of the masculine discursive practices such as direct public address, epic boast, and persuasive proofs continually inverts the speech genres normally assigned to women. In the carpet scene, a critical dramatic juncture, we find a similar juxtaposition of masculine and feminine verbal genres. The carpet scene depicts a contest of *peithō* in which a woman conquers the conqueror of Troy, a gender-role reversal indicated by Clitemnestra's use of military vocabulary and finally accomplished with *πιθοῦ* at 943 (*νικωμένη*, 912; *μάχης*, 940; *νικᾶσθαι*, 941; and *νίκην*, 942).

<sup>13</sup> KONISHI 1986, p. 217: "To sum up, between 914 and 930 Agamemnon rejects her request on the following five grounds: her manner of adulation is (1) inappropriate, (2) womanly, (3) non-Hellenic, (4) dangerous, and (5) impious. If Clytemnestra can refute all of Agamemnon's reasons successfully, it follows that he will have to walk on the tapestries, however unwillingly, as he would then have no reason

fet, el comportament de Clitemnestra no era més que la conseqüència del que s'havia esdevingut a Troia. Des de 957 fins a 972 Agamèmnon es dirigia cap al palau trepitjant els brodats, fins que a partir del vers 973 desapareixia dins del palau.

#### Persuasió | 6.4.1.4

Si en l'apartat anterior s'havia tractat de comprendre perquè Agamèmnon sucumbia davant l'argumentació de Clitemnestra, ara es tractaria de saber què significava aquesta submissió. Les paraules de Clitemnestra després de l'escena dels brodats porpra (versos 958-973) havien estat interpretades com un encanteri (McClure i Stanford) i havien estat descrites com una estratègia de persuasió, i per tant, tenint a veure amb *πειθώ*. Aquesta era filla d'ate o de l'error (vers 386), tanmateix, només hi havia possibilitat d'error quan el quedar endarrera es des-cobria, mentre això no passava, no hi havia dos termes, només l'aparèixer, i per tant, res amb què comparar, de manera que el difícil era explicar que hi pogués haver error. Així, la possibilitat d'error i d'engany, sorgia amb l'obrir-se del quedar endarrera al que s'apuntava al llarg de l'*Agamèmnon*, de la mateixa manera que només amb la possibilitat dels dos costats de l'escissió hi podia haver un discurs que fos un encanteri, i per tant, una paraula eficaç (*λόγος*)<sup>14</sup>. El discurs de Clitemnestra pretenia convèncer a Agamèmnon de marxar cap al palau trepitjant damunt dels brodats porpra. En la mesura que Agamèmnon es deixaria convèncer per aquesta, es mostraria que el saber de Clitemnestra era un saber del *λόγος* que li permetia aconseguir el que ella volia, i per tant, que es pogués fer qualsevol cosa. D'aquesta manera Clitemnestra estava fent del saber del *λόγος*, no un saber de l'ésser sinó de les coses<sup>15</sup>. Aquesta capacitat de Clitemnestra de persuadir a Agamèmnon, malgrat fer-la una figura destra, alhora apuntava al perill d'un saber que ja no era de coses, però que alhora servia per a fer alguna cosa. Clitemnestra, en el transcórrer de la tragèdia representava aquesta posició perillosa de fer del saber de l'ésser un

---

to reject her request. Her intention in the stichomythia is to confute these five reasons one by one until Agamemnon is forced to admit his defeat, and she conducts her argument accordingly."

<sup>14</sup> [Cfr.] 2.2

<sup>15</sup> THALMAN 1985b, p. 227: "In her climactic scene with Agamemnon, language for Clytemnestra at last becomes a mode of positive action as well as a means for concealment. Just as she uses the act of walking on the fabrics to express in advance the significance of the murder she intends, her struggle with her husband is fought out before the audience in words (Agamemnon himself, though without full awareness, describes it with a military metaphor in lines 940 and 942; cf. 1235-1237). When she induces Agamemnon to tread the fabrics, especially in the stichomythia of lines 931-943, Clytemnestra's language takes the form of the persuasion, *peitho*, and against this weapon Agamemnon has no defense. The action here fits the pattern described earlier by the chorus in 385-386. When she alludes to this scene later on, Cassandra gives full credit to the role of Clytemnestra's language plays in her husband's doom. He does not know, she says, "the nature of the detestable bitch's tongue that ... will hit the mark of secret destruction by ill chance (1228-1230)."

saber de coses, en representar l'absència que volia esdevenir presència, o el que és el mateix, en ser la figura que tenia un discurs que deia el quedar endarrera però que pretenia que aquestes paraules estaven dient el que estava apareixent. El seu saber era un hebre-se-les amb les coses, però en la mesura que del que sabia era de persuadir, del que sabia era del λόγος, que com ja hem vist (cfr. 2.2) era un nom per l'ésser, i per tant, persuadint a Agamèmnon el que feia era suprimir la distància entre les coses i l'ésser, o el que és el mateix, feia que l'absència aparegués, deixant de ser absència, de la mateixa manera que ella passaria al capdavant del palau. Que el discurs de Clitemnestra encara era un λόγος quedava confirmat per la no separació entre els aspectes que nosaltres separem com a contingut i forma. L'abundància de metàfores juntament amb la repetició, l'al·literació, l'assonància així com el caràcter de fórmula màgica que tenien els versos que tancaven les seves paraules (versos 973-4) feia d'aquestes quelcom que recordava a un discurs màgic, possibilitant que el pronunciar aquestes paraules pogués tenir un efecte en la realitat, i que per tant, fos una paraula eficaç, malgrat el perill que aquesta comportava<sup>16</sup>. L'efecte d'encanteri que tenien les paraules de la reina estaven realçades per la repetició de paraules: μολόντος (vers 968)/ μολών (vers 969), πολλῆς (vers 959)/πολλῶν (vers 963) i εἰμάτων (vers 960, 963), la repetició de termes relacionats com δόμος/δῶμα/οἶκος que apareixien set vegades en disset línies identificant a Clitemnestra amb el palau dels Atrides, i per tant, amb els actes de venjança encadenats que s'hi havien produït. També l'al·literació i l'assonància eren elements que afavorien aquest efecte d'encanteri. A més a més la primera part de les paraules de Clitemnestra també contenien un tret peculiar addicional ja que es tractava de quatre genitius absoluts formats per un participi i la paraula δῶμα o δόμος, tres dels quals tenien aproximadament la mateixa llargada: δόμοισι προυνεχθέντος (vers 964), ῥίζης γὰρ οὔσης ... δόμους (vers 966), σοῦ μολόντος δωματίτιν (vers 968), δῶμ' ἐπιστροφωμένου (vers

---

<sup>16</sup> MCCLURE 1999, p. 81 i ss : "The belief that control over language may translate into control over the physical world has traditionally been associated with magic. (...) The belief in the efficacy and power of language appears at several points in the *Oresteia* trilogy, most notably in the *kommos* of the *Choephoroi* and in the binding song of the Erinyes in the *Eumenides*. (...) Building on these views i shall establish that Clytemnestra's speech has magical associations and more precisely, that the final two lines of this speech are in fact modeled on traditional closing formulas of magical incantations, thus realizing the many incantatory features of repetition, assonance, alliteration, and metaphor found in the earlier part of the speech. And yet, although this approximates magical language, it must be viewed as a perversion of feminine erotic magic in that it seduces in order to kill rather than to promote or maintain a sexual relationship. Such erotic spells typically sought to enervate or control their male objects while putting their female authors in the dominant position, at least temporarily, thus inverting normal gender roles in a dynamic similar to the one enacted in the carpet scene." p.87 i ss : " As suggested above, one of the salient characteristics of Clytemnestra's speech is the polysemy created by an abundance of metaphors. But this stylistic feature can specifically linked to the incantatory nature of the speech. (...) Metaphor allows Clytemnestra both to allude to her husband's death, functioning as a kind of speech act that sets in motion the disastrous events of the end of the play, and to keep her intentions concealed from both Agamemnon and the chorus."



972). Les dues últimes construccions de similar llargada i contingut retornaven al principi de les paraules de Clitemnestra focalitzant l'atenció en la casa i la funesta progressió d'Agamèmnon cap a ella. Els trets estilístics i acústics d'aquestes paraules de Clitemnestra – metàfora, repetició, al·literació, assonància i expressió rítmica - produïen l'efecte d'encanteri de les formulacions màgiques tradicionals, un efecte que s'intensificava en la coda. Aquesta podia ser vista com la culminació de l'efecte d'encanteri de les paraules de Clitemnestra a través de la seva repetició, del seu ritme i la similaritat de sons<sup>17</sup>: “Ζεῦ Ζεῦ τέλειε, τὰς ἐμὰς εὐχὰς τέλει· μέλοι δέ τοί σοι τῶνπερ ἂν μέλλῃς τελεῖν.” El fet que el cor intentés impedir el caràcter màgic de les paraules de Clitemnestra mitjançant una pregària (versos 998-1000) reforçava la idea que les paraules de la reina poguessin persuadir a Agamèmnon de fer el que aquesta volia. Aquest encanteri que persuadia a Agamèmnon mostrava el caràcter de λόγος de les paraules de la reina, però s'apuntava al perill que aquest comportava, ja que persuadir, suposava un saber del λόγος, un saber de l'ésser que servia per alguna cosa, i per tant, que abolia la distància entre l'ésser i les coses. Que en el moment en què el rei tornava a casa hi hagués aquest discurs era isomòrfic amb la situació que hi havia després de Troia, havent-se obert la possibilitat de l'aparèixer de l'absència, i que per tant, es perdés, fent que l'ésser esdevingués cosa. Quan algú actuava per efecte de la persuasió, el seu actuar ja no reconeixia, sinó que es transformava en allò que hem anomenat fer, en el sentit d'establir uns límits enlloc de reconèixer els que hi hagués, anant més enllà del que el λόγος podia permetre. Les paraules de Clitemnestra només podien ser unes paraules de persuasió en la mesura que deien el trepitjar els brodats vermells, o el que és el mateix, la supressió de la distància.

En el vers 958 Clitemnestra deia:

ἔστιν θάλασσα –τίς δέ νιν κατασβέσει-  
 τρέφουσα πολλῆς πορφύρας ισάργυρον  
 κηκίδα παγκαίνιστον, εἰμάτων βαφάς·  
 Hi ha el mar, qui el pot exhaurir?  
 que nodreix de l'abundosa porpra rica com l'argent  
 la saba sempre renovada, tint de les nostres robes.

En aquest vers, Clitemnestra establia una relació entre la porpra i el mar. El mar semblava que era d'on sorgia la porpra que tenia les robes. Així, d'alguna manera els brodats porpra que

---

<sup>17</sup> MCCLURE 1999, pp. 89-90

travessava Agamèmnon, tenien a veure amb el mar que havia travessat quan havia marxat a Troia, de manera que la supressió de la diferència entre grecs i bàrbars<sup>18</sup> que havia portat a terme Agamèmnon en abolir, per mar, la distància que els separava, era la que Clitemnestra li volia fer, de nou, recórrer, simbolitzada pels brodats porpra. Trepitjar els brodats porpra i marxar cap a Troia eren una i la mateixa cosa. Tradicionalment, el mar, era quelcom estèril i considerat com el lloc del no-res, com el lloc de la desil·lusió. El seu caràcter fugisser i imprevisible en feia una amenaça per a tota identitat i un obstacle per a tota empresa definida (com per a Agamèmnon a Aulis, al mateix temps que es feia còmplice, en la transgressió, d'Helena i de Paris.) El mar<sup>19</sup> representava el quedar endarrera que suprimia Agamèmnon i Clitemnestra es preguntava: hi ha el mar, qui l'esgotarà? Marxar a Troia era trepitjar els brodats porpra i alhora era sacrificar Ifigènia, abandonant les coses per dirigir-se al no res. En aquest sentit tant una cosa com l'altre tenien a veure amb la destrucció de l'aparèixer que significava aquest encaminar-se cap al que no era cosa. La sang vessada d'Ifigènia, així com trepitjar les belleses porpra era el desentendre's de les coses. Els brodats porpra representant la riquesa que sorgia del mar, eren el que perdia tota importància quan s'abandonaven les coses i es marxava cap a l'ésser, el mateix que la sang vessada d'Ifigènia, de manera que fent-li trepitjar els brodats porpra, Clitemnestra mostrava una i altra acció com el desentendre's de les coses per marxar cap a la mort, i per tant, el fons de marxar cap a Troia com la desmesura d'encaminar-se cap a l'ésser. A través de la metàfora, Clitemnestra invocava de manera ambigua la riquesa de la roba i la sang de la seva filla: el seu color vermell (πορφύρεα, vers 959), el seu cost (ισάγγυρος, vers 959), i el seu caràcter líquid (κηκίς, βαφαί, vers 960) suggerint-se que la porpra i la sang, d'Ifigènia era el que s'esgotava quan es marxava, per mar, cap a Troia<sup>20</sup>. De la mateixa manera

---

<sup>18</sup> La desmesura d'Agamèmnon tenia a veure amb aquella que es narrava en *Els Perses*, i d'alguna manera, aquest caràcter desmesurat de l'empresa d'Agamèmnon, era el que Clitemnestra volia comparar amb el caràcter desmesurat dels bàrbars en voler construir un pont per damunt de l'Hellespont que fixés el mar. [Cfr.] SCHADEWALDT 1960, p. 214: "Der Untergang einer Welt, apokalyptisch. Von Menschenseiten wird er herbeigeführt durch die "Hybris" des jugendlichen Königs Xerxes, das "wildvergessene" Ausgreifen über die vorbestimmten Grenzen des den Persern zur Herrschaft zugestandenen Kontinents. Das "technische Wunderwerk" des Brückenschlags über den Hellespont kennzeichnet diese Hybris". Així, l'escena de l'estora simbolitzava aquesta relació entre la desmesura i el mar en relació amb la diferència entre grecs i bàrbars.

<sup>19</sup> La mateixa relació del mar amb la porpra era la que uns versos més avall (versos 966-967: "ρίζης γὰρ οὐσης φυλλὰς ἵκετ' εἰς δόμους σκιὰν ὑπερτείνασα Σειοῖου Κυνός") es donava entre l'arrel i les fulles i que podíem relacionar amb el significat de verbs com sorgir o brotar. Mentre hi havia arrels, hi podia haver fulles i branques.

<sup>20</sup> GOHEEN 1955, p. 118: "Indeed this last fact constitutes one of three developed aspects of the internal, verbal-dramatist structure of the *Agamemnon* and of the trilogy which join with the obvious fact of Agamemnon's murder to indicate that the colors of blood and death lurk in the carpet and have significance there. Verbal imagery of blood on the ground forms a recurring motif carefully articulated and impressively sustained" p. 120: "We may say, then, that the imagery of dark blood on the ground, which I believe gets its first, visual statement in the carpet of the *Agamemnon*, helps to develop within the trilogy

que la sang un cop vessada a terra no es podia recuperar, tampoc es podia recuperar l'ésser després de la menció. Trepitjant els brodats porpra, Agamèmnon trepitjava l'ésser com a escissió. En l'escena dels brodats porpra es lligaven tots els aspectes de la menció que representava l'empresa comuna: l'abolició de la distància entre grecs i troians, i per tant, la pèrdua del que feia grecs als grecs, la possibilitat d'un saber que suprimia la distància, i el desentendre's de les coses per partir cap a l'ésser, cap a la mort, que significava el no tenir un lloc al que tornar.

De nou les paraules de Clitemnestra deien una cosa, mentre n'ocultaven una altra. Clitemnestra tranquil·litzava a Agamèmnon dient-li que el mar era inesgotable, que el palau era ric, que no li mancava res, i que per tant, trepitgés tranquil per damunt dels brodats, que ella també ho faria si amb això pogués salvar la seva ψυχή, doncs ell era el que mantenia en peu la casa, el que la protegia. Tanmateix, sabem que això que deia Clitemnestra no era el fons, no era el veritable ésser de les coses. Agamèmnon no era el pilar de la casa, sinó el que l'havia aniquilada sacrificant la seva filla Ifigènia, i el mar, el quedar endarrera era esgotable, Agamèmnon, suprimint la distància entre grecs i troians, l'havia esgotat. Quan Agamèmnon sucumbint davant de Clitemnestra desaparegués, definitivament, dins del palau, Clitemnestra, en contra del que havia fet fins ara, començaria a actuar i es dirigiria a Zeus, i no a les divinitats antigues, per a què s'acomplissin les seves pregàries. Els papers quedarien invertits i les conseqüències de la guerra de Troia s'haurien acomplert en el retorn del rei al palau. Agamèmnon hauria deixat de ser el cap del palau i seria Clitemnestra, ara, qui l'ocuparia. La inversió de posicions entre el quedar endarrera i l'aparèixer hauria tingut lloc, com a conseqüència de l'empresa comuna, que no havia deixat les coses tal i com estaven. Les paraules de Clitemnestra haurien tingut el seu efecte i la distància, s'hauria suprimit. El saber de l'ésser havia esdevingut un saber de coses, que es mostrava passant l'absència a primer terme, o el que és el mateix, Clitemnestra com a cap del palau.

Després de la seva victòria sobre Agamèmnon, era com si aquest, ja hagués mort. La seva mort fàctica, només seria una conseqüència d'aquesta victòria. Clitemnestra, en imposar-se al seu marit, havia passat a ser ella el que apareixia, enlloc de ser el que desapareixia, per això podria actuar, enlloc d'esperar entre ombres ordint els seus plans. La situació, per tant, esdevenia del tot inusual, ja que qui d'ara en endavant dominaria i faria que l'acció avancés,

---

one of its thematic ideas – namely, since blood shed is irredeemable, bloodshed is not an adequate solution; legal process and a willingness to reach understanding offer more hope.”

seria una dona: el quedar endarrera havia quedat en primer terme. No sabíem si això seria sostenible, l'únic que sabíem era que la foscor, arribats a aquest punt, seria la que dominaria el palau i la tragèdia.

#### El temor del cor | 6.4.2

Aquest quart *stasimon*, més curt que els anteriors, estava format per dues estrofes i les seves corresponents antiestrofes. El tema de la primera parella (versos 975-1000) era el temor del cor davant dels últims esdeveniments que havien presenciats: l'arribada del rei i el seu camí per damunt dels brodats. La segona parella (versos 1001-1034) tractava de la desmesura i del límit.<sup>21</sup>

Les primeres paraules del cor després dels últims esdeveniments que s'havien produït estaven plenes de por. Una foscor no desitjada que no se sabia d'on venia, ara, de sobte, després que feia ja molt de temps que les embarcacions havien salpat cap a Troia, dominava les paraules del cor. Dels versos 975 a 983 el cor expressaria aquest temor:

975 τίπτε μοι τόδ' ἐμπέδως  
 δεῖμα προστατήριον  
 καρδίας τερασκόπου ποτᾶται,  
 μαντιπολεῖ δ' ἀκέλευστος ἄμισθος ἀοιδά,  
 980 οὐδ' ἀποπτύσαι δίκαν  
 δυσκρίτων ὄνειράτων  
 θάρσος εὐπειθὲς ἴ-  
 ζει φρενὸς φίλον θρόνον;  
 Perquè de manera persistent  
 aquesta por suspesa damunt  
 del cor profètic se m'estén?  
 Cançó de presagi, que no ha estat convidada i que no té paga  
 no la puc rebutjar com

<sup>21</sup> [Cfr.] JUDET DE LA COMBE 1982, p. 269: "Comme le Chœur à la fois fait référence à Dikè ("ma poitrine habitée par la justice", v. 996), en développant une théorie de la limite (v.1001-1027), et, d'un autre côté, se dit la proie d'une panique, les interprétations, pour donner une unité à l'ensemble, pouvaient ou bien accentuer l'un des deux termes ou, prenant en compte la contradiction, tenter d'introduire une médiation".

un somni de difícil interpretació<sup>22</sup>?  
Perquè el coratge no pot agafar lloc  
en el setial estimat del cor?

Tots els útils per dir el quedar endarrera estaven acumulats en aquests pocs versos: la por, la incomprensió, el llenguatge profètic, els somnis. Ara, tot, de sobte, s'havia llençat damunt del cor. I la següent reflexió del cor, era preguntar-se perquè ara (versos 984-987):

χρόνος δ' ἐπεὶ προμνησίων ξὺν ἐμβολαῖς  
985 τψαμμίας ἀκάτατ παρή-  
βησεν, εὖθ' ὑπ' Ἴλιον  
ᾠστο ναυβάτας στρατός·  
el temps<sup>23</sup> ha envellit des que les amarres van ser recollides  
plenes de sorra<sup>24</sup> i es va  
dirigir cap a Ílio  
dalt de les seves naus, l'exèrcit.

La pregunta del cor tocava el fons de la qüestió, ja que si l'exèrcit havia marxat cap a Troia feia tant de temps, perquè era ara que venien tots els temors i enlloc d'estar tranquil amb l'arribada del rei, es tenia un mal pressentiment? Aquesta por que dominava el cor, aquesta foscor que dominava l'escena, era la foscor que s'havia imposat des que Clitemnestra havia fet desaparèixer a Agamèmnon dins del palau.

El cor, sense saber com, ni perquè, malgrat que havia estat testimoni de l'arribada del rei amb seus propis ulls, havia estat dominat per la foscor, i tot i que ho havia vist en persona, en el

<sup>22</sup> [Cfr.] SOMMERSTEIN 2008, p. 115, nota 209: "A dream, that is, which has two or more possible significations, one of which is sinister." D'alguna manera ens recordava el mateix problema que tenia l'*omen*, que només podia significar el quedar endarrera com un significat secundari al principal, és a dir que el significat terrible, quedava sempre com a l'altre, del significat favorable. I això, era el que es tornava a esdevenir en aquest moment. El cor, volia allunyar aquest pressentiment terrible, com, si fos l'altre dels significats del somni, però, en aquest cas, fora de l'usual, el significat fosc, venia sol.

<sup>23</sup> Pel que feia a la traducció de χρόνος, aquí, aïllat, per "el temps s'ha fet vell" [cfr.] FRAENKEL 1950, p. 445: "But the real objection to Ahren's view is that in these instances there is never a simple χρόνος ἐπεὶ..., but there is added always a παλαιός, πολύς or similar qualification. To these phrases χρόνος παρήβησεν, ἐπεὶ ... is closely parallel in meaning, indeed it might perhaps be assumed that it was coined as an equivalent to a χρόνος παλαιός (or πολύς), ἐξ οὗ.... That παρήβησεν performs the function of a "perfect of result" is completely normal for this period and particularly in this style."

<sup>24</sup> La traducció era de Sommerstein i seguia la temptativa de restauració d'aquest difícil passatge de Wilamowitz.

seu interior, en el seu cor, no podia més que cantar el fúnebre lament de les Erínies, lament sense lira<sup>25</sup>, sense que ningú li hagués ensenyat i sense que tingués cap esperança. La por esdevenia presagi de mort sense que hi hagués esperança, només mort, sense contrapartida positiva. De nou, com ja havíem vist el fons s'expressava com a negació (cfr. 3.3.2): que tots aquests temors no s'acomplissin, tal i com esqueia a quelcom que tenia a veure amb la foscor.

### Ὑβρις i mort | 6.4.3

En el segon parell estrofa-antiestrofa el cor reflexionava sobre el temor que tenia. Tal i com havia des-cobert en el darrer *stasimon*, la ruïna, no era quelcom que s'esdevingués perquè sí. El fons de la ruïna era la desmesura. L'excés de bona salut contenia en el seu interior el perill de desastre de qui sobrepassava el límit (τέρμα), que es purgava, perquè l'ésser era escissió, i al final de la vida hi havia, encara, la mort. El cor recordava que s'havia de tenir mesura, i que les donacions de Zeus eren suficients, que no calia embarcar-se en empreses desmesurades que pretenien anar més enllà del límit, destruint-lo com a límit, en tant que es podia sobrepassar. Malgrat tots els esforços del cor, sabíem que l'haver era desmesura, i que fer δίκη<sup>26</sup> era fer ἀδικία, cosa que també sabia el cor<sup>27</sup>, tal i com ho expressava al final del tercer *stasimon* en els versos 739-782.

Tot i els darrers esdeveniments que s'havien produït en el palau, en l'antistrofa, el cor recordava que el límit era el que encara hi havia, i que per tant, que hi hagués quelcom era que hi hagués escissió. Ho feia rellevant, mostrant la insuperabilitat del límit, de la mort. El mateix tipus d'argumentació apareixeria més tard en les *Eumènides*, mostrant que ni tant sols Zeus era capaç de superar aquest límit. Aquí, en els versos que anaven de 1018 a 1024, es tractava de la

<sup>25</sup> [Cfr.] SOMMERSTEIN 2008, p. 115, nota 212: "sorrowful, since lyre music was associated with joyful occasions ; [cfr.] *Eum.* 332-3, *Supp.* 681."

<sup>26</sup> [Cfr.] JUDET DE LA COMBE 1982, p. 274: "Le Choeur raconte comment l'évidence que Dikè a été outragée et doit donc être rétablie se répand en lui avec le même regard "objectif" qui, dans la Parodos lyrique, lui faisait relater les actions d'Agamemnon à Aulis."

<sup>27</sup> [Cfr.] JUDET DE LA COMBE 1982, p. 273: "Avec ce dernier Stasimon, la tension qui animait les chants précédents est rendue explicite: le Choeur, comme individu attaché au roi, à Argos, se rebelle contre la théorie qu'il a lui-même formulée, en son nom propre (" à l'écart des autres, j'ai une pensée unique ...", v.757 s.). Devant anticiper sur la connaissance d'événements précis, qu'il ne pouvait avoir parce qu'il avait dû rester éloigné de l'action, le Choeur avait défini le sens de toute action possible; dès lors qu'Agamemnon est revenu, cette théorie peut s'appliquer, sans qu'il ait à faire l'effort volontaire de l'élaborer, à ce qui est immédiatement présent. S'installe ainsi une contradiction qui, comme le montre l'arrêt du chant, est insurmontable, entre la perception qu'il a du sens de l'action qui vient de se dérouler sous ses yeux, l'hybris d'Agamemnon marchant sur les tissus de pourpre, et son désir, formulé dans les

impossibilitat de tornar a la vida a aquell que havia mort i com Zeus havia colpejat fortament a aquell que ho havia fet, pel gran perill que això comportava (fent referència al mite d'Asclepi). Asclepi tornant a la vida els morts, portava a terme la més gran desmesura, se suprimia el límit, la mort, i això era quelcom que Zeus no podia permetre de cap manera. El límit era el que suportava el seu regne, la desaparició del límit, era la desaparició del seu regne, i per tant, la desaparició de l'haver, per això tal i com havíem vist en el segon *stasimon* aquest no podia fer res quan algú donava puntades a l'altar de δίκη. El cor reconeixia que el que hi havia era el límit, que quan es moria, es desapareixia i mai més es tornava: el límit era definitiu<sup>28</sup>, l'haver era l'escissió, i per tant, la menció era purgació.

El final de l'antiestrofa (versos 1025-1034), després de l'explicació del que significava que hi hagués, es tornava a la situació present i ara es comprenia la preocupació del cor.

1025 εἰ δὲ μὴ τεταγμένα  
μοῖρα μοῖραν ἐκ θεῶν  
εἶργε μὴ πλέον φέρειν,  
προφθάσασα καρδία  
γλῶσσαν ἂν τὰδ' ἐξέχει·

1030 νῦν δ' ὑπὸ σκότῳ βρέμει  
θυμαλγῆς τε καὶ οὐδὲν ἐπελπομέ-  
να ποτὲ καίριον ἐκτολυπεύσειν  
ζωπυρουμένας φρενός.

Si no fos que l'ordre  
de la moira, un destí decretat pels déus  
impedís que aconseguís més del que li correspon,  
s'avançaria el meu cor

---

anapestes de l'acueil, qu'avec le retout triomphal la communauté politique se se reconstitue de manière pacifique.”

<sup>28</sup> [Cfr.] JUDET DE LA COMBE 1982, p. 274: “La partie théorique du chant (v. 1001-1027), qui développe à nouveau la notion de limite, insiste en effet sur le caractère irrémédiable de la mort, comme frontière entre les hommes et les dieux: le désastre auquel le Chœur s'attend, quand il perçoit en lui le “chant funèbre de l'Érinée” (v.991), est sans recours, et le châtement qui se prépare ne débouche sur aucun bien supérieur: en effet si Zeus peut toujours compenser le manque de richesse par une moisson abondante, in n'a rien offert en échange quand il a empêché Asclépius de ressusciter les morts (v.1024). THALMAN 1985a, p. 114 : «In all these cases boundaries are permeable, although their transgression is invariably chastised. But the boundary between life and death is absolute, and so the act of bloodshed is irrevocable (1019-1021). Despite this heavily stressed contrast between change as the principle of order and the impossibility of change, the idea of limit is central here as in the strophe. »

a la meva llengua i ho deixaria anar.  
 Però ara, en l'ombra gemega  
 lamentant-se i sense esperança  
 de què quelcom oportú s'acompleixi  
 en el cor ardent.

El cor havia mostrat que l'haver era escissió, i per tant, que el fons de l'aparèixer era l'absència que constituïa l'ésser com a límit, provocant que la menció del límit, o el que és el mateix, el sobrepassar-lo comportés una purgació. En els versos 1025-6 el cor havia tornat a insistir en què aquesta era la constitució de l'haver, i que tal com estava decretat, qui sobrepassava la mesura, ho hauria de purgar. El cor sabia el que havia fet Agamèmnon, i per tant, sabia que hauria de purgar la seva desmesura, per això el cor es quedava, lamentant en la foscor, sense esperança, ja que sabia que de res li serviria dir els temors que li rosegaven el cor<sup>29</sup>. Tot el que s'havia esdevingut des que el rei havia tornat de Troia no era inesperat, de fet, era el que hauria de passar si l'escissió encara seguia valent, però alhora, en la mesura que la purgació s'esdevenia pel fet d'haver mencionat l'escissió, la purgació no era més que la pèrdua de la mateixa escissió. El fet que valgués l'escissió, era alhora la seva pèrdua. El cor només presentia el que s'havia esdevingut en el transcórrer de la tragèdia: la pèrdua de la diferència, que havia quedat representada en un primer moment per la incapacitat d'Agamèmnon de comprendre res, degut a què el saber era deutor de l'absència, però que més endavant també es mostrava en el caminar damunt dels brodats porpra que significava la supressió de la diferència entre Grècia i els bàrbars (que no era altra que la diferència entre l'ésser i les coses) o en el fet d'abandonar les coses per dirigir-se a l'ésser o el que és el mateix: pel fet d'abandonar el terra natal per no poder-hi tornar mai més. Tot eren diferents maneres per mostrar l'empresa comuna, com l'empresa que marxava cap a la mort, deixant endarrera les coses, i per tant, suprimint la diferència entre aquestes i l'ésser. L'arribada d'Agamèmnon al seu palau havia estat el mostrar-se d'allò que l'empresa comuna havia significat: l'aparèixer del fons (en la incapacitat d'Agamèmnon per comprendre res, en les paraules de Clitemnestra que apuntaven al quedar endarrera o en la lluita entre Agamèmnon i Clitemnestra que aquesta acabava guanyant fent us

---

<sup>29</sup> [Cfr.] SOMMERSTEIN 2008, p. 120, nota 219: "That is to say: if it were not the case that the excessive, unjust prosperity ("more than (one's) due"), especially if gained by the unjust, irrevocable taking of life, can be expected to lead to disaster, we would spontaneously pour out in words the feelings of our hearts; but since that is the case, there is nothing we can say that will have any effect (or that will not be ill-omened) and we can only bottle our thoughts up".



de la persuasió que significava la supressió de la diferència). Clitemnestra era qui havia quedat al capdavant del palau, i el cor, en el seu terror, pressentia l'absència que ara dominava.

Encarar la mort | Capítol 7



En el segon *stasimon* s'havia des-cobert el fons de l'empresa comuna com l'escissió entre els déus, comprenent-se la violència amb què quedaven sotmeses les divinitats antigues com l'absència, que en la figura d'Helena es mostrava com el fons de l'ésser i causava que anar més enllà del que era lícit es purgués. Aquesta escissió comportava que no es pogués dir de la mateixa manera l'aparèixer que el desaparèixer, fet que quedava plasmat en les dificultats que tenia el missatger per explicar el que li havia succeït a l'expedició que tornava a casa. En el tercer i quart *stasimon* s'havia mostrat la relació entre ὕβρις i δίκη, i com pel fet que l'ésser estava constituït des de l'absència, era una desmesura voler-lo assenyalar. D'aquesta manera el cor deixava endarrera el saber tradicional que feia que la desgràcia i la felicitat s'esdevinguessin per sort o de manera cíclica, sense que es relacionessin amb la desmesura. La comprensió de la ὕβρις que s'havia desenvolupat en el tercer *stasimon* donava sentit al que li passava a Agamèmnon quan tornava a casa: ara es comprenia que la purgació que queia al rei només era la conseqüència de la desmesura de voler assenyalar l'absència que constituïa l'ésser, i així, l'escena dels brodats porpra esdevenia el portar a escena el que fins ara, només havia estat recordat pel cor. El quart *stasimon* era el mostrar-se de la situació que hi havia un cop el rei havia estat persuadit d'entrar al palau trepitjant els brodats porpra, quan l'absència havia passat a primer terme.

El fet que la tragèdia fos una escissió, tenia a veure amb què aquesta estava ocupada en mostrar l'ésser, i per tant, en fer rellevant perquè el camí que empenia el melos no arribava al punt del que partia l'epos. Aquesta impossibilitat era deguda a l'absència que constituïa l'ésser com a aparèixer a diferència del que apareixia, i que la tragèdia s'encarregava de posar de manifest, en tant que pretenia mostrar allò en què consistia l'ésser. La constitució de l'ésser des de l'absència era el que feia que aquest s'hagués de comprendre com a εἶδος, el que nosaltres pensàvem com a figura, i per tant, límit, mostrant-se el fons de l'ésser com a mort. La tragèdia, en tant que s'ocupava del més íntim, s'ocupava de la mort<sup>1</sup>, i per tant, es trobava compromesa amb la seva presentació, mostrant-se la dificultat de fer aparèixer el que sempre quedava preterit en la presència. El quart episodi era aquesta presentació. Per la seva importància i la seva llargada l'hem dividit en dues parts: l'escena de Cassandra (versos 1035 a 1330) i la de la

---

<sup>1</sup> RODRÍGUEZ ADRADOS 1983, p. 604: "Ahora bien, los elementos trágicos colocados en un contexto de salvación final, poseen un carácter diferente de los convertidos en centro mismo de la reflexión y el sentimiento. Y esto es lo que hizo la tragedia griega."

mort d'Agamèmnon amb el posterior diàleg entre els membres que formaven el cor (versos 1343 a 1371).

L'escena de Cassandra era un esdeveniment profund, en l'ésser de l'obra<sup>2</sup>, ja que no afegia ni treia res pel que feia a l'acció de la tragèdia ni els propòsits de Cassandra entraven en cap relació definida amb les paraules o els actes dels altres protagonistes, però durant 240 versos Cassandra des-cobria i deia la veritat, tot i que aquesta informació no influïa de cap manera en el curs dels esdeveniments. Les seves profecies no jugaven cap rol de "cesura" que interrompés el curs de l'obra i la seva estructura, segons la imatge de Hölderlin per les aparicions de Tirèsias en *l'Èdip rei* o en *l'Antígona*. L'episodi era un tot aïllat. En les dues tragèdies de Sòfocles la irrupció de la veritat per boca del *mantis* de la ciutat, i per tant, la contemplació momentània de la realitat amagada de les coses més a prop o més lluny del final determinava el curs de l'obra: tot el que Èdip o Creont poguessin dir, era sobre l'horitzó d'aquesta veritat. Res de tot això passava en *l'Agamèmnon*, les paraules de Cassandra quedaven tancades i sense cap efecte dins la seva escena, però, o justament per això, aquesta escena era l'esdevenir-se d'allò tràgic de *l'Agamèmnon*. La menció de l'ésser era l'aturar-se del tràfec amb les coses (cfr. final de 2.2) per això, la portava a terme el cor en les seves cançons, quedant, normalment, al marge dels esdeveniments i essent percebuda pel lector modern com un deturar-se de l'acció de la tragèdia. L'escena de Cassandra encarant la seva mort, era aquest deturar-se, per això es percebia com un tot aïllat. Però justament, aquesta manca d'efecte de les seves paraules, feien d'aquesta escena l'esdevenir-se de l'ésser, el sorgiment de l'absència, i per tant, el que constituïa allò tràgic de la tragèdia: l'allunyar-se de les coses per sostenir-se en l'ésser. L'escena de Cassandra era la marca que el sorgiment de l'ésser deixava en la tragèdia.

### Cassandra i Clitemnestra | 7.1.2

Cassandra feia una bona estona que estava en escena, ho sabíem perquè un moment abans d'entrar al palau, Agamèmnon es dirigia a Clitemnestra i li deia alguna cosa així com que portés amb benevolència a aquesta estrangera cap a casa, ja que el déu mirava favorablement als que oferien un tracte amable (versos 950-952). Així, havíem de suposar que Cassandra es trobava en escena des del vers 782, moment en què havia arribat el carro que els portava a ella i a Agamèmnon, de manera que havia estat present en tota l'escena dels brodats. Tanmateix, ningú no li havia fet cas, oblidada dins del carro, ningú no s'havia dirigit a ella fins ara, en el vers

1035, on per primer cop es pronunciava el seu nom. Pel que ella era, una *mantis* a qui ningú feia cas, calia que la seva entrada fos aquesta: ignorada per tothom, no semblava que a ningú li interessés gaire el que ella pogués dir. La negació a parlar marcava la presència de Cassandra en la mesura que estava en escena quasi 300 versos sense pronunciar una paraula<sup>3</sup>. El seu silenci<sup>4</sup> la distingia com a personatge, contrastant amb l'excés de paraula de Clitemnestra, ja que mentre el discurs de Clitemnestra marcat per la persuasió era isomòrfic amb el suprimir-se de la distància, el silenci de Cassandra ho era amb la preservació de l'absència. Èsquil havia construït l'escena entre Clitemnestra i Cassandra com una lluita de persuasió que recordava la de l'escena dels brodats porpra, però amb la diferència que en aquest cas la persuasió de Clitemnestra no funcionava. Amb el seu silenci Cassandra mostrava la seva conformitat amb el seu gènere, presentant-se com a l'altre en tant que dona i bàrbara. Però a més a més el seu silenci servia a un altre propòsit: feia que l'arma de Clitemnestra, el λόγος de persuasió, fos ineficaç: el silenci de Cassandra impedia que Clitemnestra se sortís amb la seva i se suprimís la diferència. La lluita entre Clitemnestra i Cassandra tenia per objectiu que Cassandra quedés sotmesa a Clitemnestra, de la mateixa manera que ho havia quedat Agamèmnon, però en aquesta lluita, Cassandra sabia molt més el que havia de fer que Agamèmnon, perquè el de Cassandra era l'absència, mentre que el d'Agamèmnon era l'aparèixer. Clitemnestra no aconseguia el seu propòsit i Cassandra només entraria al palau quan ella cregués que era el moment per fer-ho, encarant-se amb allò que ella era<sup>5</sup>. L'absència que representava Cassandra no es deixava persuadir per Clitemnestra,

---

<sup>2</sup> [Cfr.] DE LA COMBE 2001, v.II, p. 395

<sup>3</sup> TAPLIN 1972, p. 57: "On the other hand dramatist have discovered and demonstrated that a silence can be imbued with significance; that it can say more, on occasion, than ever words could say. When a silence means something, the attention of the audience is directed to it; they are invited to consider its significance. Such a silence is no mere technical necessity; it is a meaningful part of the play. (...) When the silence is an important one, the other characters will talk about the silent person and his silence. For example, they can talk about how long the person has been silent, and why he is silent; or, if they do not why, they can speculate on the motive. They can anticipate when and how he will break his silence; and can beg him to break it. And so the breaking of the silence can become an important moment: The silent person's first lines may reflect, or may somehow belie, the emotions which underlay his silence." El silenci es des-cobria com un recurs per a assenyalar el que no es podia mostrar.

<sup>4</sup> HEATH 1999a, p. 43: "From the opening lines of the fearful watchman with an ox on his tongue to Iphigenia's gagging, Cassandra's first inarticulate screams, Orestes' polluted muteness, and the final alternation between holy silence and religious cry that brings the trilogy to a close, the Oresteia can be read as a battle for who can speak, who is silenced, who controls the conversation, who is persuaded". p. 46: "In this introductory exchange, then, the silence of Cassandra labels her a slave, female, stranger, barbarian, madman, and animal-a nice list of Athenian 'others' who were defined at least partially by their lack of legitimate speech. Only the very old and very young are missing from this catalogue of those excluded from full participation in the community, and the chorus represents the silenced elders (548) who compare themselves to children. Most of these characteristics will be found again in the Furies, as we have seen."

<sup>5</sup> THALMANN 1985b, pp. 228-229: "Only one character in the play can resist Clytemnestra, and that is Cassandra. Lines 1035-1071 represent a failed persuasion-scene which contrasts with the successful one with Agamemnon. Cassandra meets Clytemnestra's attempts to persuade her to enter the house (forms of

mostrant-se que aquesta no havia estat suprimida, sinó que l'escissió encara valia. Així, mentre la persuasió de Clitemnestra havia estat necessària per fer entrar a Agamèmnon al palau, no ho seria per a què Cassandra hi entrés, ja que la *mantis* reconeixia quina era la part que l'hi havia estat assignada. Quan Cassandra començava a parlar les seves paraules anaven de la foscor a la claredat, fet que mètricament quedava expressat per la transició del metre mèlic al dialògic dels trímetres iàmbics. En contrast amb Clitemnestra, Cassandra utilitzava el metre mèlic mentre que Clitemnestra ho feia en trímetres iàmbics o anapests mostrant-se la tendència a entendre el metre mèlic com a quelcom femení, i per tant, el fet que Clitemnestra no l'utilitzés reforçava la seva caracterització masculina i assenyalava la seva nova posició en el palau. La lluita entre Clitemnestra i Cassandra era la confrontació entre l'aparèixer i el quedar endarrera, i el fet que Clitemnestra no pogués convèncer a Cassandra mostrava que l'absència seguia valent, que l'escissió seguia funcionant. El λόγος de persuasió de Clitemnestra, el discurs que suprimia la distància entre l'ésser i les coses, en aquest cas, no funcionava, degut a què l'absència, en la figura de Cassandra, feia el que li era propi i en el seu silenci quedava preservada.

Les primeres paraules que Clitemnestra li dirigia a Cassandra eren per manar-li que baixés del carro i entrés cap al palau. Però Cassandra no contestava. Clitemnestra hi tornava, que no fos orgullosa, que baixés del carro, que altres abans que ella havien passat pel destí d'esdevenir esclaus, que rebria el que era costum, etc. Cassandra seguia sense moure's. Finalment, intervenia el cor. També intentava persuadir-la que baixés. Cassandra seguia sense moure's. Clitemnestra començava a pensar que potser Cassandra no entenia el grec, ara bé, si l'entenia l'acabaria persuadint. Cassandra seguia sense moure's. El cor li deia que seguís a Clitemnestra dins del palau, però Cassandra seguia sense moure's i Clitemnestra acabava perdent la paciència, ja que a l'interior del palau se li havia girat feina: les ovelles estaven preparades pel sacrifici. Així, si Cassandra no parlava grec, però l'entenia, que li fes un senyal amb la mà, però tot i els gestos de Clitemnestra, Cassandra no feia cap moviment de baixar del carro. El cor deia que semblava que l'estrangera necessitava un intèrpret, mentre Clitemnestra enrabada amb Cassandra es queixava que aquesta era boja i que no escoltava res del que ella li deia, i com que

---

πειθειν occurs five times in lines 1049-1054) and characteristic verbal ironies (e.g. 1055-1058) with *silence*. Whatever Cassandra's motives - contempt, indifference, preoccupation with her suffering - this silence is a brilliantly effective response. To try to resist Clytemnestra on her own terms would be dangerous and probably futile; but silence, the apparent absence of any response at all, is the one attitude that renders Clytemnestra's skill with language impotent. Cassandra's silence is a sign of her knowledge. In sharp contrast to the chorus, whose failed attempt at expression in the third stasimon immediately before has left them helpless, Cassandra uses silence voluntarily and in order to prevail, to claim the only freedom left open to her: enter the palace to her death at the time and in the way she chooses – unlike Agamemnon."

no volia gastar més saliva ni ser insultada, marxava cap al palau. Cassandra, en tota la seva escena, no havia fet res, callada i sense moure's mostrava que el seu era el desaparèixer.

El cor que es compadia de Cassandra li demanava que baixés i finalment, Cassandra baixava del carro. De Cassandra se sabia que era *mantis*, i per tant, que era perspicaç, que era sàvia, i en tant que saber era suportar que l'haver era escissió, del que sabia Cassandra era del que Clitemnestra volia amagar-li en les seves paraules. Per això, Cassandra no baixava del carro: sabia que si baixava i entrava al palau, la matarien i no era que ho volgués evitar, sinó més aviat al contrari, el que marcava la seva figura era, justament, l'encarar la mort, per això no volia entrar amb Clitemnestra, de qualsevol manera, com si no sabés cap a on s'encaminava. L'entrada al palau de Cassandra no era la desmesura que significava la persuasió de Clitemnestra, sinó el suportar que el fons de l'ésser era absència, per això, en l'encaminar-se cap a la mort de Cassandra, res hi tenia a veure la persuasió de Clitemnestra. El fet que Cassandra, per evitar no encarar la mort, s'aprofités de la possibilitat que pogués ser que no entengués la llengua grega, permetia que aquesta escena tematitzés, explícitament, el problema del llenguatge. Podria ser que Cassandra no parlés grec, encara que com comprovarem al final de l'escena, quan Clitemnestra marxava cap al palau, aquesta baixava del carro, i per tant, si no havia baixat del carro abans, no havia estat perquè no comprengués el grec, sinó perquè comprenia el que Clitemnestra li estava dient, potser, massa bé. L'escena tractava de fer notar que Cassandra parlava grec, en la mesura que essent troiana, i per tant, bàrbara, podria ser que no el parlés. Aquesta constatació, era important, perquè els grecs anomenaven a aquells que no eren ells, pel que ells deuriem considerar la diferència més important, la llengua, el λόγος. Així, aquells que no compartien el λόγος grec, eren anomenats bàrbars, pels sons, pels grecs, estranys, que articulaven i que els grecs no entenien. Ja havíem explicat (cfr. 2) que a Grècia no existien esferes diferenciades per a ésser, dir o pensar i com λέγειν pel seu propi significat passava a ser una de les paraules que volien dir ésser, de manera que el que marcava la diferència entre grecs i la resta era el seu λόγος. Amb l'escena de Cassandra el que es feia evident era que Cassandra entenia el grec, encara que no sabéssim quines eren les circumstàncies que l'havien portada a comprendre'l. Això feia que, Cassandra, compartís amb els grecs, la seva comprensió de l'ésser. Així, Cassandra, marcada per ser bàrbara, era alhora l'altre, i per tant, algú que malgrat venir de fora sabia el que hi havia, i malgrat ser molt bella, era qui realment sabia el que estava passant, representant el saber que es constituïa des de la distància, o el que és el mateix, el saber marcat per l'absència.



## Les profecies de Cassandra | 7.1.3

A partir de 1072 Cassandra començava a parlar i el primer que se'ns feia evident és que ho feia cantant, els seus versos eren del tipus del melos, mentre que el cor que és qui hauria de cantar, responia parlant. Així, dins de la pròpia tragèdia, hi havia un fer-se rellevant el que la tragèdia era: escissió i justament s'esdevenia quan qui parlava era una experta en el quedar endarrera. D'aquesta manera, es feia evident que Cassandra estava dient el quedar endarrera, però, al mateix temps s'estava indicant que el quedar endarrera era l'altre del que hi havia, que estàvem en l'escissió, que hi havia aparèixer i quedar endarrera, i que això era el que constituïa la tragèdia. Així, en el moment que Cassandra es posava a dir el quedar endarrera, fins hi tot acabava mostrant el quedar endarrera de la tragèdia, allò en què la tragèdia consistia: suportar l'escissió, i per tant, saber de l'absència. D'aquesta manera, la tragèdia establia un marc per les paraules de Cassandra: malgrat tot el que Cassandra deia, ho deia fent rellevant que ens trobàvem en l'escissió. Calia aquest recurs, perquè les paraules de Cassandra, com abans les del cor, només deien un costat, només deien el quedar endarrera, a diferència del que passava amb *l'omen* que interpretava Calcant, que deia els presagis funestos com a l'altre costat dels designis favorables. Per tot el que havia passat fins ara, sabíem que a partir d'un cert moment la foscor havia esdevingut tot el que hi havia, però encara que la foscor passés al davant, sempre ho havia de fer com a l'altre costat de l'aparèixer, sempre s'havia de fer notar que era l'altre dels dos, per això, calia que justament en aquest moment, el cor parlés, enlloc de cantar. Les paraules de Cassandra, malgrat des-cobrir el quedar endarrera, encara era l'altre dels discursos.

Ens trobàvem amb set parelles d'estrofes i antiestrofes. Les quatre primeres cantades per Cassandra i la resposta del cor era amb dos trímetres iàmbics, Així, hi havia la seqüència: estrofa 1 cantada per Cassandra, resposta del cor amb dos trímetres iàmbics, antiestrofa 1 cantada per Cassandra i resposta del cor amb dos trímetres iàmbics. Aquesta estructura es repetia tres vegades més, fins a la parella estrofa-antiestrofa quatre, aquesta inclosa. En la parella estrofa-antiestrofa cinc passava quelcom diferent: Després de la resposta del cor amb dos trímetres iàmbics aquest, de forma totalment inesperada, començava a cantar en dòcmiacs<sup>6</sup>, aconseguint-se un gran efecte. Les dues darreres parelles d'estrofa-antiestrofa (6 i 7) tornaven a tenir una estructura diferent: ara la part del cor era totalment cantada mentre que Cassandra

---

<sup>6</sup> WEBSTER 1970, p. 126: "As one looks back over the immense structure of the trilogy, it appears that Aeschylus' staple metre is iambo-trochaic with the lekythion, sss, as the favorite line. Syncopated iambic probably come next, particularly the syncopated trimeter. Dochmiacs are used for agitated choruses, and dactyls for stately choruses."

començava cada vegada cantant i acabava amb dos trímetres. A mesura que anava avançant l'escena Cassandra cada cop deia més clarament el quedar endarrera i a mesura que aquest anava apareixent, Cassandra ja no cantava més. En el moment en què Cassandra es trobava amb què tot era mort, el cor començava a cantar i llavors tot esdevenia l'altre dels discursos, no hi havia contraposició, com si l'altre dels discursos, ara, passés a ser el primer, per això Cassandra acabaria les seves intervencions en trímetres iàmbics i a partir d'aquí, ja no tornaria a cantar més, ni tampoc ho faria el cor mentre parlés amb ella.

Les primeres paraules de Cassandra eren un seguit d'exclamacions com de lament, quelcom així, com : ai ai ai, desgràcia!, Zeus! Apol·lo! Apol·lo! I la resposta estranyada del cor, de perquè cridava a Apol·lo si aquest no era un déu que acudís als que es lamentaven. Però Cassandra tornava a cridar al déu i de nou el cor li deia a Cassandra que a Apol·lo no li corresponia presentar-se on hi havia lamentacions. Però Cassandra insistia, perquè m'has destruït per segon cop. De moment tant nosaltres com el cor no enteníem què era el que estava passant i què hi tenia a veure amb tot això Apol·lo. Cassandra es tornava a lamentar: a on m'has conduït, i el cor entenent enlloc d'una lamentació, una pregunta, contestava que a casa dels Atrides. A partir d'aquest moment, Cassandra començava a veure el quedar endarrera. En el marc de les seves visions començava a estirar el fil que cada cop la portava més endarrera. Una casa odiada pels déus, testimoni de molts crims familiars on s'havien tallat caps, un escorxador d'homes, un sòl xop de sang. El cor assentia, Cassandra estava seguint les pistes. La *mantis* continuava: hi havia una evidència que els convenia, hi havia uns nens lamentant el seu sacrifici, carns rosades devorades pel seu propi pare. La cadena d'atrocitats que revelava Cassandra semblava que no havia d'acabar mai. L'horror, la mort, el no-res, que fins ara estava amagat, ara, estava passant a primer terme i Cassandra que era *mantis*, i per tant, una experta en el quedar endarrera era qui ho veia.

A partir d'aquest moment, hi havia alguna cosa que canviava. Cassandra deixava de parlar del passat, per a començar a parlar del futur, del que s'estava preparant dins del palau, però a partir d'aquest moment, el cor no entenia res del que Cassandra deia. A partir del vers 1100, el que estava tant clar, que fins hi tot uns versos abans, el propi cor, veia que era inevitable i n'expressava el seu temor (cfr. 6.5 i 6.6), ara no ho entenia. Malgrat que fins ara ho havia entès tot. Hi havia, per tant, cert interès en mostrar aquesta impossibilitat que aniria agafant proporcions cada cop més tràgiques en la mesura que anessin avançant els vaticinis de la *mantis*. Les paraules de Cassandra cada cop eren més clares (versos 1107-1111):

ἰὼ τάλαινα, τόδε γὰρ τελεῖς;  
τὸν ὀμοδέμνιον πόσιν  
λουτροῖσι φαιδρύνασα- πῶς φράσω τέλος;  
1110 τάχος γὰρ τόδ' ἔσται· προτείνει δὲ χεῖρ ἐκ  
χερὸς ὀρεγομένα.  
Miserable, ho portaràs a terme?  
L'espòs amb qui comparteixes el llit  
en el bany, banyant-lo, com diré el final?  
Ràpidament aquest vindrà. Mà damunt de  
mà s'estén perillosament.

I el cor responia (versos 1112- 1113):

οὐπω ξυνῆκα· νῦν γὰρ ἐξ αἰνιγμάτων  
ἐπαργέμοισι θεσφάτοις ἀμηχανῶ.  
Encara no ho entenc, però amb els enigmes  
d'aquests oracles foscos estic perplex.

El significat primari de ξυνῆκα (aorist de συνίημι<sup>7</sup>) era el de posar quelcom junt, reunir i era a partir d'aquest significat primari que passava a significar comprendre, el mateix que passava amb λέγειν, confirmant-se la intuïció que les paraules que tenien a veure amb comprendre i amb ésser tenien aquesta connotació de reunir reconeixent, i per tant, d'heure-se-les amb les coses, de destresa o de perícia, de manera que no hi havia una separació entre el conèixer, que nosaltres moderns diferenciaríem com a teòric i el saber-se desenvolupar en el món, el que seria el saber pràctic, o el que en Kant, havíem anomenat decisió. Aquesta no separació entre saber i fer era el que en 2.2 havíem expressat com que no hi havia una esfera separada del saber, sinó que saber i ésser eren dos noms pel mateix. No enteníem com el cor no podia comprendre (ξυνῆκα) el que Cassandra estava dient. Què els passava a les paraules de Cassandra que el cor no les entenia? No ho podríem aclarir fins uns versos més endavant.

Cassandra cada cop deia més clarament i ara, el cor, a partir del vers 1121, començava a cantar en dòcmiacs, mostrant-se el temor que sentia, malgrat no comprendre el que Cassandra

deia. Aquest, malgrat la claredat de les paraules de Cassandra, tot i no entendre completament el que aquesta estava dient, començava a veure que alguna cosa no acabava d'anar bé (versos 1119-1124):

ποῖαν Ἐρινὺν τήνδε δώμασιν κέληι  
 1120 ἐπορθιάζειν; οὐ με φαιδρύνει λόγος·  
 ἐπὶ δὲ καρδίαν ἔδραμε κροκοβαφῆς<sup>8</sup>  
 σταγῶν, ἄτε καὶ δορὶ πτωσίμο(ι)ς  
 ξυνανύτει βίου  
 δύντος ἀνγαῖς, ταχεῖα δ' ἄτα πέλει.

Quina és aquesta Erinia que crides en aquest palau  
 a aixecar-se? Les teves paraules no m'animen.

Damunt del meu cor cau de color safrà

una llàgrima, la mateixa que havent caigut en la batalla  
 acompanya de la vida

els últims raigs, quan ràpida la mort s'acosta.

El cor començava a veure-hi més clar i fins hi tot parlava de mort. Cassandra a partir d'aquest moment començava a descriure amb tot detall l'assassinat d'Agamèmnon: "que s'aparti el toro de la vaca, l'ha empresonat dins dels seus vestits, està caient dins de la banyera plena d'aigua". El cor deia no ser eminent desxifrant el decretat pels déus, tanmateix, això que deia Cassandra semblava alguna desgràcia. I llavors es lamentava (versos 1132-1135):

ἀπὸ δὲ θεσφάτων τίς ἀγαθὰ φάτις

<sup>7</sup> [Cfr.] LSJ

<sup>8</sup> HILTBRUNNER 1950, p. 63: "In banger Ahnung des Mords hatte der Chor einen κροκοβαφῆς σταγῶν zum Herzen dringen gefühlt (Ag. 1121). Wenn bei der ersten Bluttat der Jungfrauenopfers Iphigeneia ihr krokosfarbenes Gewand hatte zur Erde fließen lassen (κροκου βαφᾶς ἐς πεδὸν χέουσα Ag. 239), so mag in den Worten als Unterton die Vorstellung des Blutvergießens (ἐς πεδὸν χεῖν sonst speziell motivisch vom Blut gebraucht !) schon hier mitschwingen." Tant aquí (κροκοβαφῆς) com en el moment del sacrifici d'Ifigènia (vers 239 κρόκου βαφᾶς) es mencionava el color safrà, en ambdós casos, en connexió amb la mort, i per tant, amb l'aparèixer del quedar endarrera. En l'article de LYNN-GEORGE 1993, es relacionava aquest color amb el despuntar del dia, i per tant, amb el sorgiment de la llum, que nosaltres no podíem deixar de veure com un perdre's l'absència, de la mateixa manera que la llum que anunciava la caiguda de Troia era el senyal de l'èxit de l'empresa comuna. El foc que venia de Troia era la claredat del que s'havia esdevingut, remetent de manera constant a la nit que travessava i als llocs cada cop més inquietants, que el portaven i el feien existir. L'absència s'havia fet present, però en tant que absència, la seva aparició només podia ser com a allò que no era: llum. La caiguda de Troia, el compliment de l'empresa, la pèrdua de l'absència, era la llum enmig de la nit, que transformava la nit en dia (cfr. 3.7).

βροτοῖς τέλλεται; κακῶν γὰρ διαὶ  
πολυπεεῖς τέχνηαι

1135 θεσπιωῖδοι φόβον φέρουσιν μαθεῖν.

Del decretat pels déus un bon anunci  
pels homes s'esdevé? Doncs de mals  
amb l'art, dient molt,  
els que canten oracles, portant a aprendre l'horror.

Les dues paraules escollides per dir el coneixement eren τέχνηαι i μαθεῖν. τέχνηαι era el que en les nostres llengües modernes es traduïa per tècnica, significant-se el caràcter de destresa que ja havíem dit que tenien aquelles paraules que significaven saber i que el determinaven com un heure-se-les amb les coses, però que en el nostre àmbit modern havia quedat segregada per a un tipus especial de saber: el saber pràctic, segregació que ja havíem vist que no es produïa a Grècia, on eren totes les paraules que significaven saber, les que tenien aquesta connotació de destresa, sinó en la Modernitat, constituint-la com a tal. D'altra banda en aquest mateix vers, s'establia la connexió del saber amb el quedar endarrera, amb el no res, en la mesura que es mostrava que el saber ho era de l'absència (πάθει μάθος). La connexió s'establia al final del vers "φόβον φέρουσιν μαθεῖν." quan es feia referència a què l'art dels endevins portava a conèixer la por. El cor posava de manifest que el que els *mantis* interpretaven sempre eren desgràcies, que mai no venia pels mortals una paraula d'alegria, fent-se rellevant la connexió del saber dels *mantis* amb el quedar endarrera, i per tant, amb l'irreductible a la presència: la mort. El cor es queixava que el fons dels mortals, el fons de la vida, de l'ésser, de la bellesa, fos la mort, i per tant, que el que sempre quedava per venir, fos la mort. El cor es lamentava que el fons de l'ésser fos l'absència.

En la següent estrofa Cassandra seguia profetitzant i ara veia la seva pròpia mort. El cor li deia que estava trastornada, que cantava una cançó que no era una cançó, ja que les cançons eren d'alegria i ella no parava de lamentar-se; era com si a Cassandra li manqués el llenguatge per dir el que havia de dir, com si no hi hagués cap llenguatge per dir el que Cassandra deia. Llavors el cor feia referència al rossinyol que en la bellesa del seu cant expressava dolor i mort, assenyalant la història de Procne que havia estat transformada en rossinyol, i així, amb el seu cant lamentava la mort del seu fill, mentre Filomela havia estat transformada en una oreneta

perquè el seu cant pels grecs es percebia com a confús i sense melodia<sup>9</sup>, de la mateixa manera que Filomela no podia dir el que havia passat. D'aquesta manera Èsquil evocava les ambigüitats d'una cançó que combinava el que ja s'havia des-cobert i el que encara quedava endarrera. Per això, Cassandra deia que el seu cas no era com el del rossinyol a qui els déus havien vestit amb plomes i li havien donat una vida sense aflicció, ja que es lamentava del passat, però no pel futur, mentre que ella es lamentava també pel que havia de venir perquè no li esperava més que el tall de l'arma de doble fulla. Mostrant el paral·lelisme amb la situació de Filomela que com Cassandra quedava marcada pel silenci, mentre el cor entenia el que ja s'havia esdevingut, continuava sense entendre el que estava dient Cassandra i que quedava per venir (l'irreductible a la presència), fent-se evident que no era, encara, el visible. Per això li deia (versos 1150-1155):

1150 πόθεν ἐπισύτους θεοφόρους {τ'} ἔχεις

ματαίους δύας,

τὰ δ' ἐπίφοβα δυσφάτωι κλαγγᾶι

μελοτυπεῖς ὁμοῦ τ' ὀρθίοις ἐν νόμοις;

πόθεν ὄρους ἔχεις θεσπεσίας ὁδοῦ

κακορρήμονας;

D'on tant violentament aquestes inspiracions divines venen,

misèria fútil,

i aquestes coses terribles, amb dificultat amb un crit agut

cantes amb notes agudes?

D'on treus la direcció<sup>10</sup> del teu camí de profecia que

prediu desgràcies?

Pel que aviat sabríem de l'art de Cassandra calia subratllar el que li deia el cor sobre les seves profecies: “ματαίους δύας”, misèria fútil. El cor, doncs, creia que l'art de Cassandra era una misèria inútil, i que per tant, no servia per res. De fet no semblava que ni a la pròpia Cassandra li servís de gaire, el cor era incapaç d'entendre-la, i del que ella deia, o no s'entenia o no se'n feia cas. Fins hi tot semblava que la pròpia Cassandra veia amb impotència el camí de la seva pròpia mort sense poder-hi fer res.

<sup>9</sup> REHM 1994, p. 46

<sup>10</sup> SOMMERSTEIN 2008, p. 139

En l'última parella estrofa-antiestrofa, les paraules de Cassandra, dient la seva mort, eren tant clares que fins hi tot el cor se'n queixava (versos 1162-1163):

τί τόδε τορὸν ἄγαν ἔπος ἐφημίσω;  
 νεογνὸς ἂν αἰῶν μάθοι  
 Perquè has dit aquestes paraules tant clarament?  
 un nadó ho podria entendre.

Així, el cor estava comprenent, finalment, el que Cassandra deia, tanmateix, no semblava que canviés en res la situació. Després de tot el que havia dit Cassandra, referències a Paris, a la destrucció de Troia, a la sang que estava a punt de ser vessada, el cor, de nou, li deia que tot i havent fet un discurs on unes coses seguien a les altres, ell no veia com podia acabar tot això. La incapacitat del cor per entendre el que Cassandra deia, o el que és el mateix, la inutilitat del saber de Cassandra, que no servia per a res, aïllat en unes profecies que ningú entenien i a les qual ningú no feia cas, mostraven la situació d'un saber, d'una τέχνη (vers 1134) sense la connotació de destresa que caracteritzava el saber a Grècia, que feia que ens haguéssim de preguntar per quin tipus de saber era aquest; i el saber que ens trobàvem, era el saber sobre el quedar endarrera i la mort, el saber que ho era de l'absència, i per tant, d'allò que era el fons de l'ésser. A diferència de Clitemnestra que feia us de la persuasió per aconseguir el que volia, i per tant, feia del saber del λόγος (ésser) un saber de coses, amb el qual es podien fer unes coses o unes altres, el saber de la *mantis* que tornava de Troia no servia per fer res, mostrava el quedar endarrera sense que això servís per res, degut a què el límit estava deixant de ser límit. Després de Troia, com que l'absència havia aparegut el saber del que sempre quedava endarrera quedava abocat a dues possibilitats que representaven en la seva oposició Clitemnestra i Cassandra. O el saber de l'ésser esdevenia un saber de coses (Clitemnestra) o esdevenia una inutilitat (Cassandra) ja que no podia reconèixer res, en la mesura que ja no hi havia res a reconèixer. L'oposició entre Clitemnestra i Cassandra, com que l'absència passés al capdavant, contraposat al fet que l'absència es mantingués quedant endarrera, que es mostrava en aquesta escena, no era altra que l'oposició entre el seus sabers: un saber que suprimia la distància i feia del saber de l'ésser un saber de coses i un saber de l'ésser, que com a tal, no servia per fer res, ara que el que s'estava perdent era l'absència, i per tant, la possibilitat de reconèixer els límits. El saber de Cassandra mostrava l'absència sense fer d'aquesta una cosa, mantenint-se en el difícil equilibri de fer rellevant el que sempre hauria d'haver estat deixat endarrera. Tanmateix, en el seu saber hi havia quelcom que fallava. Ho vèiem per referència al saber de Calcant.

Aquest que era el *mantis* que acompanyava a Agamèmnon i a l'expedició que marxava cap a Troia, tenia un saber que era totalment decisiu perquè mostrava el fons de l'empresa comuna, destrivilitzant-la, a diferència del que passava amb el saber de Cassandra. El *mantis* que marxava amb l'expedició i el que tornava eren dos *mantis* diferents, amb dos sabers diferents: l'empresa que havia marxat cap a Troia no havia deixat les coses tal i com estaven. Mentre Calcant interpretava un *omen* que tenia dues cares i s'havia de recolzar en Àrtemis per dir la significació secundària o el que hem anomenat l'altra significació, Cassandra sense recolzar-se en ningú, deia només la segona, que ara havia passat a ser tot. Mentre el saber de Calcant mirava el fons de cada cosa, el de Cassandra deia el fons, com si aquest fos el que tot tenia en comú pel fet de ser. El saber de Cassandra, en tant que *mantis*, mostrava el perill d'un saber sense àmbit determinat, un saber d'allò que era comú a totes les coses, i per tant, un saber que suprimia les diferències que constituïen cada cosa com a cada cosa, fent que el saber deixés de ser un heure-se-les amb les coses, degut a que ja no hi hauria res a reconèixer. El saber que tornava de Troia, després que s'hagués produït l'obertura del quedar endarrera, era el saber que mostrava aquest quedar endarrera quan aquest es quedava sense contrapartida, mentre que el saber de Calcant, que també estava ocupat en mostrar el que sempre quedava endarrera, ho feia, mostrant-lo com a l'altre del que hi havia, per això l'*omen* que interpretava tenia dos costats i necessitava recolzar-se en Àrtemis per dir els auguris funestos, mostrant-se la diferència entre el saber que marxava cap a Troia i el que tornava. El saber de Calcant feia aparèixer l'ésser com a contraposició, com a fons de les coses, i per tant, reconeixia el que les coses eren i en mostrar-ne el seu fons, se sabia què fer amb aquestes, mentre que el saber de Cassandra mostrava l'ésser en el seu caràcter d'absència quan aquesta havia passat a ser tot, quedant-se sense límits que es poguessin reconèixer. Entre un i altre saber hi havia hagut la menció del que sempre ja havia quedat endarrera, però mentre el saber de Calcant apuntava al quedar endarrera, però era l'altre dels seus discursos, el saber de Cassandra ja no hi havia la possibilitat de la contraposició: l'empresa comuna l'havia suprimit i ara l'ésser era tot, el seu saber ja no era un heure-se-les amb les coses, perquè l'absència que feia de l'ésser, límit, era el que s'estava perdent, de manera que perdia el sentit un saber que fos reconeixement del límit. El saber de Cassandra era el sostenir-se en el saber de l'absència sense fer de l'absència una cosa, era el mostrar-se de l'absència en tant que absència. Abans de marxar a Troia hi havia el saber de Calcant, mentre que en tornar ja no hi havia aquesta possibilitat, sinó només o el saber de Cassandra o el de Clitemnestra: o un saber que mostrava l'absència però que ja no servia per res o un saber que suprimia la diferència. L'empresa comuna representava la pèrdua de la possibilitat d'un saber com el de Calcant que reconeixent el que les coses eren, sabés què fer amb aquestes.



Des de 1178 fins 1197 hi havia un primer monòleg de Cassandra que després passava a diàleg amb el cor (que anava de 1198 fins a 1213) on Cassandra ens explicava quelcom que havia succeït entre ella i el déu Apol·lo, el déu de la màntica.

Cassandra deia que a partir d'ara ja no profetitzaria amb enigmes, ni des de darrera dels vels com una núvia acabada de casar, sinó que el seu oracle seria clar i brillant, i que per tant, el cor faria de testimoni<sup>11</sup> de tot el que ella anunciaria, ja que estava seguint de prop el rastre dels fets terribles que s'havien produït al palau. Hi havia un grup de cantaires que tot i cantar a l'uníson, la seva melodia no sonava bé perquè les seves paraules parlaven de desgràcia. El saber era un heure-se-les amb les coses, i per tant, saber cantar tenia a veure amb, no només cantar de manera harmoniosa, sinó també saber cantar de manera no harmoniosa si la cosa que es cantava no era harmoniosa. Per tant, que el cant de les Erínies fos un cant sense lira i sense harmonia, i que el lament de Cassandra es fes amb una cançó que no era una cançó, sinó amb crits aguts i xiscles, no eren més que mostres que el terra que trepitjàvem era, encara, el d'aquest saber, i que el que es posava en qüestió, justament, era el saber que estava començant a sorgir d'ençà de la tornada de l'empresa que havia marxat a Troia. Després de fer referència a crims passats que el cor coneixia, Cassandra preguntava si havia errat o si havia encertat, i preguntava al cor si era veritat que no sabia res d'aquests crims que acabaven de sentir, profetitzats per ella.

Evidentment el cor no podia negar res del que Cassandra deia i li reconeixien que parlava de la ciutat i del palau com si hi hagués viscut sempre, enlloc de venir enllà de la mar. A partir d'aquí Cassandra explicaria com havia arribat a ser *mantis* (versos 1202-1214):

KA. μάντις μ' Απόλλων τῶιδ' ἐπέστησεν τέλει.

1204 XO. μῶν καὶ θεός περ ἰμέρωι πεπληγμένος;

1203 KA. πρὸ τοῦ μὲν αἰδῶς ἦν ἐμοὶ λέγειν τάδε.

1205 XO. ἀβρύνεται γὰρ πᾶς τις εὖ πράσσων πλέον.

---

<sup>11</sup> [Cfr.] WEST 1990, p. 211: "Many commentators, including Fraenkel, go badly wrong here. Cassandra does not want the chorus to swear anything to her; that would imply that she distrusted them in some way. She wants them to swear to other people afterwards, that she showed true prophetic knowledge. This is in line with 1240 f. and 1316-1320, and it is implied by the technical sense of ἐκμαρτυρεῖν, which is to testify under oath that a person not present in court had made certain declaration (see Fraenkel 549 f.)" Tenia importància que l'escena es pogués llegir així per la connexió que més tard s'establiria entre el saber de Cassandra i la mort.

ΚΑ. ἀλλ' ἦν παλαιστῆς κάρτ' ἐμοὶ πνέων χάριν.

ΧΟ. ἦ καὶ τέκνων εἰς ἔργον ἤλθετον νόμω;

ΚΑ. ξυναινέσασα Λοξίαν ἐψευσάμην.

ΧΟ. ἤδη τέχνησιν ἐνθέοις ἠιοημένη;

1210 ΚΑ. ἤδη πολίταις πάντ' ἐθέσπιζον πάθη.

ΧΟ. πῶς δῆτ' ἄνατος ἦσθα Λοξίου κότῳ;

ΚΑ. ἔπειθον οὐδέν' οὐδέν, ὡς τὰδ' ἤμπλακον.

ΧΟ. ἡμῖν γε μὲν δὴ πιστὰ θεσπίζειν δοκεῖς.

Ca. El *mantis* Apol·lo m'ha encomanat aquesta missió

Co. Tot i essent déu ferit pel desig?

Ca. Abans era vergonyosa de dir aquestes coses

Co. Un és més delicat quan tot va bé

Ca. Era un lluitador aferrissat respirant delit per mi.

Co. I vau arribar a l'acte d'engendrar fills?

Ca. Havent fet la promesa a Lòxies, vaig mentir.

Co. Quan ja tenies l'art inspirada?

Ca. Ja profetitzava als ciutadans tot el que passava

Co. Com has restat sense mal de la rancúnia de Lòxies?

Ca. No he pogut convèncer ningú des d'aquell error.

Co. Per nosaltres creïbles les teves profecies ens semblen.

El primer que deia Cassandra era que l'endeví Apol·lo li havia encomanat la missió de veure el fons de les coses, i llavors la primera pregunta del cor posava de manifest que Apol·lo desitjava a Cassandra, fent-se evident quelcom que, tot i ser sabut per tothom, i que ja venia d'antic, en aquest moment es feia rellevant en la tragèdia: la bellesa de Cassandra. Fins a aquest moment ningú n'havia fet menció, però seria decisiva essent la causa del caràcter peculiar de la seva màntica. Apol·lo s'enamorava de Cassandra per la seva gran bellesa esdevenint un perseguidor incansable de la noia, però Cassandra que en un primer moment havia acceptat les proposicions del déu, després se n'havia desdit i l'havia enganyat. Aquest era un fet molt estrany, ja que tot i que en la tradició grega hi havia moltes relacions entre déus i mortals, aquestes no s'acostumaven a rebutjar, tanmateix, Cassandra ho havia fet. Sabíem que en les relacions amoroses sempre hi havia qui s'enamorava, normalment un home de mitjana edat, amb una certa posició i aquell de qui s'enamoraven, normalment un noi jove i bell. La relació esdevenia disimètrica. Qui s'enamorava no era bell, però en canvi era qui sabia reconèixer la

bellesa. En canvi el noi jove, el que era bell, aquest no s' enamorava, sinó que acceptava la relació per algun altre motiu, i molts cops aquests tipus de relacions acabaven esdevenint relacions, que tot i tenir el seu component eròtic, també tenien una component educativa. Com que el saber era suportar que l'haver estava constituït des d'una absència, la figura del savi era la d'aquell que, marcat per l'absència, era capaç de reconèixer la bellesa i suportar que el seu fons era mort. Això feia que aquestes figures quedessin caracteritzades com a no belles, fent-se rellevant que el seu caràcter de suportar l'absència era alhora el que possibilitava que poguessin ser sàvies, per això, el saber es comprenia com a una distància amb l'aparèixer o el que és el mateix, com una distància amb la bellesa, una carència d'aquesta.

Amb la història de l'enamorament d'Apol·lo, el poema feia notar la problemàtica d'un saber que no estava constituït pels dos costats de l'escissió. Cassandra caracteritzada per la seva bellesa, era alhora una *mantis*, i per tant, sàvia, ja que aquesta profetitzava fins hi tot abans d'acomplir la seva promesa eròtica, tanmateix, la seva bellesa la constituïa com una figura marcada per la impossibilitat de la distància que constituïa el saber, de la mateixa manera que l'empresa comuna que la portava cap a Grècia significava la supressió d'aquesta distància; per això esdevenia la *mantis* indicada per tornar amb l'expedició que venia de Troia, fent-se rellevant les conseqüències que havia comportat la menció del fons. La màntica de Cassandra estava mancada de *πειθώ*, de manera que no aconseguia convèncer a ningú del que predeia, quedant el seu saber en un estat de no-compliment, isomòrfic al de l'amor del déu per ella i que era el mostrar-se del resultat de l'empresa comuna, que des-cobrint el quedar endarrera feia que l'escissió estigués a punt de perdre's i amb ella el que havíem anomenat la paraula eficaç. La manca de *πειθώ* del saber de Cassandra tenia a veure amb el seu sostenir-se en l'absència, sense perdre-la, a diferència del que feia Clitemnestra que suprimia la distància entre les coses i l'ésser, entre mortals i immortals, cosa que no feia Cassandra, ja que en rebutjar a Apol·lo, el que es mantenia era la distància entre ells. Amb la mort de Cassandra, el seu saber connectaria amb l'altre costat esdevenint un veritable saber, tanmateix, aquest no es podria exercir: el que havia predit Cassandra ja s'havia esdevingut i malgrat que s'hagués mostrat que era una *mantis* verídica, el seu saber no hauria servit per res. D'aquesta manera la tragèdia feia rellevant la distància que constituïa el saber. El saber de la *mantis*, només esdevenia un veritable saber, amb la seva mort, per això, abans d'entrar al palau llençava totes les marques visibles de la seva màntica: les garlandes i el ceptre, doncs el seu saber res tenia a veure amb elles. Aquest tret del saber de Cassandra de no poder-se exercir, tenia a veure amb què era el saber que tornava de Troia, quan s'havia produït la menció de l'ésser. D'allò que sabia Cassandra no era de coses i de

què fer-ne, sinó de l'ésser, de l'absència, i la pregunta que es feia la tragèdia era quin tipus de saber era aquest que no es podia exercir, que no servia per fer res, i que per tant, no era un heure-se-les amb les coses. Per contraposició, el saber de Clitemnestra també era un saber de l'ésser però aquest tenia *πειθώ*, i per tant, servia per fer unes coses o unes altres o unes altres, un saber del *λόγος* que esdevenia un saber de coses. Això era quelcom que explícitament es deia que no passava amb el saber de Cassandra, el seu saber era sense *πειθώ* perquè es quedava en la impossibilitat de seguir essent un heure-se-les amb les coses, en la mesura que en mostrar-se l'absència, es perdria el límit, tot i que el seu saber es mantingués en aquest mostrar-se de l'absència sense fer de l'absència una cosa, a diferència del saber de Clitemnestra, que intentava anar més enllà i fer d'aquest saber el que permetia fer qualsevol cosa. Amb la menció de l'absència, *πειθώ* passava de ser la possibilitat de derivar el fer del saber, a significar la supressió d'aquesta possibilitat, o el que és el mateix: fer del *λόγος* un dir sobre el qual qualsevol cosa podria ser tallada, i per tant, la possibilitat de fer les coses. Quan Apol·lo s'enamorava de Cassandra i ella rebutjava al déu, el seu saber, que no convencia a ningú, i que per tant, no es podia exercir, deixant de ser un heure-se-les amb les coses, no podia deixar de percebre's com un no-saber. D'aquesta manera la tragèdia mostrava el saber de Cassandra com un mostrar l'absència sense anar més enllà d'ella, mantenint-se en l'absència quan aquesta passava a ser tot: un saber que ja no era un heure-se-les amb les coses, però que tampoc significava fer de cada cosa, qualsevol cosa, sinó que es mostrava com a l'obertura de l'absència. El saber de Cassandra, com ella mateixa, era el sostenir-se en l'insostenible. El jurament que la *mantis* demanava al cor en 1317 mostrava la comprensió que Cassandra tenia del seu propi saber, ja que només amb la seva mort esdevindria saber, i per tant, quan ja no es podia exercir, però malgrat aquesta impossibilitat, era un saber i seria el cor, que era el que sabia del quedar endarrera, qui Cassandra sabia que ho podria comprendre.

Amb la història de Cassandra es feia evident que l'*ἀλήθεια*, l'haver, i per tant, l'heure-se-les amb les coses, estava relacionada amb *πίστις* i amb *πειθώ*, justament el que el saber de Cassandra, que estava deixant de ser un heure-se-les amb les coses, no tenia. La qüestió que es plantejava era que només en el deixar de funcionar quelcom, aquest es mostrava. Malgrat que Cassandra era una *mantis* verídica (*ἀληθόμαντιν* A. 1241) i no era un d'aquells *mantis* que intentaven enganyar (A. 1194-5 : "ἡμαρτον, ἢ κυρῶ τι τοξότης τις ὤς; ἢ ψευδόμαντίς εἰμι θυροκόπος φλέδων;"), en haver traït la confiança d'Apol·lo, enrient-se de la *πίστις* (A. 1208 : "ξυναινέσασα Λοξίαν ἐψευσάμην."), el seu saber es quedava sense *πειθώ* (A. 1212 : "ἔπειθον οὐδέν' οὐδέν, ὡς τάδ' ἤμπλακον."). Traïnt la confiança (*πίστις*) que el déu havia posat en

Cassandra, el seu saber es quedava sense *πειθῶ*, i així, la manca de distància del saber de Cassandra es percebia com una *ἀλήθεια* sense *πίστις* ni *πειθῶ*<sup>12</sup>, de manera que la seva màntica quedava condemnada a no convèncer a ningú, i per tant, a no poder-se exercir: un saber que no servia per res, i que per tant, no era un heure-se-les amb les coses. En la mesura que la tragèdia des-cobria l'ésser, en el transcórrer de la trilogia sorgien noves relacions, tal i com havíem vist que s'esdevenia en la història de Cassandra. *πίστις* des-cobria una nova dimensió de l'*ἀλήθεια*: la relació d'aquest tipus de paraula amb els altres, relació que es definiria alhora amb el seu complementari: *πειθῶ*. La *πίστις* era tradicionalment la confiança que anava de l'home al déu o a la paraula del déu; era la confiança en les muses, la fe en l'oracle i sovint estava lligada al jurament<sup>13</sup>. Però la *πίστις* no era només el compromís mutu o la confiança recíproca que fonamentava el lligam contractual, sinó que també era la confiança en què la paraula seria eficaç (*λόγος*), i d'alguna manera necessari per a què la paraula ho fos. Per tant, la *πίστις* tendia a relacionar-se amb *πειθῶ*, com la capacitat de la paraula que permetia que aquesta es complís. La història de Cassandra revelava aquest compromís entre *ἀλήθεια*, *πίστις* i *πειθῶ*. La manca de *πίστις* i de *πειθῶ* era que l'*ἀλήθεια* deixés de ser compliment, paraula eficaç, i per tant, deixés de ser heure-se-les amb les coses. El que quedava en joc era la possibilitat del *λόγος*, de la mateixa manera que es posava en qüestió la possibilitat d'un saber que no es pogués exercir. Les profecies de Cassandra, malgrat mostrar el quedar endarrera, no tenien cap repercussió, no afectaven en res al transcórrer de les coses, i per tant, no eren cap heure-se-les amb les coses. Aquest saber que tornava de Troia i que no es podia exercir possibilitava que es des-cobris l'estructura de l'heure-se-les amb les coses, perquè justament ara, estava deixant de funcionar. El cor veia el saber de Cassandra com una inutilitat (vers 1151) i aquest saber inútil que ara hi havia, era saber de l'absència quan aquesta quedava en primer terme, el saber de l'ésser, del que era irreductible a la presència, i això era τὸ μέλλον, el que sempre estava per venir: la mort. El saber de l'ésser era el saber de la mort, era el fer aparèixer la mort en el seu caràcter irreductible, i per tant, en el seu caràcter d'absència, en la impossibilitat

---

<sup>12</sup> DETIENNE 1994, p. 107 : "La "Vérité" s'institue donc dans le déploiement de la parole magico-religieuse, entée sur la Mémoire et articulée à l'Oubli. Mais la configuration d'*Alétheia*, que desine l'opposition fondamentale de Mémoire et d'Oubli, engage d'autres puissances qui contribuent à la définir. Telles sont *Diké*, *Pistis*, *Peithô*. Au même titre qu' *Alétheia*, la Justice est une modalité de la parole magico-religieuse, car la *Diké* "réalise". Quand le Roi prononce un "dit de justice", sa parole a valeur décisive. Dans le domaine de la justice, l'*Alétheia* est naturellement inséparable de la *Diké*, mais, dans le monde poétique, *Diké* n'est pas moins indispensable: un éloge se rend "avec justice" (Pind. *Ném.*, III, 29 ), tel celui que rendit la langue d'Adraste au devin Amphiaraos (Pind. *Olymp.*, VI, 12-13). (...) En fait, dans le système de pensée religieuse où triomphe la parole efficace, il n'y a nulle distance entre la "vérité" et la justice: ce type de parole est toujours conforme à l'ordre cosmique, car il crée l'ordre cosmique, il en est l'instrument nécessaire."

<sup>13</sup> DETIENNE 1994, p. 108

que la mort fos quelcom amb què algú se les pogués haver. D'aquesta manera, l'encaminar-se de Cassandra cap a la seva mort, es comprenia com l'altre de fer de la mort un acte, era el sostenir-se en l'absència, fent-se rellevant en el seu llençar el ceptre i les cintes, marques visibles de la seva màntica amb la qual no tenien res a veure, que el seu saber ho era de l'ésser: del fons irreductible a la presència. La bellesa de Cassandra així com les marques visibles de la seva màntica eren el que simbolitzava la manca de distància del seu saber, que feia que aquest no fos un heure-se-les amb les coses sinó un mostrar l'absència, quan aquesta havia passat a ser tot, que se sostenia en l'insostenible.

### Les profecies de Cassandra II | 7.1.5

Cassandra tornaria a fer referència als nens devorats pel propi pare i tornaria a dir la mort d'Agamèmnon (versos 1227-1230): “ναῶν τ' ἄπαρχος Ἰλίου τ' ἀναστάτης ἄτης λαθραίου τεύξεται κακῆι τύχηι”. També faria referència al problema de com anomenar aquesta dona assassina del marit (la problemàtica de com fer aparèixer al que no li esqueia aparèixer), amfisbena o escil·la, establint-se una connexió amb els rèptils, figures moltes vegades dels déus ctònics. En els versos que anaven de 1238 a 1241 ens trobàvem amb una referència a τὸ μέλλον.

δοκεῖ δὲ χαίρειν νοστήμωι σωτηρίαι.

καὶ τῶνδ' ὅμοιον εἶ τι μὴ πείθω, τί γάρ;

1240 τὸ μέλλον ἦξει· καὶ σύ μ' ἐν τάχει παρών

ἄγαν {γ'} ἀληθόμαντιν οἰκτίρας ἐρεῖς.

Sembla que s'alegra del seu retorn sa i estalvi

i d'aquestes coses és igual si no convenço, doncs que?

El que està per venir vindrà. I tu aviat hi seràs present

*mantis* massa verídica tenint-me compassió, diràs.

“τὸ μέλλον ἦξει” era l'aparèixer de l'absència. De nou, com al vers 250 es tornava a fer referència a τὸ μέλλον, i la referència ho era a aquest caràcter d'irreductibilitat del que sempre estava per venir que trencava amb la referència de l'ara, de la mateixa manera que l'absència trencava la possibilitat del lingüístic (cfr. 2). Aquest era el caràcter del quedar endarrera, que era el que mai podia aparèixer, i que es representava amb la mort, el que mai podia ser present. Ara, Cassandra, doncs, com ja havia passat en el vers 250 per part del cor, deia el que estava a punt de passar: τὸ μέλλον ἦξει. El final del vers “καὶ σύ μ' ἐν τάχει παρών ἄγαν {γ'}

ἀληθόμαντιν οἰκτίρας ἐρεῖς” feia notar dues coses: que el cor, estant present, era qui “veuria” apareixer τὸ μέλλον, l’èsser en tant que irreductibilitat, i que l’aparició de τὸ μέλλον seria el que faria de Cassandra una *mantis* massa verídica, ja que amb la seva mort el seu saber es mostraria com a saber (que no era altra cosa que el que havíem explicat de la impossibilitat de ser bell i ser savi), mostrant l’èsser en el seu caràcter d’absència, sense que aquest esdevingués un saber de coses. En la mateixa línia eren pronunciades les paraules del cor (versos 1242-1244):

τὴν μὲν Θυέστου δαῖτα παιδείων κρεῶν  
 ξυνηκα καὶ πέφρικα, καὶ φόβος μ’ ἔχει  
 κλυόντ’ ἀληθῶς οὐδὲν ἐξεικασμένα·  
 El festí de Tiestes amb la carn dels seus fills  
 he entès i m’he estremit, el terror se m’apodera  
 en escoltar la veritat i no la semblança.

El cor s’adonava que Cassandra deia de manera verídica, perquè deia el fons de les coses i no una representació o el que apareixia de les coses. A partir del vers 1246 fins el 1255 s’establí un diàleg entre Cassandra i el cor i llavors aquesta els deia amb tota claredat:

Ἀγαμέμνωνός σέ φημ’ ἐπόψεσθαι μόρον·  
 Et dic que veuràs la mort d’Agamèmnon.

“μόρον”, tal i com ja havíem vist, per la seva connotació de límit era la mort (cfr. 3.2). La part cantada de l’escena s’havia acabat, ara que tot era mort ja no calia tenir una especial cura per dir-la, i per això el cor es queixava a Cassandra (vers 1247):

εὐφημον ὦ τάλαινα κοίμησον στόμα.  
 Abstén-te de mals auguris, desgraciada i posa la boca a dormir

El cor renyava a Cassandra per dir només mals auguris, per dir només l’altre dels dirs, i per tant, per fer que tot fos quedar endarrera, o el que era el mateix, que tot fos res. Les següents paraules de Cassandra (vers 1248):

ἀλλ’ οὔτι Παιῶν τῶιδ’ ἐπιστατεῖ λόγῳ.  
 No se sap cap remei per a aquest dir.

Cassandra havia fet aparèixer la mort, aquesta era un límit, i per tant, quelcom que no es podia canviar, per això la *mantis* deia que per a les seves paraules no hi havia remei, ja que si aquest era el moment de la mort d'Agamèmnon, res no s'hi podria fer, mostrant-se que es trepitjava, encara, sobre la noció d'ésser com a límit. El cor es queixava que Cassandra estava fent aparèixer, en el seu dir, el que justament era desaparèixer, encara que aquest no fos cregut per ningú, i per tant, no fos un veritable saber. El cor li deia a Cassandra que no digués paraules de mal auguri, que no fes aparèixer el que no podia aparèixer. El dir de Cassandra es trobava en aquest difícil equilibri entre el que hi havia abans de marxar a Troia i el que hi havia en tornar. La noció d'ésser com a donació d'una absència era encara la que funcionava, per això el saber de Cassandra, pel fet de ser el saber de la *mantis* rellevantment bella, o el que és el mateix, la *mantis* que tornava de Troia, era problemàtic. La menció del quedar endarrera, i per tant, la pèrdua de l'absència eren el que havia produït el saber que estava sorgint. Tractant-se d'un saber que no era cregut per ningú, i que per tant, es percebia com a inútil, degut a què no servia per res, esdevenia només un saber acomplert quan l'absència, amb la mort de Cassandra, esdevenia la distància que li mancava al seu saber. La resposta del cor (vers 1249):

οὐκ, εἴπερ ἔσται γ'· ἀλλὰ μὴ γένοιτό πως.

No, si realment serà. Però si d'alguna manera no s'esdevingués.

El cor sabia que el λόγος implicava que fer δίκη era fer ἀδικία, ell mateix ho havia explicat en el tercer *stasimon*, tanmateix, les conseqüències de les seves conclusions, que Cassandra estava mostrant, eren tant terribles que el propi cor es tornava a preguntar per aquest lligam entre l'aparèixer i el desaparèixer, que feia que la menció esdevingués purgació. Si Cassandra tingués raó, aquesta estaria dient la mort del rei, tanmateix, com el seu saber estava mancat de *πειθώ* no convenia als ancians, no sembla un veritable saber, i per tant, no els servia de res. Cassandra deia al cor que mentre ells pregaven, altres s'ocupaven de matar, i que per tant, res no s'aturava, la menció seguia endavant, però el cor no entenia el que Cassandra estava dient, mostrant-se la impossibilitat de fer alguna cosa amb aquest saber, a la qual cosa Cassandra responia que ella parlava la llengua grega, però el cor deia que també els oracles de Delfos eren difícils d'entendre, mostrant-se la dificultat d'un saber que no ho era de coses. El problema de la comprensió, per tant, tenia a veure amb la menció de l'ésser que estava tenint lloc a Grècia, que provoca el sorgiment d'un nou saber, que ja no era un hebre-se-les amb les coses, i que per tant, no es podia exercir i que en el cas de la mort d'Agamèmnon, no podria impedir-la.



Després d'aquest diàleg amb el cor, Cassandra tornaria a dir la mort d'Agamèmnon i la seva pròpia. Llavors, aquesta, desesperada per la manca d'efecte de les seves paraules, per la inutilitat de les seves profecies diria que el seu saber no l'havia ajudada en res (uns versos més endavant, en el vers 1272 tornaria a dir que el seu era un saber inútil: “μάτην τὰ πιστὰ θεσπίζουσιν”) i es voldria desfer de tots els trastos que portava en tant que profetessa i que l'assenyalaven com a tal (versos 1264-1266):

τί δῆτ' ἑμαυτῆς καταγέλωτ' ἔχω τάδε,  
 1265 καὶ σκῆπτρα καὶ μαντεῖα περὶ δέροισι στέφη;  
 σὲ μὲν πρὸ μοίρας τῆς ἐμῆς διαφθερῶ  
 Perquè aquesta riota de mi mateixa, porto  
 el ceptre i les cintes de profetessa al voltant del coll?  
 Us destruiré abans de la meua mort.

Ja ho havíem vist: la seva màntica només esdevenia saber quan Cassandra moria, en la mesura que només en la mort s'establia la distància que possibilitava el saber, per això les marques visibles de profetessa no servien de res, al contrari, ja que Cassandra només esdevenia *mantis* quan desapareixia de la presència, per això, abans de morir, les destruiria. Cassandra diria que suportaria morir (vers 1289: “τλήσομαι τὸ καθθανεῖν”) i d'aquesta manera, la *mantis* s'encaminava cap a les portes de l'Hades<sup>14</sup>. En aquest moment, el saber de Cassandra arribava a proporcions tràgiques perquè justament el que havia caracteritzat a Cassandra havia estat el no poder fer res; el seu saber no era un heure-se-les amb les coses, ja que tot era mort (ésser com a contraposició a les coses). Allò tràgic era l'aporia, la impossibilitat d'una cosa o una altra, que en suportar la mort, sostenia en l'escissió i mostrava l'ésser. Aquest tràgic no poder fer res (cosa), era l'encaminar-se cap a la mort (que era la radical no-cosa, l'absència), sense fer de la mort un acte, sense que la mort esdevingués una cosa entre les coses, sinó el seu altre. No fer de la mort un acte, era dirigir-se a la mort, sense poder-hi fer res, ja que d'aquesta manera la mort, no esdevenia un tracte amb les coses.

---

<sup>14</sup> MACLEOD 1982b, p. 231: “But Cassandra’s death is not a retribution unwittingly or unwillingly undergone; she chooses consciously, but as innocent person, her destiny, and so she not only suffers, but “endures” (τλήσομαι). In this as in other ways, the scene which leads to her death is in sharp and deliberate contrast to the scene which leads to Agamemnon’s. He, her conqueror, is overcome in words

En aquest moment hi tornava a haver un intercanvi de paraules entre Cassandra i el cor, aquestes ja serien les últimes (versos 1295-1312). El cor deia a Cassandra que estava suportant la mort amb un cor coratjós (vers 1302): “ἀλλ’ ἴσθι τλήμων οὐσ’ ἀπ’ εὐτόλμου φρενός.” De nou el mateix verb referit a la mort, i encara una altra vegada en el vers 1321 (ὦ τλήμων, οἰκτίρω σε θεοσφάτου μόρου.) on el cor planyia Cassandra per aquesta mort que venia dels déus (cfr. 3.4.1). Cassandra quedaria marcada per ser la figura que encarava la mort. Durant els tres-cents versos que durava la seva escena, Cassandra no feia altra cosa, es dirigia a la mort, sense poder-hi fer res, i això la convertia en el personatge tràgic, perquè quedava sostinguda en el seu no poder fer, i per tant, en l’absència que significava ésser. Encarant la mort, mostrava la mort, l’ésser, en el seu radical no ser cosa, i per tant, el preservava com a absència. Mostrava la mort com a mort, l’absència com a absència, l’ésser en tant que ésser, perquè en el seu no poder fer, era quan brillava l’ésser com l’altre de les coses.

Cassandra seguia explicant el que passava dins del palau, tanmateix, mentre aquesta veia l’assassinat que s’estava preparant, el cor encara no veia del que es tractava. Després de les últimes paraules de Cassandra el cor tornava a reflexionar sobre la desmesura, com aquesta no era més que l’altra cara del fet que l’haver fos escissió, que feia de l’aparèixer una desmesura que s’acabava purgant, per això el cor al final d’aquests anapests deia (versos 1341-2):

τίς ἄν {ἐξ}εύξαιτο βροτῶν ἀσινεῖ  
δαίμονι φῦναι τὰδ’ ἀκούων;  
Qui dels mortals es vanaria de, amb un felíç  
destí, haver nascut, aquestes coses havent escoltat?.

Cada cop es feia més evident la inutilitat del saber de Cassandra, perquè malgrat que el cor sabia de l’ésser, sabia que la menció era una purgació, encara no creia el que Cassandra havia dit.

## La mort d’Agamèmnon | 7.2

La mort d’Agamèmnon, que era el fet sobre el que girava tota la tragèdia, s’esdevenia en dos únics versos en què sentíem al rei cridar dins del palau. Això era tot. Mentre Cassandra no

---

before he is killed, and thus remains proud and ignorant to the end: she, the captive, resists Clytemnestra’s attempts to persuasion and when she goes to be killed goes in foreknowledge and despair.”

havia fet més que encarar la seva mort, Agamèmnon, sense saber com, s'hi havia trobat, esdevenint-se el que en l'escena dels brodats porpra s'intuïa. Mentre Agamèmnon queia a les mans de Clitemnestra sense pràcticament adonar-se de res, Cassandra no es deixava manipular per aquesta tant fàcilment i només entrava al palau quan, després d'encarar la mort, reconeixia que havia arribat la seva hora. La diferència entre les dues figures, tant palesa en la seva oposició amb Clitemnestra, assolia la seva màxima expressió en la seva manera d'encaminar-se cap a la mort<sup>15</sup>. El cap de l'empresa comuna, marcat per la desmesura de voler fer aparèixer el que sempre ja havia estat deixat endarrera, que sucumbia i matava la seva filla Ifigènia incapaç de suportar que tot era mort, no sabia com afrontar la mort i sense ni saber que si dirigia, moria, de la mateixa manera que l'armada, marxant a Troia, no sabia que es dirigia a enlloc. Mentre, Cassandra, la filla de Priàm, *mantis* rellevantment bella, que Agamèmnon s'emportava de Troia com a botí de guerra, vençuda i arribant a Argos com a esclava quan era la filla del rei de Troia, era qui reconeixia el que la mort era, i no deixava de fer-ho de la mateixa manera que Agamèmnon n'era totalment incapaç. Un i altre eren les dues cares de la guerra i encara que hi hagués vencedors i vençuts el seu destí no era gaire diferent, un i altre morien, tot i que cadascú, segons la seva figura, ho feia d'una manera o altra.

La incapacitat d'Agamèmnon per suportar la mort venia de lluny, de fet en el primer *stasimon* que cantava el cor, aquest explicava quan s'havia fet rellevant aquesta incapacitat que no era més que l'altra cara de la manca de perspicàcia que s'evidenciava quan el rei tornava al seu palau. Al marxar a Troia acompanyat de Calcant, Agamèmnon comprenia el que aquest deia quan interpretava l'*omen*, i per això, en el vers 186 (μάντιν οὔτινα ψέγων) Agamèmnon no censurava al *mantis*, a diferència de la seva incapacitat per comprendre res del que estava

---

<sup>15</sup> SIDER 1978, p. 16 i ss: "The scepter, fillet, and other prophetic trappings (*manteia*) are thrown to the ground followed by a garment, first addressed at 1266, as is indicated by the singular pronoun σέ, and, more tellingly, by the words πέσοντα, which recalls the other robes falling and fallen to the ground, and πλουτίζετε which recalls the "wealth" of robes first trampled by Agamemnon (949) and later thrown over his corpse by Clitemnestra (1383). (...) Having compared the carpet scene and the Cassandra scene, we must go on the contrast the two. In a plot where the act of murder brings on a state of euphoria followed almost immediately by great apprehension and dread, the peculiar nature of Cassandra's gift and curse must have made her seem *ben trovata* to Aeschylus and too useful to ignore. With her sure knowledge of the future and her inability to alter it, she can not only act as the chorus's "chorus" but also as dramatic figure in sharp contrast with Agamemnon. In stripping off her outer garment and trampling it, Cassandra symbolically enacts the difference between her death and Agamemnon's. She, a slave, dies free with full knowledge of cause and effect, and is therefore impervious to Clytemnestra's *peitho*, as Agamemnon is not. Agamemnon walks on a rich robe spread before him on the ground. Cassandra tears a netlike robe from her, bids it enrich another's doom, and tramples when it has fallen. Agamemnon like everyone else in the story may have his apprehensions as to what the future will bring: he is nevertheless trapped by circumstances that are both visually symbolized both by the garments he steps on and by the robe that surrounds him at his death."

passant quan tornava al palau. Tanmateix, a Aulis Agamèmnon des-cobria que tot era mort, i essent incapaç, per ser qui era, de suportar-ho, sucumbia, i com que suportar que el fons de l'ésser era mort, era saber, Agamèmnon deixava de ser perspicaç, fet que es comprovava en el moment del sacrifici d'Ifigènia, quan després de veure que tot era mort, no es pronunciava cap paraula més i el que venia després només era un fer coses que es descrivia amb tot detall (cfr. 3.5.2, 3.5.3). Aquesta incapacitat per suportar el fons de mort, i per tant, aquesta incapacitat de saber, el contraposava a Cassandra que encarava la seva mort durant més de tres-cents versos, fent que es mostrés l'absència en tant que absència, essent això el veritablement tràgic, a diferència dels no més de deu versos que durava el suportar d'Agamèmnon, quan quedava suspès en el no poder fer ni una cosa (matar a Ifigènia) ni l'altra (abandonar l'armada). Aquesta mateixa incapacitat per suportar la mort, que no era més que l'altra cara de no saber, era la que feia que calgués la figura de Cassandra en la mesura que Agamèmnon no era capaç d'encarar la seva mort i moria sense quasi bé assabentar-se'n, contrastant amb l'excés de suportar i de saber de Cassandra. En relació amb aquest no comprendre la mort, la situació de la Modernitat no és tant diferent de la d'Agamèmnon ja que quan el terra que es trepitja és el fer de la pèrdua tot, es camina cap a la mort sense ni assabentar-se'n i aquesta es passa per alt, com si no fos el límit definitiu. Mentre en la tragèdia, aquesta situació era incomprendible i calia la contrafigura de Cassandra per a què l'encarés, per nosaltres, és l'habitual, en tant que el nostre terra no és l'escissió, mostrant-se que ésser ja no significa, per més temps, límit. Tanmateix, això ens posa en una situació difícil, ja que la mort queda sense cobertura, tot i que aquesta sigui una noció irrenunciable. Sense el límit, la mort no es pot comprendre, per això la tragèdia, com aquest suportar tant estrany a la Modernitat, només podia sorgir de la capacitat dels grecs d'encarar i suportar la mort.

Els dos únics versos que pronunciava Agamèmnon eren els versos 1343 i 1345: "ὦμοι, πέπληγμαι καιρίαν πληγὴν ἔσω+" i "ὦμοι μάλ' αὔθις, δευτέρων πεπληγμένος" i no eren les paraules d'algú perspicaç, Agamèmnon no feia cap referència a la mort, pràcticament ni s'adonava que l'estant matant, es queixava primer que havia estat colpejat i després es tornava a queixar que havia estat colpejat un segon cop i això era tot.

Dels versos que anaven de 1347 a 1370 el cor d'ancians que havia sentit els crits d'Agamèmnon dins de la casa discutien què era el que calia fer i davant d'una situació tant extrema com aquesta, es mostrava la incapacitat del cor per l'actuació. Enlloc de fer quelcom, deliberaven. En els versos 1354 i 1355 el cor feia una consideració sobre la tirania:

ὄρᾱν πάρεστι φροιμιάζονται γὰρ ὡς  
 τυραννίδος σημεία πράσσοντες πόλιι.  
 Es pot veure. Fan les primeres accions  
 senyal de la tirania que preparen en la polis.

S'establia una relació entre la tirania i la mort del rei<sup>16</sup>. Ja havíem vist com l'empresa que marxava cap a Troia encapçalada per Agamèmnon era l'empresa de tots els grecs, allò que els caracteritzava com a grecs: la pregunta per allò que sempre quedava endarrera, i ja havíem vist com aquesta pregunta era la que constituïa la πόλις com a tal, per això, en tant que el rei havia estat assassinat, s'havia posat en qüestió el moviment de la pròpia πόλις veient-se als assassins del rei com a contraris a la πόλις, i per tant, com a tirans. Mentre el cor exposava tot el que hauria de fer, sense fer res de tot això, apareixia Clitemnestra.

L'escena de Cassandra havia mostrat la inutilitat del nou saber que tornava amb l'expedició que havia marxat cap a Troia i com aquesta inutilitat era deguda a què aquest saber no estava constituït per l'escissió, sinó que mostrava el fons de l'ésser. El sorgiment d'aquest saber quedava relacionat amb l'empresa comuna i la seva pretensió de des-cobrir el que sempre ja havia quedat endarrera. Així, el marxar a Troia era el que provocava que el saber després de la menció fos un saber que ja no tractava de coses, sinó de l'absència que les constituïa. Aquest saber que no estava constituït per l'escissió i que ja no era un heure-se-les amb les coses, es percebia com una inutilitat, i determinant-lo com un no poder fer, era el radical mostrar-se del fons en l'encaminar-se de la *mantis* cap a la seva mort, sense fer de la mort un acte. La mort de Cassandra mostrava que el terra que trepitjàvem era encara el de l'escissió, de la mateixa manera que ho mostrava la impossibilitat que Agamèmnon fos l'única figura que morís en la tragèdia, doncs pel que ell era (la seva relació amb l'absència era la de la menció, i per tant, la de la pèrdua), era incapaç de suportar que tot era mort, esfondrant-se sense capacitat pel quedar endarrera, per contrast amb el constant suportar la mort de Cassandra. El saber de l'ésser estava sorgint en un terra que era el de l'escissió, per això es percebia com un no-veritable saber en contraposició a l'heure-se-les amb les coses.

---

<sup>16</sup> LEAHY 1974, p. 14: "Certainly, at the moment of the murder it is a *coup d'état* to establish a tyranny that the chorus fears that has taken place, not a popular revolt: indeed the first suggestion offered to meet the crisis is that the people of Argos should be summoned."

Absència | Capítol 8



Clitemnestra obria les portes del palau i es veien els cadàvers d'Agamèmnon i Cassandra. La foscor del palau havia quedat al descobert, la mort havia quedat en primer terme i Clitemnestra s'havia erigit en la instància visible. Tot el que durant la tragèdia havia quedat sempre entre ombres, ara passava a ser el que hi havia. L'aparèixer ho era ara de la mort, la inversió s'havia portat a terme i allò que sempre hauria de quedar endarrera era el que ara passava al davant. Era com si la pudor de sepulcre de la casa xopa de sang que sentia Cassandra, ara, hagués envaït tot el teatre<sup>1</sup>.

Les primeres paraules mostraven el canvi que s'havia produït:

πολλῶν πάροιθεν καιρίως εἰρημένων

τὰναντί' εἰπεῖν οὐκ ἐπαισχυθήσομαι.

Abans moltes coses oportunament, havent dit

de dir el contrari, no m'averkonyiré.

Clitemnestra abans, en tant que era la que es movia per dins del palau, ordint la venjança no podia dir el que estava fent i només es mostrava el que estava tramant com una mena de doble joc en les seves paraules, ja que els seus plans només podien ser expressats en tant que l'altre sentit del seu discurs. Ara, amb el que havia passat, Clitemnestra semblava que no tenia a qui oposar-se, ella havia passat a ser tot el que hi havia, i per tant, no hi havia res a amagar, ja no

---

<sup>1</sup> La tragèdia era el gènere poètic que portava a escena l'escissió, de manera que el quedar endarrera, d'alguna manera, es mostrava. Com es fes, era la tasca de l'autor, que l'havia de mostrar sense fer-lo aparèixer. Ho havíem vist pel que feia a estratègies com els somnis, els *omens* i els records. Tanmateix, era el saber del ποιητής, el que permetia que el quedar endarrera aparegués com a quedar endarrera. Així, aquest es mostrava en el seu caràcter de quedar endarrera. Tal i com deia KITTO, era com si només hi hagués un focus que il·luminés a un punt deixant en penombra la resta. En la modernitat en canvi, quan ja no hi havia quedar endarrera, el focus es podia moure lliurement, no hi havia res que no fos il·luminat. KITTO 1959, p. 225 : "In the theatre, we are instinctively aware of this, and this is the reason why the illogicalities do not strike us until we get into our studies. As we have said, the Greek dramatist uses only one focus. The action is played out within a strictly defined area of brilliant illumination; not on the flat, because there is perspective; but the perspective works only in depth, and reveals the gods. Shakespeare is continually changing his focus, to illuminate, more or less brightly, every part of his more extensive action. The central action, brilliantly lit, is surrounded by areas of milder illumination. The spectator's eye is continually on the move; for Shakespeare's mind is like a revolving light which may at any moment send out a beam in some unexpected direction to illuminate something for us. The mind of the Greek dramatist is a fixed light: there is the one area of illumination, and outside that, a darkness which nothing tempts us to explore, for we know that it conceals nothing which concerns us; and if the critic insists on going out of the play - ἔξω τοῦ δράματος - into this darkness, he finds himself in a region in which anything may happen."



calia (versos 1374-1378). El seu discurs no era l'altre de cap altre discurs, amb les conseqüències que això ja sabíem que comportava. A partir d'ara, Clitemnestra aniria mostrant perquè havia matat a Agamèmnon i com ho havia fet. La descripció de la mort d'Agamèmnon es feia amb tot detall, com l'havia envoltat amb la roba i com l'havia colpejat dues vegades, i com un cop aquest caigut a terra, el colpejava un tercer cop en honor al Zeus subterrani; com la sang havia brotat del tall del degollament i l'havia ruixada com la rosada que queia damunt de la sementera del blat, i com ella se n'havia alegrat. Així, en la mesura que el que hauria de quedar endarrera, ara havia passat a quedar al davant, l'aparença de la tragèdia havia passat a ser la de la mort, la de l'horror, la del no-res, però amb l'agreujant que com que el deixat endarrera no es deia en tant que deixat endarrera, sinó que es deia en tant que estava apareixent, tots aquells útils que havíem anat descobrint al llarg de la tragèdia per dir de manera escaient a allò que s'estava dient, ara no tenien raó de ser, no calia un marc especial per fer aparèixer el deixat endarrera perquè aquest havia passat a quedar al davant. No calia ni un somni, ni un *omen*, ni un record, tal i com estaven les coses, ja no tenien sentit. Per això les imatges eren tant cruentes, les portes del palau s'obrien de bat a bat i els cadàvers passaven a primer terme.

Davant de totes aquestes coses el cor es dirigia a Clitemnestra i li deia (versos 1399-1400):

1399 θαυμάζομέν σου γλῶσσαν, ὡς θρασύστομος,

1400 ἦτις τοιόνδ' ἐπ' ἀνδρὶ κομπάζεις λόγον.

Ens meravellem de l'arrogància de la teva llengua,  
pronunciant paraules com aquestes damunt del marit.

El cor feia notar l'estrany de la situació, en què Clitemnestra deia allò que no li esqueia ser dit, com aquesta situació no era l'habitual i advertia de la transgressió que significaven les seves paraules. La mort no era el que apareixia, i quan es deia, es feia tal i com ho havia fet Cassandra. Les paraules de Clitemnestra eren del tot desacostumades pel fet de dir el que sempre havia de quedar endarrera i pel fet de dir-ho com si fos un tracte amb les coses. Dient com havia matat a Agamèmnon feia de l'absència, presència i de la mort, un acte. Però és que tal i com ja havíem vist, el perill de mostrar l'absència, era el fet de perdre-la i transformar l'ésser en cosa. Per això, si algú la podia fer aparèixer, sense perdre-la, només podria ser una *mantis* com Cassandra. Les paraules de Clitemnestra destacaven pel que deien i per la manera com ho deien. Era just després de la mort d'Agamèmnon que apareixien per primer cop, en la trilogia, elements còmics, i per tant, construccions que anaven més enllà de les convencions de la tragèdia.

Sommerstein<sup>2</sup> feia especial èmfasi en què aquests elements còmics no eren pronunciats per personatges secundaris o de baix nivell social, sinó que eren pronunciats per personatges com Clitemnestra o les Erínies o en relació amb aquestes. Al principi de l'*Agamèmnon*, el vigilant que Clitemnestra havia posat en el terrat del palau dels Atrides deia “aquesta visió m’ha valgut un triple sis” (vers 33) però malgrat que la frase fos col·loquial, estava formada per paraules comunes a tots els registres del llenguatge, fet que es repetia pel que feia al vers 562 que pronunciava el missatger. El primer signe de quelcom diferent apareixia de manera significativa després de l’assassinat d’Agamèmnon, quan Clitemnestra de peu sobre els cadàvers d’Agamèmnon i Cassandra, amb l’espasa sanguinolenta a les mans descrivia en termes quasi eròtics el plaer que sentia en haver estat ruixada per la sang d’aquests (versos 1389-92)

οὕτω τὸν αὐτοῦ θυμὸν ὀρμαίνει †πεσών†,  
 κάκφυσιῶν ὀξειῖαν αἵματος σφαγὴν  
 1390 βάλλει μ’ ἔρεμνῆι ψακάδι φοινίας δρόσου,  
 χαίρουσαν οὐδὲν ἤσσον ἢ διοσδότῳ  
 γάνει σπορητὸς κάλυκος ἐν λοχεύμασιν.  
 Així, havent caigut exhala la seva ànima  
 i tossint un afilet doll de sang  
 em toca amb el negre degotís de la sagnant rosada  
 que no m’alegra menys que la sementera del blat quan  
 comença brotar amb la pluja donada pel déu.

S’ha d’admetre que φυσιῶ només es trobava atestat un cop en la comèdia (Epicarm fr. 10. 2 D.-K.), però pertanyia a la classe semàntica dels verbs que denotaven sons corporals, i per tant, es trobava com a casa en l’àmbit de la comèdia. A més a més la seva aparició en la tragèdia si la comparàvem amb la del seu sinònim φυσάω era només de quatre vegades: una vegada en aquest passatge i una altra en la seva imitació de Sòfocles (*Antígona* 1238-9) i les altres dues vegades apareixia en les *Eumènides* ambdós com a referència a les Erínies, un cop pronunciat per elles mateixes (vers 248) i l’altre pronunciat per la pítia (vers 53), mentre que si hagués format part del registre de la tragèdia l’hauríem hagut d’esperar moltes més vegades donat que la tragèdia se les havia amb la mort. Tanmateix, hem vist que no era així.

---

<sup>2</sup> SOMMERSTEIN 2002

La impropietat lingüística era una de les característiques de les paraules de Clitemnestra quan estava entre els cadàvers d'Agamèmnon i Cassandra, ja que desafiava totes les normes del comportament adequat a la situació de qualsevol persona, però especialment d'una dona. Deia que no s'avergonyia de dir exactament l'oposat del que havia dit, per tant, no era estrany que el cor pensés que s'havia tornat boja (versos 1407-9, 1426-8). Però les paraules en 1431-47 eren encara més escandaloses: proclamava el seu adulteri (versos 1435-6) i denunciava les infidelitats del seu marit, cosa que des del punt de vista de molts homes grecs, no era assumpte de la seva incumbència, mostrant el que fins ara no s'havia vist i que només es podia des-cobrir després de la mort d'Agamèmnon, quan l'absència, semblava que era una cosa més i podia aparèixer com una cosa, enlloc de desaparèixer com esqueia a l'ésser. Mentre Clitemnestra deia aquestes coses, utilitzava paraules que no pertanyien al vocabulari tràgic, entre les quals se'n destacaven especialment dues: una era ἰσοτριβής (1443) que es referia a Cassandra, l'altre era φιλήτωρ (1446). A menys que ho esmenéssim no hi havia possibilitat d'evitar l'obscuritat, ja que aquesta podia ser aliena a la tragèdia però no a un personatge tràgic com Clitemnestra. Com deia Sommerstein<sup>3</sup> "The whole point about Klytaimnestra, especially in this scene, is that she breaks all the rules; and this word, prominently placed at the beginning of a line before a pause, is the culmination of her rule-breaking." Així, si el paral·lel amb la comèdia funcionés ἰσοτριβής s'hauria de traduir com "aquell que dóna feina a la mà" fent que la princesa i profetessa Cassandra fos degradada a esclava sexual d'un bordell del Pireu i per altra banda s'insinuaria que Agamèmnon patiria de disfunció erètil ja que necessitaria assistència manual per a poder sortir-se'n. No podem oblidar que tot això tenia lloc en l'escena que es desenvolupava amb el cos d'Agamèmnon envoltat per la roba multicolor, més típica d'una dona que d'un home, que l'embolcallava fins als peus, reforçant-se l'efecte còmic, quan Cassandra era anomenada φιλήτωρ (vers 1446) d'Agamèmnon, un nom masculí i d'agent que implicava que ella més que Agamèmnon era la part activa de la relació. Els elements còmics de la tragèdia continuarien més endavant en les paraules d'Egíst i en les de la pítia de les *Eumènides* o fins hi tot en boca de les Erínies, i hauríem de veure fins a quin punt estaven relacionades amb la transgressió de fer aparèixer el deixat endarrera que significava la mort d'Agamèmnon<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup> SOMMERSTEIN 2002, p. 156.

<sup>4</sup> KONISHI 1990, p. 30: "As has been mentioned above, some features of comedy begin to appear in the latter half of the *Choephoroi*, but in the *Eumenides*, comic qualities are more prominent and pervasive than in the preceding play. It begins with a depiction of a terrified Delphic priestess who crawls out of the temple in all fours, and then the audience hear the snorings of the Furies from inside the temple. (...) The world which the *Eumenides* creates is one of fantasy in which supernaturals abound. In fact, Orestes is

En la primera part de l'epirrema, el cor es dirigia a Clitemnestra i tornava a fer rellevant el caràcter inusual de la situació. En els versos de 1407 a 1411 el cor es preguntava pel canvi que s'havia operat en Clitemnestra:

τί κακὸν ὦ γύναι  
 χθονοτρεφὲς ἔδανὸν ἢ ποτόν  
 πασαμένα ῥυτᾶς ἐξ ἄλως ὀρόμενον  
 τόδ' ἐπέθου θύος δημοθρόους τ' ἀράς;  
 1410 ἀπέδικες ἀπέταμες, ἀ[πό]πολις δ' ἔση,  
 μῖσος ὄβριμον ἀστοῖς.  
 Quin mal has tastat, dona,  
 menjar engendrat per la terra o beguda  
 sorgida del mar fluent  
 que hakis posat damunt teu aquest sacrifici i les malediccions populars  
 has deixat de costat, has tallat<sup>5</sup>, esdevindràs sense polis  
 odiada pels ciutadans.

El cor establia una relació entre quelcom que provocava la desmesura i la terra i el mar, ambdós, àmbits que tenien a veure amb el deixat endarrera. El fons de la terra com el lloc on habitaven les divinitats ctòniques, l'àmbit fosc a partir del qual sorgia allò altre, de la mateixa manera, que havíem vist com el mar era el lloc de la desil·lusió, allò fluent que escapava a qualsevol forma i allò que en l'*Agamèmnon* s'oposava a la seva expedició i que calia travessar si es volia arribar a Troia. Per altra banda, pel que representava Agamèmnon, el seu assassinat, es percebia com a disposar-se en contra del moviment de la πόλις, fet que ara el cor recordava a Clitemnestra. En les paraules de Clitemnestra que responien al cor, aquesta feia evident el moviment que feia de Grècia el que era. El seu acte li costaria l'odi dels ciutadans i la condemna dels ancians de la πόλις, mentre que Agamèmnon havia comès un acte atroç, sacrificant la seva filla Ifigènia, per marxar cap a Troia i ningú havia dit res, ningú ho havia trobat malament, en la mesura que aquell acte significava que la πόλις seguís el seu camí de preguntar-se pel que les coses eren. L'acte de Clitemnestra era l'altra cara de la pregunta que Grècia representava, era la

---

practically the only mortal who has any significant role in the play." S'apuntava al fet que la presència dels déus i per tant, de l'ésser, trenqués o anés més enllà de les possibilitats de la tragèdia.

<sup>5</sup> Seguïem la traducció de Sommerstein en la seva edició de 2008. Reproduïm la nota de la pàgina 173: "The object of these verbs is not expressed in the Greek, but probably what Clytaemnestra has "cast aside" and

purgació que s'havia de patir per haver comès la desmesura d'haver marxat cap a Troia: era la pèrdua del terra que s'havia deixat endarrera quan l'expedició s'havia encaminat cap al no-res i era el mateix perdre peu que significava que es fessin explícites les lleis de la πόλις que faria que les coses no fossin com havien estat fins ara. Així, amb la mort d'Agamèmnon i amb Clitemnestra al capdavant del palau, tot havia quedat capgirat, l'absència que hauria de desaparèixer havia passat a primer terme, amb el perill que això comportava. Clitemnestra fent δίκη havia fet ἀδικία. La situació amb què ens trobàvem era la mateixa amb què es trobava Agamèmnon quan comprenia les paraules de Calcant: tot era mort, perquè en un i altre moment, la mort havia aparegut enmig de les coses. Per això, la situació havia estat llavors i era ara, insostenible. Ens trobàvem en l'escissió perquè encara podíem dir que hi havia mort, tanmateix, aquesta, passant a primer terme, estava a punt de perdre's.

El cor, llavors, es tornava a dirigir a Clitemnestra i li deia que les seves paraules eren arrogants, que estava anant més enllà de tota mesura i que tal i com es comportava semblava que amb l'assassinat havia embogit. El cor no podia comprendre com es comportava Clitemnestra, tant allunyada estava aquest comportament del que seria l'esperat, però Clitemnestra havia capgirat l'haver, per això, ja no es podia confiar en què les coses fossin com havien estat fins ara. El cor, doncs, tornava a posar de relleu el desacostumat de la situació. Les següents paraules de Clitemnestra mostraven la seva connexió amb el quedar endarrera (versos 1431-36):

καὶ τήνδ' ἀκούεις ὀρκίων ἐμῶν θέμιν·  
 μὰ τὴν τέλειον τῆς ἐμῆς παιδὸς Δίκην  
 Ἄτην Ἐρινύν θ', ἧσι τόνδ' ἔσφαξ ἔγώ,  
 οὐ μοι φόβου μέλαθρον ἐλπίς ἐμπατεῖ,  
 1435 ἕως ἂν αἴθρη πῦρ ἐφ' ἑστίας ἐμῆς  
 Αἰγισθος, ὡς τὸ πρόσθεν εὖ φρονῶν ἐμοί·  
 I tu escoltaràs la llei dels meus juraments.  
 Per δίκη acomplerta pel meu infant  
 per Ate i per l'Erínia, amb l'ajut de les quals he degollat a aquest,  
 no, l'aprehensió de la por no petjarà la casa  
 mentre encengui el foc de la meua llar,

---

"cut off" is the public and their opinions, for which she has just shown the utmost contempt (1393-4, 1403-4)."

Egist i com abans em fos lleial.

Clitemnestra havia matat a Agamèmnon acomplint la δίκη per a la seva filla, essent alhora un acte que tenia a veure amb dues divinitats antigues: Ate i les Erínies i mostrava com al seu còmplice a algú que fins ara havia estat amagat: Egist, que pels seus lligams familiars era l'equivalent, des de l'altre branca familiar, d'Agamèmnon. Clitemnestra, en els versos 1444-1446 posaria de relleu la diferent manera de morir d'Agamèmnon i de Cassandra, mostrant-se aquella contraposició que havíem assenyalat en el capítol 7 (7.1.4, 7.1.5, 7.2) i posant-se de manifest en què s'estava convertint la mort, després de l'empresa comuna:

ὁ μὲν γὰρ οὕτως, ἡ δὲ τοι κύκνου δίκην  
 1445 τὸν ὕστατον μέλψασα θανάσιμον γόνον  
 κεῖται,  
 mentre ell així, ella a la manera d'un cigne  
 cantant un últim lament de mort,  
 mor,

En els versos que anaven de 1481 a 1529 de nou es començava a buscar la raó de la desgràcia del palau, i si bé es feia referència a un *daimon*, una divinitat antiga (versos 1468, 1483), i el cor es lamentava de no saber com plorar al rei, més endavant reprenent el tema del principi de la tragèdia es tornaria a veure que el fons tornava a ser Zeus, versos 1481- 1488:

ἦ μέγαν τοῖκοις τοῖσδε†  
 δαίμονα καὶ βαρῦμηνιν αἰνεῖς-  
 φεῦ φεῦ, κακὸν αἶνον- ἀτηρᾶς τύχας ἀκόρεστον,  
 1485 ἰὼ ἰή, διαὶ Διὸς  
 παναιτίου πανεργέτα·  
 τί γὰρ βροτοῖς ἄνευ Διὸς τελεῖται;  
 τί τῶνδ' οὐ θεόκραντόν ἐστιν;  
 Veritablement gran † per aquests palaus †  
 el *daimon* terrible que esmentes  
 ai ai, una història terrible – calamitosa fortuna insaciable  
 io, ie, per causa del déu  
 causa de tot, efector de tots els efectes

què pels mortals, s'acompleix sense Zeus?  
 què d'això no és obra dels déus?

Si bé el cor havia començat lamentant-se d'Helena (versos 1455-1467) com a causa de les desgràcies que hi havia en el palau, en la mesura que la tragèdia aprofundia en la seva comprensió del que estava passant, s'acabava per mostrar que darrera de tot hi havia Zeus, que la menció que representava l'expedició comuna havia estat una desmesura que s'havia de purgar, i en tant que Zeus era qui podia enviar un *daimon* o una Erínia (cfr. 3) perquè ell era l'únic que tenia contacte amb aquest món, era ell el que hi havia darrera dels fets que ara s'estaven esdevenint. La tragèdia mostrant a Zeus, com a l'artífex de totes les desgràcies que assolaven el palau, essent com era el nom de l'escissió, mostrava que aquestes desgràcies eren conseqüència de la desmesura comesa en marxar cap a Troia, i que el que s'estava esdevenint era la purgació per aquesta desmesura, degut a què l'ésser estava constituït des de l'absència. El casal dels Atrides era l'haver i el que hi passava, la conseqüència que l'ésser fos una escissió, que determinava que aquest es perdés.

La resposta de Clitemnestra era (versos 1496 a 1504):

ἀρχεῖς εἶναι τόδε τοῦργον ἐμόν·  
 μὴ δ' ἐπιλεχθῆις Ἀγαμεμνονίαν εἶναι μ' ἄλοχον·  
 1500 φανταζόμενος δὲ γυναικὶ νεκροῦ  
 τοῦδ' ὁ παλαιὸς δορυμὸς ἀλάστωρ  
 Ἀτρέως χαλεποῦ θοινατῆρος  
 τόνδ' ἀπέτεισεν, τέλοςον νεαροῖς ἐπιθύσας.

Et queixes que aquesta obra és meva.

No pensis que sóc l'esposa d'Agamèmnon.

Aparença de la dona d'aquest mort

antic aspre esperit venjador

d'Atreu senyor del cruel convidat

aquest pagant, en compensació pel sacrifici d'uns infants.

Gran part de la tradició havia llegit aquests versos de manera que semblava que Clitemnestra volia negar la seva culpa<sup>6</sup>, però com acabem de veure això seria incoherent amb l'explicació que acabava de donar de perquè havia matat a Agamèmnon i com ho havia fet. Havia dit que se n'alegrava i que havia fet justícia a la seva filla, i fins hi tot el cor havia quedat astorat de l'arrogància de les seves paraules. En el vers següent deia que l'antic esperit de la venjança d'Atreu, senyor del terrible banquet, havia pres l'aparença (φανταζόμενος)<sup>7</sup> de la dona del mort. Clitemnestra en cap cas rebutjava les conseqüències del seu acte sinó que l'únic que deia era que l'esperit de venjança no podia aparèixer, en tant que es tractava d'un esperit antic, i per tant, lligat al quedar endarrera, com ho eren les Erínies, les divinitats que vetllaven per a què els límits no fossin sobrepassats. Així, de la mateixa manera que el quedar endarrera necessitava aparèixer en un somni, o en un *omen*, l'esperit antic necessitava una aparença i aquesta havia estat Clitemnestra. Amb això, Clitemnestra no volia dir que no fos ella la responsable de l'acte que s'havia portat a terme, sinó al contrari, mostrava la seva connexió amb el quedar endarrera. El cor responia que qui testificaria que ella no tenia culpa en aquest assassinat, ja que era evident que la tenia i la contestació de Clitemnestra no buscava alliberar-se de la seva responsabilitat, sinó al contrari, deia que la mort d'Agamèmnon havia estat la que es mereixia, vers 1523: "{δολιόν τε λαχεῖν μόνον οὐκ ἀδίκως} i de nou tornava a explicar el que Agamèmnon havia fet a Ifigènia donant, doncs, les raons que l'havien portada a assassinar al seu marit. Per molt que un esperit de venjança hagués entrat en el seu cos per a poder acomplir el seu acte, això només expressava el caràcter de δίκη del que pretenia Clitemnestra i com aquest estava connectat amb el deixar endarrera, en efecte, Clitemnestra en cap cas deia, com que em va posseir un esperit de venjança, jo no sóc culpable, que és el que seria d'esperar si Clitemnestra amb aquesta història s'hagués volgut treure de damunt la responsabilitat, sinó que deia que no creia que la mort d'Agamèmnon no fos el que es mereixia, fent-se evident el caràcter de purgació de la mort del rei i mostrant-se com aquesta purgació era una funció de les divinitats antigues, i per tant, d'aquelles divinitats que sempre ja havien quedat endarrera. Degut al moment de la menció en què ens trobàvem, les divinitats antigues o els *daimons* connectats amb el quedar endarrera, encara no apareixien en el si de la πόλις com sí s'esdevindria en les *Eumènides*, però és que entre un i altre moment, encara havien de passar moltes coses. Només després de la mort d'Agamèmnon es començarien a fer visibles aquestes divinitats, de la mateixa manera que l'absència començava a quedar en primer terme i no seria fins després de la mort de Clitemnestra que apareixerien en la πόλις.

---

<sup>6</sup> DOVER 1973, p.61



Els versos que anaven de 1530 a 1576 conclouien aquesta part epirremàtica. El cor espantat veia com una altra acció de δίκη s'estava preparant degut a que l'intent de fer δίκη havia acabat de nou en ἀδικία (versos 1535-1536):

1535 Δίκαι δ' ἐπ' ἄλλο πρᾶγμα θηγ(άν)ει βλάβας  
 πρὸς ἄλλαις θηγάναισ(ι) Μοῖρα.  
 Per fer justícia damunt altres fets de mal, esmola  
 en altres moles, el destí.

Dels versos 1560 a 1564 el cor reflexionava de nou sobre aquesta impossibilitat de restaurar la δίκη, que s'enfonsava cada cop més en la ἀδικία:

ὄνειδος ἦκει τόδ' ἀντ' ὀνειδους,  
 δύσμαχα δ' ἐστι κρῖναι.  
 φέρει φέροντ', ἐκτίνει δ' ὁ καίνων·  
 μίμνει δὲ μίμνοντος ἐν θρόνῳ Διός  
 παθεῖν τὸν ἔρξαντα· θέσμιον γάρ.  
 Ultratge ve en resposta a un altre ultratge,  
 i difícil és discernir.  
 El que devasta, devastat, el que mata ha de pagar.  
 Roman mentre del déu roman el setial,  
 rebre el que l'ha fet. Doncs és la llei.

En aquests versos el cor tornava a portar-nos al fons de les coses i mentre Zeus fos el que hi hagués, el que hi hauria, seria l'escissió que consistia en què la menció fos purgació. La menció de παθεῖν τὸν ἔρξαντα ens portava a l'himne a Zeus i al πάθει μάθος: en efecte, els dos mencionaven l'escissió com a deutora de l'absència, mostrant que la menció del quedar endarrera era la seva purgació.

---

<sup>7</sup> Pel que feia a paraules com φάσμα, ψυχή i com podien significar l'aparència de quelcom que rebutjava aparèixer [cfr.] 5.2

## Egist | 8.2

Egist entrava per primer cop en escena en el vers 1577. Ho feia acompanyat de la seva guàrdia personal. Aquest fet ens mostrava una connexió entre Egist i la tirania. El propi moviment intern de la πόλις portava a què en un moment determinat irrompés la tirania, de la mateixa manera que en la tragèdia, en l'intent de dir el que sempre ja havia quedat endarrera, irrompia la foscor. Així, en la πόλις, el seu moviment intern de reconèixer el νόμος que era igual per a tots i per a totes les coses comportava que aquestes es poguessin començar a intercanviar. Quan el canvi s'intensifiqués se segregaria una matèria que serviria per a ser canviada per qualsevol altra cosa, així, es podria començar a acumular riquesa, en la mesura que aquesta matèria era molt més fàcil d'acumular que bestiar o terres, de manera que hi hauria qui acumularia tanta riquesa que es podria pagar una guàrdia personal i acumular tant poder que podria fer que les institucions de la πόλις esdevinguessin una mera rutina. Això, era el que representava Egist, entrant en escena acompanyat de la seva guàrdia personal. El moviment de reconeixement del νόμος feia que entre la ἰσονομία i la δημοκρατία hi hagués un moviment de parada interna del moviment degut al seu caràcter aporètic. En tant que la tragèdia portava a escena el moviment de menció de l'ésser i aquest era el mateix moviment intern de la πόλις, en la tragèdia també hi hauria quelcom així com una parada en el propi moviment de la menció. Aquest venia representat per l'arribada al poder de Clitemnestra i Egist, o el que és el mateix: el predomini de la foscor.

Tal i com esqueia a Egist, una figura que havia estat dins del palau tota l'estona sense deixar-se veure, aquest tenia una connexió amb el quedar endarrera i només abandonaria el palau quan la foscor fos el que hi hagués. Com esqueia a la situació en què el quedar endarrera havia passat a primer terme, Egist començava a parlar del passat del palau dels Atrides i de l'horror que s'hi amagava: de les lluites entre Atreu i Tiestes pel poder de la ciutat, del banquet funest que Atreu havia ofert al seu germà quan aquest havia tornat a la ciutat com a suplicant, explicant els detalls de com havia estat tallada la carn dels infants per a que no es pogués reconèixer que es tractava de carn humana, evitant les parts com els dits o els caps i com Tiestes reconeixent la carn funesta que estava menjant la va vomitar i va llençar la maledicció que estava destruint el llinatge de Plístenes. Després explicaria com ell havia estat desterrat i com havia tornat per ordir aquest crim. En els versos 1610-1611 Egist deia:

1610 οὕτω καλὸν δὴ καὶ τὸ κατθανεῖν ἐμοί,

ιδόντα τοῦτον τῆς Δίκης ἐν ἔρκεσιν.

Ja em va bé morir

havent vist a aquest en la xarxa de δίκη.

De nou la referència a δίκη, constant al llarg de l'obra i de nou, com l'intent de fer δίκη portava a fer ἀδικία, com la desmesura d'Agamèmnon s'havia pagat amb una nova desmesura que al seu torn es tornaria a purgar. En les paraules d'Egist ens trobàvem amb quelcom semblant al que ens havíem trobat quan Clitemnestra acabava de matar a Agamèmnon. En el vers 1599 de manera innecessària mencionava que Tiestes havia vomitat la carn del seus fills sacrificats (ἀπὸ σφαγᾶς ἐρῶν) utilitzant un verb, que com ἐμεῖν, la tragèdia evitava de forma sistemàtica. Com en les paraules de Clitemnestra semblava que parlar de fets tant terribles com aquests trencaven el propi gènere de la tragèdia, com si l'horror tant en primer terme, no trobés paraules dins del propi gènere per ser dit.

A partir d'aquí es produïa un enfrontament entre el cor i Egist. El cor li retreia que no hagués actuat directament sinó a través de Clitemnestra, però ja sabem que actuar des de la foscor ordint enganys, era com podia actuar el que quedava endarrera. Les paraules entre Egist i el cor anaven pujant de to: Egist es mostrava com a tirà, versos 1638-1642, fins que pràcticament s'arribava a un conflicte armat entre el cor i Egist. Després que en els versos 1649 i 1651, Egist, quasi hagués ordenat desembeinar les espases a la seva guàrdia el cor responia (vers 1652):

ἀλλὰ κἀγὼ μὴν πρόκωπος, {κ}οὐκ ἀναίνομαι θανεῖν.

Estic preparat, no refuso morir.

Estem d'acord amb l'opció de West de donar el vers 1650 al cor<sup>8</sup>, en la mesura que en aquest vers l'únic que diu el cor és que la feina no està lluny: “εἶα δὴ φίλοι λοχῖται, τοῦργον οὐχ ἐκὰς τόδε”, però la referència no ho és a lluitar sinó a morir, cosa que el cor reclama des del vers 1448 i ss. Tal i com ja havíem vist, el cor que feia deu anys no havia pogut marxar amb l'expedició que es dirigia cap a Troia, no podia tampoc, ara, enfrontar-se a Egist i la seva guàrdia armada. El cor, com en el seu moment Cassandra, quedava suspès en l'escissió en no poder fer res, disposant-se a encarar la seva mort; però en aquest moment, quan la foscor era la que ho dominava tot, malgrat l'enfrontament, els ancians del cor no morien, sinó que marxarien cap a casa, fent-se impossible encarar la mort, o el que és el mateix, fent-se impossible el mostrar-se

de l'absència en tant que absència, com s'havia esdevingut en l'escena de Cassandra, degut als últims esdeveniments que s'havien produït al palau, que havien fet que l'absència havent aparegut entremig de les coses, estigués a punt de perdre's. Les últimes paraules de Clitemnestra ens mostraven la situació amb què acabava la tragèdia:

μη προτιμήσις ματαίων τῶνδ' ὑλαγμάτων· {ἐγώ}  
καὶ σὺ θήσομεν κρατοῦντε τῶνδε δωμάτων {καλῶς}.  
No facis cabal d'aquests inútils lladrucs. Jo  
i tu manant en el palau ho posarem en ordre.

---

<sup>8</sup> WEST 1990, pp. 225-6



Absència II | Capítol 9



L'*Agamèmnon* havia acabat amb Clitemnestra i Egist al capdavant del palau, o el que és el mateix, amb l'aparició de l'absència, usurpant el lloc a la presència, però mantenint, encara, el seu caràcter d'absència o si més no aquest era el dubte que dominava les *Coèfores*: fins a quin punt l'absència seguia essent absència. Així, mentre Cassandra encarava la seva mort i mostrava l'absència en el seu caràcter d'absència, l'assassinat que havien comès Egist i Clitemnestra podia haver significat la supressió de la diferència entre absència i presència. Ja havíem vist com l'aparició de l'ésser tenia a veure amb una certa detenció en el tracte amb les coses (cfr. final 2.2, 7.1) fet que es corresponia amb què fos en les parts cantades del cor on s'hi fes especial referència. L'escena en què Cassandra es dirigia cap a la seva mort s'havia mostrat com el quedar-se suspès, el no poder fer res que feia rellevant l'aparició del que no era cosa: l'ésser, essent aquest no poder fer res, allò tràgic, que no tenia, per tant, res a veure amb melodrama, sinó amb l'aparició de l'ésser, de l'absència, que significava no estar vers les coses. Les *Coèfores* quedava caracteritzada com aquella situació de difícil equilibri en què l'aparèixer de l'absència, en tant que detenció, feia que aquesta tragèdia fos un sostenir-se entre *l'Agamèmnon* i les *Eumènides*. Aquesta detenció que representava les *Coèfores*, incomodava al lector modern, de la mateixa manera que ho feien les cançons del cor, perquè era el que a nosaltres ens era més estrany, degut a què la Modernitat, estant edificada sobre la pèrdua de l'ésser, esdevenia la impossibilitat de la detenció. El *kommós*, que ocupava quasi una quarta part de la tragèdia, era aquesta detenció, una pregària, com la que en el primer *stasimon* de *l'Agamèmnon* el cor dirigia a Zeus i en la qual es mostrava el caràcter de l'ésser com a una escissió (cfr. 3.4), en la mesura que en la pregària, com aquell moment en què el tracte amb les coses s'interrompia i aquell que pregava es dirigia als déus, s'establia la comunicació que feia rellevant-abolia la distància i permetia sentir la presència del déu.

El pròleg de les *Coèfores* havia estat una de les parts més afectades per les pèrdues que s'havien produït durant la transmissió del manuscrit que contenia aquesta tragèdia<sup>1</sup>. Vuit línies que formaven part de la pregària a Hermes havien estat restaurades a partir de les *Granotes* d'Aristòfanes, concretament a partir dels versos 1126-8 s'havien restaurat les tres primeres línies, a partir d'un escoli en 1127 la línia 3a i a partir de 1141-1143 les línies b i c. A partir de 1172-3 s'havien recuperat les línies 4 i 5. També s'havia tingut en compte el vers 534 de *l'Electra*

---

<sup>1</sup> WEST 1990, pp. 319-321



d'Eurípides per a la línia 7a<sup>2</sup>. Era impossible dir amb seguretat quantes línies s'havien extraviat, però se suposava que podien ser unes deu i semblava que l'única informació que s'hauria perdut, hauria estat la que faria referència a la missió que Apol·lo encomanava a Orestes<sup>3</sup>. A través d'aquesta reconstrucció podíem conjeturar que en el pròleg ja s'hi trobaven, de manera embrionària, els elements que configurarien el *kommós*, donant, d'aquesta manera el to de tota aquesta primera part de la tragèdia. Les primeres paraules d'Orestes ens mostraven la situació desacostumada amb què començava les *Coèfores*. Després de la menció que s'havia portat a terme en *l'Agamèmnon*, les *Coèfores* era una reflexió sobre la situació en què havia quedat l'absència, degut a què pel fet de ser absència era el que no es podia mencionar. La pregunta de les *Coèfores* era si l'absència seguia essent absència o si la seva pèrdua havia ocasionat la pèrdua de l'ésser, i per tant, l'enfonsament del seu món. Electra, Orestes i el cor s'haurien d'enfrontar a una situació desacostumada degut al que havia passat, i en aquesta confrontació, veuríem fins a quin punt la situació seguia essent aquella en què el fons de les coses era δίκη. Aquesta reflexió podia tenir lloc justament ara, perquè l'absència s'havia mostrat, i per tant, l'ésser havia aparegut, ocasionant la detenció en el tracte amb les coses.

De la mateixa manera que *l'Agamèmnon*, les *Coèfores* també començava amb una pregària, tot i que mentre en *l'Agamèmnon* la pregària es dirigia als déus olímpics, en les *Coèfores* la pregària es dirigiria als dos grups de déus: olímpics i ctònics ja que ara aquests també hi tenien alguna cosa a dir a diferència del que passava en *l'Agamèmnon*. Els déus antics ja no quedaven al darrera, sinó que la seva presència es començava a notar, solidari amb el fet que Clitemnestra fos el cap visible del palau. El pròleg de les *Coèfores* ens presentava una situació totalment desacostumada: els dos grups de déus situats en el mateix nivell, fet que nosaltres havíem expressat com l'absència usurpant el lloc de l'aparèixer. Quan llegim les *Eumènides*, veurem que aquesta també començarà amb una pregària, que també es dirigirà als dos grups de déus, sense fer diferències entre ells, però aquesta situació, en principi igual a la del pròleg de les *Coèfores*, degut als esdeveniments que s'hauran esdevingut en les *Coèfores*, no es mantindrà gaire estona. De la mateixa manera que s'esdevenia en *l'Agamèmnon* i que s'esdevindrà en les *Eumènides*, un crit dividirà el pròleg de les *Coèfores* en dues parts. Ara bé, mentre en *l'Agamèmnon* el crit era d'alegria, en les *Coèfores* era de pànic, mostrant-se ja en el pròleg la contraposició entre *l'Agamèmnon* i les *Coèfores*. De fet es tractava d'imatges especulars: mentre *l'Agamèmnon* deixant endarrera una situació d'equilibri s'encaminava cap a la més gran desmesura, en les *Coèfores*

<sup>2</sup> Pel que fa a la reconstrucció del pròleg confrontar WEST 1990, pp. 229 -233

<sup>3</sup> GARVIE 1970, p. 48

partint del desequilibri i el predomini (l'absència deixant de ser absència) es pretendria restablir la situació inicial.

Durant aquesta primera part de la tragèdia, les pregàries als déus ctònics i als déus olímpics s'alternaven i el que començava en el pròleg, arribava al seu clímax en el *kommos* i ressonava en la part mèlica que el seguia. En aquests primers versos que obrien la tragèdia ens trobàvem amb Orestes que feia una pregària a Hermes ctònic en el seu rol de mitjancer entre el món de dalt i el subterrani per tal de demanar als déus subterranis que responguessin de forma favorable a les seves pregàries. Sembla que Hermes<sup>4</sup>, que era un déu relacionat amb les divinitats antigues i que més tard apareixeria freqüentment en companyia dels déus ctònics<sup>5</sup>, era qui escortava les ψυχαί que es dirigien a l'Hades fent de ψυχοπομπός. En *Perses* 629 i ss ell era cridat juntament amb Terra i amb el rei dels morts per fer que Darios pugés cap al regne dels vius, i per tant, en la mesura que pertanyia tant al món de dalt com al món de baix era apropiat per portar a terme aquesta transició entre el món de l'Agamèmnon dominat per Zeus i el de les Coèfores en què els poders ctònics<sup>6</sup> prenién un paper més important, degut a com havien quedat les coses després dels assassinats d'Agamèmnon i Cassandra. Al principi de la tragèdia, la referència era als poders ctònics, mostrant-se Orestes com l'instrument de venjança del seu pare, mentre que Apol·lo no faria la seva aparició fins més tard. En la primera línia s'apel·lava a la capacitat

---

<sup>4</sup> HERTER 1976, p. 217; OTTO 1929, pp. 87-104, GARVIE 1970, pp. 79-91, p.86 : "It is then not very hard to see a connection between the opening line and the mood which Aeschylus wishes to evoke in the first part of this play. But we can perhaps go further than this. If we recall the way in which these nether powers set about their vengeance, we find that Hermes is relevant indeed. The first step was the dream sent to Clytemnestra warning her of the anger of the dead. Dreams, as we saw, come from the earth, but they are particularly associated with Hermes himself. No doubt, as ψυχοπομπός, he is responsible for all the extracorporeal adventures of the soul. Sleep and death are obvious connected."

<sup>5</sup> SOMMERSTEIN 1980, p. 69: "Both the Olympian gods like Zeus and Apollo, and the chthonic gods want Agamemnon's death avenged, but neither group is prepared to give active aid to the avenger. The only god who will do so is the slightly disreputable Hermes, who is neither Olympian nor wholly chthonic: in this play he is repeatedly called chthonic and his name linked with night, darkness and death (1, 124<sup>b</sup>, 622, 727, 812-8), but by birth he is an Olympian, and he joins together the upper and nether worlds as κήρυξ μέγιστε τῶν ἄνω τε καὶ κάτω (124<sup>a</sup>)."

<sup>6</sup> Pel que fa a la interpretació del pròleg i a la idea que el déu Hermes fos la figura indicada per a portar a terme la transició entre l'Agamèmnon i les Coèfores [cfr.] GARVIE 1988, p. 48: "Belonging then to both the lower and the upper worlds, he is appropriate to this transition from the world of Agamemnon dominated as it was by Zeus, to that of Choephoroi, in which the chthonic powers have so large a part to play. He is herald of the gods, chthonic as well as Olympian, and in thus in a position to carry Orestes' message to the lower world ". HILTBRUNNER 1950, p. 67: "Die Choephoren beginnen mit einem Anruf, den Orest an Hermes χθόνιος richtet. Das ist in zweifacher Hinsicht bedeutsam. Als χθόνιος waltet der Gott dort, wo der tote Vater ruht und stellt als κήρυξ τῶν ἄνω τε καὶ κάτω die Verbindung zu diesem Reiche her. (...) Gelingen der List und Verbindung mit der rächenden Macht des Toten in der Erde ist der Sinn auch dieses Anrufs. Und ein Gebet mit ausführlicher Praedikation (812 ff.) gilt ihm, Hermes, dem Gott, der das Dunkle und Verborgene gelingen läßt." Cfr també: THOMSON 1966, p. 126 i GARVIE 1970, pp. 79-91, HERTER 1976, p. 217

ctònica d'Hermes, en el vers 4 érem portats a la tomba d'Agamèmnon que dominaria tota aquesta primera part de la tragèdia i una mica més endavant, es destacava el cor que lluia robes negres. Tota aquesta situació sumada al lament d'Electra contribuïen a crear aquesta atmosfera fosca, que nosaltres, en tant que moderns, expliquem com el domini de l'absència. Aquest aparèixer de l'absència, quan fins ara era el que sempre havia quedat endarrera era el que provocava la reflexió sobre el que havia passat: l'aparèixer de l'ésser aturava el tracte amb les coses. A diferència del que passava en l'*Agamèmnon*, en les *Coèfores* hi havia un canvi d'escena en el vers 652 que dividiria la tragèdia en dues parts, la primera que es desenvoluparia davant de la tomba d'Agamèmnon i la segona davant del palau. Aquest canvi d'escena tenia a veure amb el capgirament que s'esdevindria en la tragèdia. Mentre la primera part de les *Coèfores* quedava dominada per la foscor que regnava des del final de l'*Agamèmnon*, la segona significaria un trencament amb aquesta i la conseqüència del que s'havia esdevingut fins al vers 652.

Totes les paraules d'Orestes, en aquest primer moment de la tragèdia eren de lament per la mort del seu pare i introduïen aquesta atmosfera que impregnava tota la primera part de la tragèdia, així com també ho feia la pregària al déu Hermes, que d'aquesta manera, quedava marcat per la seva vessant ctònica. Així, en el vers 3b i ss: "...βιαίως ἐκ γυναικείας χερῶς δόλοισι λαθραίοις.... ἀπώλετο....", "per la força de les mans d'una dona ... amb secret, traïdorament ... destruït..." versos 4 i 5: "τύμβου δ' ἐπ' ὄχθωι τῶιδε κηρῶσσω πατρὶ κλυεῖν, ἀκοῦσαι....", "damunt el tumult d'aquesta tomba, proclamo al pare, que em senti, que m'escolti" frg 5: "τὸν δεῦτερον δὲ τόνδε πενθητήριον", "i el segon en signe de lament" i el frg 7: "οὐ γὰρ παρ[ὼν] ὤμωξα σὸν πάτερ μόνον, οὐδ' ἐξέτεινα χεῖρ' ἐπ' ἐκφορᾷ νεκροῦ", "no vaig estar present per lamentar la mort del pare, ni vaig estendre la mà quan van treure el cos de la casa", versos 10-12: "τί χρῆμα λεύσσω; τίς ποθ' ἦδ' ὀμήγουρις στείχει γυναικῶν φάρεσιν μελαγχίμοις πρέπουσα;", "però què veig, què és aquest grup de dones que venen destacant-se amb les seves robes negres" versos 14-15: "ἦ πατρὶ τῶμῶι τάσδ' ἐπεικάσας τύχῳ χοὰς φερούσαις νερτέροις μελίγαμτα;", "o he de conjecturar que aquestes ofrenes que calmen, pel meu pare, per propiciar els poders inferiors? i en el vers 18 la súplica d'Orestes sobre la que giraria tota la tragèdia: "ὦ Ζεῦ, δός με τείσασθαι μόνον πατρός, γενοῦ δὲ ξύμμαχος θέλων ἐμοί.", "Oh Zeus, dóna'm venjar la mort del pare, volent esdevenir el meu aliat." L'absència s'havia fet notar en la pèrdua del pare, en la manera com aquest havia estat assassinat (amb enganys) i en el dol, que no era altra cosa que el fer-se rellevant de l'absència.

El pròleg començava com si Orestes pensés que fent ofrenes i invocant al seu pare, l'abisme entre els vius i els morts es pogués creuar. Tal i com ja havíem vist, això era quelcom totalment estrany al pensament grec que estava conformat per la creença que ésser era límit (εἶδος), i que per tant, hi havia una diferència radical entre l'aparèixer i el quedar endarrera, tot i que pel moment en què ens trobàvem, en la mesura que l'absència havia passat a primer terme, es podia pensar que l'abisme es pogués salvar; així, solidari amb la situació del palau i la de les *Coèfores* en general, Agamèmnon, que havent mort pertanyia al món de l'absència, ara podia aparèixer invocat pels seus fills. Tanmateix, això suposaria que l'escissió hauria deixat de funcionar, de manera que no hi hauria un límit a la presència, tot seria aparèixer, fet que tindria a veure amb què l'absència fos el que aparegués enlloc del que desaparegués. Ara bé, no semblava que aquest fos el cas. A Agamèmnon se l'invocava perquè semblava que li quedava pendent la seva venjança degut a la manera com havia mort i mentre aquesta no s'hagués portat a terme, el rei no podia completar la seva figura. Això era quelcom que veuríem en les *Eumènides*, quan la ψυχή de Clitemnestra s'aparegués a les Erinies per a demanar-los que executessin les seves funcions, ja que, en no haver estat venjada, no podia enfonsar-se en l'Hades. Després de com havia acabat *l'Agamèmnon*, amb Egist i Clitemnestra al capdavant del palau, i per tant, amb l'absència apareixent, enlloc de desapareixent, el fet que s'invoqués a Agamèmnon, fent-se notar que a la seva ψυχή podia ser que encara li quedés alguna cosa pendent, posava en primer terme que l'escissió seguia valent, que a la menció li queia la purgació i que el que s'estava exigint no era altra cosa que δίκη<sup>7</sup>. La invocació d'Agamèmnon era el posar de manifest que el rei no havia pogut completar la seva figura, que li faltava quelcom, i això només era possible si l'ésser encara significava límit. Així, es posava de manifest que malgrat la situació desacostumada amb què començava les *Coèfores*, δίκη encara era l'estructura de les coses.

---

<sup>7</sup> COHEN 1986, p. 136: "The play opens with Orestes and his prayer that Zeus grant him vengeance and act as his ally (18-19; recalling Zeus' alliance with the Atreidae in another act of vengeance). So far this sounds all too familiar. The Chorus, also in a well known refrain, next recall the fate of the helpless and innocent in the divine plan that destroyed Troy, bewailing their life of slavery (75-83). They affirm that fear is the basis of the present order and that success is the god (and 'the more than god') which men worship (57-60). The law of Zeus of Agamemnon that the plunderer must be plundered, the slayer slain, is also established as the retributive maxim of this play when the Chorus instruct Electra to pray to the gods for revenge, for murder in response to murder (117-24; and cf. 66-74). This same verb (ἀνταποκτείνειν, to kill in return) is used by Orestes in recounting Apollo's divine command to exact vengeance. It is hard to see that the crude retributive justice of Agamemnon is not fully present here."

La incomoditat a la que fèiem referència al principi del capítol, pel que feia a les *Coèfores*, i en general a les cançons del cor, es notará en la mesura que en aquesta primera part de la tragèdia, no sembla que hi *passi res*. Es tracta d'aquella detenció que hem fet solidària amb l'aparició de l'ésser, degut a què aquest aparèixer no era un tracte amb les coses, sinó allò altre de les coses. Per això, hem de pensar aquesta tragèdia i sobretot la seva primera part (fins el vers 651) com el sorgiment d'allò que fa de l'ésser, ésser, per contraposició a les coses: l'absència. Així, la detenció que representava aquesta primera part de les *Coèfores*, era la manera com la tragèdia portava a escena el que ja sempre havia estat deixat endarrera.

El cor, que havia fet la seva entrada portant unes ofrenes a la tomba d'Agamèmnon, estava format per esclaves. Tal i com ja havíem vist, aquestes pel fet de ser dones i esclaves tenien una especial relació amb el quedar endarrera. Tota aquesta primera cançó estava marcada per quelcom que ja detectàvem al final de l'*Agamèmnon*: la foscor dominava, i malgrat que encara era l'altre de la claredat, la seva situació era del tot desacostumada en haver passat a primer terme. Amb això tenia a veure el fet que, ara, ja no calgués dir-la com a quedant endarrera. En l'*Agamèmnon* αἴλινον αἴλινον εἶπέ, τὸ δ' εὔ νικάτω ens recordava que l'única possibilitat que hi hagués quelcom era la menció, malgrat que alhora aquesta provoqués la seva pèrdua. Després que Orestes hagués mostrat quina era la situació en què ens trobàvem després de l'*Agamèmnon*, aquesta primera cançó del cor posaria de relleu que malgrat el desacostumat de la situació, el fons de les coses era encara δίκη. Les *Coèfores* començava quan la menció ja s'havia produït. L'absència havia passat a primer terme, i la pregunta era si això ens abocava de manera irrevocable a la pèrdua o si hi havia la possibilitat de restablir la situació de partida. Pel que sabíem de δίκη, sabíem que a la menció li seguia la purgació i que intentar fer δίκη només abocava a la ἀδικία. Tot i això, l'absència semblava que encara es percebia com a l'altre, per això δίκη encara semblava ser el fons de les coses, i per tant, malgrat que la situació amb què començava les *Coèfores* se sentia com a desacostumada, només en la mesura que avancés la trama, absència i presència tendrien a fondre's en la pèrdua de la seva diferència. La situació era un difícil equilibri. Èsquil utilitzava aquesta pàrodos per crear una atmosfera de mal presentiment, d'ansietat i tristesa (cfr. versos 51 i ss., 63 i 83), com ho mostrava el fet que les paraules amb què acabaven les tres successives estrofes eren també paraules que significaven aquesta foscor: ἐγκοτεῖν (vers 41), θανάτοισι (vers 53), νύξ (vers 65), νόσος (vers 69) i παχνομένα (vers 83)

La primera estrofa era un lament, en què el cor portava unes libacions a la tomba d'Agamèmnon i es mostrava tot el que acompanya a aquest ritual: cops al pit, esgarrapades a la cara, esquinçament dels vestits. No s'estalviaven detalls. No hi havia contrapartida. No hi havia la menció de l'heroi que havia mort ni de la seva gesta heroica. Tota la composició estava marcada per característiques que pertanyien al lament (θρήνος) com ara la repetició de paraules o sons en la mateixa posició en l'estrofa i en l'antiestrofa, tal i com s'esdevenia en 25/35, 28/38, 29/39, 42/55, 45/56, 46 i ss/ 58 i ss. Tota l'escena estava marcada per la posició de l'absència en primer terme. La corresponent antiestrofa mencionava el somni terrorífic que havia despertat a Clitemnestra a mitjanit, però a diferència de l'*omen* que Calcant havia d'interpretar en l'*Agamèmnon*, aquí no hi havia contrapartida positiva, aquí només hi havia el terror. En l'*Agamèmnon*, Calcant en un primer moment només deia la victòria sobre Troia i era recolzant-se en l'autoritat d'Àrtemis que podia dir l'altre costat: els auguris funestos. I si recordàvem també en l'escena de Cassandra quan aquesta només predeia desgràcies, en un moment determinat el cor (A. 1247) li deia que no digués mals auguris. El cor expressava el rebuig a què el quedar endarrera passés a ser tot el que hi havia, i que per tant, es perdés l'escissió. Res de tot això es trobava en les *Coèfores*, ja que l'èmfasi es posava en l'absència que ara semblava que havia passat a ser tot, amb el perill que això comportava. Sense que se'ns revelés el somni, sabíem que aquest no tenia contrapartida positiva, fent-se rellevant que l'absència era tot el que hi havia Però malgrat que l'absència fos tot, encara calia que el quedar endarrera es revelés en el somni que havia tingut Clitemnestra i que havia estat enviat per Terra<sup>8</sup>, establint-se aquesta connexió en el vers 44 i confirmant-se en el vers 540 quan Orestes després d'haver explicat el somni de Clitemnestra, era a Terra i al seu pare a qui pregava per tal que aquest es complís<sup>9</sup>. Més endavant en la trilogia, concretament en el principi de les *Eumènides*, Terra quedarà descrita com a πρωτόμαντις fent-se evident, d'aquesta manera la relació del somni amb els poders ctònics que representaven aquesta foscor i mostrant els somnis, tal com ja havíem vist en l'*Agamèmnon* junt amb els *omens*, com una manera de dir el quedar endarrera, que en les *Coèfores* encara era necessària i que suposaven l'absència en tant que l'altre de l'aparèixer.

Les dues següents estrofes (2 i 3) amb les corresponents antiestrofes deien la situació en què ara ens trobàvem: el moment en què el quedar endarrera havia passat a ser el que quedava

---

<sup>8</sup> GARVIE 1970, p. 84

<sup>9</sup> GARVIE 1970, p. 84

endavant, encara que fos sense precisar el seu caràcter, ja que de fet, aquest problema seria el que recorreria tota la tragèdia: saber si l'absència era encara absència, si δίκη era encara el fons de les coses, perquè en el moment que l'absència deixés de ser absència no hi hauria possibilitat de tornar a la situació originària, ja que un cop el quedar endarrera passés al davant, no hi hauria quedar endarrera, i com que aquest no es podia fabricar (no hi havia fer el no res, no hi havia fer el desaparèixer) la situació de partida s'hauria perdut per sempre, perquè fer δίκη sempre comportava fer ἀδικία. El fet que Clitemnestra enviés a les esclaves a abocar unes libacions a la tomba d'Agamèmnon per tal d'apacar l'ira del mort, i així aquest no aparegués, significava que Clitemnestra encara creia que la venjança d'Agamèmnon era possible, i per tant, que l'estructura era encara escissió perquè δίκη significava que una sang vessada no es podia rescabalar si no era vessant més sang, però alhora sabia que les coses estaven perdent la seva consistència, i que per tant es podia fer de cada cosa, qualsevol cosa, per això, enviant les libacions, intentava interrompre la cadena de δίκη. El cor es queixava que Clitemnestra les havia enviades amb unes libacions per aplacar l'ira dels morts per una sang vessada de manera injusta tot i sabent que amb aquestes libacions no s'estava fent el que s'havia de fer (versos 44-54):

τοιάνδε χάριν ἀχάρι{το}ν, ἀπότροπον κακῶν,  
 45 ἰὼ Γαῖα μαῖα, μωμένα μ' ἰ[ά]λλει  
     δύσθεος γυνά (φοβοῦμαι δ' ἔπος τόδ' ἐκβαλεῖν)  
 τί γὰρ λύτρον πεσόντος αἵματος πέδοι;  
 ἰὼ πάνοιζυς ἐστία,  
 50 ἰὼ κατασκαφαὶ δόμων.  
 ἀνάλιοι βροτοστυγεῖς  
 δνόφοι καλύπτουσι δόμους  
 δεσποτᾶν θανάτοισι.

Aquesta és la gràcia sense gràcia, per evitar el mal,

ai mare terra, està buscant, enviant-me

la dona sense déu (temo pronunciar aquesta paraula).

Doncs quin rescat per una sang caiguda a terra?

ai cor ple de dolor

ai ruïna de la casa.

Sense sol, odiada pel mortals

fosc que envolta la casa

per la mort de l'amo.

La presència del cor d'esclaves, vestides de negre i lamentant la situació en què es trobaven, era isomorfa amb la situació desacostumada en què es trobava l'absència: malgrat ser esclaves es mostraven fora de l'àmbit del palau, però això no feia que deixessin de ser esclaves. Amb la contradicció que representava *χάριν ἀχάρι(το)ν* s'assenyalava a la contradicció que constituïa a aquestes libacions, mostrant-se que en el seu fons no eren la gràcia que haurien de ser, de fet eren una gràcia que no era una gràcia. El seu ésser incloïa el seu contrari, i per tant, no semblava que aquest determinés res; en la mesura que l'empresa comuna havia mostrat el quedar endarrera, l'ésser es perdia, es perdia el límit, la figura i ja no se sabia què fer amb les coses. D'aquesta manera, s'obria el problema del saber com a heure-se-les amb les coses a què s'apuntava en l'escena de Cassandra i Clitemnestra, ja que aquestes libacions no semblava que tinguessin un ésser a partir del qual se'n pogués desprendre un fer. Les libacions que justament enviava Clitemnestra a la tomba del seu marit plantejaven el problema de què fer amb elles.

En la segona antiestrofa es feia referència a *δίκη* i com *l'ἀδικία* generava nova *ἀδικία*, però mai *δίκη*, en la mesura que no es podia restablir el que s'havia perdut, insistint-se en l'estructura de l'ésser i com aquesta era encara el que valia. Això era el que es deia en els versos 66-69:

τὰ δ' αἵματ' ἐκποθέν {θ}' ὑπὸ Χθονὸς τροφῶν,  
 τίτας φόνος πέπηγεν οὐ διαρῶδαν·  
 αἰανῆς [δ'] ἄτα  
 διαφέρει τὸν αἴτιον  
 [καὶ] παναρκέτας νόσος.

La sang quan és beguda per la terra nutricia  
 es fixa com a venjador de la sang que no es dissol.

Una ate trista  
 destrueix el culpable  
 i l'omple de malaltia.

Mentre *δίκη* era el que valia, un acte contra *δίκη* generaria un venjador que intentaria fer *δίκη* a partir de *l'ἀδικία*, encara que fos per enfonsar-se encara més en *l'ἀδικία*, ja que l'antiestrofa 3 (versos 71-74) ens recordava que no hi havia remei quan es violava una cambra



nupcial: la virginitat no es podia recuperar, de la mateixa manera que no es podia recuperar el que sempre, ja, havia quedat endarrera; aquest no es podia fer.

θιγόντι δ' οὔτι νυμφικῶν ἔδωλίων  
 ἄκος, πόροι τε πάντες ἐκ μιᾶς ὁδοῦ  
 [ξυμ]βάλλοντες, τὸν  
 χερομυσῆ φόνον καθαί-  
 ροντες, ἴθυσαν [μ]άταν.

Pel qui toca una cambra nupcial no hi ha  
 remei i si tots els corrents en un riu  
 confluïssin, per la  
 sang d'una ma assassina puri-  
 ficar, seria en va.

Mentre δίκη fos el fons de les coses la desmesura no es podria pal·liar de cap manera, un cop comesa no hi havia cap possibilitat de restablir la situació de partida, en tant que aquesta estava constituïda des de l'absència i això era el que de cap manera es podia fer, tanmateix, tampoc no hi hauria la possibilitat que a un acte de menció no li caigués la purgació, encara que ara sabéssim que aquesta no restabliria la situació de partida. Mentre hi hagués δίκη, a la menció sempre li seguiria la purgació, encara que aquesta s'enfonsés encara més en l'ἀδικία.

### Saber sense límits | 9.3

El primer episodi era a la vegada un eco del pròleg i una anticipació del *kommos*. L'intercanvi de trímetres entre Electra i el cor era paral·lel al moviment que s'havia produït en la *pàrodos* i tindria el seu equivalent en el *kommos*, però en aquell cas tenint com a protagonista a Orestes. En aquesta primera escena el cor vencia els dubtes d'Electra fent-li comprendre que el fons era encara escissió, però que per la situació amb què havia quedat l'absència, l'heure-se-les amb les coses estava deixant de funcionar, tot i que en aquest perdre's es constituïria allò altre, que en aquest cas, per Electra significaria la possibilitat d'abocar les libacions demanant la venjança pel pare. En el *kommos* seria Orestes qui ho hauria de comprendre. El problema de les libacions serviria per posar de manifest el que estava passant amb el saber. Així, tota aquesta primera part d'aquest primer episodi, ocupant-se del problema del saber mostraria el difícil equilibri en

què es trobava les *Coèfores*, en la mesura que no se sabia quina era la situació després de l'assassinat d'Agamèmnon, ni fins a quin punt el fons seguia essent el mateix.

L'estructura del *kommos* tenia la seva equivalència en aquesta primera part del primer episodi, que es podia dividir en tres parts i que s'allargava fins que aquell començava: una primera part que anava del vers 84 al 152 on Electra demanava consell al cor de com abocar les libacions que Clitemnestra havia manat portar a la tomba d'Agamèmnon i s'efectuava aquest ritual, una segona part que anava del vers 153 al 164 on el cor cantava una cançó per acompanyar les ofrenes a Agamèmnon, i una tercera part que anava del vers 165 al 305 on es produïa el reconeixement entre Electra i Orestes i on Orestes pregava a Zeus i explicava l'oracle que li havia donat Apol·lo. De la mateixa manera, podíem dividir el *kommos* en dues parts, (de 305-423 en què se suportava la situació actual i de 424 a 475 on es deixava de suportar i se sucumbia) que anaven seguides d'una ràpida successió d'escenes on es feia una última súplica, s'explicava el somni de Clitemnestra i es preparaven els plans per l'assassinat (de 476-584).

Tota aquesta primera part del primer episodi tenia una estructura en què hi notàvem una certa simetria: *rhexis* d'Electra (versos 84-105) - *stichomythia* (versos 106-23) - Pregària d'Electra (versos 124-151) - Cançó del cor (versos 152-163) - *stichomythia* (versos 164-82) - *rhexis* d'Electra (versos 183-211), quedant emmarcats, els versos que anaven de 124 a 163, per una estructura simètrica formada per una *rhexis* i una *stichomythia*. Així, tot i ser una part no cantada, i per tant, allà on avançava l'acció, on passaven coses, aquest tracte amb les coses es reduïa al mínim. L'escena quedava dominada per la pregària d'Electra i la cançó del cor, emmarcades per una *stichomythia* i una *rhexis*, mentre que només en la part final de l'escena hi havia el reconeixement entre Orestes i Electra, i per tant, l'únic moment en què l'acció avançava. Les dues *stichomythies* compartien el mateix motiu i començaven amb la mateixa fórmula i les últimes paraules d'Electra estaven emmarcades per imatges relacionades, essent, igual que el pròleg, una *ring composition*. La pregària d'Electra i el lament del cor contenien motius similars a aquells que es desenvoluparien en el *kommos*. La semblança, tanmateix, anava més enllà del mer ús d'elements rituals. Les actituds d'Electra i del cor, l'acció i la motivació de la pròpia escena tenien el seu equivalent en el *kommos*, afavorint-se, d'aquesta manera, en aquesta primera escena, la sensació de detenció, que impregnava tot el *kommos*. Així, l'actitud d'Orestes allà, podia ser elucidada a partir de la interacció amb Electra i el cor aquí.

## Senyals d'un altre món | 9.3.1

El problema d'Electra sorgia pel que s'havia dit en el vers 44. Electra havia de portar a la tomba del seu pare una gràcia que no era una gràcia (χάρις ἀχάριτον), per això preguntava al cor com fer aquestes ofrenes. Electra sabia com havia d'oferir unes libacions a una tomba, sabia què s'havia de fer amb aquestes, tanmateix, ara el cas era diferent: aquestes libacions les enviava la seva mare, espantada per un somni que acabava de tenir, a la tomba del seu marit, quan havia estat la pròpia mare la que l'havia matat. Electra no sabia el que eren les libacions que enviava la seva mare. No eren el que haurien de ser, de manera que en no saber el que eren, no sabia què n'havia de fer. Clitemnestra matant a Agamèmnon havia fet que l'absència esdevingués presència, posant-se en perill la noció de límit, de manera que les coses podien estar perdent la seva consistència, fet que es mostrava quan la reina enviava les libacions a la tomba del seu marit, a qui ella mateixa havia assassinat, fent-se manifest com després de l'assassinat d'Agamèmon les libacions eren una gràcia que no era cap gràcia, ja que semblava que Clitemnestra en podia fer qualsevol cosa. El que havia fet Clitemnestra mostrava la manca de figura de les libacions que enviava. Com que amb la tornada de l'expedició que havia marxat a Troia es presentava el problema d'un saber que ja no era un heure-se-les amb les coses (cfr. 7.1.3, 7.1.4, 7.1.5) degut a què la menció de l'ésser que aquesta havia significat, havia fet aparèixer l'absència, impedit que seguís essent el que era deixat endarrera, ara el problema al que s'enfrontava Electra es mostrava com el resultat d'aquesta expedició, ja que amb el problema de les libacions es feia rellevant la pèrdua de la figura, de l'εἶδος, de l'ésser com a límit, en tant que hi havia quelcom amb què no se sabia com heure-se-les, i per tant, quelcom de què no semblava que es poguessin reconèixer els seus límits (cfr. 7.1.4). Que el moment en què l'heure-se-les amb les coses començava a fallar fos el moment en què l'absència dominava, mostrava que la seva aparició no deixava les coses tal i com estaven. Dels versos 87 al 100 Electra expressava els seus dubtes, semblava que amb les ofrenes tant es podia fer una cosa com una altra: oferir-les amb tot respecte, com abocar-les vergonyosament, com qui llençava impureses i marxar corrents. Èsquil, de manera molt eficaç, lligava el problema de no saber heure-se-les amb les coses, amb l'assassinat d'Agamèmnon, ja que les libacions que no se sabia què eren, justament havien estat enviades per aquella que havia aniquilat al cap visible del palau.

A partir del vers 106 i fins el 123 hi haurà la *stichomythia* entre el cor i Electra en què el cor explicarà a Electra què fer amb aquestes ofrenes. Les paraules del cor mostraven que ja no es

tractava de saber què fer de les ofrenes, sinó més aviat de donat que se'n podia fer qualsevol cosa, fer-ne la més profitosa. El cor, que es caracteritzava per ser el personatge savi, aquell que en el seu distanciar-se del tracte amb les coses sabia d'aquestes, mostrava un saber que no era un heure-se-les amb les coses, convencent a Electra que fes del les libacions unes ofrenes que servissin com a pregària pels amics i per clamar venjança contra els enemics.

- 105 ΗΛ. λέγοις ἄν, εἴ τι τῶνδ' ἔχεις ὑπέρτερον.  
 ΧΟ. αἰδουμένη σοι βωμὸν ὡς τύμβον πατρὸς  
 λέξω, κελεύεις γάρ, τὸν ἐκ φρενὸς λόγον.  
 ΗΛ. λέγοις ἄν, ὥσπερ ἠιδέσω τάφον πατρὸς.  
 ΧΟ. φθέγγου χέουσα κεδνὰ τοῖσιν εὐφροσιν.  
 EL. Dignes si en tens una de millor.  
 CO. Respecto la tomba del teu pare com si fos un altar  
 diré, ja que ho manes, el dir que prové del cor.  
 EL. Dignes, ja que has mostrat respecte per la tomba del pare.  
 CO. Abocant amb compte digues paraules agradables als que són amics.

En els versos 120-3 el cor persuadia a Electra que era εὐσεβές pagar amb la mateixa moneda, des-cobrint el caràcter de δρᾶσαντι παθεῖν que es desenvoluparia en el *kommos* i que remetia al *πάθει μάθος* del primer *stasimon* de l'*Agamèmnon*, mostrant-se que la desmesura es pagava (δρᾶσαντι παθεῖν) perquè l'ésser era una escissió (*πάθει μάθος*). De nou ens trobàvem que l'afirmar-se de l'estructura era anar més enllà d'aquesta, ja que en mostrar-se que a la menció li havia de seguir una purgació, s'estava exigint a Electra que fes de les libacions qualsevol cosa, i que per tant, deixés endarrera l'heure-se-les amb les coses. L'acte que havia de fer *δίκη* era l'acte que la perdria: l'acte que permetria la venjança del seu pare era l'acte que faria que l'ésser deixés de ser heure-se-les amb les coses. L'efecte de les paraules del cor sobre Electra en aquest moment, era paral·lel al de les paraules del cor sobre Orestes en el *kommos*, ja que en aquesta escena es mostrava a petita escala el que després s'esdevindria en el gran lament fúnebre que constituïa les *Coèfores*. De la mateixa manera que Electra, Orestes en el *kommos*, després de quedar en una situació de no-actuació, arribava un moment en què sense poder-ho suportar més, sucumbia i matava la seva mare, esdevenint la purgació que queia a la menció, en la mesura que ésser era *δίκη*. Orestes intentant fer *δίκη* s'enfonsaria en l'*ἀδικία* i per això direm que el seu sucumbir era matar a la seva mare, com en el seu moment va sucumbir Agamèmnon, matant la seva filla Ifigènia. Esdevenir la purgació que queia a la menció era anar més enllà del

que δίκη permetia, perdent-se en la seva afirmació, ja que el matricidi seria l'acte que permetria l'establiment d'un tribunal, i per tant, el pas de δίκη a justícia, o el que és el mateix, la pèrdua de δίκη. En l'escena de les libacions el poder fer d'aquestes, qualsevol cosa, marcava l'enfonsament de δίκη, de la mateixa manera que en el *kommos* ho marcava matar a Clitemnestra. El suportar d'Electra amb les libacions, el no saber què fer-ne, era el fer-se rellevant que l'absència estava deixant de ser el que era, que l'heure-se-les amb les coses estava deixant de funcionar i així, en el moment en què Electra fes una cosa o altra, això representaria, el no suportar més l'absència, l'enfonsar-se en la seva pèrdua: un món on l'escissió ja no seria el fons de les coses, per això, tant l'acte d'Electra com el d'Orestes portarien més enllà de δίκη:

- 120 ΗΛ. πότερα δικαστήν ἢ δικηφόρον λέγεις;  
 ΧΟ. ἀπλωστὶ φράζουσ', ὅστις ἀνταποκτενεῖ.  
 ΗΛ. καὶ ταῦτά μοῦστιν εὐσεβῆ θεῶν πάρα;  
 ΧΟ. πῶς δ' οὐ, τὸν ἐχθρὸν ἀνταμείβεσθαι κακοῖς;  
 ΕΛ. Ἐν ἑνὶ ἢ δύο ἢ τριῶν ἡμεῶν ἄλλοις;  
 ΧΟ. Ἐν ἑνὶ ἢ δύο ἢ τριῶν ἡμεῶν ἄλλοις;  
 ΕΛ. Ἐν ἑνὶ ἢ δύο ἢ τριῶν ἡμεῶν ἄλλοις;  
 ΧΟ. Ἐν ἑνὶ ἢ δύο ἢ τριῶν ἡμεῶν ἄλλοις;  
 ΕΛ. Ἐν ἑνὶ ἢ δύο ἢ τριῶν ἡμεῶν ἄλλοις;  
 ΧΟ. Ἐν ἑνὶ ἢ δύο ἢ τριῶν ἡμεῶν ἄλλοις;

Malgrat que el cor sabia que no hi havia la possibilitat de fer δίκη, sinó que aquesta pretensió portava a l'ἀδικία (versos *Cho.* 71-4), alhora sabia que si l'haver encara era escissió, a la menció li seguiria la purgació, encara que aquesta no pogués restablir la situació de partida. D'aquesta manera Electra es veia abocada a pregar per una venjança que en cap cas podria restablir δίκη, però que alhora era inevitable si l'haver seguia essent escissió, fent-se evident la juntura entre dos móns, que es mostrava en l'oposició del vers 120 entre δικαστήν i δικηφόρον<sup>10</sup>, en què en aquest moment es trobava la tragèdia. L'absència havia passat a primer terme, i això era desacostumat perquè s'havia esdevingut sobre un fons que era escissió, per això Electra es trobava en una situació difícil, en què a la menció li seguia la purgació, però que alhora en començar-se a entreveure que l'ésser estava constituït des de l'absència es veia que aquesta

<sup>10</sup> MACLEOD 1982, p. 134: "What then is this δίκη and why is so disturbing? It is a retribution which strikes not only the offender but his whole city; it is also a summary justice in which punishment follows directly on crime and whose agents, even though the gods will the punishment, are themselves guilty. It thus stands in contrast to the legal justice of the *Eumenides*. (...) The two notions of justice are already briefly contrasted at *Cho.* 120 when Electra interjects, as the chorus instruct her how to pray: "Do you mean a judge (δικαστήν) or an executioner (δικηφόρον)?" And the first time the word δικαστής appears in the *Eumenides* it has the same implication (81)."

purgació no podria restablir la situació de partida, cosa que no s'havia percebut fins ara que havia tornat l'empresa comuna i havia mort el seu cap a mans de la seva dona. La situació no era encara la que hi hauria en les *Eumènides* on per primer cop es podria establir un tribunal, però en la disjuntiva que presentava Electra en el vers 120, es començava a apuntar cap a aquesta possibilitat, que fins ara era impensable.

Dels versos 124 a 151 Electra feia la pregària, que recordava a la pregària que havia fet Orestes a l'inici de la tragèdia i que ens mantenia en aquella detenció característica de tota aquesta primera part de les *Coèfores*. De nou una pregària marcada pel fet que es dirigia al déu Hermes ctònic que permetia la comunicació entre els que estaven en el món de sota i els del món de dalt, i per tant, pregant per a què el seu pare pogués aparèixer o si més no, pogués enviar l'ajuda per tal que es pogués portar a terme la venjança, inevitable si δίκη seguia valent. Els dos germans es trobaven en una situació contradictòria, perquè pregant per fer δίκη, si δίκη era el que hi havia, la venjança els portaria a la seva ruïna, perquè no hi havia fer δίκη sense fer ἀδικία. La pregària d'Electra acabava amb un oximoron (vers 151): “παιῶνα τοῦ θανόντος”. El pean era una cançó d'alegria, i per tant no tenia res a veure amb els morts. La contradicció de l'oximoron era la contradicció que constituïa les coses i si en l'*Agamèmon* el que brillava era l'aparèixer i només s'apuntava al quedar endarrera, en les *Coèfores*, quan el quedar endarrera havia aparegut, la contradicció era indefugible<sup>11</sup>, mostrant-se d'aquesta manera com l'aparició de l'ésser era la seva pèrdua, ja que en la mesura que l'ésser apareixia es mostrava com una contradicció que ja no podia determinar una figura (cfr. 9.2).

### Les ofrenes | 9.3.2

Després de la pregària d'Electra el cor cantava una cançó de lament que recordava la seva lamentació en la pàrodos. Hi havia la mateixa relació entre aquesta breu cançó i la precedent pregària d'Electra que entre la cançó de lament de la pàrodos amb la pregària d'Orestes del

---

<sup>11</sup> Pel que fa a la contradicció que comportava una expressió com “παιῶνα τοῦ θανόντος” [cfr.] HALDANE 1965, p. 38: “The paeon appears in the *Oresteia* in the further aspect of a good-omened prayer. But it is a prayer which is not granted. It is counteracted by the curse. (...) Thus the paeon-prayer leads inevitably to the θρῆνος. Aeschylus introduces the image in such a way that its ambivalence is apparent from the start. (...) Again and again we hear of songs which are no songs, music which is no music and songs of joy which turn to lamentation. (...) Generally speaking, musical imagery is used by both Sophocles and Euripides not, as by Aeschylus, to reveal the deeper meaning of a drama but to enhance the effectiveness of the plot and to strengthen the emotional impact made on the audience. (...) The grim euphemism and oxymoron much cultivated by Aeschylus are, in so far as musical terms are concerned, rare in Sophocles.”

pròleg. Les dues pregàries en trímetres dels actors – Orestes i Electra - eren seguits del lament del cor i de la mateixa manera com la pregària d'Electra era una expansió del pròleg, aquest segon lament del cor feia un pas més en la direcció del *kommós*. Ara el desig de venjança era expressat de manera oberta. El cor acompanyava a Electra a fer les ofrenes i cantava aquesta petita estrofa sense resposta estròfica formada per versos iàmbics i dòcmiacs que expressaven emoció i agitació<sup>12</sup> i que essent apropiat per a la lamentació posava de relleu el significat de l'oximoron del vers 150, mostrant com l'esperada victòria podia esdevenir motiu de lamentació. El cor advertia del perill del que Electra estava portant a terme: convertir unes libacions que eren un insult i que Clitemnestra volia que servissin per aplacar la ira d'Agamèmnon, en unes ofrenes que servissin per invocar al rei, de manera que es pogués venjar la seva mort, ja que amb això, es mostrava que l'heure-se-les amb les coses començava a deixar de funcionar, o el que és el mateix: que l'ésser en tant que límit estava deixant de ser el fons de les coses. Clitemnestra era la possibilitat que l'heure-se-les amb les coses deixés de valer, que se significava amb la possibilitat que amb les libacions que aquesta enviava se'n pogués fer qualsevol cosa, ja que aquestes libacions pel moment en què s'enviaven i per qui les enviava, estaven perdent la seva consistència. En conseqüència, en els versos 152-6 el cor deia que es deixessin caure les llàgrimes per l'amo mort per tal d'evitar l'abominable pol·lució ara que les ofrenes havien estat abocades. El cor no podia deixar de veure com una desmesura el que s'havia fet amb les libacions, malgrat que per la situació que hi havia, no es pogués fer una altra cosa. Reconeixent en aquestes libacions la possibilitat de la venjança d'Agamèmnon, es perdia la consistència d'aquestes libacions, de manera que aquest portar a terme δίκη faria que aquesta es perdés, ja que no deixava de ser l'acte pel qual l'heure-se-les amb les coses deixava de funcionar i de les libacions se'n podia fer qualsevol cosa.

ἴετε δάκρυ καναχῆς {ὀλόμενον}

ὀλομένωι δεσπότηι

πρὸς ἔργμα τόδε κεδνῶν, κακῶν δ'

ἀπότροπον ἄγος ἀπεύχετον,

κεχυμένων χοᾶν.

Deixa que caiguin les llàgrimes amb crits aguts

per l'amo mort

com a defensa del bé, els mals

evitant, expiació abominable

---

<sup>12</sup> WEST 1982, p. 108, DALE 1969, p. 254

per les libacions abocades.

Malgrat el que el cor havia aconsellat a Electra, ara problematitzava aquest saber que estava sorgint, però que encara no era el que hi havia, sinó una direcció a la que s'apuntava, posant-se en qüestió, com en l'escena de Cassandra, un saber que, ara s'havia des-cobert com a podent fer de cada cosa qualsevol cosa, que no reconeixia l'ésser, sinó que el feia, quelcom impensable si l'haver estava constituït des de l'absència. Això era quelcom que ja vèiem en l'escena de Cassandra (cfr. 7.1.3, 7.1.4, 7.1.5) quan ens trobàvem amb un saber que no servia per fer res. En aquell moment s'intuïa quelcom així com una escissió en l'heure-se-les que donaria lloc a l'escissió moderna entre coneixement i decisió. El coneixement no determinava què fer amb les coses i d'alguna manera, quelcom semblant es produïa en aquesta escena. El que havia fet Electra no havia tingut res a veure amb saber el que s'havia de fer amb unes libacions, el seu coneixement no li havia servit de res, és més per fer el que havia fet, havia hagut de deixar endarrera l'heure-se-les amb les coses. Així, ens trobem amb un saber, el de Cassandra, que no servia per res, però que era saber i amb una actuació d'Electra que no era un saber, però que havia fet alguna cosa. La tragèdia estava portant a escena el que en la Modernitat desembocaria en l'escissió coneixement-decisió. Així, malgrat qüestionar el saber que estava sorgint, el cor tirava endavant i pregava per l'arribada d'un venjador d'Agamèmnon, mostrant-se la inestabilitat d'una situació en què el que hi havia estava deixant de valer i el que hi començava a haver es percebia com a perillós. Una altra vegada la tragèdia tornava a aprofundir sobre una noció que ja havia aparegut i sobre la qual s'anaven des-cobrint, en la mesura que avançava la trama, nous aspectes. Partint de la noció de saber com a donació de l'absència (*πάθει μάθος*), i per tant, com a heure-se-les amb les coses, s'havia trobat que després de l'empresa comuna començava a sorgir un saber, el saber que representava Cassandra, que es caracteritzava per no servir per fer res, i per tant, per no ser un heure-se-les amb les coses, mentre que en el següent pas, en les libacions que oferia Electra, es mostrava com el fer estava deixant de ser un heure-se-les amb les coses, perquè podia fer de cada cosa, qualsevol cosa. Des del costat del saber i des del costat de l'actuació s'havia mostrat que l'heure-se-les amb les coses estava deixant de funcionar, en la mesura que aquest s'estava trencant en el que esdevindrien els conceptes moderns de coneixement i decisió, apuntant-se a l'escissió que caracteritzava la Modernitat. L'estructura de l'ésser cada cop es feia més visible, fet que, com estàvem comprovant, era el mateix que la pèrdua de l'estructura. El que en l'himne a Zeus es comprenia com un heure-se-les amb les coses (*πάθει μάθος*) s'estava convertint en poder fer de cada cosa, qualsevol altra



cosa i això *l'Oresteia* ho mostrava connectat amb l'empresa comuna i la pregunta pel que sempre ja havia estat deixat endarrera.

La semblança entre les dues *stichomythies* mostrava la connexió entre elles i alhora mostrava la connexió amb el *kommos*, ja que el moviment que es produïa entre una i l'altra era el mateix moviment que es produïa en el *kommos*. Les dues *stichomythies* que emmarcaven la pregària d'Electra i el lament del cor es presentaven com en un cert equilibri. Eren aproximadament de la mateixa llargada i ambdues començaven aproximadament de la mateixa manera. En la primera, els dos versos del cor que precedien el vers de la *stichomythia* eren seguits per un vers d'Electra que començava amb λέγοις ἄν (108). En la segona, dos versos d'Electra eren seguits per un vers del cor que començava amb λέγοις ἄν (167). A més a més els dos intercanvis tenien un element en comú: aprendre (μανθάνω). En la primera Electra dubtosa era instruïda pel cor en la llei de δίκη. En la segona el rol s'invertia. Electra transformada pel rull de cabell que havia trobat, era qui instruïa al cor. Aquest mateix capgirament era el que trobaríem més tard en el *kommos* pel que feia a la relació d'Orestes amb el cor. Mentre primer era el cor qui l'encoratjava i l'instruïa després del *kommos*, el cor s'esborrava i Orestes era qui prenia el comandament, interpretant el somni de Clitemnestra i donant-los ordres. D'alguna manera la situació entre Electra i el cor, el que hem expressat com suportar i sucumbir, que es produïa en aquesta escena, tenia el seu equivalent en l'enfrontament entre Orestes i el cor en el *kommos*.

Després de la pregària, Electra s'adonava del rull de cabell que hi havia damunt de la tomba del seu pare. A partir d'aquest moment i fins al vers 182 el cor i Electra s'anaven convencent que el rull de cabell era d'Orestes. Semblava doncs que la pregària i les ofrenes havien tingut el seu efecte. Electra havia aconseguit fer el contrari del que s'esperava de les ofrenes, doncs, de fet, Clitemnestra les enviava per a què passés just el contrari del que s'estava esdevenint. Aquesta, alertada pel somni que havia tingut, volia evitar que hi hagués un venjador de la sang d'Agamèmnon, però justament això era el que s'havia provocat: les ofrenes que havien de servir per a aplacar la ràbia dels morts havien esdevingut l'instrument per a invocar-ne el seu poder, i així, convertir la seva ira, en venjança, mostrant-se que l'heure-se-les amb les coses estava deixant de funcionar i que per això, la situació era tant desacostumada.

## La pregària | 9.3.3

A partir d'aquí i fins al vers 264 Orestes dirigia una pregària a Zeus. Mentre en la primera pregària es dirigia a Hermes, ara pregava a Zeus, mostrant-se com els déus olímpics i els ctònics actuaven conjuntament. Ja ho havíem vist pel que feia a l'*Agamèmnon* (cfr. final de 2): Zeus i les Erínies actuaven conjuntament, ja que la confrontació entre els dos grups de divinitats era la que constituïa l'escissió, de manera que cada un dels dos grups de déus no era més que una de les dues cares del mateix, i per això, les seves funcions diferents i la seva oposició, no eren més que el mostrar-se de δίκη com a menció que era una purgació. L'oposició entre els dos grups de divinitats era el que alhora possibilitava que els dos actuessin conjuntament, perquè només en aquesta oposició, tenien sentit, provocant que quan el que estava en joc era la purgació, i per tant, el caràcter més íntim de l'ésser, els dos grups de déus hi estiguessin implicats.

El fet que la primera pregària d'Orestes es dirigís a Hermes ctònic mostrava que respecte a l'*Agamèmnon* el quedar endarrera havia començat a guanyar protagonisme, mostrant-se, quan hauria de quedar endarrera i fent-se evident com només en aquesta oposició hi podia haver déus. Per això, la purgació després de la menció, no era quelcom que només es juguessin els déus antics, la supervivència dels déus olímpics també trontollaria si aquesta no tenia lloc, donat que només en la purgació que significava que seguia havent-hi oposició, hi havia la seva possibilitat. Així, de manera paradoxal, mentre els déus estaven enfrontats, aquests actuaven conjuntament, en canvi, en el moment que l'oposició deixava de funcionar i la diferència s'aplanava, els déus per primer cop no voldrien el mateix. Ho veurem en el judici que es farà a Orestes on les Erínies i els déus olímpics no es posaran d'acord sobre si aquell ha de ser castigat o no. De fet, les *Eumènides* esdevenia la posada en escena de la pèrdua de l'escissió, quan els engranatges que mantenien els déus units en la seva oposició, començaven a fallar. En la mesura que es fes notar que cada grup de divinitats començava a actuar pel seu compte es posaria de manifest que l'escissió ja no els comprometia per més temps i que aquesta estava deixant de valer. Tanmateix, res de tot això s'esdevenia en les *Coèfores*, on les divinitats, tot i que tenien funcions diferenciades, encara volien el mateix: que Agamèmnon fos venjat. La foscor que dominava les *Coèfores*, només mostrava que la situació era desacostumada sobre un fons que encara era escissió.

La pregària d'Orestes començava encomanant-se a κράτος a δίκη i a Zeus: tres noms per a anomenar el mateix. Ho havíem vist en l'*Agamèmnon* quan dèiem que si hi havia algun nom per

L'escissió aquest era Zeus, mentre també es feia rellevant δίκη<sup>13</sup> com una altra possibilitat per a la menció (cfr. 3). κράτος era una altra opció de fer referència a l'escissió en la mesura que assenyalava a aquell saber que era un hebre-se-les amb les coses, i per tant, un saber deutor de l'absència. Així, Orestes, començava la pregària amb la més gran desmesura: anomenant el que sempre havia de quedar amagat, l'escissió. Coherentment amb què les *Coèfores* fos la tragèdia dominada per la foscor que mostrava el que sempre hauria de quedar preterit, Orestes feia aparèixer de tres maneres diferents el que no podia aparèixer: l'ésser de les coses. Així, el fill d'Agamèmnon i Clitemnestra mostrava el desacostumat d'una situació on el que hauria de quedar amagat, es mostrava, ja que el que quedava en primer terme no eren les coses, sinó l'absència. Orestes, el fill de l'àliga, havia perdut al seu pare per causa d'un escurçó terrible que ara constrenyia la seva niuada<sup>14</sup>. Que a Clitemnestra se la representés com a una serp era la manera de portar a escena la seva relació amb el quedar endarrera i això feia que sabent que la serp matava aixafant la seva víctima amb els seus anells, fos adequat per a ella matar a Agamèmnon amb una roba i no es donessin més detalls de l'arma que s'havia fet servir, deixant tot el protagonisme a aquesta roba que l'empresonava com si fossin els anells de la serp<sup>15</sup>. Orestes ens recordava la relació d'Agamèmnon amb Zeus, i per tant, amb l'aparèixer i la de Clitemnestra amb el quedar endarrera, malgrat que ara els papers s'haguessin invertit i el pare fos el qui estava sota terra mentre la mare era qui dominava en el palau<sup>16</sup>. Mostrant la situació en què es trobava, Orestes suportava la mort del seu pare. Aquest es dirigia a Zeus per a demanar-li ajuda en la mesura que Agamèmnon era qui honorava i oferia sacrificis al déu i en tant que ara, Agamèmnon no els hi podia fer, era el propi Zeus el que estava en perill. La mort dels mortals era la vida dels immortals (cfr. 3.5.2) i sense sacrificis, la seva possibilitat

---

<sup>13</sup> [Cfr.] SCHADEWALDT 1960, p. 123: "Der höchste Repräsentant der Dike ist nach Aischylos' Glauben Zeus, der eben von der Idee des ewig Ausgleich schaffenden Rechts her zu neuer Absolutheit gesteigert wird. Aber Zeus kann nicht im Hades herrschen: also ist es ein "anderer" Zeus, der unten richtet."

<sup>14</sup> La pròpia πόλις es reconeixia com a fruit de la victòria de l'àliga damunt de la serp, i per tant, de la claredat que s'obria pas. Que el moviment de la πόλις era el mateix que el de la pregunta per l'ésser de les coses ho podíem veure en les monedes d'Olimpia que mostraven la victòria de l'àliga damunt la serp ctònica.

<sup>15</sup> De la discussió sobre l'arma que es va fer servir per a matar a Agamèmnon DAVIES 1987; SOMMERSTEIN 1989b

<sup>16</sup> Pel que fa als rols d'Agamèmnon i Clitemnestra, i la seva relació amb l'aparèixer i el deixat endarrera, i com aquesta situació quedava capgirada [cfr.] WINNINGTON-INGRAM 1948, p. 130: "It will not be disputed that the relationship between the sexes was a subject of great interest to Aeschylus. (...) But in the *Oresteia*, Aeschylus returns to similar theme: marriages, wife and husband, the relative status of men and women. (...) Equally it has been recognised that Clytemnestra, for whose murder Orestes was on trial, is herself depicted as an anomaly: a women with the mind of a man". Pel que fa a l'escena dels brodats porpra en l'*Agamèmnon*: "The brief dialogue which follows is the crisis of the play. It is the contest between two wills in which the woman plays upon the weakness of the man, putting forward argument after argument which he ought to reject in terms but does not. The closing lines are particularly revealing (940 ff.): "it is not for a women to thirst for battle" underlines the reversal of the normal roles."

desapareixia. La mort d'Agamèmnon havia posat en perill el món dels déus. El predomini de la foscor en el palau dels Atrides que havia significat l'assassinat d'Agamèmnon era el mostrar-se, en el món de les coses, del perill que afectava al món dels déus en la mesura que aquests no podien rebre més sacrificis del rei (versos 247-261):

Ζεῦ Ζεῦ, θεωρὸς τῶνδε πραγμάτων γενοῦ·  
 ἰδοῦ δὲ γένναν {εὔν}ιν αἰετοῦ πατρὸς  
 θανόντος ἐν πλεκτηῖσι καὶ σπειράμασιν  
 δεινῆς ἐχίδνης· τοὺς δ' ἀπωρφανισμένους  
 250 νῆστις πιέζει λιμός· οὐ γὰρ ἐντελεῖς  
 θήραν πατρώϊαν προσφέρειν σκηνήμασιν.  
 οὕτω δὲ καμὲ τήνδ' ἑ, Ἥλεκτραν [λ]έγω,  
 ἰδεῖν πάρεστί σοι, πατροστερῆ γόνον,  
 ἄμφω φυγὴν ἔχοντε τὴν αὐτὴν δόμων.  
 255 καὶ τοῦ θυτῆρος καὶ σὲ τιμῶντος μέγα  
 πατρὸς νεοσσούς τούσδ' ἀποφθείρας πόθεν  
 ἕξεις ὁμοίας χειρὸς εὐθόινον γέρας;  
 οὐτ' αἰετοῦ γένεθλ' ἀποφθείρας πάλιν  
 πέμπειν ἔχοις ἂν σήματ' εὐπειθῆ βροτοῖς,  
 260 οὐτ' ἀρχικός σοι πᾶς ὄδ' ἀύανθεις πυθμὴν  
 βωμοῖς ἀρήξει βουθύτοις ἐν ἡμασιν.

Zeus, Zeus sigues espectador d'aquestes coses.

Mira la descendència afligida del pare àliga  
 mort pels nusos i anells  
 d'un escurçó terrible, als orfes  
 la fam els oprimeix. Doncs no són prou grans  
 per portar la caça del pare al niu.  
 Així, a mi i a aquesta, Electra dic,  
 ens pots veure, nens mancats de pare  
 ambdós víctimes del desterrament del palau.  
 I si tu del pare que et sacrificava i t'oferia grans honors  
 aquests ocellets aniquiles d'on  
 tindràs d'una mà igual regals d'honor?  
 Destruïda la descendència de l'àliga

no podràs enviar signes convincents als mortals  
 ni aquest tronc regi totalment sec per la teva causa  
 podrà acudir en ajuda dels teus altars en els dies que s'ofereixen sacrificis de bous

Creiem com Garvie que en la menció d'Agamèmnon com a θυτήροσ hi havia una referència al sacrifici d'Ifigènia (cfr A. 224 i 240), però no tant per a presentar a Agamèmnon com a víctima que al seu torn havia estat botxí, no creiem que aquesta fos la preocupació en les *Coèfores*, sinó més aviat per mostrar la connexió d'Agamèmnon amb Zeus a través del sacrifici d'Ifigènia, ja que aquest era la mort que mantenia amb vida als déus, l'obertura de l'escissió en tant que permetia dirigir-se a l'ontològic establint la diferència entre l'ésser i les coses, però alhora pel desacostumat del sacrifici, igual que pel desacostumat de la pretensió, aniria més enllà del que hauria de ser un sacrifici i mostraria el que no hauria, provocant que tot s'hagués de perdre<sup>17</sup>. Així, es faria aparèixer l'empresa comuna que encapçalava Agamèmnon com la mateixa obertura que significava la lluita entre déus antics i déus vigents, que Zeus acabaria guanyant<sup>18</sup>.

El cor interrompia la pregària d'Orestes i l'avisava, que anés en compte que no els descobrissin. Ara eren els descendents de l'àliga els que s'havien d'amagar, mentre que Clitemnestra i Egist podien actuar molt més lliurement. La situació original havia quedat capgirada. Quan Orestes tornava a prendre la paraula (vers 269) era per explicar-nos perquè havia vingut a venjar el seu pare. Es deia per primer cop que ho havia fet seguint l'oracle d'Apol·lo, mostrant-se, com ja passava en el pròleg (cfr. 9.1), que els déus ctònics i els déus olímpics estaven actuant conjuntament. Apol·lo era el déu, d'entre els olímpics, que podia tenir quelcom a veure amb el quedar endarrera. Era el déu de la màntica, i per tant, del saber de les coses que estaven per venir. Aquest "estar sempre per venir" no tenia en principi res a veure amb el futur (cfr 7.1.4) sinó amb la mort que era el que per la seva irreductibilitat a la presència, estava sempre per venir. L'oracle d'Apol·lo tenia, per tant, aquesta relació amb la mort, que per

---

<sup>17</sup> ZEITLIN 1966, p. 650: "This verbal nexus is one manifestation of the corruption of the natural world, while corruption of sacrifice is a vital indication of dislocation in the relationship between the human and the supernatural"

<sup>18</sup> PORTER 1971, p. 468: "A basic pattern in this play is that of the *lex talionis*, that inexorable rhythm by which a person commits an act of justice only to find himself in turn cast as criminal upon whom another person must visit justice. This pattern is present at all levels of the play. It appears in the actions of the three major figures in the trilogy, Agamemnon, Clytemnestra, and Orestes, each of whom tries to bring justice for some past deed only to find himself pursued by yet another agent of justice. The same pattern appears also in the background myths of the house of Atreus (the retributive acts of Atreus and Thyestes and their continuation in the role of Aegisthus in the *Oresteia*) and in the divine realm of the trilogy where the actions of Zeus, Artemis, and Apollo, all concerned with winning some sort of justice, succeed at first only in calling forth further acts of justice."

altra banda venia significada també pel fet que aquest en un principi fos un oracle ctònic en mans d'una divinitat antiga, que feia d'Apol·lo, d'entre els olímpics, el déu que podia tenir una relació amb quelcom que estava exclòs de l'àmbit dels olímpics. Així, de la mateixa manera que el seu pare, el déu de la màntica, també mantenia una relació amb l'altre costat.

Apol·lo era un déu que en l'*Orestea* necessitava de l'ajuda de dues deesses. En l'*Agamèmnon*, necessitava a Àrtemis, ja que en l'oracle que interpretava Calcant calia l'autoritat d'aquesta deessa per a poder dir el que quedava endarrera, i per tant, poder dir la cara de l'*omen* que es referia a la mort, com si el déu Apol·lo no tingués la capacitat per fer-ho. En les *Coèfores*, en canvi, Apol·lo ens transmetia el seu oracle de mort sense ajuda de cap altra divinitat. Això tenia a veure amb què l'absència, en quedar en primer terme, ocupant pràcticament el lloc de la presència, però essent, encara, l'altre d'aquesta, es podia dir sense la precaució que calia en l'*Agamèmnon*. En les *Eumènides*, en canvi, semblava que la figura d'Apol·lo havia esdevingut supèrflua i era Atena qui prenia tot el protagonisme. L'oracle d'Apol·lo sabia del que estava sempre per venir, i per tant, del que era irreductible a la presència, però ara que les Erínies, després de la mort de Clitemnestra i Egist, no tenien més remei que aparèixer enmig de la πόλις, no semblava que el saber del que era irreductible a la presència pogués seguir essent el saber que hi havia. La situació en què havia quedat l'absència després de marxar a Troia, semblava que tenia més a veure amb una divinitat com Atena, la deessa de la πόλις, que no pas amb Apol·lo, ja que la πόλις era el moviment de la pèrdua de l'absència, i aquesta era la situació en què ara es trobaven les Erínies, en tant que el que hi havia en joc, era què representaven ara les deesses antigues de la venjança. Així, aquest saber que estava sorgint i que tenia a veure amb la pregunta per l'ésser que havia significat l'empresa comuna, i per tant, amb el moviment d'aclariment que significava la πόλις quedaria representat per la deessa de la πόλις Atena, la deessa de l'escissió, i per tant, de la subjecció dels dos costats.

La inversió de la relació entre l'aparèixer i el quedar endarrera que representaven Clitemnestra i Egist al capdavant del palau després d'haver assassinat a Agamèmnon, provocava que la situació fos insostenible i que el propi Apol·lo exigís a Orestes la mort de Clitemnestra per tal de restablir la situació que hi havia abans que es partís a Troia. El seu discurs semblava més propi de les Erínies que d'un déu de l'aparèixer com Apol·lo. L'oracle que Apol·lo donava a Orestes mostrava la diferent situació en què ens trobàvem respecte tant a l'*omen* que interpretava Calcant, com respecte a les profecies de Cassandra. A diferència d'aquell no semblava que presentés dues cares, sinó només una: la mort. Apol·lo ordenava a

Orestes, sense cap ocultació i sense la necessitat de ningú, la mort dels assassins del seu pare. Com les profecies de Cassandra, l'oracle d'Apol·lo era massa clar, deia només el quedar endarrera, però se'n diferenciava pel fet que aquest sí que seria perfectament entès per Orestes. El saber d'Apol·lo es trobava entre un i altre saber. El saber que tornava de Troia era un saber de l'ésser, caracteritzat com el saber d'una *mantis* excessivament bella, significant-se un saber que ja no era un heure-se-les amb les coses i problematitzant-se un tipus de saber que estava sorgint i que ja no era de coses, sinó de l'ésser (cfr. 7.1.3, 7.1.4, 7.1.5), per això l'oracle d'Apol·lo, malgrat dir el quedar endarrera de la mateixa manera que ho deia el de Cassandra, es podia entendre: encara era un heure-se-les amb les coses i com a tal, deia a Orestes el que havia de fer. Que a diferència de l'*omen* que interpretava Calcant no li calgués l'autoritat de cap altre déu per a dir la mort, mostrava que el que havia canviat entre l'*Agamèmnon* i les *Coèfores* era el que havia passat amb el quedar endarrera. Ja ho havíem vist, ara era el que apareixia, i per tant, el que es podia dir, per això, aquesta vegada Apol·lo no necessitava de l'ajuda d'Àrtemis. El saber d'Apol·lo tenia el seu lloc entre un saber que per dir l'absència necessitava de precaucions especials, en tant que era l'irreductible a la presència i com a tal havia de ser dit, i un saber que havia des-cobert l'absència, com el fons de l'ésser i que havent deixat de ser un heure-se-les amb les coses, era un saber que no se sabia si serviria per alguna cosa. Per això el que es mostrava era que el diferent caràcter que presentava l'absència, degut a la menció que s'estava portant a terme, era el que feia que el saber no pogués seguir essent el mateix. En els versos que anaven de 269 a 274 Orestes deia:

οὔτοι προδώσει Λοξίου μεγασθενής  
 270 χρησμός, κελεύων τόνδε κίνδυνον περᾶν  
 κάξορθιάζων πολλά καὶ δυσχειμέρους  
 ἄτας ὑφ' ἧπαρ θερμὸν ἐξαυδώμενος  
 εἰ μὴ μέτειμι τοῦ πατρὸς τοὺς αἰτίους  
 τρόπον τὸν αὐτόν, ἀνταποκτεῖναι λέγων·  
 No em trairà el de Lòxias poderós  
 oracle, ordenant vèncer aquest perill  
 cridant amb crits aguts moltes coses i dient clarament  
 catàstrofes que gelarien el meu cor calent  
 si no perseguia els assassins del pare  
 dient, d'aquesta manera, matava en retorn.

Amb ἐξαυδάω se significava dir, amb la matisació de clarament, quelcom que pel que feia al quedar endarrera, pel que aquest era, mai es podia fer i que en canvi en aquest moment de la tragèdia es deia que això, era el que estava fent Apol·lo. S'assenyalava al caràcter d'escissió de l'ésser que provocava que no es pogués fer δίκη a partir de l'ἀδικία, quelcom a què s'havia fet referència en la pàrodos i es feia una indicació de la pròpia desmesura del crim que Apol·lo exigia a Orestes en la referència a ἤπαρ θεομόν<sup>19</sup> on, quasi com de passada, la tragèdia mencionava l'ésser d'Orestes com a audaç, i per tant, marcat per la seva tendència a la transgressió, assenyalant el perill de l'acte que el propi Apol·lo estava ordenant i que no es faria evident fins al final de la tragèdia. La manera com acabava l'*Agamèmnon* feia del tot impensable que el moviment es pogués aturar en aquell punt, i per tant, malgrat que l'acte que estava demanant Apol·lo fos un acte de δίκη, alhora esdevindria una ἀδικία, una desmesura que no es veia la manera d'evitar, com es mostrava en els versos 106-123 on el cor reflexionava sobre la impossibilitat de fer δίκη a partir de l'ἀδικία, reconeixent, alhora, la impossibilitat, mentre δίκη constituís el fons de les coses, que no hi hagués la purgació si es produïa la menció, assenyalant-se al caràcter desmesurat de l'obertura que portaria, de manera irremeiable, al seu tancament. Els versos 273 i 274 deien clarament el que Apol·lo estava exigint a Orestes: matar els assassins del seu pare com a compensació, de la mateixa manera que ho havien fet ells. Si recordàvem el que passava quan Àrtemis exigia el compliment de les dues cares de l'*omen* vèiem que no hi havia en cap cas una indicació tant clara com aquesta i que només més endavant i en paraules del propi Agamèmnon sabíem que l'altra cara de l'*omen* era la mort. Res de tot això s'esdevenia aquí on es deia clarament el que mai s'hauria de dir.

En els versos que anaven de 278 a 282 Apol·lo amenaçava a Orestes amb la descripció del que li farien els poders ctònics si no l'obeïa, descripció que en les *Eumènides* el mateix Apol·lo faria servir per fer fora a les Erínies del seu temple (*Eu.* 180-200). Mentre en les *Coèfores* Apol·lo actuava amb els mateixos mètodes que les Erínies, en les *Eumènides* s'hi oposava. Per haver-li ordenat a Orestes que matés la seva mare, en les *Eumènides* no podia acusar-lo pel que havia fet, essent aquesta la manera que tenia la tragèdia de mostrar que l'acte d'Orestes no havia restablert la situació inicial, sinó que l'havia perduda definitivament, en la mesura que hi havia hagut una menció i no s'havia produït la purgació. Degut a l'ordre d'Apol·lo de cometre matricidi, en les *Eumènides* els dos grups de divinitats ja no podien actuar conjuntament, perquè mentre les divinitats antigues seguien reclamant δίκη, Apol·lo després de l'ordre que havia

---

<sup>19</sup> [Cfr.] SOMMERSTEIN 2008, p. 247 nota 60: θεομόν "hot" implies "headstrong, audacious" (cf. *Seven* 603, *Eum.* 560), because Orestes would be directly defying Apollo and, as we shall presently hear, the



donat a Orestes s'hauria d'erigir en el seu defensor. En aquest moment es faria evident que l'escissió havia deixat de funcionar. No eren els déus de l'aparèixer els que havien enviat les Erínies.

En els versos 283-4 (ἄλλας τ' ἐφώνει προσβολὰς Ἐρινύων ἐκ τῶν πατρῶϊων αἱμάτων τελομένηας) hi havia una referència explícita a les Erínies i fins al vers 290 Apol·lo se seguia recreant en els patiments que podien ser infligits per les divinitats subterrànies a aquells que no respectaven els límits. Així, malgrat les diferents funcions que tenien els déus, aquesta acció d'Apol·lo s'havia de comprendre com el senyal de l'actuació conjunta d'aquests. La coacció que exercia Apol·lo damunt d'Orestes assenyalava a l'ésser en tant que ἀνάγκη, i per tant, a l'ésser en tant que límit, que semblava que es podia mostrar perquè estava deixant de funcionar ara que l'absència era el que quedava en primer terme. Quan el límit deixava de funcionar perquè l'absència deixava de ser absència, la coacció que representava ἀνάγκη començava a fallar i això era el que es feia evident amb el mostrar-se de la coacció que Apol·lo exercia sobre Orestes. En l'*Agamèmnon* quan l'absència encara era absència, no es notava aquesta coacció: l'estructura de l'ésser, en tant que funcionava perfectament, no es feia evident, de la mateixa manera que tampoc es feia evident l'ésser en tant que escissió que es mostrava com a dos grups de déus, que malgrat estar oposats per lluites preterides, actuaven plegats, mostrant-se que aquest actuar conjuntament tenia per fons una escissió de funcions (els càstigs amb què Apol·lo ara amenaçava a Orestes si aquest no portava la venjança del seu pare, eren els càstigs que executaven les Erínies). Mentre que aquesta comprensió del món dels déus era molt més velada en l'*Agamèmnon*, en les *Coèfores*, per la seva posició en el moviment de la menció, era molt més evident. Les paraules d'Apol·lo eren clares i perfectament enteses per Orestes, quan el cor en l'*Agamèmnon* havia dit a Cassandra que els oracles d'Apol·lo eren difícils d'aprendre (A. 1255), però evidentment, la situació en les *Coèfores* no era la mateixa que en l'*Agamèmnon* i coherent amb aquest fet, en l'*Agamèmnon* ens trobàvem que qualsevol menció del quedar endarrera estava emmarcada per un seguit de recursos, entre els que havíem trobat els somnis i els *omens*. En les *Coèfores*, en canvi, el quedar endarrera no s'expressava dins de l'oracle d'Apol·lo sinó que era Orestes qui l'explicava i si bé podíem pensar que l'explicava dins del marc d'un record, el record era massa recent per a poder fer realment de marc, mostrant-se que pel que havia passat al llarg de l'*Orestea* el quedar endarrera, en les *Coèfores* cada cop necessitava de menys precaucions.

Quan Apol·lo explicava a Orestes els mals que podien infligir les Erínies, aquest tornava a fer us d'elements còmics, que ja havíem vist que estaven presents en *l'Orestea* des del moment en què Clitemnestra matava a Agamèmnon, i per tant, des que el quedar endarrera era el que apareixia. En aquest cas, es tractava d'una malaltia de la pell que les Erínies ocasionaven a aquells que actuaven contra *δίκη* (vers 279-82 *λευκάς δὲ κόρσας*). *κόρση* no es trobava en cap altre tragèdia (tot i que si un derivat seu *ἀποκορσοῦθαι* es trobava en Hypsipyle (fr.248 d'Èsquil)) i *τύπτειν ἐπὶ κόρσης* (cf. Pherecrates fr. 165) era una frase que podia ser censurada en una conversació<sup>20</sup>. Les paraules d'Apol·lo es tancaven amb una referència a la manera de morir del que infringia *δίκη* (*ταριχευθέντα* vers 296) com un peix barat en conserva. Degut al desacostumat de la presentació de les Erínies i de les seves funcions, la seva referència trencava el marc de la tragèdia, per això s'havia de recórrer al llenguatge còmic.

En el moment en què Orestes rebia l'oracle d'Apol·lo, aquest es trobava en una situació semblant a la que es trobava Agamèmnon quan Calcant interpretava l'*omen* de les àligues. En aquell moment Agamèmnon es trobava amb què tot era mort, fer una cosa o fer l'altra era mort. Orestes es trobava en aquesta mateixa situació: mort si matava la seva mare, però mort també si no la matava, doncs Apol·lo l'havia amenaçat amb les terribles morts que infligien les Erínies si no venjava la mort del seu pare, exercint aquella coacció que semblava que l'ésser estava deixant de ser, i per tant, fent-se rellevant en el seu deixar de funcionar. Tanmateix, mentre Agamèmnon tot just ho suportava uns quants versos, el suportar d'Orestes era el *kommos* que ocupava bona part de les *Coèfores*. Aquest sostenir-se d'Orestes, com en el seu moment el d'Agamèmnon, o el de Cassandra, era el que constituïria allò tràgic. En el seu sostenir-se es mostraria l'ésser, per això com l'escena de Cassandra, el *kommos* es faria rellevant com una detenció.

Aquesta primera part de les *Coèfores* mostrava la situació que havia provocat l'assassinat d'Agamèmnon i l'erigir-se en instància visible de Clitemnestra. El mostrar-se del fons provocava situacions desacostumades com el no saber què fer amb unes libacions i des-cobrir que tant se'n podia fer una cosa com una altra, però també el fer-se rellevant de l'*ἀνάγκη* que constituïa l'ésser, en la coacció que exercia Apol·lo sobre Orestes i que fins ara, en la mesura que l'absència era absència, i per tant, l'ésser funcionava perfectament, no s'havia mostrat. L'oracle que Apol·lo transmetia a Orestes determinaria el següent pas i faria que Orestes quedés suspès en una no-actuació que mostraria l'absència que constituïa l'ésser.

---

<sup>20</sup> SOMMERSTEIN 2002, pp. 151-168



Absència III | Capítol 10



El principi de les *Coèfores* havia quedat marcat per la situació que havia provocat l'assassinat d'Agamèmnon. Com que l'absència s'havia fet visible la situació havia esdevingut desacostumada i això era el que s'havia mostrat en les paraules d'Orestes del pròleg. La reflexió del cor havia fet rellevant que malgrat la situació de les *Coèfores*, δίκη encara seguia essent el fons de les coses. Tanmateix, quan Electra havia hagut d'anar a abocar les libacions que havia enviat la seva mare, aquesta no havia sabut que fer-ne, mostrant-se com l'assassinat que havia portat a terme Clitemnestra i que l'havia erigida en el cap visible del palau, havia fet que l'estructura trontollés. L'heure-se-les amb les coses, que era el saber quan l'ésser era escissió, estava deixant de funcionar i amb unes libacions tant se'n podia fer una cosa com una altra: abocar-les amb tot respecte o llençar-les com si fossin impureses i marxar corrents. D'aquesta manera es mostrava sobre un fons que era escissió, com aquesta començava a deixar de funcionar. El final d'aquesta escena abans que comencés el *kommós* consistia en l'anagnorisi entre els germans i el relat de l'oracle que Apol·lo havia transmès a Orestes. L'anagnorisi havia confirmat que amb les libacions se n'havia pogut fer qualsevol cosa, doncs enlloc de servir per lamentar al mort, s'havien fet servir per poder portar a terme la venjança. Per altra banda, l'oracle que Apol·lo havia transmès a Orestes també mostrava el canvi que s'estava produint degut a què se separava de l'*omen* que havia llegit Calcant, en la mesura que ja no calia l'ajuda de cap instància per dir l'altre dels significats. La causa era que en l'oracle que rebia Orestes tot era l'altre dels significats, però, tot i això, el seu oracle era clar i Orestes el podia entendre i a partir de saber el fons de les coses, sabia el que havia de fer-ne, a diferència del que passava amb les profecies de Cassandra que no servien per fer res. D'aquesta manera el saber es mostrava solidari amb la situació que representava les *Coèfores*, en què l'absència havia passat a primer terme, i per tant, es podia dir, però alhora encara era l'altre que determinava que el saber encara fos un heure-se-les amb les coses que es començava a problematitzar amb el problema de les libacions, amb l'encaminar-se cap a la mort de Cassandra o amb l'escena dels brodats porpra. L'oracle que Apol·lo transmetia a Orestes, posava a aquest en la mateixa situació amb què s'havia d'enfrontar Agamèmnon després de la interpretació de Calcant de l'*omen* de les àligues. Com aquell, Orestes es trobava amb què tot era mort: matar la seva mare o patir les terribles morts que infligien les Erínies per no haver venjat el seu pare. Però mentre Agamèmnon ho suportava un breu moment, el suportar d'Orestes era el *kommós* que ocuparia bona part de les *Coèfores*.

El *kommos* era una cançó fúnebre que prenia la forma d'un diàleg que podia ser total o parcialment cantat pel cor i un o més d'un dels actors. Entre aquells que havien estudiat aquest *kommos* es plantejaven problemes com el de la relació d'aquest amb l'escena precedent, si en ell Orestes es decidia a portar a terme el matricidi i si no era així, quin sentit tenia que hi hagués una part mèlica. El *kommos* tenia per propòsit la invocació d'Agamèmnon per a demanar-li ajuda contra els seus assassins (vers 456) i era la culminació de totes les pregàries que s'havien fet des del principi de la tragèdia a Zeus, a les forces ctòniques i al propi Agamèmnon. Germà i germana juntament amb el cor s'unirien en una gran pregària demanant aquesta ajuda. Per la seva amplitud i importància, aquesta gran cançó fúnebre dominava tota la primera part de la tragèdia, accentuant aquell caràcter de detenció que des del principi hem vist que impregnava les *Coèfores* i que significava l'aparició de l'ésser en la seva radical diferència amb les coses, i per tant, amb el tracte amb elles. Estructuralment era força complex i se l'havia dividit en dos, tres i fins a quatre parts segons els diferents estudiosos, respectant, però, en tots els casos una primera divisió en 423.

#### *Kommos*: Primera part. Suportar l'absència | 10.1.1

Aquesta primera part, que seria una lamentació (*θρήνος*), anava de 306 a 423 i estava constituïda per una estructura formada per: estrofa a – estrofa b – antiestrofa a – anapests de marxa que es repetia quatre vegades (aba - anapests – cbc – anapests – ded – anapests – fef). Els anapests serien el que tancarien cada tríade perquè el *kommos* començava i acabava amb anapests de manera que els del principi no pertanyien a la primera tríade sinó al *kommos* en general. Així, ens trobàvem amb quatre tríades separades entre elles per anapests de marxa que eren cantades per Orestes, el cor i Electra, en les quatre tríades amb el mateix ordre. La primera tríade (aba) i la segona (cbc) estaven molt relacionades pel que feia al contingut. La mateixa proximitat es trobava entre la tercera i la quarta tríade, mentre que el segon *epirrhema* (versos 372-379) servia com a divisió entre les dues primeres tríades i les dues segones.

El *kommos* començava amb els anapests d'entrada que en marcaven l'inici. Aquests eren cantats pel cor i donaven la tonalitat a la primera part.

ἀλλ' ὦ μεγάλοι Μοῖραι, Διόθεν τῆιδε τελευτᾶν

ἦι τὸ δίκαιον μεταβαίνει.

310 ἀντί μὲν ἐχθρᾶς γλώσσης ἐχθρὰ γλῶσσα τελείσθω

τοῦφειλόμενον πράσσουσα Δίκη μέγ' αὐτεῖ·  
 ἀντι δὲ πληγῆς φονίας φονίαν πληγῆν τινέτω.  
 “δράσαντι παθεῖν”, τριγέρων μῦθος τάδε φωνεῖ.  
 Però, grans Moires, enviades pel déu poseu fi a això  
 de la manera que el just fa canviar la situació.  
 Que a paraules d’odi es respongui amb paraules d’odi.  
 Crida fort la justícia fent complir el que se li deu.  
 Que amb un cop assassí, paguis un cop assassí  
 “δράσαντι παθεῖν”, una antiga dita diu.

En el *kommos* es mostraria l’absència que constituïa l’ésser en tant que escissió, com el suportar<sup>1</sup> dels dos germans, degut a què a partir d’un cert moment tot esdevindria mort i els dos germans quedarien suspesos en aquesta situació sense poder fer res. L’escissió que havia quedat representada per l’oposició entre Agamèmnon i Clitemnestra i que només s’havia fet rellevant en la mesura que començava a fallar, ara es mostrava com la situació desacostumada de Clitemnestra al capdavant del palau; tanmateix, només en l’enfonsar-se dels dos germans, que significaria matar a la seva mare, se’n produiria la seva pèrdua.

La petició que es feia a les Moires era per tal que δίκη fes les coses tal i com ho havia fet fins ara, de manera que a l’acte de la desmesura li seguís la purgació, demanda que quedava perfectament resumida en “δράσαντι πάθειν” com a què la desmesura es purgava perquè l’ésser era δίκη degut a la seva constitució des de l’absència. El *kommos* començava recordant en què consistia δίκη<sup>2</sup> perquè aquest era el fons del món tal i com se l’havia conegut fins ara i les *Coèfores* encara pertanyien a aquest món tot i que l’absència hagués quedat en primer terme provocant una situació desacostumada on ja no era tant evident que δίκη encara seguís valent. De nou, com que les *Coèfores* des-cobria el quedar endarrera, això comportava que es fes visible l’estructura de l’ésser, que no era altra cosa que el que estava passant en aquests anapests d’entrada que cantava el cor quan aquest es dirigia a les Moires que eren les que vigilaven la

---

<sup>1</sup> OWEN 1952, pp. 92-93: “And this *kommos* is the only way he can find as yet to picture what is happening in the unseen world. He expresses it of necessity in terms of his human scene. But it is not here that his chief interest lies, nor in the characters of the agents. The problem is set not to test and probe the human souls of Orestes and Electra, to reveal their characters, but to probe and explore the soul of the universe. (...) The *kommos* scene was thus his starting-point in the construction of his play, the keystone of the structure. It gives him the link he requires between the given story on which he must build and what he wishes to represent. Here Electra and Orestes may meet and touch the spirit-world, which is his subject.”

<sup>2</sup> LEBECK, 1971, p. 113 : “Thus through the *kommos* Orestes gains insight into the paradox of Dike and his own dilemma.”



relació entre l'aparèixer i el desaparèixer. La possibilitat d'aquestes divinitats no era més que l'altra cara d'entendre ésser com a límit i amb la demanda de la venjança, es mostrava com de difícil de suportar era una situació en què l'absència era la que quedava al capdavant i on l'ésser deixava de ser aquest límit. Aquests anapests, concentrant el que en el *kommos* s'aniria desenvolupant, mostren que aquest era l'essència de les *Coèfores*: la detenció que mostrava l'absència.

#### Superar la ruïna | 10.1.1.1

El *kommos* era una lamentació per la situació actual, en què Agamèmnon havia mort de manera deshonrosa. En el lamentar se suportava que el fons de l'ésser era una absència, que la situació present era la de la mort. Mentre havíem vist com Agamèmnon en el primer *stasimon* suportava uns breus instants que tot era mort, el *kommos* era el suportar d'Orestes, el quedar suspès en el no-poder fer. En aquest suportar es mostrava que l'haver encara era escissió a través de mostrar l'absència que el constituïa. Cada una de les tríades del *kommos* se centraria en algun aspecte de les metàfores que havien anat sorgint al llarg de *Orestea* per mostrar aquesta absència.

En la primera estrofa Orestes es dirigia al seu pare i es preguntava com fer-li arribar aquesta pregària allà on reposava, posant-se de manifest la dificultat de voler-se adreçar a aquell que ha abandonat la presència, i mostrant aquesta dificultat com la conseqüència de la constitució de l'ésser com a escissió entre l'aparèixer i el desaparèixer. Orestes en la seva dificultat per suportar la mort del seu pare, li feia una pregària per a què tornés, que feia rellevant que de la mateixa manera que a la foscor se li oposava la claredat, al cant d'alegria se li oposava el lament. En fer-se evident aquest últim com l'adequat pel mort, igual que el pean ho era pel viu, es mostrava que el que valia era l'heure-se-les amb les coses, i per tant, el saber que estava constituït des de l'absència o el que és el mateix, l'ésser com a escissió.

En la segona estrofa era el cor qui cantava i li deia a Orestes que les ganyes furioses del foc no destruïen el φρόνημα d'aquell que havia mort, sinó que apareixia després la seva ira. En la mesura que el mort havia patit injustícia i li quedava quelcom pendent abans d'enfonsar-se en l'Hades, aquest podia tornar a la presència, perquè la seva figura no havia estat completada, posant-se de manifest l'ésser com a εἶδος, i per tant, escissió. Això, algunes vegades es representava amb el fet que la ψυχή o figura del mort apareixia per tal de reclamar alguna cosa

que li permetés completar la seva figura, com s'esdevindria en les *Eumènides* amb la ψυχή de Clitemnestra, quan aquesta tornés per reclamar la seva venjança, però d'altres vegades eren les forces ctòniques, que vigilaven els límits, les que eren convocades amb el lament, de manera que podíem pensar que Orestes buscava l'ajuda de les Erínies del seu pare, per tal que aquest fos venjat. En els versos 327-328:

ὄτοτύζεται δ' ὁ θνήσκων,  
ἀναφαίνεται δ' ὁ βλάπτων·  
És lamentat el mort,  
es fa aparèixer el que pot fer mal.

Sommerstein<sup>3</sup> deia que el mort i el que es podia fer aparèixer, eren el mateix. Ara bé, sabem la dificultat de fer aparèixer allò que ja sempre havia quedat endarrera, si no era que a aquest li quedava quelcom pendent, com passava amb Agamèmnon. En els versos que van de 329 a 331:

πατέρων τε καὶ τεκόντων  
γόος ἔνδικος ματεύει<sup>4</sup>  
τὸ πᾶν ἀμφιλαφῆς ταραχθείς.  
Pel pare i progenitor  
el lament justificat, venjança  
amb gran abundància incita

En aquests versos, ens trobàvem, de nou, amb la convicció que es podia fer aparèixer a aquell que havia mort, degut a la necessitat de portar a terme al venjança, que en completaria la seva figura. Una aparició d'una ψυχή que no tenia res a reclamar era del tot estranya al pensament grec i en un dels poc llocs on la podíem veure era en els *Perses* tot i que allà es produïa en el marc d'una comunitat bàrbara i es destacava enfront del que era una πόλις, per això, el contemplar la possibilitat que la ψυχή d'Agamèmnon pogués tornar, en tant que a Agamèmnon li quedava quelcom pendent, com era portar a terme la seva venjança, confirmaria que el fons encara era escissió. L'última estrofa d'aquesta primera tríade era cantada per Electra però aquesta a diferència d'Orestes ja no es preguntava com es podia invocar a aquell que ja no

<sup>3</sup> [Cfr.] SOMMERSTEIN, 2008, p. 253, nota 73

<sup>4</sup> [Cfr.] THOMSON 1966, v.II, p. 143: "On ματεύει the Schol. writes ζητεῖ τὸ ἀντιτιμωρεῖσθαι, but this does not imply that the idea of revenge was missing in the text, for in that case he would have written ζητεῖ, τὸ ἀντιτιμωρεῖσθαι δηλονότι."

formava part de l'aparèixer, ni es preocupava, com el cor, de si era possible que Agamèmnon els pogués ajudar: Electra donava per suposat que es podia fer i explicava la situació en què es trobaven els fills de l'Atrida, i així com en l'escena de les ofrenes era ella la que era convençuda de com abocar les libacions, tot i que tractant de fer δίκη s'acabés cometent ἀδικία, ara era ella la que convencia als altres de poder portar a terme el que volien, repetint-se el mateix moviment d'aquella escena i tornant a deixar al des-cobert l'absència que constituïa l'ésser. La pregària que feia Electra no podia tenir un caire més fosc, ni presentar de manera més clara el quedar endarrera<sup>5</sup> fent-se rellevant, d'aquesta manera, que l'estructura estava fallant perquè l'absència s'estava mostrant, com també s'havia mostrat en l'escena de les libacions, tot i que es mostrés des de un fons constituït, encara, per l'escissió. L'estrofa acumulava en uns pocs versos la foscor que mai es feia present (versos 332-336):

κλυθί νυν ὦ πάτερ ἐν μέρει  
πολυδάκρυτα πένθη·  
δίπαις τοί σ' ἐπιτύμβιος  
335 θρῆνος ἀναστενάξει  
τάφος δ' ἰκέτας δέδεκται φυγάδας θ' ὁμοίως.  
Escolta ara pare en torn  
la pena de moltes llàgrimes.  
Els dos nens damunt de la teva tomba  
el lament fúnebre gemeguen.  
La teva sepultura els ha rebut com a suplicants igualment els dos fugint.

El quedar endarrera quedava exposat com a patiment que costava moltes llàgrimes, com a lament i gemec de dos germans damunt la tomba del seu pare, com a sepultura que feia de refugi a dos suplicants que havien hagut de fugir de casa seva. L'estrofa estava marcada per l'absència i per la pregunta d'Electra que tancava aquesta estrofa: “τί τῶνδ' εὔ, τί δ' ἄτερος κακῶν; οὐκ ἀτρίακτος ἄτα;”, que ens recordava al vers 211 de l'*Agamèmnon* quan aquest comprenia l'*omen* que havia interpretat Calcant: “τί τῶνδ' ἄνευ κακῶν;” i quedava confrontat a

---

<sup>5</sup> [Cfr.] SCHADEWALDT 1966, p. 136 : “Was im Rahmen des Beschwörungsthrenos der Choephoren eigentlich wirksam wird, das ist durch die Handlung bestimmte tiefe Schicksalsgeschlagenheit der letzten Überlebenden des Atridenhauses, so wie dieses Schicksal im Pathos seiner Träger erlebt und erlitten wird. Von Triade zu Triade entwickelt sich das Pathos.”

la mort d'Ifigènia, o el que és el mateix: al quedar endarrera<sup>6</sup>. Les paraules d'Electra també eren les d'algú que havia estat confrontat al quedar endarrera: “de tot això què hi ha de bo, què és sense mal? No és la ruïna invencible?”. Com Agamèmnon, Electra es trobava amb què tot era absència, tot era mort i en aquesta confrontació amb el fons, Electra suportava la situació sense fer de l'absència una cosa. En la seva pregària quedava sostinguda en l'escissió. Electra es preguntava pel bé que feia referència a l'escissió (cfr. 3.3 i ss) i si hi havia encara l'escissió, si hi havia les dues cares o si només n'hi havia una, perquè la següent pregunta deia quelcom així com si hi havia quelcom que no fos mal, com es preguntava Agamèmnon, quan semblava que tot era absència. A la pregunta d'Electra de si la ruïna era invencible, fent referència al suportar que tot era mort, la resposta ja havia estat donada en la pàrodos: en la mesura que ésser significava límit, no hi havia fer δίκη a partir de l'ἀδικία, no hi havia un restablir la situació de partida en la què la mort era el fons, sinó que l'únic que quedava per fer era suportar o sucumbir. No hi havia possibilitats de superar la ruïna perquè no hi havia fer δίκη i quan es deixés de suportar per sucumbir, aquest sucumbir significaria la pèrdua de l'absència. Les tres primeres estrofes del *kommos* havien mostrat a través del suportar l'absència d'aquells que les cantaven que l'ésser era una escissió. Orestes amb la pregària que enviava al seu pare, mostrava la dificultat d'adreçar-se a l'altre costat fent rellevant, per tant, l'altre costat, el cor confiant amb la venjança suposava l'ésser com a εἶδος i Electra amb el seu lament, i la seva pregunta, en la mesura que la ruïna era invencible, mostrava que l'absència era encara absència. El suportar de cada un dels personatges, el seu sostenir-se en l'escissió, era el mostrar-se de l'escissió, el mostrar-se que aquesta estava constituïda per l'absència.

#### Menció que no és purgació | 10.1.1.2

En els anapests que donaven lloc a la següent tríade el cor problematitzava la noció de δίκη que s'acabava de mostrar en la primera tríade i amb què començava el *kommos*, ja que tot i que encara era el que hi havia, es trobava en una situació compromesa, degut a què el quedar endarrera havia passat a ser el que quedava al davant. Això era el que el cor deia versos 340-344:

340 ἀλλ' ἔτ' ἄν ἐκ τῶνδε θεὸς χορήζων  
θεΐη κελάδους εὐφθογοτέρους,

<sup>6</sup> BURIAN 1986, p. 340: “The reference to the parodos of the Agamemnon is unmistakable. There, the chorus depict Agamemnon, faced with the choice of sacrificing his daughter or abandoning his expedition,

ἀντὶ δὲ θρήνων ἐπιτυμβιδίων  
 παιῶν μελάθροισ ἐν βασιλείοις  
 νεοκρᾶτα φίλον κομίσειεν.

Però si encara un déu ho desitgés  
 podria posar uns sons més harmoniosos  
 enlloc del cant fúnebre damunt de la tomba  
 un pean en el palau dels reis  
 un ésser estimat acabat de mesclar, podria portar.

La referència era a Orestes i a la possibilitat que el seu acte pogués restablir δίκη. Sabíem que δίκη portava les coses al seu compliment, tanmateix, la pregunta era si aquest compliment podia superar la ruïna, tal i com es preguntava Electra. El cor havia anat apuntant, a què no hi havia superar la ruïna, que no hi havia fer δίκη a partir de ἰδίκη, sinó que només en el suportar la ruïna hi havia la possibilitat de τὸ δ' εὔ, o el que era el mateix, de l'escissió. Tot i això, aquesta visió del cor, on amb l'arribada d'Orestes es restabliria δίκη d'alguna manera era present en tot el *kommos*, i per tant, en les *Coèfores*, però només per dir, que no, que no era possible. La introducció d'aquesta problemàtica era la que permetria que en les dues següents tríades es tractés del problema que es tractava en tota l'*Orestea*: δίκη. Si era possible el que deia el cor, llavors es podria fer δίκη, es podria fer l'absència, el desaparèixer; però això era el més radicalment oposat al desaparèixer, i per tant, al que constituïa δίκη. Així, la comprensió del fons d'absència de l'escissió portava a què en la segona tríade es desitgés una situació diferent de l'actual (tant de bo la situació no fos aquesta, tant de bo no ens trobéssim amb la pèrdua, tant de bo no s'hagués produït la menció, tant de bo no ens trobéssim en la purgació) en la mesura que es comprenia que no es podia fer δίκη. De nou, tal i com passava quan es llegien els auguris funestos en l'*omen* que interpretava Calcant (cfr. 3.3.2), el caràcter d'absència es deia com una negació. Primer Orestes desitjava que el seu pare no hagués mort de la manera com ho havia fet. Si hagués mort a Troia, hagués rebut els honors que es mereixia com a vencedor de la guerra, tanmateix, de la manera com ho havia fet, només havia portat la desgràcia a la seva família. La resposta del cor seguia en aquesta línia i lamentava que Agamèmnon en morir d'aquesta manera, no hagués estat rebut a l'Hades com el gran rei que havia estat. Tanmateix, en la mesura que l'ésser era una escissió, l'aparèixer estava constituït des de la mort i era el que li donava el sentit, esdevenint el tancament per a la figura. Així, la mort no era quelcom casual, sinó el fons de sentit de la vida, per això, per ser qui era, Agamèmnon havia de morir tal i com

---

as asking, τί τῶνδ' ἄνευ κακῶν;" (1. 211) and concluding, εὔ γὰρ εἶη (1. 217)."

ho havia fet (cfr. 3.5.1. i ss). Si Agamèmnon no hagués mort a mans de la seva dona, no seria Agamèmnon, no seria el rei que havia vençut a Troia, no seria la figura que emprendria el camí cap a l'ésser encara que per això hagués de sacrificar la seva filla, esdevenint així el cap visible del que era Grècia, o el que és el mateix, de la pregunta per l'ésser. En l'estrofa que cantava Electra, aquesta lamentava que hagués estat el seu pare el que hagués mort i no aquells que ara dominaven al palau. Si no hagués estat així, ara no es trobarien en la situació en què es trobaven. La foscor no seria la que dominaria, però no perquè Clitemnestra i Egist haguessin mort, sinó perquè Agamèmnon no hauria mort de la manera que ho havia fet, tanmateix, això el que significaria, era que Agamèmnon no hauria marxat cap a Troia. Ara bé, si Agamèmnon no hagués marxat cap a Troia, certament no ens trobaríem en la situació en què ens trobàvem, però el que no sabríem és si ens trobaríem en cap situació, i per tant, si hi hauria res. En la seva dificultat per suportar la situació actual Orestes, Electra i el cor imaginaven una situació en què δίκη no era el fons de les coses. Però en tant que aquesta situació només era imaginada es mostrava que l'estructura era escissió. En aquesta segona tríade es mostrava que el fons de δίκη era absència en la figura del rei, que havia de morir vergonyosament a mans de la seva dona Clitemnestra, com l'altre cara d'embarcar-se cap a Troia, significant-se d'aquesta manera la purgació inevitable que li queia per haver comès la desmesura d'encaminar-se cap a l'ontològic. Aquesta inevitabilitat de la purgació era la conseqüència de la constitució de δίκη des de l'absència, i per tant, de l'ésser en tant que escissió. El desig que Orestes i Electra expressaven com que el seu pare no hagués mort de la manera que ho havia fet, era només per dir que no, que això que ells volien era el que mai es podria esdevenir, si l'ésser era δίκη.

En els anapests que ens portaven a la següent tríade, el cor deia a Electra que el que ella havia dit seria millor que l'or, més gran que la fortuna dels hiperboris. Això significaria que l'ésser no seria una escissió, que a la menció no li seguiria la purgació, però tal i com s'havia mostrat en les dues primeres tríades, l'ésser era escissió. El cor afirmant que això que havia dit Electra seria el millor, confirmava que això no era el que hi havia. I de fet, com s'havia mostrat fins ara, la situació en què es trobaven era totalment diferent: els que els haurien pogut ajudar estaven sota terra, mentre que aquells que els havien abocat a aquesta situació eren els que ara estaven al capdavant del palau, i per tant, tot i que de forma invertida, el que hi havia encara era una escissió.

## La impossibilitat de fer δίκη | 10.1.1.3

En la tercera tríade, els dos germans havent comprès la situació en què es trobaven, i per tant, havent comprès que la mort del seu pare a mans de la seva mare era la conseqüència del fet que δίκη seguís valent, exigien δίκη, i per tant, exigien que Egist i Clitemnestra rebessin el que els pertocava. Fins ara el *kommos* havia revelat l'ésser com una escissió, de manera que a la menció sempre li havia de caure la purgació. Havent sentit les paraules del cor que els havia explicat perquè la situació era la que era, comprenien que el moviment de δίκη no es podia aturar i que el següent acte estava a punt de produir-se<sup>7</sup>. Orestes i Electra, per ser qui eren, assassinarien a la seva mare i al seu amant, portant a terme la purgació que li cauria a Clitemnestra per haver sobrepassat la mesura, de la mateixa manera que Agamèmnon, per ser qui era, havia sacrificat a Ifigènia. Tanmateix, un cop s'hagués produït la menció i la purgació el següent pas seria la pèrdua de l'ordre que fins ara havíem conegut: l'escissió. En les *Coèfores* la foscor, que hauria de quedar endarrera, era la que dominava i el que exigien, amb el seu acte, Orestes i Electra era que es produís el següent pas de la menció: la purgació. El quedar endarrera havia passat al davant, la situació era del tot insostenible per desacostumada, però amb l'exigència de venjança d'Orestes i Electra, l'absència deixaria de ser el que hi hauria en primer terme, però amb això no s'aconseguiria restablir l'absència en tant que absència. No hi podria haver per més temps escissió. Sense absència l'ésser deixaria de ser aparèixer per ser el que apareixeria de manera que ja no hi hauria diferència entre les coses i l'ésser, sinó que només hi hauria una única cosa òntic-ontològica que seria la manca de diferència de les coses, la manca d'ésser, el que anomenarem l'utot i que com altra cara tindrà el continu o el que és el mateix: la manca de límits. Exigint δίκη, i per tant, que Clitemnestra i Egist rebessin la seva part, estaven exigint la pèrdua del seu món. La situació d'Orestes i d'Electra era insuportable, però que

---

<sup>7</sup> Sobre el fet d'entendre ésser com a límit, i per tant, com a necessitat sense que aquesta es trobés en la dicotomia necessitat/libertat [cfr.] SCHADEWALDT 1960, p. 137 : "Mit der Beschwörung ist die Tat im gewissen Sinne vollzogen. Doch eben die erreichte Gewißheit des Wollens und die aufgedeckte Notwendigkeit der Tat wird fragwürdig im Ausblick auf das dem Geschlechte eingeplanzte Unheil, das keine klare Heilung kennt." Les vacil·lacions del cor davant de si δίκη era o no era aparèixer que no podia aparèixer, i per tant, menció que era purgació, eren les vacil·lacions que s'expressaven com el dubte de la necessitat de l'assassinat d'Egist i Clitemnestra. Aquest només era necessari si la menció era purgació, perquè només en aquest cas l'ésser era límit, i per tant, obligava a ser el que un era. Per tant, una i altra pregunta, en el fons, eren la mateixa pregunta. [Cfr.] SCHADEWALDT 1960, p. 138: "Für die ganze erste Choephorenhälfte kann man sagen: nicht die subjektive Täterschaft des Muttermörders ist dem Dichter Gegenstand seiner Gestaltung, sondern das Problem der Tat des Muttermordes selbst, ihre Möglichkeit, ihre Notwendigkeit. Nicht ein psychologisches Ob reizt Aischylos: er fragt nach dem faktischen Daß." El mateix p. 140: "Die Notwendigkeit der Tat – kein bloß göttlicher Zwang und kein bloß menschlicher Wille, sondern beides ineinandergreifend in der Einheit eines Schicksals, von dem der Täter eingeschlossen und umgeben ist – diese Notwendigkeit steht nun scharf umrissen da. Hier setzt der Kommos ein."

Clitemnestra i Egist morissin no faria que el quedar endarrera quedés de nou endarrera, ja ho havíem dit: no hi havia fer l'absència; aquestes morts, més aviat, el que deixarien seria la pèrdua de la diferència entre aparèixer i quedar endarrera, o el que és el mateix, la pèrdua de l'escissió. El que provaria que δίκη seguia valent era que la seva afirmació, fer δίκη, seria la seva pèrdua, δίκη deixaria de valer.

Orestes havia entès el que havia dit el cor: que la menció sempre comportava purgació i que la situació en què es trobaven no podia deixar de ser la que era després del que Agamèmnon havia fet. El que ell i Electra imaginaven era un món en què δίκη no era el fons de les coses. Tanmateix, δίκη era encara el fons de l'haver, de manera que Agamèmnon havia de morir com ho havia fet i alhora la situació no podia quedar com estava, ja que Clitemnestra i Egist al capdavant del palau, significaven una absència que esdevenia presència. Així, un cop es comprenia això, Orestes demanava a Zeus<sup>8</sup> que enviés la ruïna que tard o d'hora atrapava als que anaven més enllà de tota mesura, exigint-se el cop, inevitable, si δίκη seguia valent. De nou es feia menció del déu que havia establert el seu regne deixant endarrera als déus antics, de manera que sense immiscir-se en les seves funcions era qui enviava les fúries als transgressors. De la mateixa manera que Agamèmnon comprenia qui era després de l'*omen* que interpretava Calcant, Orestes havia entès qui era després de les paraules del cor.

Estem d'acord amb Schadewaldt<sup>9</sup> que en el *kommos*, en contra del que altres estudiosos poguessin pensar no hi havia res semblant a què Orestes prengués una decisió, de la mateixa

---

<sup>8</sup> Pel que fa a l'apel·lació a Zeus, i la seva relació amb la insostenibilitat de la situació en què es trobaven Orestes i Electra, i com tot el moviment de δίκη comportava el perill de pèrdua de l'ordre establert, [cfr.] SCHADEWALDT 1960, p. 122: " Der Appell an die höchste göttliche Instanz der Gerechtigkeit leitet den Blick von der besonderen Not und Gefahr auf die ewige Ordnung des Rechtes selbst, die durch den noch ungestraften Frevel gefährdet ist."

<sup>9</sup> [Cfr.] SCHADEWALDT 1960, p. 127 i ss. : " ...daß Orest erst durch die Einwirkung der andern, zumal die Schilderung aller Schmach und Leiden zum Entschluß getrieben wird. Ist wirklich der Entschluß das Ziel des Kommos und alles, was die Sprecher sagen, auf dieses Ziel abgestellt, so wären bei der überlieferten Strophenfolge die weiteren Reden des Chors und der Elektra (439-455) freilich "zwecklos", und die Worte des Orest gehören unweigerlich ans Ende. Doch diese Voraussetzung trifft, wie wir inzwischen sahen, nicht zu. Nicht ein Wort wies im ersten Kommosteil auf eine vom Dichter beabsichtigte innere Entwicklung. Wo Orest im Kommos unsicher und verzweifelt war, war nirgends an die Ausführung der Tat gedacht, wie dies später, unmittelbar vor dem Mord (899), für einen Augenblick wirklich der Fall ist." El mateix, p. 137: "... die Entschlossenheit des Orest zur Tat ist in den Choephoren keine Variable, die die Phantasie des Dichters beschäftigt hätte und die Hörer beschäftigen sollte. Orest ist entschlossen im Prolog, wo er zuerst den Vater um Hilfe bittet; er ist in der langen Rede nach der Anagnorisis, wo er das Gebot Apollons und die zur Tat treibenden sachlichen und persönlichen Motive darlegt (269); er äußert die Entschlossenheit im Kommos auf die Kunde von der Schändung des Toten und später noch einmal, als der Traum Klytimestras ihm eine neue göttliche Bestätigung gibt (550). In allen diesen Handlungsstadien ist der Entschluß vorausgesetzt und konstant. Die Prozedur einer inneren Entschließung steht nirgends



manera que tampoc hi havia una presa de decisió per part d'Agamèmnon quan havia de sacrificar la seva filla, sinó només el coneixement del que ell era. Aquesta no-presa de decisió venia confirmada pel fet que el *kommos* era la pregària que detenia l'acció per mostrar l'ésser, per tant, no tindria cap sentit que en aquest moment es prengués una decisió que afectaria tot el curs de la tragèdia. Sí pel que sabem de l'ésser en tant que heure-se-les amb les coses, no hi havia la possibilitat de prendre una decisió (cfr. 3.5.2), pel que sabem del *kommos* encara era més difícil pensar que una acció així hi pogués tenir lloc. Per tant, podem afirmar que en el *kommos* no hi havia un qüestionar-se el que s'havia de fer, sinó més aviat el des-cobrir la situació en què un es trobava, per saber el que un havia de fer, i de fet, això era el que havia estat el *kommos* fins ara: un mostrar la situació en què es trobaven Orestes i Electra. En el vers 385 Orestes deia: "τοκεῦσι δ' ὁμῶς τελεῖται.". Amb aquest vers Orestes expressava el que δίκη significava. En la mesura que τοκεῦσι s'aplicava al pare i a la mare Orestes deia que la revenja pel pare era el càstig de la mare. I aquest era el dilema al que s'enfrontava Orestes i que no era més que el fons de δίκη: la tasca de venjar el seu pare comportava fer mal a la seva mare, ell no podia fer una cosa sense fer l'altra, de la mateixa manera que no hi havia la possibilitat de restablir δίκη a partir de l'ἀδικία. Aquest no poder fer ni una cosa ni l'altra de què es queixava Orestes no era més que el sostenir-se en l'escissió suportant que tot era mort; era el fer valer que pel fet de mostrar-se, els límits deixaven de valer i ja no se sabia què s'havia de fer. En l'estrofa que cantava el cor aquest desitjava la mort d'Egíst i de Clitemnestra, ja no se n'amagava, una còlera violenta, un odi rancuniós volava del seu cor, que si recordàvem, era el mateix que passava a Agamèmnon quan aquest havia comprès el que ell era (A. versos 218-221). Orestes, com el cor, estava disposat a tot, i per tant, com Agamèmnon, en intentar fer δίκη cometria la més gran desmesura. En la següent estrofa era Electra la que havia comprès el que havien de fer. S'encomanava a Zeus, l'única menció del quedar endarrera i demanava fer δίκη a partir de

---

zur Frage" [Cfr.] també GARVIE 1988, p. 123 "For Schadewaldt, on the other hand, it is dramatically static, in that Orestes' decision is nowhere (until 899) a variable in the play, and there is never any doubt that he will do what he has come home to do. His resolution is as fixed at the beginning of the *kommos* as at the end. It is true that nowhere in the *kommos*, or anywhere else until the deed itself, is there any indication of Orestes struggling within himself to decide whether or not to kill his mother, or to determine where his duty lies. Nowhere does he say: "Apollo has told me to kill her, but is it right?" Wilamowitz was wrong, then, to suppose that moral scruples make him reluctant." [Cfr.] també LEBECK 1971, p. 112 "In the *kommos* those feelings which force Orestes to his decision are made present, the whole process of decision acted out." CONACHER 1974, p. 332: "There have been over the years numerous conflicting interpretations of the meaning and dramatic purpose of the great *kommos* (306-465) of the *Choephoroi*. Recent studies (beginning perhaps, with Reinhardt's excellent discussion of this *kommos* and ending, for the moment, with Miss Lebeck's work on the *Oresteia*, have for the most part corrected certain extreme arguments which tended to emphasize one feature or another of this passage to the exclusion of all else. Wilamowitz's view that the main function of the *kommos* was to bring Orestes' inner struggle to the awful decision of matricide, has now been properly refuted in several studies."

l'ἀδικία, adreçant-se, al final, a les forces subterrànies i a Terra. De nou, malgrat totes les advertències del cor en la pàrodos i ara en el propi *kommos* (cfr. versos 306-314, 372-379) Electra demanava (versos 398-399):

δίκαν δ' ἔξ ἀδίκων ἀπαιτῶ  
 κλῦτε δὲ Γᾶ χθονίων τε τιμαί.  
 Δίκη a causa de l'ἀδικία, demano.  
 Escolta'm Terra i potències subterrànies

La inevitabilitat de la purgació que es portava a terme en nom de δίκη, no podria restablir-la, però com que δίκη era el que valia, la purgació tampoc es podia evitar<sup>10</sup>. L'*Orestea* mica en mica anava revelant l'estructura de l'ésser. En l'*Agamèmnon* s'havia mostrat que la menció era purgació i ara en les *Coèfores* es posava en escena si després del que s'havia esdevingut hi havia la possibilitat de recuperar δίκη. El convenciment d'aquesta impossibilitat després del que s'havia mostrat en el *kommos* sobre l'ésser, era el difícil equilibri en què es mantindria la tragèdia, com un transitar per l'intransitable.

#### Saber sense destresa | 10.1.1.4

Els anapests que ens traslladaven a la quarta tríade ens recordaven als que obrien el *kommos*: la sang vessada reclamava una nova sang, la ruïna portava a una nova ruïna. D'alguna manera aquesta primera part del *kommos* acabava tal i com començava: mostrant el que δίκη era i que de l'ἀδικία no en podia sortir δίκη sinó més ἀδικία. La venjança que en la tercera tríade havien demanat Orestes, Electra i el cor, ja no es podia deixar de comprendre com a ruïna, en tant que en cap cas podia ser possible el restabliment de δίκη, però la inevitabilitat de la purgació que seguia a la menció, feia que Orestes en la seva estrofa, com en la primera que cantava en aquest *kommos* tornés a invocar les forces subterrànies demanant ajuda. En la seva estrofa el cor mostrava com d'insuportable era la situació en què es trobaven i creia que l'única sortida era la venjança, i per tant, que Egist i Clitemnestra morissin assassinats per Orestes, recordant l'estrofa que cantaven en la primera tríade, on expressaven el seu convenciment que les forces ctòniques

---

<sup>10</sup> [Cfr] SCHADEWALDT 1960, p. 139: "Der Tatproblem liegt kurz darin, daß der Muttermord gerechte Sühne und doch neues Verbrechen ist. Blut um Blut, des neues Blut fordert ; (...) noch zwei früheren "Sturmen" der dritte Schlag von dem der Chor nicht zu sagen weiß, ob er Heil oder Verderben bringt." El cor entenia el que era δίκη, i que per tant, el matricidi no podia portar mai δίκη, sinó només ἀδικία,

ajudarien als germans. Electra s'unia a Orestes i al cor en la seva pregària i també retornava als motius expressats en la seva primera estrofa. Malgrat la reflexió que havia significat el *kommos* sobre δίκη<sup>11</sup>, aquest acabava de la mateixa manera com començava<sup>12</sup>, mostrant-se com la detenció que provocava el sorgiment de l'ésser; i tot i que ara se sabés el que significava el que s'estava preparant, no semblava que això hagués tingut cap conseqüència, ja que ens trobàvem de nou amb aquell saber que caracteritzava a la *mantis* que tornava de Troia. Així, malgrat que s'hagués mostrat que no hi havia la possibilitat de restablir la situació anterior perquè fer δίκη sempre comportava enfonsar-se en la ἀδικία, això no aturaria a Orestes, perquè un cop s'havia produït la menció, mentre ésser seguís significant límit, a aquesta li cauria la purgació. La situació en què el que quedava endarrera passava a primer terme era insostenible i per això desencadenaria el següent moment. Tota aquesta primera part del *kommos* havia estat caracteritzada pel suportar la situació insostenible en què es trobaven Orestes i Electra. Aquest suportar era el que havia mantingut als dos germans en l'escissió i havia fet del *kommos*, la pregària en què l'ésser es mostrava.

#### *Kommos*: Segona part. Suportar l'absència II | 10.1.2

La majoria d'estudiosos estaven d'acord que el vers 424 marcava el començament de quelcom radicalment diferent d'allò que hi havia hagut fins ara. Aquesta segona part del *kommos*, que quedava marcada per la diferent estructura que presentava respecte de la primera part, es podria tornar a dividir, tot i que les divisions ja no serien tant clares ni tant unànimes com ho havia estat la que marcava el vers 424. Ara ja no hi havia tríades, ni anapests sinó que el vers que caracteritzaria aquesta segona part era el iambe. Aquest era més adequat pels motius i el significat intern d'aquesta part del *kommos*, ja que es tractava de la narració de les

---

tanmateix, no hi podia haver menció sense purgació, de manera que el cor topava amb la impossibilitat de parar un moviment que havia començat fins hi tot abans que comencés l'*Orestea*.

<sup>11</sup> SCHADEWALDT 1960, p. 123 i ss. : "Wir halten danach für die Einzelbetrachtung fest: die dritte Triade öffnet den Ausblick auf die Sphäre der religiösen Dike-Problematik. Unter diesem religiös-weltanschaulichen Aspekt schließt sich die Triade zur Einheit zusammen." p. 125: "Den Dike-Gedanken hatte der Dichter vordeutend über den Kommos gestellt"

<sup>12</sup> SCHADEWALDT 1960, p. 125: "Mehrere Anklänge weisen hier –wie am Ende der dritten Triade - auf den Anfang des Kommos zurück. Damit tritt der Aufbau der Triadenordnung plastisch aus dem voraussetzungsreichen Text heraus. Vom Boden des Beschwörungsvorgangs war der Dichter in der ersten Triade ausgegangen. In der zweiten und dritten war das Unheil des Vaters und das immer noch ungesühnte Verbrechen seiner Mörder sichtbar geworden. Der Schluß des ersten Triadenteils führt zum Ausgangspunkt, auf den Boden der Beschwörung selbst zurück und damit dem eigentlichen Beschwörungsakt entgegen, der am Ende des zweiten Kommosteils wirklich folgt (456 ff.). Als Überleitung zum zweiten, iambischen Teil ist die vierte Triade bereits überwiegend in einfachen Jamben gehalten."

circumstàncies que havien envoltat la mort d'Agamèmnon i de la posterior dificultat dels germans per continuar suportant la situació en què es trobaven, en la mesura que cada cop era més evident que tot era mort<sup>13</sup>.

Aquesta segona part del *kommos* presentava una estructura en: estrofes abc (h) – antiestrofes cab (h) – estrofa i - antiestrofa i – estrofa j – antiestrofa j – anapests de sortida. Hi havia diferents problemes que no semblava que es poguessin resoldre: no es comprenia quina podria ser la relació entre les tres primeres estrofes i les tres primeres antiestrofes, també hi havia la dificultat afegida de saber on anirien els versos 434-438, ja que mentre Wilamowitz, Schütz i Weil els situarien darrera de 455 i Sommerstein darrera de 443, Schadewaldt, West i Thomson els emplaçarien després de 433. Acceptant que no hi havia res així com la presa d'una decisió per part d'Orestes, i per tant, que el tema del *kommos* no era aquest, no ens calia desplaçar aquests versos a 455 perquè no quedés sense sentit el final del *kommos* com feia Wilamowitz. L'estructura d'aquesta segona part del *kommos* seria: abc (h) cab (h) ii jj anapests de sortida, i la pregunta dels estudiosos era si abc cab era impossible o si s'havia produït alguna transposició en l'ordre que l'hagués alterat. També es tractava de saber fins a quin punt ii i jj formaven part de la mateixa estructura que abccab (hh) o no. En aquest punt era on hi havia més discrepàncies i per això, es proposaven diferents divisions pel *kommos*, segons si la mètrica i els continguts es veien més o menys semblants entre ells. Tampoc hi havia pel que feia a l'ordre en què eren cantades les estrofes una estructura que es repetís mentre abc (h) eren cantades pel cor, Electra i Orestes, cab eren cantades pel cor, Electra i de nou el cor, mentre que ii eren ambdues cantades per Orestes, Electra i el cor, jj eren cantades ambdues pel el cor. Per tant hi havia la possibilitat que hi hagués qui, com Garvie, pogués pensar que aquesta segona part del *kommos* es pogués dividir en tres parts o com Taplin en dues.

Així, la situació que es descrivia després de 424 es caracteritzava per la dificultat de suportar la situació que experimentaven els germans a mesura que el quedar endarrera s'anava descobrint en els detalls de la mort i de l'enterrament d'Agamèmnon. La crueltat de Clitemnestra feia que pels germans, les circumstàncies actuals fossin impossibles de suportar. En l'estrofa que cantava Electra s'explicava com havia estat l'enterrament d'Agamèmnon. Clitemnestra en la seva audàcia no havia permès que els ciutadans acompanyessin al rei, sinó que enlloc d'amics

---

<sup>13</sup> SCAHDEWALDT 1960, p. 132: "Der Triaden-Ordnung und ihren bewegteren Maßen fiel die eigentliche "lyrische" Deutung der Stimmung und inneren Haltung der Geschwister zu (...). Der konkrete, mehr episch dramatische Charakter des zweiten Teils zog die dem gewöhnlichen Sprechen gemäßen Jamben an sich. (Analog setzen z.B. im letzten Teil der Agamemnonparodos (192))."

hi havien assistit enemics, sense que hi hagués ni laments ni cançons funeràries. Un funeral que no era un funeral. Clitemnestra sabia el que havia fet Agamèmnon i com a tal havia de ser enterrat, per això, tenia el funeral que tenia. Agamèmnon no podria partir cap a l'Hades, no havia estat lamentat, no se li havien fet ni ofrenes ni libacions. Es quedava en una situació terrible on no pertanyia ni a l'aparèixer, ni al quedar endarrera<sup>14</sup>. Això, era el que la seva mort significava, el mateix que significava la seva empresa i això, era el que ell esdevenia: el perill que el quedar endarrera, aparegués, deixant de ser absència. El funeral que havia preparat Clitemnestra pel seu marit mostrava la situació en què havien quedat les coses després de Troia i la situació en què quedava Agamèmnon, ja que pel que havia fet, li esqueia, com deia Vernant<sup>15</sup>, restar en els marges de l'ésser, sense descans, de la mateixa com havien quedat les coses. Tanmateix, malgrat que Clitemnestra només portava a terme la purgació que esqueia a la menció que havia fet Agamèmnon, el seu acte era una nova desmesura, un acte audaç on es cometia una nova ἀδικία, que al seu torn li cauria la purgació, si δίκη seguia valent. Després que l'empresa que marxava cap a Troia fos la destrucció del quedar endarrera, i per tant, de la possibilitat de la mort com el límit definitiu que enfonsava a l'Hades, no tindria gaire sentit, que el cap de l'empresa pogués enfonsar-s'hi. Tanmateix, tot i que l'acte de Clitemnestra fos la purgació per la desmesura comesa per Agamèmnon i l'empresa que ell encapçalava, el que havia fet la reina era massa terrible pels dos germans.

---

<sup>14</sup> VERNANT 2001, p. 74 i ss: "La muerte no supone la mera privación de vida, la simple defunción; consiste en una transformación donde el cadáver es a la vez instrumento y objeto, una transmutación del sujeto operada en y por el cuerpo. Los ritos funerarios producen este cambio de estado: a su término el individuo abandona el mundo de los vivos, al igual que el cuerpo se desvanece en el más allá, al igual que su *psykhé* alcanza sin posibilidad de retorno las orillas del Hades. El individuo desaparece entonces de la red formada por las relaciones sociales en la cual su existencia era un eslabón; a este respecto, en adelante no será más que ausencia, vacío. (...) Lo que el fuego de la hoguera fúnebre envía al reino de lo invisible devorándolo es, al contrario que la carne y la sangre perecederas, todo cuanto conforma la apariencia física, lo que se alcanza a percibir del cuerpo: estatura, belleza, juventud, complexión, piel, cabello. La apariencia visible del cuerpo, tal como se presenta en espectáculo al comienzo de los funerales, en el momento de su exposición, no puede ser salvada de la corrupción más que desapareciendo en lo invisible. (...) Esta finalidad última de las prácticas funerarias se manifiesta con mayor claridad allí donde precisamente, se muestran defectuosas y en especial donde son ritualmente negadas, como ocurre con los procedimientos de ultraje del cadáver del enemigo. Proponiéndose cerrar al adversario el acceso al estatuto de muerto glorioso del que sin embargo, su final heroico lo ha hecho merecedor, el ultraje nos permite comprender mejor, por la misma naturaleza de su crueldad, el camino seguido normalmente por los ritos funerarios pasa la inmortalizar al guerrero caído según los criterios de la bella muerte." "El cadáver ultrajado no tiene derecho ni al silencio que rodea la muerte habitual ni al canto de alabanza del muerto heroico; no vive puesto que se le ha matado, ni está muerto, ya que al ser privado de sus funerales, como desecho perdido en los márgenes del ser, pasa a representar lo que no puede ser celebrado ni en adelante olvidado: el horror de lo indecible, la infamia absoluta, aquello que lo excluye a la vez de los vivos, de los muertos, de sí mismo."

<sup>15</sup> VERNANT 2001, pp. 71-80

La següent estrofa era cantada per Orestes i aprofundia en el que acabava de dir la seva germana. En els versos 434 i 435 es repetia ἀτίμως, ἀτίμωςιν, destacant-se que la seva mare ho havia fet tot de manera deshonrosa, indigna, mostrant-se l'insuportable de la situació. Clitemnestra anant més enllà del que era lícit havia provocat que la situació esdevingués insuportable pels germans. En els versos 434-438:

435 πατρὸς δ' ἀτίμωςιν ἄρα τεῖσει  
 ἔκατι μὲν δαιμόνων,  
 ἔκατι δ' ἀμᾶν χερῶν.  
 ἔπειτ' ἐγὼ νοσφίσας ὀλοίμαν.  
 Però pagaràs per la ignomínia del pare  
 amb l'ajuda dels *dàimons*,  
 amb l'ajuda de les meves mans.  
 Després, que jo mori, després de matar-te.

Orestes veia la desmesura que havia comès la seva mare i com aquesta havia de pagar pel que havia fet, però la venjança només podia tenir lloc amb l'ajuda dels déus (ἔκατι μὲν δαιμόνων) donat que si aquest no era l'ésser d'Orestes, aquest no ho podria fer, tornant-se a fer rellevant que l'estructura seguia essent una escissió, en la mesura que Orestes només podia fer allò que se seguia del que ell era. Així, es mostrava que l'heure-se-les amb les coses, encara era el fons, perquè hi havia uns límits que s'havien de reconèixer. Per això calia l'ajuda de les seves mans però també l'ajuda dels déus, ja que els déus eren l'ésser: d'aquesta manera, el que ell era, era el que ell faria. Res estava sotmès a la decisió dels homes, no hi havia tal cosa, com no hi havia el que nosaltres anomenaríem llibertat, no es podia fer qualsevol cosa, sinó només aquelles que havien estat decretades per les Moires, aquelles que formaven part del que un era, encara que mai se sabés quines eren aquestes coses. Això era el que els grecs anomenaven ἀνάγκη<sup>16</sup>, ja ho havíem vist, en l'*Agamèmnon*, tot just després que Calcant hagués interpretat

---

<sup>16</sup> [Cfr.] REINHARDT 1949, p. 13 i ss: "Die Notwendigkeit, Ananke, gibt es freilich auch bei Aischylos; ihr sind sogar nicht nur die Menschen, sondern auch die Götter unterworfen; Zeus selbst ist ihr untertan, lehrt der "Prometheus". Aber wenn wir sie als Gegensatz zur "Freiheit" denken, so verschiebt sich uns nur allzuleicht der griechische Gedanke. Daß Freiheit ohne Notwendigkeit nicht Freiheit wäre, daß beider Antinomie erst unser Handeln sittlich mache, findet sich nicht nur nicht ausgesprochen, sondern würde sich auch mit der Äschyleischen Theodizee und ihrer Härte schlecht vertragen. Die Ananke knechtet nicht, damit im Widerspruch zu ihr die sittliche Entscheidung sich befreie, sie gilt ohne Hinblick auf ein ihr entgegenstehendes Prinzip, und unter ihrer Herrschaft gibt es nur ihr willig oder widerstrebend folgen. Nicht Müssen und Sollen stehen im Gegensatz, es gibt kein "frei im liebevollen Muß" zum Müssen ist der Gegensatz allein des Wollen. Es gibt eine Freiheit auch des Opfertiers, freiwillig oder unfreiwillig zum

L'*omen* i Agamèmnon l'hagués entès. Per això, Orestes pregava als déus per a què l'ajudessin, i per a què la seva part es correspongués amb la purgació que havia de caure a Clitemnestra. En el vers 438 Orestes creia que la seva part era matar la seva mare, de manera que si era així, després ja podria morir i tancar la seva figura, perquè ja podria ser el que era, tanmateix, per a què això passés calia que la seva part fos aquesta, per això, Orestes deia que només podria ser amb l'ajuda dels déus. En el suportar dels dos germans, es mostrava que δίκη encara seguia valent i fins que el proper cop no es portés a terme, δίκη seria el fons de les coses; per això, el que fes Orestes només dependria del que ell fos. Només en el seu sucumbir, en el seu no suportar l'absència, δίκη deixaria de ser el fons de les coses.

A partir d'aquí començaven les antiestrofes cab. L'antiestrofa c la cantava el cor. Aquest explicava que Clitemnestra havia mutilat<sup>17</sup> a Agamèmnon abans d'enterrar-lo per a evitar que tornés per venjar-se, ja que Agamèmnon, per ser qui era i per haver fet el que havia fet, no podia pertànyer ni a la presència, ni a l'absència, donat que l'empresa que encapçalava era la dissolució d'aquesta diferència. Clitemnestra amb el funeral que havia fet al seu marit havia impedit que aquest pogués partir cap a l'Hades; mutilant el seu cos, impedia que aquest pogués tornar a la presència per venjar-se, de manera que el temor que tenia la reina que Agamèmnon pogués tornar, esdevenint la purgació que li cauria per la desmesura comesa, confirmava que δίκη encara es percebia com el fons de les coses. En els versos 442-443:

μόρον κτίσαι μωμένα

ἄφερτον αἰῶνι σῶι.

---

Altar zu gehen. Aber mit Schillers Freiheit hat das nichts zu tun." [Cfr.] també LEBECK 1971, p. 111 : "Even should the oracle prove unreliable or false, the task must still be undertaken. The command and threat of Apollo are not his sole support; there are personal motives whose power is no less irresistible. "For many desires lead here to one conclusion: the god's command and mourning for my father, deeply felt, and there is too the pinch of want –that my countrymen, everywhere renowned, much honored as the ravages of Troy, no longer serve two women" (299-304). In these words freedom and necessity, divine will and human wish, are interwoven. Orestes raises personal feeling to the level of impersonal necessity. He does not say, "Oracle or no oracle I myself desire to act" but "Oracle or no oracle this act *must* be performed because of following desires." At the same time, a god's command rests on a par with human longing: πολλοὶ γὰρ ... ἴμεροί, /θεοῦ τ' ἐφετμαὶ (299-300). There is a point at which constraint and choice converge; in man's own will the gods find Fate's accomplice."

<sup>17</sup> THOMSON 1966, v. II, p. 148: "Greek murderers used to cut off the extremities, such as the ears and noses, of their victims, fasten them on a string, and tie the string round the necks and under the armpits of the murdered men... It appears to be a widespread belief that the ghost of one who has died a violent death is dangerous to his slayer, but that he can be rendered powerless for mischief by maiming his body in such a way as would have disabled him in life". Estem d'acord amb Thomson, però també creiem que el fet que es tallessin les extremitats, tenia a veure amb què d'aquesta manera l'ànima d'Agamèmnon s'havia de quedar on era, sense poder retirar-se en el fons de l'Hades ni tornar a la presència. [Cfr.] VERNANT 2001, p. 74 i ss i nota 24.

Una mort perpetrar desitjava  
insuportable per la teva vida.

L'acte de Clitemnestra, per la seva desmesura, provocaria el següent moment de la menció. La mutilació del cadàver d'Agamèmnon havia fet insuportable (ἄφερτον) la mort d'Agamèmnon pels seus fills, de manera que aquests ja no es podrien mantenir gaire més temps en l'escissió i el següent acte seria portat a terme. El *kommos* es mostrava com el suportar dels dos germans, fins que al final d'aquest, es mostraria com el sucumbir dels dos germans davant de l'horror del que s'havia esdevingut. Els detalls (de l'absència) que al llarg d'aquesta segona part del *kommos* s'anirien coneixent, farien que la situació esdevingués insuportable per Orestes i Electra.

La segona antiestrofa la cantava Electra, en ella explicava el que havia patit a mans de la seva mare, deshonrada, sense ser valorada i reclosa al fons del palau com si fos un gos perillós. Com Orestes, tot i estar en la seva pròpia casa, havia hagut de patir aquest tracte humiliant. Orestes i Electra no podien pertànyer a aquest món d'horror en què s'havia convertit el palau dels Atrides on el que dominava era la foscor. El seu suportar estava a punt d'acabar-se. L'antiestrofa b la tornava a cantar el cor i feia la transició entre el que s'havia esdevingut fins ara i el que estava per venir.

La següent estrofa es caracteritzava perquè el primer vers era cantat per Orestes, el segon per Electra i els tres últims pel cor, de la mateixa manera que s'esdevenia en l'antiestrofa. Tant Orestes, com Electra i com el cor es dirigien a Agamèmnon i demanaven la seva ajuda; la mirada estava posada cap al que s'havia d'esdevenir: la venjança estava a punt de ser portada a terme. Així l'afirmació de δίκη no seria més que la seva pèrdua, l'acte que mostraria que δίκη seguia valent, l'acte que portaria a terme la purgació, mostrant-se, per tant, que l'ésser encara era escissió, seria l'acte que faria que l'escissió es perdés, perquè la purgació no era més que la pèrdua del terra que es trepitjava. En l'antiestrofa es reflexionava sobre δίκη (vers 461):

ἄρης ἄρει ξυμβαλεῖ, δίκαι δικά.  
Ares amb ares lluita, δίκη amb δίκη.

Aquest vers recordava als anapests d'entrada al principi del *kommos*, versos 310-312 on es posava en escena una noció de δίκη en què ἀδικία sempre acabava engendrant més ἀδικία i el



que mai passava era que a partir d'aquesta s'engendrès δίκη. Malgrat el que se sabia de δίκη, Orestes davant la situació d'ἀδικία en què es trobava, sucumbiria portant a terme la venjança. Orestes estava lligat per l'ἀνάγκη, de la mateixa manera que ho estava Agamèmnon, i així de la mateixa manera que l'*omen* mostrava a Agamèmnon qui era, el *kommos* mostrava qui era a Orestes i com el seu pare, que davant del fet que tot era mort, sucumbia i matava a Ifigènia, també Orestes incapaç de suportar per més temps l'horror de l'absència, mataria la seva mare. El saber que es desplegava en el *kommos* i mostrava el fons de δίκη, no podia comportar altra cosa que enfonsar-se en la ἀδικία, per això semblava que al final del *kommos* hi hagués quelcom així com una decisió d'Orestes de cometre el matricidi, però l'únic que s'havia produït era el mostrar-se de l'estructura de l'haver que determinava que el següent pas era la seva pèrdua. El moviment de δίκη no s'aturava i a una desmesura corresponia una altra desmesura, i aquesta nova desmesura que significaria l'assassinat de Clitemnestra, no seria res més que l'enfonsar-se en el suportar que tot era mort, i per tant, fer de la mort un acte, fent que perdés el seu caràcter d'absència i que en aquesta pèrdua es perdés l'ésser. I així, mentre en el *kommos*, en el suportar dels germans es feia evident el fons, en el seu sucumbir aquest es perdria. Que δίκη seguís valent era el que feia que Orestes no pogués deixar de fer el que feia i de la mateixa manera que Egist i Clitemnestra tenien també δίκη del seu costat en tant que venjadors d'uns germans i una filla assassinats, però acabaven cometent ἀδικία, la mateixa sort esperava a Orestes, a no ser que després de l'acte d'Orestes ja no hi hagués δίκη tal i com se l'havia entès fins ara. Electra repetia el mateix moviment que el seu germà: malgrat tot el que s'havia anat desenvolupant en el *kommos*, els dos demanaven al seu pare que vingüés a ajudar-los i el cor en el final de l'estrofa (versos 458-460) s'hi afegia:

στάσις δὲ πάγκοινος ἄδ' ἐπιρροθεῖ·

ἄκουσον εἰς φάος μολών,

460 ξὺν δὲ γενοῦ πρὸς ἐχθρούς.

I aquest cor conjuntament crida en resposta.

Escolta, vine cap a la llum,

ajuda'ns contra els enemics.

En l'antiestrofa, en canvi, mentre Electra demanava que s'acomplís δίκη (vers 462: "ἰὼ θεοί, κραίνετ' ἐνδίκωσ") el cor mostrava el seu temor sobre el que estava a punt de succeir (versos 463-465):

τρόμος μ' ὑφέρπει κλύουσιν εὐγμάτων.  
 τὸ μόρσιμον μένει πάλαι,  
 465 εὐχομένοις δ' ἂν ἔλθοι.  
 Un tremolor s'apodera de mi escoltant aquestes pregàries.  
 Un destí espera de fa temps,  
 pels que el supliquen, que vingui.

De nou el cor, mentre en l'estrofa havia demanat que es fes δίκη, ara en tornava a témer les conseqüències. L'oscil·lació del cor, era l'oscil·lació de la tragèdia i de la pròpia pregunta per l'ésser. Se sabia que δίκη mai es podria restablir a partir de l'ἀδικία sinó que s'enfonsaria més en aquesta, però també se sabia que la purgació seguia inevitable a la menció, per això el cor no podia deixar de témer el que ell mateix reclamava:

ὦ πόνοσ ἐγγενῆς  
 καὶ παράμουςσος Ἄτασ  
 αἱματόεσσα πλαγά.  
 ἰὼ δύστον' ἄφερτα κήδη·  
 470 ἰὼ δυσκατάπαντον ἄλγος.  
  
 δώμασιν ἔμμοτον  
 τῶνδ' ἄκος, οὐδ' ἀπ' ἄλλων  
 ἔκτοθεν, ἀλλ' ἀπ' αὐτῶν  
 δι' ὠμᾶν Ἔριν αἱματηράν.  
 475 θεῶν [τῶν] κατὰ γᾶσ ὄδ' ὕμνος·

Desgràcia nascuda amb la família  
 i discordant, d'Ate  
 el cop sanguinolent.  
 Ai lamentables, insuportables desgràcies.  
 Ai dolor que no es pot aplacar.

En el palau, com a cura  
 d'aquestes coses el remei, no d'altres  
 de fora, sinó d'ells mateixos

a través de l'Erínia sanguinolent.

De les divinitats sota terra, aquest és l'himne.

Era la sort de la casa, de la família, la que estava lligada a δίκη. El palau dels Atrides era el palau de la desmesura, acte rera acte s'enfonsava cada cop més en l'horror, sense que semblés que hi hagués possibilitat que l'horror s'aturés, de la mateixa manera que no semblava que hi hagués possibilitat d'aturar la menció un cop s'havia iniciat. El proper acte vindria d'algú de la pròpia família. L'horror no era quelcom extern o casual, sinó intrínsec a l'estirp, en la mesura que havia estat el seu cap el que havia marxat cap a Troia sacrificant la seva filla petita. A partir d'aquest moment, el destí de la família no seria altre que el destí de l'ésser, i com que els Atrides eren els caps visibles de l'empresa en què estaven implicats tots els grecs, la seva història era la història dels grecs.

En els anapests de sortida, el cor pregava als déus de sota terra que enviessin ajuda als germans per a què poguessin vèncer, i per tant, poguessin portar a terme el matricidi. D'aquesta manera, es faria fora el fons del davant<sup>18</sup>, malgrat que allò que s'havia dit en l'últim parell estrofa-antiestrofa no permetés ser gaire optimista. A diferència del que s'esdevenia en *l'Agamèmnon*, on semblava que, encara es confiava en què tot podria sortir bé (cfr. 3.3.1 i 3.3.2 amb la tornada "αἴλινον αἴλινον εἰπέ, τὸ δ' εὖ νικάτω), ara que s'havia fet evident l'estructura de l'ésser no semblava que hi haguessin gaires raons per l'optimisme.

El final del *kommós* era el final de la detenció. L'absència s'havia mostrat i això significaria la seva pèrdua, que es faria rellevant com el sucumbir d'Orestes. El no poder suportar que tot era mort faria que Orestes portés a terme el matricidi. Aquest matar a Clitemnestra era el mateix sucumbir que el d'Agamèmnon quan sacrificava la seva filla, per això, en aquesta última part del primer episodi i el que quedava de les *Coèfores* estaria marcat per l'acció, pel fer, ja que tal i com li passava a Agamèmnon, un cop se sucumbia no hi havia lloc per les paraules, pel saber (cfr. 3.5.2, 3.5.3, 7.1.4, 7.1.5, 7.2). Així, el final d'aquest primer episodi tant llarg, que ens portava a la segona part de la tragèdia, en la qual l'acció esdevenia molt més ràpida, es podia dividir en tres seccions en què les línies del cor 510-513 i 551-553 feien de separació entre elles: la súplica final al seu pare (versos 479-509), els detalls del somni de Clitemnestra (versos 514-550) i la

---

<sup>18</sup> GARVIE 1988, p. 173: "But it is significant that this final optimistic appeal for victory follows so closely on the foreboding of the last strophic pair. One remembers others occasions in the trilogy in which such foreboding yields to the wishful thinking that all will turn out well in the end; cf. especially Ag. 121=139=159 αἴλινον αἴλινον εἰπέ, τὸ δ' εὖ νικάτω.

concreció dels plans d'assassinat (versos 554-584) que farien de pròleg a la segona part de la tragèdia. Malgrat que es tractés d'una escena triangular no hi havia diàleg entre els tres participants. La primera secció estava confiada a Orestes i Electra, la segona a Orestes i el cor mentre que la tercera era portada a escena només per Orestes.

Si hi havia algun lloc on es mostrava allò que feia de la tragèdia, tragèdia i que per tant, esdevenia l'essència d'allò tràgic, era el *kommos* de les *Coèfores*. La trilogia de *l'Orestea* era una tragèdia que al seu torn contenia tres tragèdies. Cada una d'aquestes era tragèdia perquè en el seu suportar que el fons era escissió mostrava allò en què consistia l'ésser. En *l'Agamèmnon* ho havíem vist en el moment que el rei havia de sacrificar la seva filla o en l'encaminar-se cap a la mort de Cassandra, mentre que en les *Eumènides* el suportar esdevindria la cançó de les Erínies en què es mostrava la pèrdua de les seves funcions o la impossibilitat del tribunal de fer una cosa o una altra que acabava en un empat. En les *Coèfores* aquest suportar era el *kommos*, però alhora, aquest *kommos* era el suportar de *l'Orestea*, vista ella com a tragèdia.

## La súplica | 10.2

Orestes i Electra es trobaven encara davant la tomba del seu pare, fent una última súplica. Aquesta secció repetia el tema del *kommos* (en ambdós hi havia una descripció de les circumstàncies de la mort d'Agamèmnon) i l'arranjament antifonal assenyalava a les correspondències estròfiques que hi havia allà. Aquest tipus de paral·lelisme, en el qual un tema era tractat en forma d'estrofes i en forma de iambes (o anapests) no era estrany a Èsquil ni a la tragèdia en general<sup>19</sup>. El tema era el mateix però l'atmosfera i el ritme havien canviat. L'emocional i pausat *kommos* havia donat lloc a una ràpida *stichomythia*, ara que ja no calien reflexions sobre δίκη, sobre el que comportava intentar fer δίκη, degut a què justament s'havia descobert l'ἀνάγκη com a característica de δίκη, sabent-se que l'acte es portaria a terme, si és que en això consistia la part d'Orestes. Si recordem, això era el mateix que passava en l'arranjament mètric de la segona part del *kommos* o en el de l'escena de Cassandra, on aquesta començava cantant, però a mesura que cada cop era més clar que tot era mort, Cassandra deixava de cantar i en el seu lloc parlava en trímetres iàmbics.

A partir d'aquest moment l'acció s'accelerava. A una súplica d'Orestes seguia una altra d'Electra sense que el cor hi intervingués. Els versos que deia el cor ens portaven a la següent

secció. No se'ls podia retreure que s'haguessin estès tant davant la tomba del seu pare, després que aquesta havia estat molt de temps sense que se li haguessin fet ofrenes o pregàries. El cor es dirigia a Orestes i li deia que havia arribat l'hora d'actuar. En els versos 512-514:

τὰ δ' ἄλλ', ἐπειδὴ δοῶν κατώρθωσαι φρενί,  
 ἔρδοις ἄν ἤδη δαίμονος πειρώμενος.  
 La resta, després que t'has proposat en el cor actuar  
 podries fer, posant a prova la fortuna.

El cor deia a Orestes que era el moment de provar la part que li havia estat assignada<sup>20</sup> i veure si esdevindria o no qui assassinaria a Clitemnestra.

### El somni de Clitemnestra | 10.3

Orestes i Electra s'aixecaven però encara no abandonaven la tomba d'Agamèmnon. Finalment ens assabentàvem dels detalls del somni de Clitemnestra. Tot i que feia una estona que sabíem de l'existència del somni, pràcticament des del principi de la tragèdia, concretament des del vers 33, no era fins aquest moment que ens assabentàvem d'allò que la reina havia somniat i l'havia portada a enviar les ofrenes, quan amb tots aquests anys no ho havia fet. El cor havia instat a Orestes a provar quina era la seva part i era en aquest moment, que se'ns donaven els detalls del somni de Clitemnestra.

Orestes deia que així seria i que aviat comprovaria la seva part. Llavors preguntava per les libacions que havien estat enviades. Les ofrenes eren insignificants i no concordaven amb la falta comesa. A més a més, tal i com deia una dita antiga, com una tornada que s'anava repetint al llarg de tota l' *Orestea*, no hi havia remei quan una sang havia estat vessada. La mort no tenia remei, de la mateixa manera que l'ἀδίκη no podia esdevenir δίκη. Llavors el cor explicava com estant present quan Clitemnestra havia tingut el somni, aquesta plena de terror havia manat

<sup>19</sup>[Cfr] SCHADEWALDT 1966, p. 143 i ss.

<sup>20</sup> THOMSON 1966, p. 119: "*Cho.* 513 δαίμονος πειρώμενος, *Theb.* 506 ἐξιστορησαι μοῖραν ἐν χρειᾷ τύχης. The phrase means more than trying one's luck; it is putting one's predestined fortune to the touch. Δαίμων, the Apportioner, is a personification of the μοῖρα, or portion, which is assigned to every man at birth..." Malgrat que no estiguéssim d'acord amb la idea de predestinació que estava subjacent a les paraules de Thomson, sí que ho estàvem pel que feia a la manera d'entendre aquests versos, on s'instava a Orestes a conèixer-se a si mateix i veure qui era, quina part li havia estat assignada.

encendre els brasers i les teies del palau<sup>21</sup> i enviar les libacions. Ja havíem vist com el somni era especialment adequat per presentar el quedar endarrera i ara ens mostrava la part d'Orestes<sup>22</sup>. En el somni, Clitemnestra paria una serp que vestia com a un nadó i alimentava amb la llet dels seus pits. Però degut a la naturalesa del monstre, aquest feria el seu pit i en la llet hi quedava un grumoll de sang. La comprensió d'Orestes no tenia res a veure amb la dificultat del cor de l'*Agamèmnon* pel que feia a les profecies de Cassandra, el fill de Clitemnestra comprenia immediatament el significat del somni, la visió no podia ser vana: ell esdevindria l'assassí de la seva mare. En l'*Agamèmnon*, quan Calcant es posava a interpretar l'*omen*, es trobava amb la dificultat d'interpretar-ne el seu altre costat, i per això calia la presència d'Àrtemis, tanmateix, en les *Coèfores*, per la situació en què ens trobàvem, el somni de Clitemnestra ja no presentava dues cares, sinó només una, de la mateixa manera que l'oracle d'Apol·lo només transmetia la mort de Clitemnestra. El quedar endarrera havia passat a quedar endavant i ara era tot el que hi havia. Orestes no havia necessitat l'autoritat de ningú per entendre el somni, ni tampoc abans per entendre l'oracle que li transmetia Apol·lo. Notem que diferent era la situació d'aquella que hi havia en l'*Agamèmnon*, on en l'*omen* el significat de mort només podia significar el quedar endarrera com un significat secundari al principal, és a dir que el significat terrible, quedava sempre com a l'altre del significat favorable, mentre que aquí, el significat de mort venia sol i es presentava de manera clara.

La serp era la manera com es representaven les forces ctòniques i Orestes, d'alguna manera, era la presència que necessitaven per aparèixer, esdevenint, aquest, el venjador del seu pare i el que hauria de restablir l'antic ordre, fent que Egist i Clitemnestra abandonessin la presència i

---

<sup>21</sup> GARVIE 1988, p. 191 en el vers 537 fent referència a λαμπτήρες: "are braziers which provided light as well as heat. Fraenkel (on Ag. 22) suggests that tragedy borrowed this non-Attic word from the *Odyssey*. It is a fine touch that the lamps themselves, extinguished at bedtime, should be described as blinded by (rather than "in") the darkness. This whole description is not mere decoration but part of the recurring light/darkness imagery of the trilogy. The lights blaze up for the sake of the mistress, but darkness is about to come upon her. It is for Orestes that the light is now to shine. GANTZ 1977, p. 34. i ss. mostrava que en l'*Agamèmnon* també Clitemnestra havia aixecat sacrificis com a resultat del senyal de la llum que brillava en la foscor (cf. λαμπτήρ Ag. 22); "the torches which before indicated the father's return now signal that of the son". [Cfr.] també PERADOTTO 1964, pp. 378-393: Light and darkness: The pattern is characterized in the first play by a corruption of light as the natural symbol of joy, and the safety into a symbol of vengeance, death and destruction, while in the last play it assumes its wholesome connotation and darkness, which throughout the first two plays has been synonymous with the adverse and the sinister, becomes, like the Erinyes, a symbol of the benevolent and gracious. The theme of a moral ambiguity in the *Choephoroi* is supported by the image of shadowy obscurity (σκότος) which dominates that play. The action of the *Choephoroi*, in terms of the imagery of light and darkness; is a struggle to bring light back to the darkened house of Atreus. (...) Though light is employed in its pure and wholesome connotation in the *Choephoroi*, it is still uncertain light, expected but never kindled."

<sup>22</sup> Pel que fa als somnis i la seva relació amb el quedar endarrera [cfr.] SOMMERSTEIN 2008, p.115, nota 209:" A dream, that is, which has two or more possible significations, one of which is sinister."

retornessin a la foscor que era el que els pertocava. Tanmateix, si això podia fer-se, si δίκη podia restablir-se, era el que havia estat posat en dubte al llarg de tot el *kommos*. La part d'Orestes havia estat fixada i portada a la llum, i en la mesura que δίκη encara era l'haver, i per tant, ἀνάγκη, Orestes esdevindria el venjador de la mort d'Agamèmnon. En el somni Orestes era presentat com una serp que actuaria contra una altra serp (cfr. A. 1233, Cho. 249 i més tard 994, 1047), quan Orestes i Electra havien estat descrits tota l'estona com els fills de l'àliga, i per tant, en relació amb Zeus i amb la presència, mentre que la serp amb qui tenia relació era amb els poders ctònics, i per tant, amb Clitemnestra. En el *kommos* acabàvem de veure com les forces ctòniques i els déus olímpics s'unien en la seva demanda de δίκη en la mesura que la situació de les *Coèfores* representava un capgirament de l'ordre establert que afectava tant als uns com als altres. Les funcions de les divinitats antigues consistien en fer respectar els límits, que ara havien estat sobrepassats, tanmateix, l'única possibilitat que δίκη seguís valent consistia en què Zeus pogués enviar una "Erínia venjadora", mostrant-se que el fons encara era escissió. Per això, en la mesura que δίκη seguia valent els dos grups de divinitats convergien en Orestes, i els dos pols de l'escissió, l'àliga i la serp actuarien conjuntament sota l'aparença d'Orestes, esdevenint, aquest, una serp que atacaria a una altra serp i portant-se a terme l'últim cop de δίκη, tot i que quedés en dubte, si després d'aquest cop encara hi hauria escissió.

#### Els plans | 10.4

A partir de 554 i després d'haver-se-li revelat el somni de Clitemnestra, Orestes començava a fer plans de com cometre l'assassinat. Deia a Electra que marxés cap al palau i que mantingués el secret per tal que tot es pogués portar a bon terme. Aquest era l'últim moment en què vèiem a Electra. Orestes pensava en les diferents situacions que es podien donar i què faria en cada cas, com es presentaria al palau, com trucaria a la porta fent-se passar per un viatger, què faria si Egist era qui obria la porta o si traspasant la porta el trobés assegut en el setial del seu pare. Amb el desig que tot anés bé, acabava aquest llarg primer episodi.

Orestes quan explicava els seus plans de venjança, deia que quan Pílates i ell arribessin al palau parlarien com focues de Parnàs (versos 563-4) per tal que no els descobrissin. Aquesta era una estratègia de la comèdia que presentava a molts dels no-atenesos parlant en el seu propi dialecte. Era com si l'arribada d'Orestes i Pílates al palau es presentés de manera còmica. Orestes venint de lluny, enlloc d'adreçar-se al cor, com era habitual, es dirigiria cap a la porta

del palau i trucaria, pràctica que quasi no s'utilitzava en la tragèdia<sup>23</sup>, dient *παῖ παῖ* en la manera habitual de la comèdia, i mentre en la tragèdia serien rebuts per l'amo de la casa, aquí, de manera molt més real, i per tant, com es feia en la comèdia, serien rebuts per un criat, les paraules del qual només reapareixerien en la *Pau* d'Aristòfanes (vers 663), mostrant-se que els esdeveniments que s'estaven a punt de produir forçarien el marc de la tragèdia quasi fins a trencar-lo.

## Absència | 10.5

En aquest primer *stasimon* el cor cantava una oda on es comparava l'enormitat de l'assassinat d'Agamèmnon amb altres històries d'horror. A través dels trets en comú que presentaven les històries que el cor explicava, es feia rellevant la semblança amb allò que es volia presentar, aconseguint-se assenyalar, d'aquesta manera, a allò que es volia destacar. Aquí, una sèrie de terrors de diferent naturalesa ens portava cap al pitjor del caràcter dels mortals fent especial èmfasi en els versos 594-598:

ἀλλ' ὑπέρολμον ἀν-  
 595 δρὸς φρόνημα τίς λέγει  
 καὶ γυναικῶν φρεσίν  
 τλαμόνων {καὶ} παντόλμους  
 ἔρωτας, ἄταισι συννόμους βροτῶν;  
 Però del pensament de  
 l'home que s'atreveix a tot, què dir-ne,  
 i de les dones, en el cor  
 atrevint-se a tot  
 el desig, que pels mortals estan associats amb ate?

Tot aquest primer *stasimon* estava marcat pel crim de Clitemnestra i per la situació anòmala que provocava i que no era altra que la que presentava les *Coèfores*. En la primera estrofa es feia referència a tots els monstres que nodrien la terra i que poblaven el mar, apareixent en primer terme el que quedava endarrera i mostrant-se el seu predomini. La corresponent antiestrofa relacionava aquest predomini del quedar endarrera amb “*ὑπέρολμον ἀνδρὸς φρόνημα*” i amb “*γυναικῶν φρεσίν τλαμόνων {καὶ} παντόλμους ἔρωτας*” i tant l'un com l'altre amb

---

<sup>23</sup> TAPLIN 1977, p. 340



“ἄταισι συννόμους βροτῶν”. Igual que quan Agamèmnon comprenia que sacrificaria la seva filla per poder marxar cap a Troia, es percebia aquest acte com una desmesura terrible (vers 221: “τὸ παντότολμον φρονεῖν μετέγνω.”), així mateix es comprendria la mort d’Agamèmnon: com un acte desmesurat que, prenent fer δίκη, s’enfonsava en l’ἀδικία<sup>24</sup>. Primer Agamèmnon i després Clitemnestra havien estat portats més enllà del que era lícit, un pel seu φρόνημα, l’altra pel seu ἔρος, dos noms per l’ansia desmesurada que portava a la transgressió. “τό φρόνημα” es traduïa per pensament, propòsit o desig i en relació amb “ὑπέροτλον” com a audàcia o desmesura. El mateix s’esdevenia amb “ἔρωτας” que significava desig, amor, però també, com “φρόνημα”, es trobava en connexió amb un adjectiu, en aquest cas “παντόλμους” que li donava aquesta connotació de transgressió. Tant pel que feia a “φρόνημα” com pel que feia a “ἔρωτας”, es tractava d’un desitjar més enllà del que era lícit. Aquest desig transgressor impregnaria tot aquest *stasimon*. El tema es desenvoluparia per mitjà de tres il·lustracions en què s’aniria intensificant progressivament l’horror, que era portat al límit en l’adulteri de Clitemnestra i l’assassinat d’Agamèmnon<sup>25</sup>. Els paral·lelismes no eren molt precisos, però si que hi havia alguns punts de connexió, com ara que el crim havia estat comès per un membre de la mateixa família i que les dones, en aquell moment, eren, com ara, les que manaven mentre que els homes havien desaparegut. Així, la situació present era la que donava el to de tota l’oda i conduïa a la reflexió sobre δίκη en l’última parella estròfica, mostrant-se com la situació actual era deguda a la transgressió comesa per una dona, que fent el que no li pertocava i volent-se situar on no era el seu lloc, havia provocat que l’absència, l’horror fos el que hi hagués.

La segona estrofa explicava la primera història de les tres a què es faria referència. Es tractava de la història d’Altea que havia matat al seu propi fill, cremant el tió que en significava la seva vida, com a venjança perquè aquest havia matat els seus germans. En la segona

---

<sup>24</sup> HILTBRUNNER 1950, p. 58: “Ausgangspunkt (προποπήμων Ag. 223) ist die Verschuldung Agamemnonns, durch die er παντότολμος wird (Ag. 221) nicht weniger als Klytimestra, die mit dem gleichen Worte charakterisiert wird (Ag. 1237. Cho. 430): Neben dem ὑπέροτλον ἀνδρὸς φρόνημα stehen die γυναικῶν παντόλμοι ἔρωτες (Cho. 594 ff.)”

<sup>25</sup> [Cfr.] GARVIE 1988, pp. 202-203 Pel que feia a l’ordre de les estrofes no hi havia unanimitat entre els estudiosos. Hi hauria la possibilitat que aquí hi hagués una desviació del que seria esperat en un priamel. Enlloc de situar el cas present al final de la llista per anar augmentant la tensió, aquest seria introduït entre la segona i la tercera il·lustració. El pensament seria aquest: Altea era un exemple de desig femení així com Escil·la. Però molt més terrible era el que va passar a Argos. Només es podia comparar amb el que va passar a Lemnos, que en aquell temps, es tenia com a paradigma de l’horror. Mentre Garvie i West respectaven l’ordre de M, Sommerstein transposava la tercera antiestrofa i la tercera estrofa. Pel que feia a la opció de West de mantenir l’ordre de M, [cfr.] WEST 1990, p. 249-251. Pel que feia a la possibilitat de la transposició [cfr.] STINTON 1979, pp. 252-262.

antiestrofa s'explicava la història d'Escil·la, que quan Minos havia conquerit la seva ciutat<sup>26</sup>, havia traït el seu pare tallant-li un rull de cabell, sense el qual no podia sobreviure. A mesura que anàvem avançant en la cançó del cor, s'anava incrementant l'horror. En aquest punt s'introduïa la referència al crim que Clitemnestra havia executat amb engany, i tot seguit la tercera de les històries, la més terrible de les tres i només comparable al que havia fet Clitemnestra. Es tractava de la història de les dones de Lemnos que havien assassinat els seus marits per gelosia i havien pres als Argonautes com a amants quan aquests havien arribat a l'illa<sup>27</sup>. En les tres històries es destacaven les dones, que deixant endarrera el seu paper d'ombres, quasi bé sense presència sinó era en l'interior de les cases, ara passaven a ser les protagonistes, el visible, el que lluïa al capdavant d'una situació totalment desacostumada.

L'última parella d'estrofa i antiestrofa ens retornava al tema de tota la trilogia: δίκη.

τόδ' ἄγχι πλευμόνων ξίφος  
 640 διανταίαν  
     ὄξυπευκὲς οὐτᾶι  
 διαὶ Δίκας, τὸ μὴ θέμις, {γὰρ οὐ}  
 λάξ πέδον πατουμένας –  
 τὸ πᾶν Διὸς σέβας παρεκ-  
 645 βάντες οὐ θεμιστῶς.

Δίκας δ' ἐρείδεται πυθμὴν,  
 προχαλκεύει δ'  
     Αἴσα φασγανουργός·  
 τέκνον δ' ἐπεισφέρει δόμοις  
 650 αἰμάτων παλαιτέρων  
 τίνει[ν] μύσος χρόνῳ κλυτὰ  
     βυσσόφρων Ἐρινύς.

---

<sup>26</sup> [Cfr.] GARVIE 1988, p. 212: "The second illustration: Megara was besieged by the Cretans under Minos, Nisus, its king, had a purple (or golden) hair (or lock of hair), on which his life (or his possession of his kingdom, or the safety of the city) depended. His daughter Scylla, cut it off while he slept. This is the earliest extant appearance of the story. While in the later sources Scylla betrays her father because she is in love with Minos, here she is bribed with a golden necklace. The one motive does not theoretically exclude the other, but it must be significant that Aeschylus makes no explicit mention of the love-motive, perhaps because he wants us to interpret female ἔρωτες more widely"

L'espasa prop dels pulmons  
 llarg temps  
 afilada  
 perquè Δίκη, sense ser respectada,  
 per terra, trepitjada  
 doncs algú, tot l'honor al déu ha transgredit  
 contra tot el que és lícit.

El fonament de Δίκη està fixat  
 fermament mentre  
 Aisa forja les espases.  
 I un nen és introduït al palau  
 per, de les sangs antigues  
 l'abominació tornar, amb el temps, a la noble  
 de pensament profund Erínia.

Veure aquesta situació on les dones havien passat a ser el visible era com una espasa que perforava les entranyes, perquè significava que δίκη havia estat trepitjada i s'havia fet mofa del regne de Zeus que estava fonamentat en ella<sup>28</sup>. En la següent antiestrofa el cor mostrava que els fonaments de δίκη eren profunds, i que malgrat el que havia fet Clitemnestra, ésser encara significava límit, per això Aisa encara podia preparar les seves espases. La menció encara era purgació, de manera que el següent que es preparava, era un nen que es dirigia al palau per fer pagar les abominacions que s'hi havien comès. El vers 651 era l'últim del que havíem anomenat la primera part de les *Coèfores*. En aquest moment es produïa un canvi d'escena que ens portava des de la tomba d'Agamèmnon, fins a les portes del palau dels Atrides. Aquesta primera part de les *Coèfores* acabava de la mateixa manera que començava: mostrant l'absència, en el seu

<sup>27</sup> [Cfr.] SOMMERSTEIN 2008, p. 293. Nota 131

<sup>28</sup> Pel que fa a aquesta interpretació de l'estrofa 4 del primer *stasimon*, que s'oposava a la de Garvie, [cfr.] WEST 1990, pp. 250-251: "It is surprising that it was left to Douglas Young (GRBS 5 [1964] 98 to turn τὸ δ' into τόδ' in 639, τόδ' ἄγχι πλευμόνων ξίφος." "The sword that is near my lungs" makes no sense. It is "this sword", or perhaps better "this as sword that ... "; cf. 380f. τοῦτο διαμπερὲς οὐς ἴκεθ' ἄπερ τε βέλος. Many commentators (more recently Garvie) wrongly take the sword to be that which punish the guilty. But their punishment may come in many forms, not necessarily by the sword. The words ὀξυτευκὲς οὐτᾶι show that the idea is not of slaying but of causing sharp pain. The pain is the chorus' own. The parallels of 184 ἐπαίθην δ' ὡς διανταίωι βέλει and Eur. *Ion*. 766 διανταῖος ἔτυπεν ὀδύνα με πλευμόνων τῶνδ' ἔσω are decisive (cf. also *Supp.* 466, *Ag.* 1164, *Eum.* 155-158, *Prom.* 693.). Wilamowitz understood the passage correctly in his 1896 edition: "Das bohrt in die Seele mir stechende Wunde" (so also Schadewaldt *Hell. und Hesp*<sup>2</sup> I 265.) but later changed his mind (*Interpr.* 255).

caràcter d'absència, i per tant, percebent-se com una situació desacostumada, en la mesura que era el que dominava. Entre el pròleg d'Orestes i la cançó del cor s'havia mostrat, en el suportar dels dos germans, l'ésser com a escissió, però l'aparèixer de l'ésser no deixaria les coses tal i com estaven, i en la mesura que per a Orestes i Electra cada cop era més i més difícil suportar la situació en què es trobaven, el següent cop de δίκη no es faria esperar.

#### Aclariment sobre Nietzsche i *El naixement de la tragèdia* | 10.6

Si bé és evident que el nostre treball és deutor del de Hölderlin no podem tampoc oblidar la influència que ha exercit un llibre com *El Naixement de la tragèdia* de Nietzsche, en la comprensió del que la tragèdia significa. Però malgrat aquesta influència en la forma del des-cobriments de l'escissió representada pels déus Apol·lo i Dionís no podem passar per alt que el fons ontològic de la comprensió de Nietzsche és radicalment l'altre del d'aquest treball<sup>29</sup>.

Nietzsche, en la seva no problematització i acceptació dels clixés Sòcrates i Plató, que havia rebut de la tradició, feia d'aquest últim el primer metafísic, o el que és el mateix, feia que Plató fos el primer en segregar un món veritable del món de les aparences en què vivíem, fet que ja ens trobàvem en *El naixement de la tragèdia*<sup>30</sup>. Aquest portar la certesa més enllà, desplaçar-la d'aquest món a un altre, era el que quan el moment ja no fos grec sinó modern, ens portaria a voler fer d'aquell món tot el que hi hauria, fet que el no res que aquell significava, passés a ser tot. Això era el que caracteritzava al moviment idealista i el que Nietzsche feia valer descobrint-ne el seu caràcter nihilista. El món que hauria de ser tot es des-cobria com a no res. Ara bé, aquest no llegir a Plató, fent-lo, per aquesta no-lectura, el primer metafísic, no era sense conseqüències. La comprensió que Nietzsche tenia de Grècia venia enfosquida per aquest fet. D'aquesta manera el no comprendre el caràcter grec de la noció d'εἶδος de Plató feia que la seva

<sup>29</sup> Pel que fa a la nostra comprensió de Nietzsche [cfr.] MARTÍNEZ MARZOA 2003, pp. 243-260

<sup>30</sup> NIETZSCHE 1967-1977, cap. 13-14-15, pp. 99-100: "Wer sich einmal anschaulich macht, wie nach Sokrates, dem Mystagogen der Wissenschaft, eine Philosophenschule nach der anderen, wie Welle auf Welle, sich ablöst, wie eine nie geahnte Universalität der Wissenschier in dem weitesten Bereich der gebildeten Welt und als eigentliche Aufgabe für jeden höher Befähigten die Wissenschaft auf die hohe See führte, von der sie niemals seitdem wieder völlig vertrieben werden konnte, wie durch diese Universalität erst in gemeinsames Netz des Gedankens über den gesamten Erdball, ja mit Ausblicken auf die Gesetzlichkeit eines ganzen Sonnensystems, gespannt wurde; wer die Alles, sammt der erstaunlich hohen Wissenspyramide der Gegenwart, sich vergegenwärtigt, der kann sich nicht entbrechen, in Sokrates den einen Wendepunkt und Wirbel der sogenannten Weltgeschichte zu sehen." p. 93: "Der Hauptvorwurf, den Plato der älteren Kunst zu machen hatte, - dass sie Nachahmung eines Scheinbildes sei, also noch einer niedrigeren Sphäre als die empirische Welt ist, angehöre - durfte vor allem nicht gegen das neue Kunstwerk gerichtet werden: und so sehen wir denn Plato bestrebt über die Wirklichkeit hinaus zu gehn und die jener Pseudo-Wirklichkeit zu Grunde liegende Idee darzustellen."

comprensió de la tragèdia no fes rellevant el veritable caràcter d'escissió que Nietzsche hi intuïa i en canvi el portés a afirmar que en el suportar l'horror del cor sorgia la figura<sup>31</sup>. D'aquesta manera, Nietzsche negava al dionisiac el seu caràcter d'absència i el feia generatiu: de l'absència en sorgia la presència, de Dionís sorgia Apol·lo. Aquest suportar generatiu que Nietzsche situava en la tragèdia era quelcom que no s'hi esdevenia i si ens fixem en la contraposició que definia el tram tràgic en Hölderlin, no es tractava en cap cas que a partir de l'horror sorgís la bellesa, sinó d'un a partir de la bellesa mostrar-se que el seu fons era horror (cfr. 4.1.2). Ho havíem vist en el breu suportar d'Agamèmnon quan comprenia que tot era mort, o en el dirigir-se a la mort de Cassandra, però sobretot ho acabàvem de veure en el suportar d'Orestes en el *kommos* de les *Coèfores*. En el suportar de tots aquests personatges no hi havia un transformar en figura. El suportar del personatge tràgic era el mantenir-se en l'absència que constituïa l'ésser, en l'horror, en el no poder fer res. Aquest era el veritable suportar de la tragèdia, un suportar del que no sorgia res, sinó en què la bellesa, la presència, la figura, era el deixat endarrera. En el suportar, havíem vist com el personatge tràgic es mantenia en l'absència, i per tant, en l'escissió sense sutura que constituïa l'ésser i era només en el seu sucumbir que aquesta es perdia. El no comprendre el caràcter grec de l'εἶδος de Plató, provocava que l'ésser de la tragèdia no es comprengué sinó com una síntesi de dues components, quan això era el que vèiem que no s'hi esdevenia, en la mesura que l'essencial de la tragèdia consistia en suportar l'absència que mostrava que hi havia dos costats, que l'ésser era una escissió. No comprendre l'εἶδος platònic com la figura bella de la *KU* de Kant, impedia la comprensió de la impossibilitat que de l'ésser en sorgís res, que en determinava el seu caràcter de finitud i que feia que la seva pèrdua significués el nostre terra.

Tot i així, no podem negar que degut al desenvolupament del pensament de Nietzsche, la figura que segons aquest presentaria la tragèdia, alhora era el màxim esquinçament, en la mesura que l'ésser es des-cobria com l'absolut no-res, i per tant, la no-figura, essent a partir d'aquesta comprensió, que en el seu intent d'assumir el nihilisme, no podria, si se n'hagués

---

<sup>31</sup> NIETZSCHE 1967-1977, cap 7-8, p. 62: "Nach dieser Erkenntniss haben wir die griechische Tragödie als den dionysischen Chor zu verstehen, der sich immer von neuem wieder in einer apollinischen Bilderwelt entladet. Jene Chorpartien, mit denen die Tragödie durchflochten ist, sind also gewissermassen der Mutterschooss des ganzen sogenannten Dialogs d.h. der gesammten Bühnenwelt, des eigentlichen Dramas. In mehreren auf einander folgenden Entladungen strahlt dieser Urgrund der Tragödie jene Vision des Dramas aus: die durchaus Traumerscheinung und insofern epischer Natur ist, anderseits aber, als Objectivation eines dionysischen Zustandes, nicht die apollinische Erlösung im Scheine, sondern im Gegentheile das Zerbrechen des Individuums und sein Einswerden mit dem Ursein darstellt. Somit ist das Drama die apollinische Versinnlichung dionysischer Erkenntnisse und Wirkungen und dadurch wie durch eine ungeheure Kluft vom Epos abgeschieden.

tornat a ocupar, mantenir l'escissió entre l'apol·lini i el dionisiac tal i com es trobava en *El naixement de la tragèdia*. El pensament de Nietzsche era l'intent d'assumir que la metafísica desembocava en el nihilisme i que la tasca que quedava per fer era la seva assumpció. A partir d'aquest moment l'anàlisi de la voluntat de poder, en tant que estructura de l'haver en la Modernitat, el portava a descobrir que allò en què aquesta consistia era en el saber en tant que domini, i per tant, en sempre poder comptar amb un ulterior i major domini, establint-se d'aquesta manera la impossibilitat de fixació de qualsevol quid, ja que aquests sempre tenien lloc per a poder ser sobrepassats. Així, s'establien dos tipus de condicions constitutives de la voluntat de poder, que Nietzsche anomenava valors: veritat (conservació) i art (augment). Nietzsche deia que el valor "augment" valia més que el valor "conservació" perquè era el que permetia que no ens enfonséssim en la veritat, i per tant, en la segregació d'una fixació. L'art era el que portava més enllà de la situació donada, essent-li essencial el trencar amb aquesta situació, el perdre peu i era en aquesta situació de pèrdua, que li era inherent el fundar una altra cosa. Aquest fundar era establir uns límits, una mesura, una figura. Però pel que sabíem dels límits, aquests no es podien fundar, era quelcom que només es podia reconèixer. La voluntat de poder, en tant que domini, era l'establiment d'aquests límits, el fer les coses.

En la Modernitat l'art era condició de possibilitat de l'haver però quedant al marge de la veritat, ja que aquesta era el moment de conservació, però només moment perquè li era inherent el sempre haver de ser superada, en la mesura que no hi havia la possibilitat d'uns continguts definitius, degut a que l'ésser de la cosa ja no era límit, sinó domini i aquest només era domini per mor d'un major domini. D'aquesta manera, el que seria el dionisiac en l'art no es traduïa en figura, en l'apol·lini, sinó que era només en la seva pèrdua que hi havia la possibilitat d'establir límits i fundar les coses. Així, el dionisiac no fundava l'apol·lini, l'horror no fundava la figura, sinó que la pèrdua de l'horror era la possibilitat que es poguessin establir els límits, essent per això possible que en cada cas poguessin ser superats. Així la pèrdua de l'absència, que se significava amb el perdre peu, era la pèrdua de l'ésser en tant que límit, en la mesura que les coses eren allò a què se'ls podia establir els límits. D'aquesta manera, la posició de l'art en la Modernitat, quedant fora de la veritat, era l'expressió de la pèrdua de l'ésser en tant que límit, fent-se rellevant com la conseqüència de la pèrdua de l'horror, que mostrava que la Modernitat només podia haver sorgit per la pèrdua de l'ésser grec que estant constituït des de l'absència, en perdre's aquesta, feia que es perdés aquell, donant lloc a la uniformitat sense límits. Aquesta comprensió mostraria la impossibilitat que el dionisiac fos generatiu.

Vist així, Apol·lo de cap manera podia ser la traducció de l'horror; l'horror no es podia traduir, només suportar-se o sucumbir-hi. En el suportar-se l'horror, la figura bella era deixada endarrera i l'horror, la mort encarada sense pal·liatius; el que quedava en primer terme era l'absència i no una figura, i era en aquest quedar en primer terme, que s'establí que el següent seria la seva pèrdua. Per tant, el dionisiac de la tragèdia no podia ser en cap cas generatiu, d'ell no sorgia res, sinó que era en la seva pèrdua, que els límits deixaven de ser límits per passar a ser quelcom que es podia establir. Així, el Nietzsche posterior al *Naixement de la tragèdia*, després de des-cobrir el que significava l'art, no podia seguir sostenint l'escissió Apol·lo/ Dionís tal i com estava en aquella primera obra. Dionís estaria marcat per l'absència tal i com havíem vist en el capítol 1, ja que tot i essent una figura de l'Olimp, estava constituït per un fons d'horror, degut a què essent fill de Zeus, era alhora el fill d'una mortal. Aquesta seva constitució des de l'absència era el que feia que d'ell no en pogués sorgir res, sinó que en la seva pèrdua es fundés un món en tant que domini, un món sense absència, i per tant, sense límits. En la seva confrontació amb la voluntat de poder, Nietzsche trobava que l'art mostrava que el perdre feu fundava les coses, i per tant, que n'establí els seus límits. Aquest perdre feu era el que s'esdevenia en la tragèdia. En el suportar, l'absència era portada a escena en tot el seu horror, i en aquest horror es mostrava el fons de la bellesa, i per tant, es mantenien els dos termes. En el sucumbir, l'absència es perdia i amb ella la contraposició; l'ésser deixava de ser art, exegesi infinita, bellesa perquè el seu fons era absència. El perdre feu, el perdre l'absència, tenia a veure amb fundar les coses, establir-ne els seus límits, doncs aquest fundar les coses era l'única possibilitat quan ja no hi havia absència, i per tant, l'ésser ja no significava límit. Els límits havien deixat de valer i ara s'haurien d'establir, encara que per això mateix mai poguessin ser límits. El des-cobriment que l'augment valia més que la conservació, que el perdre feu era la possibilitat de fundar els continguts, i per tant, que el mostrar-se de l'absència, o el que és el mateix, la seva pèrdua era el que fundava la certesa, feia rellevant que el caràcter marginal de l'art en la Modernitat havia de tenir a veure amb el fet que l'absència no formés part de la certesa, sinó que només en la seva supressió pogués fundar-la. D'aquesta manera, la pèrdua de l'absència que fundava la certesa i el caràcter marginal de l'art en la Modernitat només podien significar que l'absència formava part de l'art. Així, hi havia quelcom que en perdre el seu caràcter d'absència donava per un costat la certesa i com a quelcom marginal, el que nosaltres des de la Modernitat anomenem art. Això que es trencava i que estava constituït per la no separació entre art i veritat, i per tant, una veritat que era un mostrar-se des d'un fons d'absència, era l'ἄ-λήθεια (des-ocultament), la figura bella, que era bella en tant que constituïda des de l'absència, i per tant, la figura que no es podia fixar; era l'εἶδος, l'aparèixer que no era el

que apareixia i que constituïa el que les coses eren, establint-se, d'aquesta manera, la diferència entre l'ésser i les coses a partir de l'escissió que constituïa l'ésser. Així, es feia rellevant que el fons d'horror, el que en *El naixement de la tragèdia* s'anomenava el dionisiac, no podia ser mai generatiu, sinó l'absència que constituïa l'ésser i que en la seva pèrdua constituïa l'altre: l'heures-les amb les coses que esdevenia domini, el λόγος que esdevenia dir, l'ἀλήθεια que esdevenia certa.





El crim | Capítol 11



La primera part de les *Coèfores* havia estat marcada per la detenció que provocava l'aparició de l'ésser. La situació que havia provocat la mort d'Agamèmnon era tant desacostumada que el cor en la pàrodos mostrava que δίκη encara seguia valent, malgrat que pel fet que l'absència havia passat a primer terme, l'estructura (ho vèiem en el problema de les libacions) començava a trontollar. El *kommos* era la pregària que els germans dirigien el seu pare i on, en el suportar dels dos germans es mostrava que l'ésser era una escissió. Orestes i Electra sumits en l'absència que ho dominava tot, suportaven que tot era mort fins que el que havia fet Clitemnestra se'ls feia tant insuportable que sucumbien en el seu suportar (com en el seu moment havia sucumbit Agamèmnon), fet que precipitava tota l'acció següent. El *kommos*, en tant que suportar l'absència, era el mostrar-se de δίκη. Estrofa rera estrofa es feia rellevant perquè no es podia restablir δίκη un cop aquesta s'havia perdut; però mostrant-se el que era δίκη, el que s'aconseguia era que aquesta s'hagués de perdre: era el sucumbir d'Orestes. Aquest no poder suportar més i sucumbir, que era el matricidi que portaria a terme Orestes era el desfer-se de l'absència, de la mort que constituïa l'ésser en tant que δίκη. El *kommos* havia dit de manera explícita el que estava passant damunt d'escena, de manera que el que passés a partir d'ara en serien les seves conseqüències, per això semblava que en el *kommos* Orestes s'hagués decidit a cometre el matricidi, tot i que l'únic que s'havia esdevingut era el mostrar-se de l'estructura de l'haver que feia que en el següent moment s'hagués de perdre. Ja havíem vist perquè no hi havia la possibilitat que es pogués prendre una decisió i com això tenia a veure amb què ἀνάγκη fos un altre nom per ésser, per això, en la mesura que en aquest moment δίκη encara funcionava, Orestes no prendria una decisió, sinó que estaria lligat per l'ἀνάγκη que significava ésser. No es tractava de pensar ἀνάγκη com a predeterminació en front de la llibertat, sinó de comprendre el seu caràcter d'heure-se-les amb les coses, en la mesura que comprendre el que un era, feia que es fessin unes coses i no unes altres.

Així com la primera part de les *Coèfores* era el suportar dels dos germans, la segona part portaria a escena el seu sucumbir. Això significava que l'ésser deixaria d'aparèixer en tant que ésser, per aparèixer com una cosa entre les coses, per això, a partir d'aquest moment el tràfec amb les coses dominaria l'escena, a diferència del que havia passat en la primera part de la tragèdia. Tota aquesta segona part de la tragèdia tindria com a eix fonamental l'acte de la supressió de l'absència, que es portaria a escena com a l'assassinat de Clitemnestra i Egist. Malgrat tot el que s'havia des-cobert de l'ésser en el *kommos*, d'alguna manera encara hi havia

L'esperança que el matricidi pogués restablir la situació de partida, això és: que l'acte de δίκη no s'enfonsés al seu torn en l'ἀδικία, tot i que en la mesura, que el fons de les coses encara era δίκη, el següent cop se sentia com a inevitable. En aquest segon episodi Orestes i Pílades arribarien al palau on s'enfrontarien a la guardiana de les portes, Clitemnestra, en una escena que recordava a al dels brodats porpra, però de conseqüències radicalment oposades per a aquesta.

Aquest segon episodi es podia dividir en dues parts separades per uns breus anapests cantats pel cor. La primera part que aniria de 652 a 718 tractaria de l'arribada d'Orestes i Pílades al palau i de la seva trobada amb Clitemnestra. Altra vegada, com ja passava en l'*Agamèmnon*, aquesta primera trobada davant de les portes del palau es retardava i es produïa en un moment bastant avançat de l'obra. De nou el legítim amo de la casa es trobava amb Clitemnestra, la qual tornava a intentar posar les normes d'aquesta entrada dins del palau. Però a diferència del que passava en l'*Agamèmnon*, ara, la reina no tindria molt més temps el control de la situació. Aquesta vegada la situació era crucialment oposada<sup>1</sup>. En el moment de l'arribada d'Orestes era ell qui enganyava i Clitemnestra qui era enganyada, a diferència del que passava en l'*Agamèmnon* on era ella qui controlava la porta del palau i tothom excepte Cassandra la travessava sota el seu control. De nou en les *Coèfores* ella guardava la porta, però no ho faria per gaire més temps. Orestes esperava no haver-se de trobar, en un primer moment, amb Clitemnestra, sinó amb Egist, però era aquesta qui acudia a rebre'ls i era a aquesta a qui havia de transmetre la seva falsa mort. Orestes se sentia incòmode havent de parlar amb la seva mare en un espai públic com eren les portes del palau, assenyalant-se de nou la impropietat de la posició que Clitemnestra ocupava des de la mort d'Agamèmnon, però ja sabíem que Clitemnestra per ser qui era, podria violar totes les normes que regien el comportament de les dones a casa i a la πόλις. Per ser una dona amb cor d'home havia pogut matar al seu marit i posar-se al capdavant del palau, i per tant, essent-ne el cap visible podia rebre a aquells que hi acudissin. Orestes, dues vegades, assenyalaria la impropietat d'haver de parlar amb una dona, i en les seves instruccions als servents, la juxtaposició dels termes home i dona (vers 664 “γυνὴ τταπαρχοστ - ἄνδρα δ' εὐπρεπέστερον”) evocava l'aberrant inversió de rols que hi havia en l'*Agamèmnon*, que implicava que Clitemnestra encara controlava el palau<sup>2</sup>. Orestes afirmava que la conversació entre homes era més apropiada, ja que els homes sentien αἰδῶς (vers 665) de parlar davant de les dones. Només un home podia donar indicacions clares a un altre home (vers 667). L'intercanvi de paraules entre Orestes i el criat establia la norma que seria

---

<sup>1</sup> KONISHI 1990, p.176

<sup>2</sup> MCCLURE 1999, p. 101

ràpidament subvertida amb l'entrada de Clitemnestra: el cap del palau rebia el visitant masculí i participava d'una conversa reservada als homes. La dona amb cor d'home era l'absència que es feia presència.

Entre Clitemnestra i Orestes hi hauria una lluita com la que en el seu moment hi va haver entre Agamèmnon i Clitemnestra, però mentre en aquell moment havia guanyat Clitemnestra, passant a controlar la situació, i per tant, posant-se al capdavant del palau, ara, de nou, en la mateixa lluita era Orestes qui venceria i passaria a encapçalar la situació. En l'escena dels brodats porpra Clitemnestra feia ús de la seva persuasió per a fer que Agamèmnon entrés al palau. Aquesta persuasió de Clitemnestra era la seva capacitat per fer del saber del λόγος un saber de l'ésser que servia per fer coses, suprimint-se la distància entre l'ésser i les coses que es materialitzava en la mort d'Agamèmnon i en el passar Clitemnestra al capdavant del palau, fent que l'absència fos el visible. Quan Orestes arribava a les portes del palau, Clitemnestra també en guardava la porta, però en aquest cas, no tenia cap interès en què l'estranger que trucava a les portes del palau hi entrés, sinó que era l'estranger qui hi tenia interès. En aquest cas era Orestes qui desplegava el seu λόγος de persuasió, era ell qui feia ús del saber de l'ésser per a fer coses, assenyalant-se al seu no suportar més l'escissió i sucumbir, fent que l'absència deixés de ser absència, que es representaria amb la mort de Clitemnestra. Com en l'escena dels brodats porpra, la veritable confrontació es portava a terme davant de les portes del palau. El fet que Orestes pogués enganyar a Clitemnestra i entrar en el palau sense ser descobert, era la mort de Clitemnestra, en el sentit que la persuasió que aquest havia exercit significava que havia pogut fer del seu saber de l'ésser un saber de coses, i per tant, la supressió de la diferència entre l'ésser i les coses, o el que és el mateix, la pèrdua de l'absència, que era el que significava la mort de Clitemnestra, per això l'entrada d'Orestes al palau significava aquesta mort, de la mateixa manera que en *l'Agamèmnon* el rendir-se del rei i trepitjar els brodats porpra era la mort d'Agamèmnon. Aquesta supressió de la diferència, i per tant, pèrdua de l'absència que es produïa amb la mort de Clitemnestra era el sucumbir al que s'havia apuntat durant tot el *kommós*. A partir d'aquest moment seria Orestes qui marcaria el ritme del que havia de passar, per això, al principi de l'exposició, dèiem que el vers 652 marcava un canvi d'escena que tenia a veure amb el capgirament que es portava a escena en aquesta segona part de la tragèdia. Del vers 710 al vers 718, Orestes i Pílates entraven al palau, havent enganyat a Clitemnestra, i per tant, havent esdevingut amos de la situació. De la mateixa manera que dèiem que un cop Agamèmnon havia accedit a caminar per damunt dels brodats porpra, era com si Agamèmnon hagués mort, ara, que Orestes hagués pogut traspasar la porta, imposant ell les condicions, era

com si Orestes ja hagués portat a terme la seva venjança. Clitemnestra havia perdut el control del palau, havent perdut el control de la seva entrada. Aquesta havia deixat de marcar les regles del joc i eren Orestes i Pílades qui les feien. La foscor havia deixat de ser el que dominava la situació i el dubte que havia planat damunt de tota la tragèdia, de si es podia restablir *δίκη*, s'imposava, ara amb més força impeditint que es percebés la posició d'Orestes al capdavant del palau com si restablís la situació que hi havia abans que Agamèmnon marxés cap a Troia. Essent una serp la que havia vençut a una altra serp costava de pensar que ara el que dominés fos, de nou, la claredat<sup>3</sup>.

Del vers 719 al 729 el cor cantava els anapests que marcaven dues parts en aquest segon episodi. Durant aquests anapests hi havia un gran suspens sobre el que s'esdevindria. El cor expressava aquesta unió, en Orestes, de les forces olímpiques i les forces ctòniques, en la mesura que per tal de portar a terme la venjança, els dos grups de divinitats s'havien unit. Les paraules del cor estaven marcades per la foscor de les forces que invocaven: Terra, la tomba d'Agamèmnon i l'Hermes del món subterrani, així com per la claredat en la menció d'Agamèmnon en la mesura que s'hi feia referència, destacant la seva tasca al capdavant de l'empresa que marxava cap a Troia. Tanmateix, fins hi tot la menció d'Agamèmnon quedava marcada pel fet que havia mort i que ara es trobava sota terra.

εἶέν, φίλῃαι δμῳῖδες οἴκων,  
 720 πότε δῆ στομάτων δείξομεν ἰσχὺν ἐπ' Ὀρέστη;  
 ὦ πότνια Χθῶν καὶ πότνι' ἄκτῆ  
 χώματος, ἦ νῦν ἐπὶ ναυάρχῳ  
 σώματι κείσῃαι τῷ βασιλείῳ,  
 725 νῦν ἐπάκουσον, νῦν ἐπάρηξον·  
 νῦν γὰρ ἀκμάζει Πειθῶ δολία[ν] ξυγκαταβῆναι,  
 χθόνιον δ' Ἐρμῆν καιρὸς νυχίοις τοῖσδ' ἐφεδρεῦσαι  
 ξιφοδηλήτοισιν ἀγῶσιν.

Veniu apreciades serventes del palau,

quan mostrarem la força de les nostres boques per Orestes?

Oh augusta terra, oh sagrat cim

<sup>3</sup> GARVIE 1988, comentant el segon *stasimon* p. 265 : "The Chorus pray to Hermes as the god who brings success and speeds one on one's way (583-4 n), and who works in darkness (727-8 n.; S. El. 1395-7 ὁ Μαίῃας δὲ παῖς Ἐρμῆς σφ' ἄγει δόλον σκότῳ κρύψας.) (...) Orestes' deed, which is to bring light out of darkness, is itself to be an act of darkness."

tumult, que ara damunt del cos  
 del comandant, del rei, jeu,  
 ara escolta, ara vine en ajuda.  
 Doncs ara, és el moment adequat per a que vingui l'astuta persuasió,  
 i Hermes subterrani amb mesura, als llòbrecs vigili  
 que maten en les batalles amb espases.

El cor cantava aquest difícil equilibri que era Orestes. Mentre d'una part era qui havia de restablir l'ordre, de l'altra se sabia que això no era possible, perquè l'acte de la purgació que des de l'ἀδικία pretenia fer δίκη s'enfonsaria encara més en l'ἀδικία. El caràcter desmesurat de l'acte que es preparava és presentava com el moment de l'astuta persuasió, l'ànima transgressora que anava més enllà del que era lícit, de la mateixa manera que el cant dels ancians deixats endarrera de l'expedició que marxava cap a Troia, en la mesura que encara estava animat per la persuasió (A. 106), encara podia dir el que aquesta expedició significava, assenyalant al que sempre hauria de quedar endarrera. Aquesta ànima transgressora era el que també havíem expressat com fer del saber de l'ésser un saber de coses. Les dues maneres expressaven la desmesura d'anar més enllà del que era lícit que significava la supressió de la diferència entre l'ésser i les coses.

A partir del vers 730 es reprenia el segon episodi que acabaria en 782. La introducció de la dida era poc usual. Les seves paraules eren molt informals, establint-se un aire de confidencialitat i domesticitat que era essencial per a la següent escena. La dida s'havia assabentat de les notícies que havien portat els estrangers. Es lamentava de la mort d'Orestes i recordava les nits de vetlla que havia passat, quan el nen plorava i ella havia de conjecturar què li passava, sense saber quants cops no havia encertat la causa del plor. Però, és que això era el que li esqueia fer a la dida, com deia en el vers 753-754:

τὸ μὴ φρονοῦν γὰρ ὡσπερεὶ βοτόν  
 τρέφειν ἀνάγκη, πῶς γὰρ οὔ;  
 Un nen sense judici just com una bèstia  
 ha de ser alimentat, com si no?

La dida expressava la necessitat que lligava i obligava, aquesta sabia que Orestes era encara un ésser sense coneixement de manera que era necessari alimentar-lo, com a una cria d'un



animal. Sabent el que Orestes era, la dida sabia el que havia de fer, mostrant-se com l'ἀνάγκη era el que feia del coneixement un heure-se-les amb les coses. Mentrestant el cor interceptava la dida, quan anava a buscar a Egist i la persuadia de canviar el seu missatge per tal que Egist no vingués amb la seva guàrdia personal. El cor estava obeint les ordres d'Orestes, però la seva interferència en el curs de l'acció era del tot sorprenent i desacostumada, perquè si recordàvem el que dèiem en el final de 2.2, el cor es caracteritzava per ser el personatge que estava marcat per la distància amb les coses, aquell que sabia d'aquestes, però que justament per això, quedava separat del tracte amb aquestes. Que el cor pogués intervenir en l'acció s'havia de veure com la conseqüència del que en la pròpia tragèdia estava passant. El matricidi seria el fer de la mort un acte, l'acabament de l'absència, i per tant, la impossibilitat de la distància que prenia el cor enfront les coses. Ara que Orestes havia fet valer el seu λόγος de persuasió per traspasar les portes del palau, la distància era com si ja s'hagués suprimit, i per això, el cor, com si fos un personatge més, podia intervenir en l'acció de la tragèdia. Clitemnestra estava a punt de morir a mans del seu fill Orestes, de manera que el que estava en joc era si, després del terrible crim, hi hauria encara escissió. En aquests moments en què la distància estava a punt de desaparèixer, també estava a punt de desaparèixer el que diferenciava als actors del cor. Aquest començaria a prendre la iniciativa i deixaria d'estar subordinat als altres, fins que en les *Eumènides* el cor seria un personatge més de la tragèdia.

Després que el cor deixés entreveure que potser les coses no eren com semblaven a primera vista, la dida posava el punt i final a aquest segon episodi amb unes paraules (vers 781-782: “ἀλλ' εἶμι καὶ σοῖς ταῦτα πείσομαι λόγοις· γένοιτο δ' ὡς ἄριστα σὺν θεῶν δόσει.”) que recordaven A. 674: “γένοιτο δ' ὡς ἄριστα” i també a A. 913: “ξὺν θεοῖς” i a totes les altres referències, fossin parlades o cantades, en què el cap del cor acabava esperant el millor mentre l'audiència sabia que el que s'esdevindria seria el pitjor<sup>4</sup> i que ens recordarien aquell “ἄλινον ἀλινον εἰπέ, τὸ δ' εὔ νικάτω.” que expressava el fons de δίκη, en la mesura que mostrava que l'única possibilitat que hi hagués quelcom era alhora la que feia que tot es perdés.

---

<sup>4</sup> GARVIE 1988, p. 255: “In this trilogy the effect of a “may-“ construction on us ... is to make us automatically convert it to its opposite. The situation here differs superficially in that things are in fact

## Una venjança de tots els déus | 11.2

La següent cançó del cor (versos 783-837) era una de les més difícils d'entre les que s'havien conservat, ja que gran part del seu text era corrupte i en molts llocs no podia ser restaurat amb certesa. Consistia en tres estrofes i tres antiestrofes el metre de les quals era predominantment trocaic. Entre cada estrofa i antiestrofa hi havia interposada una altra estrofa fora de l'alternativa estrofa-antiestrofa on predominava el metre iònic. Així, l'estructura d'aquest *stasimon* quedaria així: estrofa 1 – estrofa 2 – antiestrofa 1 – estrofa 3 – mèsode – antiestrofa 3 – estrofa 4 – antiestrofa 2 – antiestrofa 4. La primera tríada estrofa 1 - estrofa 2 - antiestrofa 1 (783-799) contenia una pregària a Zeus per l'èxit de l'empresa d'Orestes, la segona (800-819) contenia successives pregàries als déus protectors del palau d'Agamèmnon: Apol·lo, Hermes i les Erinies, mentre que la tercera (820-837) s'exhortava a Orestes a complir la missió que tenia encomanada.

En la primera estrofa hi havia la dificultat de τὰ σωφροσυνευ, per la qual es proposaven diferents solucions i on, d'alguna manera, seguíem la idea general de la interpretació de Garvie, com ho feia Sommerstein, malgrat no seguir-la en tots els detalls. La dificultat sorgia en els versos 785-787:

δὸς † τύχας τυχεῖν δέ μου  
 κυρίως τὰ σωφροσυνευ †  
 μαιομένοις ἰδεῖν.<sup>5</sup>  
 Concedeix † que la fortuna caigui bé  
 pels amos de la casa †  
 que desitgen veure la llum.

---

better than the speaker realizes: Orestes is alive. But the repetition of the familiar motif has the effect of making us see further than the Chorus -leader's joy."

<sup>5</sup> GARVIE 1988, p. 257 proposava diferents solucions per a aquest passatge, nosaltres ens quedàvem amb l'última: "Another possibility is κυρίοισι φῶς φέρον (cf. 131, 863, 961 and esp. Ag. 522 φῶς ἐν εὐφρόνηι φέρον), the reminiscence of which might have contributed to the confusion here. With φῶς in the text the parallelism with 808-10 is strengthened. Still further from M, but giving good sense, would be εὐτυχεῖν δὸς δόμον, κύριον φάος φέρον, "grant my prayer that the house may prosper, bringing the appointed light of salvation to those who long to see it"; cf. Ag. 766., fr. 530. 64, and, for the prosperity of the house, 806, 808, 871, 963. [Cfr.] també SOMMERSTEIN 2008, p. 311: "This passage like several others in this ode, is almost hopelessly corrupt. I translate here the highly tentative restoration offered in the textual note, which owes much to, though it does not precisely follow, proposals made by Garvie in his commentary,

El suggeriment de Garvie, i que Sommerstein també ressaltava, era el fet que τὰ σωφροσυνευ pogués encobrir una referència a φῶς. Aquesta idea havia de ser tinguda en compte degut a les moltes referències que en el transcórrer de les *Coèfores* s’hi havia fet (*Cho.* 131, 809-10, 863, 961). Es repetia la pretensió de restablir δίκη, i que per tant, tornés a brillar la llum, que ara, per la situació tant anòmala que s’estava vivint, havia deixat de brillar, quedant només una foscor que ho envaïa tot. De nou vèiem que aquesta era la intenció de l’acte que es proposava executar Orestes. Ho vèiem en els dos versos següents 787-788:

διὰ δίκας ἅπαν ἔπος ἔλακον·

Ζεῦ, σὺ δέ νιν φυλάσσοις.

Cada paraula que he pronunciat està d’acord amb δίκη.

Ara, Zeus, protegeix-la.

Zeus en tant que cap visible de l’escissió era el protector d’Agamèmnon, el cap de l’empresa que tenia la pretensió de des-cobrir l’ésser. De la mateixa manera que l’empresa comuna era pretendre que hi hagués, els enfrontaments entre Zeus i els déus antics eren aquest haver-hi. Per tant, com a cap visible de l’escissió, era a Zeus a qui s’adreçaven les pregàries per tal que l’acte que hauria de restaurar aquest ordre es pogués portar a terme.

En l’antiestrofa 1 amb la metàfora del cavall que estava lligat al carro es continuava la línia de tots aquells que en l’*Agamèmnon*, havien estat lligats al jou de l’ésser. Agamèmnon en 218 (qui després de comprendre les paraules de Calcant, sabia el que havia de fer: “ἐπεὶ δ’ ἀνάγκας ἔδω λέπαδνον”), Troia en 529 (era aquesta la que estava presa en el que ella era, segons les paraules del missatger que portava noves de la ciutat al palau dels Atrides: “τοιόνδε Τροίαι περιβαλὼν ζευκτήριον”), Odisseu en 842 (era qui estava pres en el seu ésser: “μόνος δ’ Ὀδυσσεύς, ὅσπερ οὐχ ἑκὼν ἔπλει, ζευχθεὶς ἔτοιμος ἦν ἐμοὶ σειραφόρος,”), Cassandra en 953 (era Cassandra qui hauria de suportar la seva part, ella que era una princesa, hauria d’esdevenir una esclava: “ἑκὼν γὰρ οὐδεὶς δουλίῳ χρεῖται ζυγῶν”) i en 1071 (“εἴλικουσ’ ἀνάγκη τῆιδε, καίνισον ζυγόν.”, calia que Cassandra abandonés el carro i que acceptés el nou jou, fent de nou referència a la seva part d’esclava.) i el cor en 1640 (“τὸν δὲ μὴ πειθάνορα ζεύξω βαρείαις,”) era Egist qui amenaçava el cor amb imposar-los la part que els pertocava, ara que ell havia esdevingut tirà i essent incapaç de reconèixer el que cada cosa era, creia que podria fer

---

particularly his suggestion that σωφροσυνευ may conceal φῶς (cf. 131, 809-810, 863, 961) or something like it.

qualsevol cosa. En totes aquestes referències ens trobàvem amb la qüestió de l'ἀνάγκη per a tots aquells que no havien pogut evitar el que ells eren. Tots s'havien enfrontat al que eren i havien comprovat que estaven lligats per l'ἀνάγκη. Aquesta era de nou la situació per a Orestes: lligat pel seu ésser, executaria el proper acte de desmesura. Ens trobàvem amb aquella dicotomia que ja havíem assenyalat en què ἀνάγκη forçava i on aquesta es podia seguir ἐκὼν οὐχ ἐκὼν, tanmateix, el que no es podia fer era no seguir-la. L'ἀνάγκη que lligava a Orestes significava que l'ésser seguia significant límit.

La segona tríade començava amb una estrofa on es feia la pregària als déus del palau dels Atrides (Zeus i Hèstia) on es demanava que s'esborrés la sang dels crims antics amb el nou acte de justícia que ara es preparava, de manera que els antics assassinats no n'engendressin de nous. L'audiència, però, podia entendre que aquesta pregària es dirigia a les Erinies<sup>6</sup>, mostrant-se com en la venjança que s'estava a punt de portar a terme, en la mesura que el que estava en joc era l'escissió, eren tots els déus els que hi estaven implicats. Tanmateix, a aquestes altures de la tragèdia, després de tot el que s'havia dit, era quasi impossible romandre tranquil davant d'aquesta pregària: se sabia que l'antiga ὕβρις generava nova ὕβρις, i que per tant, el nou acte que es preparava no podria aconseguir fer δίκη, per moltes pregàries que es fessin. En el mèsode semblava que la pregària es dirigia a Apol·lo<sup>7</sup>. Seria realment sorprenent que Apol·lo, que havia mostrat a Orestes el que era, i per tant, li havia fet conèixer el que havia de fer, no tingués un lloc, ara que els déus eren invocats per a què l'assassinat fos portat a terme amb èxit. De nou ens trobàvem amb aquella referència constant en tota l'*Orestea* a l'escissió llum/fosc que havia fet que en els problemes de lectura de la primera estrofa de la primera tríade ens haguéssim decantat per la intuïció de Garvie i Sommerstein que ens havia portat a intentar llegir-la en aquesta direcció. Ara en els versos 807-811:

τὸ δὲ καλῶς κτίμενον ᾧ μέγα ναίων  
στόμιον, εὖ δὸς ἀνιδεῖν δόμον ἀνδρός,  
καί νιν ἐλευθερίας

<sup>6</sup> SOMMERSTEIN 2008, p. 313 nota 160: "Probably Zeus Ktesios (cf. Ag. 1038) and Hestia (goddess of hearth and home) are meant; but the audience may well also think of those other long-standing inhabitants of the house, the Furies."

<sup>7</sup> SOMMERSTEIN 2008, p. 315 nota 162: This god is almost certainly Apollo, and the "portal" (literally mouth") is usually identified with some feature of the sanctuary of Delphi; but the word στόμιον is not used elsewhere in connection with Delphi, the gods addressed before and after this stanza are closely connected with the palace (for Hermes cf. 1, 583), and the house is strongly in the chorus's mind throughout this ode (786, 790, 800-1, 806, 808, 820, 835). Sier is therefore probably right to suppose that the chorus are addressing Apollo Agyeus (cf. Ag. 1081) and that "portal" is that of the palace.

810 λαμπρὸν ἰδεῖν [φῶς] φιλίοις  
 ὄμμασι[ν ἐκ] δνοφερῶς καλύπτρας.  
 I tu que habites en la bellament construïda gran  
 porta, concedeix que la casa de l'home aixequi la mirada  
 i ara alliberada,  
 vegi la llum brillant  
 amb els ulls afables, del fosc vel.

L'esperança que l'absència amb el nou acte que es preparava deixés lloc a la llum brillant no desapareixia, tot i que sabéssim la dificultat que això comportava com ja s'havia assenyalat en la primera estrofa d'aquesta segona tríade i al llarg de tota l'*Orestea*.

En aquest instant s'invocava a Hermes, el déu al que en diferents moments del transcórrer de les *Coèfores* s'havia fet referència per la seva capacitat per l'engany<sup>8</sup>, establint-se d'aquesta manera una relació amb aquest ordir plans en la foscor, i per tant, amb el quedar endarrera, que mostrava que la referència era novament tant a les divinitats antigues com a les divinitats vigents, ja que si l'escissió seguia valent havien d'actuar conjuntament (versos 815-818):

815 πολλὰ δ' ἄλλ' ἔφανε χροίζων,  
 {κρυπτά} ἄσκοπον κλέπος τελῶν·  
 νύκτωρ τ' ὀμμάτων σκότον φέρει,  
 κατ' ἡμέραν δ' οὐδὲν ἐμφανέστερος.  
 I quan ho vol, mostra moltes coses  
 ocultes, amagant l'engany<sup>9</sup>.  
 En la nit la foscor en el rostre, porta  
 i de dia no es fa més visible.

L'última tríade reprenia els temes anteriors: s'exhortava a Orestes a complir la seva missió. Preveient el que faria Clitemnestra quan aquesta es trobés confrontada a Orestes, se l'advertia sobre aquest fet, per tal que pogués completar el que li havia estat donat, de manera que venjant l'acte terrible que havia estat comès contra el seu pare es pogués eliminar la llavor culpable que

<sup>8</sup> WEST 1990, pp. 254-255, pel que fa a "κλέπος τελῶν": "Much better sense can be got with an equally small alteration of what is transmitted: ἄσκοπον κλέπος τελῶν, "as he covers up his theft/deception".

<sup>9</sup> Per la traducció de ἄσκοπον κλέπος τελῶν com amagant l'engany [cfr.] WEST 1990, p. 254

una vegada i una altra engendrava nous crims, sense que aquesta cadena de desmesures es pogués acabar mai.

### La mort de Clitemnestra | 11.3

En aquest tercer episodi (versos 838-930) es portava a terme l'acte que hauria de retornar les coses al seu lloc. Hi havia una primera escena que anava de 838 a 854 on Egist intercanviava unes paraules amb el cor. Tot seguit, el cor cantava uns breus anapests, enlloc d'un *stasimon*, ja que havent marxat Egist la tensió era massa gran per a permetre un *stasimon* lent, el qual de totes maneres podia afegir ben poc al que ja havia estat dit en la segona cançó del cor. Aquests anapests, que pronunciats probablement per tot el cor, recordaven a aquells de 720 a 729, en aquest cas no marcaven una divisió en dos actes, ja que si 838-854 fos un acte, seria el més breu que s'hauria conservat pertanyent a una tragèdia grega, per això, malgrat el gran nombre d'entrades i sortides i la rapidesa de les escenes, que tant contrastava amb la primera part de la tragèdia, seria millor entendre aquest tercer episodi com a una unitat amb unes breus pauses entre seccions. Després dels anapests del cor, en 869 se sentien els crits d'Egist quan el mataven. De 869 a 874 el cor tornava a pronunciar uns versos que donaven pas a l'escena del matricidi (versos 875-930).

Egist havia estat informat de la notícia de la mort d'Orestes que s'havia rebut, però volia assegurar-se'n i anava a buscar al missatger per informar-se'n personalment. El cor, que participava de l'estratagema que havia ideat Orestes, donava la raó a Egist i li deia que el millor era sempre assabentar-se de les coses per un mateix. En els pocs versos que anaven de 855 a 868 el cor expressava de manera concisa el punt en què es trobava la tragèdia, i per tant, la menció de l'ésser. Com era acostumat quan es feia una pregària, aquesta començava preguntant com dirigir-se al déu i en aquest cas, també com acabar-la, per tot seguit passar a dir la disjuntiva que marcava aquest moment de la tragèdia (versos 859-868):

νῦν γὰρ μέλλουσι μίανθεισαι  
 860     πειραὶ κοπάνων ἀνδροδαΐκτων  
           ἢ πάνυ θήσειν Ἀγαμεμνονίων  
           οἴκων ὄλεθρον διὰ παντός,  
 ἢ πῦρ καὶ φῶς ἐπ' ἐλευθερίαι  
           δαίων ἀρχάς τε πολισσονόμους [...]

865 ἔξει, πατέρων μέγαν ὄλβον.  
 τοιάνδε πάλην μόνος ὦν ἔφεδρος δισσοῖς μέλλει  
 θεῖος Ὀρέστης ἄψειν· εἴη δ' ἐπὶ νίκηι.  
 Ara, estan a punt les tacades de sang  
 fulles de les homicides destrals  
 de portar a la completa destrucció  
 per sempre, la casa d'Agamèmnon,  
 o el foc i la llum per la llibertat  
 encengui, les lleis de la ciutat [...]  
 encapçalarà i la gran riquesa dels seus pares.  
 Aquesta lluita, sol, després d'esperar, contra dos enemics  
 el diví Orestes travarà. Sigui per la victòria

El cor deia el que havia estat assenyalant en tota la tragèdia. L'acte que havia de restablir δίκη era alhora el que s'enfonsaria en la més profunda ἀδικία, per això, el que hauria de salvar el palau, alhora podia ser el que l'acabaria destruint, i aquesta no era altre lluita que la d'Orestes, i de nou com tantes altres vegades al llarg de la trilogia el cor acabava amb εἴη δ' ἐπὶ νίκηι que recordava el τὸ δ' εὖ νικάτω del cor i les paraules d'Agamèmnon abans de sacrificar la seva filla (A. 217) εὖ γὰρ εἴη que expressaven el dubte que havia planat damunt de tota la tragèdia. Encara ressonant aquestes últimes paraules del cor, sentíem en el vers 869 els crits d'Egist: “ἔξ. ὀτοτοτοῖ”. El primer cop de δίκη havia estat portat a terme. La mort d'Egist havia estat despatxada ràpidament, perquè igual que el rei en l'*Agamèmnon*, Egist era el personatge que moria quasi sense adonar-se'n, sense encarar la mort.

Els versos que anaven de 870 a 874 eren pronunciats pel cor: l'acció havia començat, el final de la lluita havia quedat fixat<sup>10</sup> i ens transportaven al moment en què un servent del palau cridava que Egist havia mort. El servent trucava a les portes de les estances interiors de les dones, però no el sentien. On era Clitemnestra? El cor que acabava de presenciar la mort d'Egist, ara temia el proper acte de δίκη (versos 883-884):

ἔοικε νῦν αὐτῆς ἐπιζήνου πέλας  
 αὐχὴν πεσεῖσθαι πρὸς Δίκης πεπληγμένος.  
 Em sembla que ara prop del piló d'execució el seu

coll caurà, per un cop de Δίκη.

Els assassinats d'Egist i Clitemnestra es veien com un acte de Δίκη, el que no estava clar, era si amb aquests es faria Δίκη o s'acabaria per enfonsar-se, encara més, en l'ἀδικία, reprenent el tema de tota la tragèdia. Clitemnestra sortia de les seves habitacions i preguntava pels crits del servent. Aquest li explicava que Egist havia mort, que el mort havia matat al viu. Clitemnestra ho comprenia ràpidament. De la mateixa manera que vam matar amb enganys, serem destruïts amb enganys (vers 888): “δόλοισ ὀλούμεθ', ὥσπερ οὖν ἐκτείναμεν.” En el moment que Clitemnestra estava lamentant la mort d'Egist apareixia Orestes. En els versos 896-898 es produïa aquella escena que el cor ja havia predit (cfr. última triàde del segon *stasimon* versos 826-830). Clitemnestra feia valer que era la seva mare, la que l'havia parit i alletat<sup>11</sup>. Aquestes paraules de Clitemnestra posaven de manifest el caràcter d'atrocitat de l'assassinat que Orestes estava a punt de cometre i mostraven l'aporia en què aquest es trobava, que feia que tot fos mort i que el sostenia en l'abisme de l'ésser, per això, el cor en l'anterior *stasimon* feia referència a aquest moment, ja que justament amb aquestes paraules Clitemnestra tornava a posar a Orestes en l'aporia de no poder fer res. Però, llavors Orestes es girava a Pílates, que no havia dit ni una sola frase en tota la tragèdia i li preguntava (vers 899):

Πυλάδη, τί δράσω; μητέρ' αἰδεσθῶ κτανεῖν;

Pílates, que faig? He de sentir temor de matar la mare?

La pregunta no era si matava o no matava a la seva mare, sinó més aviat, si havia de témer matar la seva mare. I la resposta de Pílates era clara:

900 ποῦ δαὶ τὰ λοιπὰ Λοξίου μαντεύματα  
τὰ πυθόχρηστα, πιστά τ' εὐορκώματα;  
ἅπαντας ἐχθροὺς τῶν θεῶν ἡγοῦ πλέον.

<sup>10</sup> [Cfr.] LSJ κύρωω: κεκύρωται τέλος: the end hath been fixed or determined.

<sup>11</sup> MCCLURE 1999, p. 104 :“Clytemnestra juxtaposes this martial vocabulary, seen earlier in her beacon speech and in the carpet scene, with the language of ritual lamentation, οἷ γῶ, a cry she repeats three times in this scene (887, 893, 928). In this context, therefore, we must understand her final gesture, the baring of her breasts that accompanies her plea that Orestes spare her life, as inherently problematic. As Taplin comments, this gesture may have strained the limits of dramatic verisimilitude, although Attic drama was not known for its naturalism in its physical depiction of characters: “At this point, Clytemnestra cannot bare her breasts because the part is played by a male actor.”(Taplin 1978, p.61) The contrast between her masculine speech and her feminine gesture not only jeopardises the illusion of the female onstage; it both



I la resta dels oracles de Lòxies  
 enviats pel déu i la confiança en els juraments?  
 És preferible ser odiat per tots que pels déus.

Ni per un moment Píladès feia referència al que Clitemnestra havia fet, assassinar com ho havia fet a Agamèmnon, sinó que la referència ho era a l'oracle d'Apol·lo que havia mostrat a Orestes qui era i què havia de fer. Millor tenir a tots els homes d'enemics que no pas als déus. Píladès, per tant, recordava a Orestes *l'ἀνάγκη* que constituïa l'ésser i que obligava a ser el que un era, mostrant-se de nou que *δίκη* era el fons de les coses en la mesura que de saber el que un era se'n seguia el que aquest faria, encara que saber portés més enllà del que era lícit i fins hi tot, més enllà de *δίκη*, mostrant-se que en cap cas hi havia quelcom així com la decisió d'Orestes de fer o no fer quelcom. Píladès no diria res més en el que restava de tragèdia. El seu personatge sempre quedava a l'ombra d'Orestes, tanmateix, les seves paraules eren crucials, com ho era la seva figura, que sempre quedant en un segon terme era el que al final resultava determinant i feia que les coses fossin com havien de ser<sup>12</sup>. El silenci de Píladès així com el Cassandra mostraven que l'ésser no podia ser només aparèixer, sinó que tant o més important era l'altre costat.

Orestes acceptava el que Píladès deia: creia que l'havia aconsellat bé i s'enfrontava a Clitemnestra. Les paraules d'un i altre queien vers rera vers de la *stichomythia* com si fossin cops. Aquesta anava del vers 908 al vers 927.

ΚΛ. ἐγὼ σ' ἔθρεψα, ξὺν δὲ γηράναι θέλω.

ΟΡ. πατροκτονούσα γὰρ ξυνοικήσεις ἐμοί;

910 ΚΛ. ἢ Μοῖρα τούτων ᾧ τέκνον παραιτία.

ΟΡ. καὶ τόνδε τοίνυν Μοῖρ' ἐπόρσυνεν μόρον.

ΚΛ. οὐδὲν σεβίζηι γενεθλίουσ ἀράσ, τέκνον;

ΟΡ. τεκοῦσα γὰρ μ' ἔρριψας εἰς τὸ δυστυχές.

ΚΛ. οὔτοι σ' ἀπέρριψ' εἰς δόμους δορυξένους.

915 ΟΡ. ἀικῶσ ἐπράθην ᾧν ἐλευθέρου πατρός.

ΚΛ. ποῦ δῆθ' ὁ τίμος ὄντιν' ἀντεδεξάμην;

ΟΡ. αἰσχύνομαί σοι τοῦτ' ὄνειδίσαι σαφῶσ.

---

plays up the masculine aspects of her ethos and reinforces the duplicity connected with her character from the very beginning of the trilogy."

- ΚΛ. μὴ ἀλλ' εἴφ' ὁμοίως καὶ πατρός τοῦ σοῦ μάτας.  
 ΟΡ. μὴ ἔλεγχε τὸν πονοῦντ' ἔσω καθημένη.
- 920 ΚΛ. ἄλγος γυναιξὶν ἀνδρὸς εἶργεσθαι, τέκνον.  
 ΟΡ. τρέφει δέ γ' ἀνδρὸς μόχθος ἡμένας ἔσω.  
 ΚΛ. κτενεῖν ἔοικας ὦ τέκνον τὴν μητέρα.  
 ΟΡ. σύ τοι σεαυτήν, οὐκ ἐγώ, κατακτενεῖς.  
 ΚΛ. ὄρα, φύλαξαι μητρὸς ἐγκότους κύνας.
- 925 ΟΡ. τὰς τοῦ πατρὸς δὲ πῶς φύγω παρεῖς τάδε;  
 ΚΛ. ἔοικα θρηνεῖν ζῶσα πρὸς τύμβον μάτην.  
 ΟΡ. πατρὸς γὰρ αἶσα τόνδε σοῦρίζει μόρον.  
 ΚΛ. οἷ γώ, τεκοῦσα τόνδ' ὄφιν ἐθρεψάμην·  
     ἦ κάρτα μάντις οὐξ ὄνειράτων φόβος.  
 ΟΡ. κάνες τὸν οὐ χρῆν. καὶ τὸ μὴ χρεῶν πάθε.  
 Cl. T'he criat i vull fer-me gran al teu costat.  
 Or. Esperes viure amb mi, després d'haver matat el pare?
- 910 Cl. La Moira també té part en aquestes coses.  
 Or. També ara la Moira ha disposat aquesta part.  
 Cl. No respectes la malediccions d'un progenitor, fill?  
 Or. Després de parir-me em vas llençar a la desgràcia.  
 Cl. No, et vaig enviar als palaus d'un amic.
- 915 Or. De manera indecorosa vaig ser venut, essent d'un pare lliure.  
 Cl. Bé, on el preu que vaig rebre a canvi?  
 Or. M'avergonyeix retreure't això tant clarament.  
 Cl. No, explica igualment les bogeries del teu pare.  
 Or. No retreguis al que marxant va patir, mentre tu seies a casa.
- 920 Cl. Es un patiment per la dona està allunyada de l'home, fill.  
 Or. Però el patiment del marit nodreix la dona asseguda a casa.  
 Cl. Em sembla que mataràs la mare, fill.  
 Or. Tu mateixa, no jo, et mates.  
 Cl. Compte, vigila amb les gosses rabioses de la mare.
- 925 Or. I com evito les del pare, si abandono això?  
 Cl. En va, sembla que viva estic cantant una cançó fúnebre al costat d'una tomba.  
 Or. La mort del pare, determina la teva mort.

Cl. Ai de mi, he parit i nodrit una serp.

El somni que m'ha aterrit, era veritablement profètic.

Or. Vas matar qui no calia, ara pateix el que no caldria.

A diferència del que passava amb les altres morts que s'havien produït en el palau, en la *stichomythia* entre Clitemnestra i Orestes, Clitemnestra intentava convèncer al seu fill que no la matés, volent fer valer, de nou, el seu saber de l'ésser que servia per fer coses. La persuasió de Clitemnestra posaria davant dels ulls d'Orestes tots aquells arguments que feien que durant el *kommós*, malgrat l'horror de l'assassinat d'Agamèmnon, Orestes es trobés en l'aporia de no poder fer ni una cosa ni l'altra. El primer que Clitemnestra deia era que ella l'havia criat i volia fer-se gran al seu costat, però la resposta d'Orestes feia referència a l'insuportable que seria per ell viure amb ella després del que aquesta havia fet al seu pare. La resposta de Clitemnestra (vers 910) assumia la seva culpa, tanmateix, feia referència al que una mica abans havia fet referència Pílates: la Moira també hi havia tingut part, mostrant-se com l'assassinat d'Agamèmnon era la purgació inevitable que queia a la menció, en tant que δίκη encara seguia valent. Clitemnestra no podia no matar a Agamèmnon. I la resposta d'Orestes (vers 911): “καὶ τὸνδε τοίυυ Μοῖρ' ἐπόρσυνεν μόρον.” De la mateixa manera que ella havia seguit la seva Moira, ell també ho faria, mostrant-se que l'acte d'Orestes era el següent cop de δίκη. La següent rèplica de Clitemnestra feia recordar a Orestes que matant la seva mare faria que caiguessin damunt d'ell les Erínies que vigilaven els límits, fent referència a què els límits, malgrat que la situació fos del tot desacostumada, seguien valent. Però Orestes no contestava i canviava de tema, ja que aquest era el fons de l'aporia en què es trobava: si matava la seva mare, li caurien damunt les Erínies d'aquesta, però si no la matava li caurien les del seu pare, en aquest punt, l'aporia era irresoluble i amb aquesta intenció l'havia mencionada Clitemnestra.

En el vers 918 Clitemnestra deia a Orestes que de la mateixa manera que estava mostrant la desmesura que ella havia portat a terme, que també expliqués les bogeries (ἡ μάτη) que havia fet el seu pare. Sommerstein<sup>13</sup> referia aquesta bogeria al fet que Agamèmnon agafés com a amant a Criseida i a Cassandra, però nosaltres després de sentir la resposta d'Orestes (vers 919) creiem que la referència ho era al fet de marxar cap a Troia i al sacrifici d'Ifigènia, pel seu caràcter de desmesura, de no res, de pèrdua del terra que es trepitjava que només podia ser vist com una bogeria<sup>14</sup>. En el vers 922 Clitemnestra deia que semblava que la mataria i la resposta

<sup>13</sup> SOMMERSTEIN 2008, p. 329, nota 180.

<sup>14</sup> En A. 223 a la desmesura s'hi feia referència com a παρακοπέ.

d'Orestes (vers 923) era que es mataria ella mateixa, significant-se que els actes que havia portat a terme Clitemnestra eren els que ara l'havien portada a aquesta situació. Des del principi de la tragèdia ho havíem dit, l'equilibri pel que es movia les *Coèfores* era difícil de sostenir i el propi moviment que havia portat a Clitemnestra a matar a Agamèmnon era el mateix que ara portava a Orestes a matar-la a ella. I en aquest moment que semblava que tot estava perdut per Clitemnestra, aquesta tornava a fer referència a l'aporia que fins ara havia sostingut a Orestes en la impossibilitat de fer una cosa o fer l'altra: compte amb les gosses furioses de la teva mare, però aquest cop Orestes no callava i mostrava perquè no podia no matar la seva mare. Si no la matava serien les gosses del seu pare les que el perseguirien, mostrant-se tota la força de l'oracle d'Apol·lo. Orestes estava atrapat en aquesta aporia, però alhora Apol·lo li havia mostrat qui era, i per tant, sabia que havia de matar la seva mare.

Clitemnestra comprenia que el somni estava dient la seva part i la d'Orestes: seria assassinada per la serp que havia parit i que havia alimentat. En les últimes paraules d'Orestes a Clitemnestra (vers 930) aquest deia que havia matat a qui no caldria, tot i que, en la mesura que Agamèmnon havia fet la menció, havia de caure-li la purgació i havent fet el que no calia, de la mateixa manera rebria el que no caldria, perquè havent fet el que havia fet, el que li cauria no seria més que el que li pertocava. De fet, al que Orestes s'estava referint, no era tant al fet de l'assassinat, sinó que aquest assassinat fos perpetrat per una dona que matava el seu marit, essent la referència a un acte que era del tot desacostumat en ser l'acte pel qual el que quedava endarrera passava a quedar endavant, de manera que tampoc la mort de Clitemnestra hauria de ser la que era, en la mesura que no es tractaria d'una mort que fos un desaparèixer, sinó una mort que dissoldria tots els vincles, que faria perdre els límits, i per tant, la diferència entre el que quedava endarrera i el que quedava endavant. El tercer episodi acabava mentre Orestes i Pílades forçaven a Clitemnestra a travessar la porta del palau.

#### Les Erínies | 11.4

El tercer *stasimon* (versos 930-972) era la cançó de victòria que en 340 i ss., 368 i ss., en 819 i ss., el cor havia estat esperant cantar. Finalment s'havia fet δίκη i el palau havia estat de nou aixecat. El to de la cançó era del tot alegre i no hi havia dubtes que el que s'havia esdevingut era δίκη. La menció que Clitemnestra havia fet de les Erínies no havia estat tinguda en compte i semblava que no se sospitava res de l'horror que estava a punt de venir. Tanmateix, el to d'alegria quedava subtilment apagat pel llarg metre dòcmiac i pel contrast visual d'un cor que

cantava una cançó d'alegria però que encara anava vestit amb robes de dol, com quan havia entrat en escena. El contingut del que es deia i la forma estaven en contradicció, de manera que els mals presagis no semblava que haguessin estat totalment eliminats. El cor donava gràcies per haver-li estat concedit el que havia demanat en la pregària que havia fet en l'anterior *stasimon*. Els temes i les imatges eren molt similars: Zeus, Apol·lo, les Erínies, Δίκη com a filla de Zeus, l'engany, el restabliment de la prosperitat en el palau dels Atrides i la simbolització de la llum i la foscor.

La cançó estava formada per dues tríades: estrofa 1 – mèsode 1- antiestrofa 1 – estrofa 2 – mèsode 2 – antiestrofa 2. En els versos que anaven de 931 a 934 el cor lamentava la caiguda d'Égist i de Clitemnestra, però com que Orestes després de molt d'esforç havia portat al seu final tots aquests assassins, el cor es trobava de part d'Orestes: que la llum<sup>15</sup> de la casa no sucumbís ni fos totalment destruïda. La primera estrofa celebrava que Δίκη hagués arribat finalment al casal de Príam i que al palau dels Atrides hagués arribat un doble esperit de violència (Orestes i Pílates). El primer mèsode continuava amb el mateix to d'alegria: s'havia aixecat un crit d'alegria en la casa d'Agamèmnon perquè aquesta s'havia escapat dels seus problemes i del malbaratament de les seves possessions a mans dels dos miserables tacats de sang. En la primera antiestrofa es deia que la revenja finalment havia arribat i que la mà del que havia hagut de lluitar havia estat tocada per Δίκη. També es feia referència a la relació entre Δίκη i Zeus (vers 949: “Διὸς κόρα – Δίκαν δέ νιν”), ja que Δίκη anomenava l'escissió com també ho feia Zeus, per això aquesta relació se simbolitzava mitjançant el parentiu i se'ls feia pare i filla<sup>16</sup>. En el mèsode 2 es deia que la llum es tornava a veure, o el que és el mateix: la casa s'havia tret el gran fre que la subjectava i per fi es podia aixecar (versos 961- 964):

πάρα τε φῶς ἰδεῖν, μέγα τ' ἀφηιρέθη

ψάλιον οἴκων.

ἄναγε μὰν δόμοι πολὺν ἄγαν χρόνον

χαιμαίπετεῖς ἔκεισθε.

La llum es pot veure, havent tret el gran

fre que pesava damunt la casa.

<sup>15</sup> Pel que fa a la traducció de ὀφθαλμὸν οἴκων per l'ull de la casa confrontar SOMMERSTEIN 2008, p. 333, nota 184.

<sup>16</sup> GARVIE 1988, p. 310: “The point is that Δίκη really is Zeus’ daughter because she does his work. Headlam showed that ἐτήτυμος “is frequently used in later Greek in connection with *descent*”. The functional connection, in the Hesiodic manner, is expressed in terms of the genealogical relationship.”

Aixeca't casa. Massa temps  
a terra has estat caiguda.

El cor continuava expressant la seva alegria: finalment tornaria el príncep<sup>17</sup> del palau i un cop s'haguessin fet els ritus de purificació que haguessin fet fora definitivament la taca de sang que pesava damunt del palau dels Atrides, la fortuna tornaria a habitar-hi. Tanmateix, després de tot el que s'havia dit de δίκη al llarg de la tragèdia, aquesta cançó d'alegria, celebrant que finalment s'havia fet δίκη sonava una mica estranya.

L'última escena començava amb el mateix to de triomf que havia marcat el darrer *stasimon*. Vèiem els cossos d'Egist i de Clitemnestra. Hi havia un obvi paral·lisme visual amb l'*Agamèmnon*, en el qual els cossos d'Agamèmnon i Cassandra eren mostrats per la triomfant Clitemnestra, un paral·lel que era reforçat pel fet que es desplegava la roba amb què Clitemnestra havia assassinat a Agamèmnon. Al principi de l'episodi semblava que no hi havia dubte que s'havia fet δίκη. Tanmateix, el to canviaria ràpidament amb les respostes en anapests que donaria el cor en 1007 i ss. i 1018 i ss. Orestes era reduït no al penediment sinó a l'autojustificació i finalment a confessar que s'estava tornant boig. Per primer cop en 1029 i ss es referia a Apol·lo com al déu que l'havia portat a aquesta situació, i mentre la tragèdia començava amb el retorn ple d'esperança d'Orestes des de l'exili, acabaria amb Orestes partint, de nou, cap a l'exili. L'obra havia estat construïda al voltant de l'acte de matricidi que restabliria la llum al palau, tanmateix, ara que l'acte s'havia dut a terme, el qui hauria de ser el vencedor era qui estava contaminat i enlloc de llum, el que veia eren les Erínies que també l'haurien perseguit si no hagués venjat al seu pare. Orestes havia quedat sol, aïllat i a un pas de la bogeria. Havia perdut els seus lligams familiars (sense pare, sense mare i fins hi tot Electra havia desaparegut de l'escena), havia perdut la seva herència, la seva casa, fins hi tot Pílades que l'havia acompanyat tota l'estona, ara s'havia fet fonedís. En escena només hi havia Orestes i ni tant sols podíem veure les Erínies, emfatitzant-se la solitud en què aquest havia quedat. Hi havia tantes referències a la llei de la retribució al llarg de tota l'obra, la doctrina que la sang un cop vessada no es podia recollir, que l'audiència no podia realment quedar sorpresa pel final de la tragèdia.

Fins a 1007 Orestes explicava el que havia passat, però les paraules del cor feien pressentir que les coses no anirien massa bé. El cor deia (1007-1009):

αἰαῖ {αἰαῖ} μελέων ἔργων·  
 στυγερώϊ θανάτῳ διεπράχθης·  
 ἔξ. μίμνοντι δὲ καὶ πάθος ἀνθεῖ.

Ai, ai fets miserables.

Heu estat morts de manera terrible.

Ai, però el que es queda també rebrà el que li pertoca.

En la següent intervenció del cor aquest deia (versos 1018-1020):

οὐτις μερόπων ἀσινῆ βίοτον  
 διὰ πάντ' {ἀν} ἄτιμος ἀμείψαι·  
 1020 ἔξ. μόχθος δ' ὁ μὲν ἀντίχ', ὁ δ' ἤξε[ι].

Cap dels que parlen la seva vida sense dany  
 poden completar, ni sense patir deshonor.

Ai, ai, algunes preocupacions ja les tenim aquí, però d'altres encara estan per venir.

Abans es pensava que aquest seria l'últim acte de la cadena d'assassinats, però ara es començava a veure que potser no seria així. Orestes deia que no sabia com acabarien les coses, i justificava el matricidi dient que havia estat un acte de *δίκη* (vers 1027): “κτανεῖν τέ φημι μητέρ' οὐκ ἄνευ δίκης” i que no havia fet més que seguir l'oracle de *Lòxies* (versos 1029-1031): “καὶ φίλτρα τόλμης τῆσδε πλειστηρίζομαι τὸν πυθόμαντιν Λοξίαν, χρήσαντ' ἔμοι πρόξαντι μὲν ταῦτ' ἐκτὸς αἰτίας κακῆς”. En els versos que anaven de 1045 a 1047 el cor tractava de tranquil·litzar a Orestes, que havia fet bé, que no digués paraules de mal auguri, que ell havia alliberat la ciutat tallant el cap a la parella de serps. Sabíem que Orestes havia fet el que havia de fer, però, això, no impedia que el seu acte tingués conseqüències, de la mateixa manera que n'havia tingut el de Clitemnestra. A partir de 1048 Orestes veia les Erínies i de 1048 a 1064 parlava amb el cor. Orestes semblava que hagués perdut el seny, i el cor pensava que la bogeria era causada per l'acte que acabava de portar a terme. El matricida demanava a Apol·lo que el protegís, i el cor li deia a Orestes que el déu el purificaria. Les forces ctòniques, que al principi de les *Coèfores* es trobaven al costat dels déus olímpics pel que feia a l'acte que havia de venjar la mort d'Agamèmnon, ara se li havien aparegut a Orestes perseguint-lo per l'assassinat de Clitemnestra. Per primer cop les divinitats antigues i els déus vigents no estaven d'acord.

---

<sup>17</sup> [Cfr.] SOMMERSTEIN 2008, p. 337 nota 190. [Cfr.] també WEST 1990 p. 260

L'assassinat de Clitemnestra i Egist havia obert un conflicte entre els déus, i això només podia significar una cosa: que l'escissió que els mantenia units estava deixant de valer. Mentre que l'escissió era el que hi havia, malgrat que cadascun dels grups de divinitats tenia assignades unes funcions diferents, ambdós volien el mateix, eren com dues cares d'un fons que no apareixia. Quan Agamèmnon decidia marxar cap a Troia, era Zeus qui enviava una Erínia venjadora i el mateix passava en les *Coèfores*, quan es volia venjar la mort d'Agamèmnon. En aquell moment també eren els dos grups de déus els que estaven al costat d'Orestes. Tanmateix, després del matricidi no semblava que les coses haguessin quedat igual. En escena, un Orestes aterrit per les Erínies demanava ajut a Apol·lo.

Les *Coèfores* acabava amb uns anapests que cantava el cor (versos 1065-1076). Aquest demanava que un déu protegís a Orestes. Deia que aquest havia estat el tercer cop en la família dels Atrides i es preguntava com acabaria tot això. La situació amb què acabava les *Coèfores* no era de cap manera la que volia Orestes, que pensava que amb el seu acte restabliria δίκη, però el seu acte no tant sols no havia produït δίκη, sinó que enfonsant-se en l'ἀδικία, havia obert un conflicte entre els déus com mai s'havia vist fins ara. A partir d'ara, l'acció es desplaçaria, del palau dels Atrides al món dels déus, el conflicte havia tocat de ple l'escissió que constituïa el que les coses eren.





El món dels déus | Capítol 12



Les *Eumènides* era la tragèdia que tancava l'*Orestea*, i per tant, on, d'alguna manera, tots els conflictes que s'havien produït en l'*Agamèmnon* i les *Coèfores* haurien de ser portats a algun tipus de conclusió. La sang d'Ifigènia s'havia fet pagar amb la d'Agamèmnon i Cassandra, i la d'aquests amb la d'Egíst i Clitemnestra. Ara era l'últim venjador del llinatge, Orestes, el que havia de pagar pel que havia fet, però en aquest punt, no hi havia unanimitat entre els déus sobre el que s'havia de fer. Les conseqüències del que havia passat fins ara, ja no només afectaven al llinatge dels Atrides, sinó que havia estat el món dels déus, el que havia estat sacsejat per les atrocitats comeses en el palau, ja que per primer cop, aquests no estaven d'acord i es posava en qüestió que a una transgressió, li hagués de seguir una purgació. El focus d'atenció, d'aquesta manera era desplaçat del palau dels Atrides al món de les divinitats, permetent que les coses deixessin d'estar en primer terme per tal que aquest, ara, fos ocupat per l'ésser: els déus apareixerien enmig de la πόλις<sup>1</sup>.

Començava les *Eumènides* amb l'entrada de la pítia del santuari de Delfos. L'escena fins al vers 234 es produïa davant del temple d'Apol·lo. Aquest era el primer canvi de localització explícit que es produïa en l'*Orestea*, ja que tant en l'*Agamèmnon* com en les *Coèfores* l'acció es produïa davant del palau dels Atrides. La pítia sortia del temple i feia una pregària als déus anunciant que l'oracle estava obert per a fer-hi consultes, tornant, tot seguit, cap a l'interior.

---

<sup>1</sup> CHIASSON 1999, p. 140: "In discussing the Athenians' unique opportunity to share the divine presence throughout time, we may begin with an important aspect of staging that has in my view failed to receive the attention it deserves. Not only does the visible presence of deity set *Eumenides* apart from the preceding plays in the *Oresteia*; indeed as Donald Mastronade points out, the *Eumenides* is unique among surviving tragedies in having humans and undisguised divinities appear together at stage level throughout the play. Aeschylus carefully prepares his audience for the appearance of gods as a climactic revelation, the culmination of a progression that brings deity into a ever more immediate contact with human characters throughout the trilogy. The presence of the Furies, for example, grows from verbal references in *Agamemnon*, to Orestes' vision at the end of *Choephoroi*, to the Pythia's horrified description in the prologue of *Eumenides*, to their terrifying appearance as singers of the parodos. We can trace the approach of the Olympian gods in similar stages by focusing on their means of communication with central human characters. In *Agamemnon*, the chorus recalls that Zeus communicated with Agamemnon at Aulis indirectly and obliquely, by means of an omen that needed to be explicated by the priest Calchas. (...) In *Choephoroi* Agamemnon's son Orestes reports his oracular telecommunication from Zeus' son Apollo, but its message of vengeance is made to appear immediate – Orestes makes no mentions of interpreters – and immediate intelligible. (...) Finally, in the Prologue of *Eumenides* the "God of Afar" appears onstage to converse with his human suppliant, and Apollo's first words to Orestes (64-65) unmistakably underscore the significance of the god's presence: οὔτοι προδώσω, διὰ τέλους δέ σοι φύλαξ. / ἐγγὺς παρεστῶς καὶ πρόσωθ' ἀποστατῶν (Indeed I will not betray you, but will guard you to the end, whether standing nearby at your side or at distance, from afar.) The clear echo of *Cho.* 269 highlights the change from third person remoteness to first- person presence, while in the polar promise of protection

Tanmateix, al cap de pocs segons, en tornava a sortir esglaiada, pel que hi havia vist. Aquesta, llavors, tornava a marxar, incapaç de fer-se càrrec de la situació, deixant que fos el déu de l'oracle, Apol·lo, qui se n'ocupés.

El pròleg de les *Eumènides* tenia una estructura paral·lela a la dels pròlegs de l'*Agamèmnon* i de les *Coèfores*. En els tres casos es tractava de pregàries que eren interrompudes per quelcom inesperat que feia canviar radicalment l'humor del que feia les pregàries. En el pròleg de l'*Agamèmnon* el vigilant, que es trobava en el terrat del palau dels Atrides, dirigia la seva pregària als déus en general, sense especificar a quins, quan rebia la bona nova del foc que anunciava la caiguda de Troia. En el pròleg de les *Coèfores*, en canvi, la pregària es dirigia primer als déus ctònics, per acabar dirigint-se a Zeus. De manera explícita es feia referència als dos grups de divinitats, ja que només tant amb la col·laboració de les divinitats antigues com amb la dels déus vigents hi havia alguna possibilitat que es portés a terme allò pel que Orestes pregava. A diferència del que passava en l'*Agamèmnon*, en el pròleg de les *Coèfores* hi havia la possibilitat d'anomenar les divinitats antigues, i això era degut al que havia passat mentrestant. En l'*Agamèmnon* presenciàvem l'obertura del quedar endarrera, però no era fins al final de la tragèdia que el quedar endarrera irrompia en escena. Per això degut al que havia passat en el palau dels Atrides, en les *Coèfores*, la pregària es dirigia als dos grups de divinitats per separat. Després de mostrar-se l'escissió que constituïa el món dels déus, la pregària, si es volia que fos efectiva, hauria de respectar que hi havia dos grups de divinitats, ja que només amb la col·laboració dels dos grups es podria aconseguir allò que tant s'anhelava. La pregària que feia la pítia en el pròleg de les *Eumènides* es dirigia també als dos grups de déus, però com si no hi hagués cap distinció entre ells. En un principi això no ens hauria d'estranyar: tant en l'*Agamèmnon* com en les *Coèfores*, tots els déus anaven a una: Zeus era qui enviava una Erínia venjadora als transgressors, i pel que feia a les *Coèfores*, Orestes es dirigia tant als déus olímpics com als ctònics quan demanava ajut per a venjar al seu pare, Agamèmnon. Tanmateix, malgrat que haguéssim vist que els déus actuaven conjuntament, no per això, deixava d'haver-hi diferències entre ells. En cap cas, si exceptuàvem la menció que es feia en l'himne de Zeus, s'especificava quin podia ser l'origen d'aquestes diferències, però el que sí sabíem, era que els déus olímpics tenien unes funcions i els déus ctònics unes altres, de manera que cap dels dos grups, no es pogués immiscir en les funcions dels altres. Zeus havia d'enviar una Erínia, perquè la funció de les Erínies era la de vigilar els límits i fer que qui els infringís, ho hagués de pagar,

---

from near and afar the participial phrase ἐγγύς παρῆστώς (standing nearby at your side) assumes literal significance.)

mostrant-se que mentre δίκη fos el fons de les coses, a la menció li seguiria la purgació, tot i que en cap cas pogués ser Zeus qui ho fes pagar, això, no era funció seva. Tanmateix, era Zeus qui havia d'enviar les Erínies, ja que elles no podien actuar pel seu compte, estant, com estaven, sotmeses al déu. La pregària de la pítia, a diferència del que passava amb la pregària amb què començava les *Coèfores*, posava els dos grups de déus com si no hi hagués cap diferència entre ells. Del vers 1 al 33 la pítia feia la pregària als déus que havien donat origen a l'oracle. Tanmateix, s'havia de notar, que s'estava canviant una llegenda que era ben coneguda per tothom. Segons la pítia, la primera mantis va ser Gaia, la segona la seva filla Temis i la tercera que va obtenir l'oracle va ser Febe una Titànida nascuda de Terra. En els versos 4-6 es destacava que Febe no havia aconseguit l'oracle per violència sinó amb el consentiment de la seva predecessora, cedint-lo al seu torn a Apol·lo com a regal de naixement. Que es destaqués especialment que Febe no va obtenir l'oracle per violència tenia a veure amb un seguit de llegendes que explicaven els fets de manera força diferent i que eren ben conegudes pels espectadors de la tragèdia. En els *Himnes homèrics* Apol·lo havia pres possessió de l'oracle exercint violència damunt d'un precursor ctònic o una serp (*h. Ap.* 300-374). Segons el fragment 55 de Píndar i la tragèdia d'Eurípides *Ifigènia a Tauris* (versos 1234-83) Apol·lo el va prendre per la força a una divinitat, fos Terra o fos Temis. La pítia passant per alt la violència, mostrava un món que ja no estava fonamentat en una escissió.

En els versos 12-14 la pítia continuava:

πέμπουσι δ' αὐτὸν καὶ σεβίζουσιν μέγα  
 κελευθοποιοὶ παῖδες Ἥφαιστου, χθόνα  
 ἀνήμερον τιθέντες ἡμερωμένην.  
 Va ser escortat, amb gran reverència,  
 pels fressadors de camí, els fills d'Hefest  
 que transformen una terra feréstega en una terra civilitzada.

La referència als fills d'Hefest era als atenesos, ja que el seu primer rei havia estat Erectèon que era fill d'Hefest<sup>2</sup>. Així, la tragèdia establia una relació entre el sorgiment de la civilització (χθόνα ἀνήμερον τιθέντες ἡμερωμένην) i l'arribada d'Apol·lo acompanyat pels atenesos que

---

<sup>2</sup> [Cfr.] SOMMERSTEIN 1989a, p. 82

buidaven el camí de malesa i l'aclarien, el mateix moviment que es portava a terme en la πόλις<sup>3</sup>. Més endavant, en els versos 185-195 Apol·lo reclamaria els honors de ser qui havia impulsat la civilització en front de les Erínies. Els fills d'Hefest, els atenesos, en tant que posseïdors de la capacitat de poder desbrossar la malesa, fet que els permetia poder-se crear un clar en què habitar, estaven essent caracteritzats per les seves aptituds per a tenir a veure amb el quedar endarrera.

La pítia era un personatge perspicaç, era sàvia i veia quelcom que ningú més havia vist fins ara. La seva pregària no era més que l'adonar-se de com havien quedat les coses després de les atrocitats que s'havien comès en el palau dels Atrides. No semblava que hi hagués diferències entre les divinitats antigues i els déus vigents. Tanmateix, en canviar les llegendes antigues que tothom coneixia per la història que ella estava explicant, es feia rellevant, que la situació que ella descrivia era nova, no era el que hi havia hagut fins ara. La relació entre déus antics i déus vigents havia estat sempre de violència i sotmetiment, i era ara, per primer cop que la pítia s'adonava que aquesta relació podia haver canviat. Tal i com passava en el pròleg de les altres dues tragèdies de la trilogia, el pròleg donava el to del que s'esdevindria en la tragèdia. Així com vèiem que en la pregària de l'*Agamèmnon* no es feia referència a una separació entre grups de divinitats, degut a què en aquesta tragèdia es produïa el primer moment de la menció i els déus antics encara eren el que sempre ja havia quedat endarrera sense aparèixer, en les *Coèfores*, quan la menció ja s'havia fet, l'obertura es presentava en la forma d'una oposició entre els déus que en les *Eumènides* seria qüestionada, com vèiem que s'esdevenia en la pregària de la pítia. Després de tot el que s'havia esdevingut no sabíem si l'escissió, l'oposició entre els déus, seguia valent i aquesta pregunta era la que constituïria el fons de les *Eumènides*.

Després del que s'havia esdevingut en l'*Agamèmnon* i les *Coèfores*, les *Eumènides* era el primer moment en què l'escissió podia esdevenir allò de què es tractava. Aquesta dificultat pel que feia a l'escissió, fins a quin punt es podia parlar, encara, d'escissió, era el que portaria a escena les *Eumènides*. Allò que fins ara no havia estat el tema, sinó que era el que es donava per suposat, ara passaria a primer terme per a ser qüestionat; el focus d'atenció es desplaçaria al món dels

---

<sup>3</sup> DETIENNE 1998, p. 121: "Dans le champ des fondations de cités, le vide oscille entre ce qui est vierge et sauvage, et ce qui se présente comme inoccupé et disponible. Sauvage et vierge ainsi que la terre se montre sous les pas d'Apollon, parti de Délos et s'en allant vers l'emplacement le plus favorable à sa fondation: devant le dieu, "la grande forêt", *húlē*, "matière première" de la terre "quand il n'y a encore ni routes ni chemins. Un espace à "défricher", à *ktízein*; une étendue de forêts et de bêtes sauvages à "adoucir", à "domestiquer"; un territoire à aménager avec ses chemins, ses voies carrossables, ses cultures savamment impantées."

déus, l'ésser es posava en el punt de mira<sup>4</sup>. Que les *Eumènides* fos el primer moment que es pogués fer això tenia a veure amb el que Agamèmnon havia fet en marxar a Troia i amb el que havia fet Clitemnestra quan aquest havia tornat al palau després de deu anys de guerra. Que Agamèmnon marxés cap a Troia era la desmesura d'encarar-se amb allò amb què un mai s'havia d'encarar i era el que la tragèdia mostrava com a Agamèmnon sacrificant amb les pròpies mans a la seva filla Ifigènia. Aquest moviment de fer sorgir el quedar endarrera es culminava amb l'assassinat d'Agamèmnon a mans de la seva dona, de manera que era aquesta qui quedava al capdavant del palau. Només en aquest moment podíem dir que l'absència, Clitemnestra, havia deixat de quedar endarrera: ara era qui manava al palau. Quan Clitemnestra moria a mans del seu fill ens trobàvem amb una situació diferent de tot el que hi havia hagut fins ara: Orestes es quedava sol, sense família ni amics, mig embogit, envoltat per les Erinies, mostrant-se que quelcom realment terrible havia d'haver passat si les línies que separaven el món dels déus i el dels homes començaven a difuminar-se. Amb la mort de Clitemnestra i Egist l'absència havia deixat de ser el que hi havia a primer terme, però això no significava que pogués a tornar a quedar endarrera, un cop havia aparegut, l'absència havia deixat de ser absència. Ens trobàvem en una situació en què no semblava que hi pogués haver absència, ni per tant escissió, i que es mostrava com la irrupció dels déus en el món dels homes, significant-se que l'escissió entre els homes i els déus, de fet era la mateixa escissió que la que hi havia entre divinitats antigues i déus vigents.

Aquesta problemàtica era la que hi havia darrera del pròleg de les *Eumènides* i de la mateixa manera que el de l'*Agamèmnon* i el de les *Coèfores*, ens mostrava de manera molt concisa el to de la tragèdia. La pítia en la seva pregària feia rellevant com havien quedat les coses després de la

---

<sup>4</sup> BROWN 1983, p. 29: "We know, however, that the whole action of *Ag.* and *Cho.* is overseen and in some sense willed by the gods, but no god walks the stage, even in the privileged positions presented (in later tragedy at least) by prologues and rooftop epiphanies. We know that the Ghost of Agamemnon is at work in *Cho.*, but we do not see him arise above his tomb, even when he has been invoked at much greater length than Darius in *Persae*. All that we learn about any divine power we learn from human beings. In *Eum.*, on the other hand, as soon as we have seen the Furies we also see one or two gods and a ghost in rapid succession, as though Aeschylus were determined to leave us in no doubt that a change has taken place in the conventions of the trilogy. (In fact this would perhaps provide the best motive for the introduction of Hermes, if he is indeed introduced). And the rest of the action continues very much on the divine plane, with human figures (Orestes and the Jurors) appearing passive and colourless besides the supernatural ones. (...) The influence of supernatural forces can be seen in human affairs by wise old men like the *Chorus* of *Ag.*; these forces reveal themselves more directly through portents, like that of the eagles and the hare, through other "natural" phenomena, like the winds at Aulis, and through oracles, like that of Apollo; and inspired figures like Calchas and Cassandra are in close touch with them." Per altra banda, la dificultat per explicar que les Erinies al final de les *Coèfores* no fossin visibles i si ho fossin al principi de les *Eumènides* es resolvia quan es comprenia les *Eumènides* com el mostrar-se de l'ésser, com el sorgir del món dels déus que l'acte de matricidi havia provocat.



mort d'Egíst i Clitemnestra, una situació en què no semblava que hi hagués diferències en les funcions que tenien assignades els déus, ni tampoc un estat de sotmetiment o violència, però alhora mostrant-se que això no era el que havia estat fins ara. Amb la seva pregària la pítia obria la possibilitat que les coses poguessin haver canviat i ens en mostrava el seu fons<sup>5</sup>.

La pítia un cop feta la pregària se'n tornava cap a l'interior del santuari d'Apol·lo per a retrobar-se amb el seu déu i poder profetitzar als que s'acostessin. Tanmateix, en sortia esverada pel que hi havia vist. Les paraules de la pítia ens feien adonar del terror que inspirava allò que aquesta hi havia vist (versos 34-38):

ἦ δεινὰ λέξαι, δεινὰ δ' ὀφθαλμοῖς δρακεῖν  
 35 πάλιν μ' ἔπεμψεν ἐκ δόμων τῶν Λοξίου,  
 ὡς μήτε σωκεῖν μήτέ μ' ἀκταίνειν στάσιν·  
 τρέχω δὲ χερσίν, οὐ ποδωκείαι σκελῶν.  
 δείσασα γὰρ γρᾶυς οὐδέν, ἀντίπαις μὲν οὔν.  
 Coses terribles de dir, terribles de veure amb els ulls  
 m'han fet sortir, altra vegada, del palau de Lòxies,  
 aquestes m'han pres la força i m'han fet incapaç de mantenir-me de peu,  
 de manera que corro amb les mans enlloc de fer-ho amb els peus.  
 Una vella espantada no és res, no és gaire millor que un infant.

El terror de la pítia introduïa el tema de la por, el qual havia anat apareixent de forma freqüent des de l'*Agamèmnon*: l'aprehensió dels ancians argius per la seguretat d'Agamèmnon (A. 14), el temor que inspirava el tirà Egíst (*Cho.* 58-9), el somni de Clitemnestra (*Cho.* 35, 524, 547), el terror amb què era amenaçat Orestes si no venjava el seu pare (*Cho.* 269-97) i al final de les *Coèfores*, l'aparició de les Erinies que esfereïen a Orestes. En aquesta escena i al llarg de les *Eumènides* les Erinies personificaven la por, l'absència, l'horror de l'irreductible a la presència,

---

<sup>5</sup> HAMMOND 1965, p. 44: "In Clytemnestra's murder of Agamemnon there are three forces at work. The first is Clytemnestra's eagerness, inspired by personal hatred, to kill Agamemnon. The second is the will of Zeus which punishes the moral crimes of Agamemnon in accordance with the laws of justice. The third is the call of blood for blood, personified in the Avenger, Black Ares and later the Erinyes. At one point in the play these three powers coincide in the killing of Agamemnon. Those who discuss the *Agamemnon* in isolation are apt to think that Zeus and "the call of blood for blood" or "the curse" are interchangeable, as Lloyd-Jones implies in his final summary. But this is not so in the *Eumenides*, which revolves on the point that the Olympian Gods and the Erinyes are fundamentally different in outlook."

però de la mateixa manera que molts altres conceptes de la trilogia i com les pròpies Erinies, totes aquestes nocions, ara, serien vistes amb una llum menys negativa<sup>6</sup>.

La pítia que era algú que tenia aquella especial connexió amb el quedava preterit, que podia veure el fons de les coses a través de les paraules del déu de l'oracle, ara fugia espantada pel que havia vist. Es mostrava el que hauria de quedar endarrera, allò que mai s'hauria de veure i es mostrava com el que era terrible, l'horror que rebutjava una forma. Aquest seria el primer moment en què es mostraria el que quedava endarrera, perquè aquest era el primer moment en què això podia produir-se<sup>7</sup>. Agamèmnon havia marxat a Troia significant-se la investigació desmesurada que portava a des-cobrir el que sempre hauria de quedar amagat. La seva mort a mans de Clitemnestra permetia que aquesta es posés al capdavant del palau. Quan aquesta moria a mans del seu fill, la pèrdua de l'absència era la irrupció dels immortals en el món dels mortals que significaria la dissolució de les diferències, de manera que l'ésser passaria de ser el que quedava sempre endarrera de les coses, a ser el que ara apareixia. Les *Eumènides* era on aquesta dissolució tenia lloc, i on en primer terme hi havia l'ésser, per això, ara les històries serien les dels déus, mentre les coses havien quedat desplaçades a un segon terme. La irrupció de les Erinies en escena en les *Coèfores* era la irrupció de l'ésser en tant que ésser, en tant que el seu tret més íntim, l'absència. Amb aquesta irrupció l'absència quedava exposada a totes les

---

<sup>6</sup> [Cfr] SOMMERSTEIN 1989a, p.87. [Cfr.] també LEBECK 1971, p. 1 : "The significance of recurrent images unfolds in successive stages, keeping time with the action of the drama. The form which repetition or recurrence takes in the *Oresteia* is that of proleptic introduction and gradual development. The word "prolepsis" here denotes a brief initial statement of several major themes *en bloc*. The full development toward which each repetition builds may not occur for several hundred lines. Hence the early introduction is proleptic (as opposed to that mode of treatment in which a subject is introduced immediately before being treated in full.) In its early occurrences the image is elliptical and enigmatic. It is a γοῖφος or riddle whose solution is strung out over the course of the individual drama or the entire trilogy. Significance increases with repetition; the image gains in clarity as the action moves to a climax. Prolepsis and gradual development of recurrent imagery, along with the corollary, movement from enigmatic utterance to clear statement, from riddle to solution, dominate the structure of the *Oresteia*. They govern the movement of thought within the single lyric, the relation between successive lyrics (and often between *stasimon* and following trimeter), and finally that between each separate play." i p. 69 : "The ominous use of auspicious words which appears in all the tragedies of Aeschylus has special significance in the *Oresteia*. It reflects the movement of the trilogy from anxious rejoicing to despair, and from despair to joy freed of anxiety. In *Agamemnon* those forces which should be beautiful, benevolent, and life-giving are converted into their opposites. Words of good omen and the images to which they give rise have an ominous undertone in the first play. Artemis the kindly and the fair (140) becomes hostile; Helen, flower of love which pricks the heart (743), becomes an Erinys causing brides to weep (743); the wife becomes the instrument of death (1116). In *Eumenides* the proper balance is restored: words of good omen regain the natural significance and all that was malevolent and destructive shows once more its gracious aspect."

<sup>7</sup> SIDER 1978, p. 23: "If we assume that their appearance matched this description, and there is no reason why not, we can say that, now that all human agency has been exhausted and the Furies, if they are to accomplish their ends, must appear in person, they make their appearance as the actualization of what in

mirades i per tant, deixava de ser absència. Amb la mort de Clitemnestra l'absència que havia passat a primer terme, ara havia d'abandonar-lo, però no per passar a segon terme, aquesta possibilitat no es contemplava perquè l'absència era quelcom que no es podia fer, així, un cop perduda, quedava perduda per sempre. La mort de Clitemnestra era l'aparèixer de les Erínies en mig de la πόλις; l'absència perdent el seu caràcter d'absència. En *l'Agamèmnon* i les *Coèfores* la situació de l'ésser es notava en el tracte amb les coses. La pregunta per l'ésser que representava l'empresa comuna mostrava les seves conseqüències provocant que en el tracte amb les coses, la situació esdevingués desacostumada. Tanmateix, després de la mort d'Agamèmnon i Clitemnestra, la situació de coses, desapareixia, el problema de les coses es fonia amb el problema de l'ésser, perquè la mort de Clitemnestra feia que es perdés la diferència entre l'ésser i les coses, en perdre's la diferència entre aparèixer i quedar endarrera, per això el següent pas era l'aparició de l'ésser enmig de la πόλις, mostrant-se, d'aquesta manera, la dissolució de la distància entre el món dels mortals i el dels immortals.

Els trets amb què la pítia descrivia les Erínies feien referència a aquesta dificultat per aparèixer que presentaven aquestes divinitats antigues. El primer verb que la pítia feia servir per referir-s'hi era l'infinitiu d'aorist de λέγω, verb que com ja havíem explicat (cfr. 2.2) era un dels verbs que es feien servir per assenyalar allò en què les coses consistien, en tenir aquella connotació de recollir o ajuntar de manera determinada, i per tant, reconeixent allò que les coses eren. El mateix passava amb el segon dels verbs que la pítia feia servir, en aquest cas es tractava també de l'infinitiu d'aorist de δέχομαι, verb que significava veure clarament i que també establí aquella connexió amb l'aparèixer, el sorgir de les coses. D'aquesta manera la pítia ens posava sobre avís del que estava passant dins del temple d'Apol·lo, coses terribles de dir i terribles de veure, coses terribles estaven apareixent, coses que haurien de quedar amagades, estaven quedant en primer terme. Calia tenir en compte que la pítia, que era qui estava veient això tant terrible, era algú que tenia una especial connexió amb el quedar endarrera, de manera que la seva angoixa i el seu espant eren quelcom encara més remarcable, perquè significava que algú que tenia aquesta especial connexió, estava veient quelcom del tot desacostumat. El quedar endarrera no es "mostrava" de la mateixa manera amb què ho havia fet fins ara, per això la pítia estava tant espantada. Fins ara les notícies del quedar endarrera havien estat, primer velades i després, malgrat haver passat a primer terme, encara es mostraven en el desacostumat de la situació de coses. Només ara, per primer cop, es mostrava, sense que fos el que feia que la

---

the *Choephoroe* only symbolized them: the blackness of blood of the libation bearers, and the snakes of Clytemnestra and Orestes."

situació de coses esdevingués desacostumada, sinó, que la situació que ara hi havia era l'ésser. Això, feia que la pítia s'esforcés per a descriure adequadament els éssers que estava veient però que tingués dificultats per fer-ho.

La pítia passava a explicar amb tot detall el que havia vist en l'interior del santuari. Un home contaminat als ulls dels déus, que com a suplicant demanava purificació amb les mans que gotejaven sang i una espasa que estava acabada de treure de la ferida. També portava una branca d'olivera devotament guarnida amb cintes. En front de l'home hi havia un grup estrany de dones que dormien assegudes en les cadires, tanmateix, en aquest moment, la pítia no sabia molt bé com explicar el que estava veient.

En l'*Orestea* hi havia diferents moments en què, com li passava al missatger de l'*Agamèmnon*, o a Electra quan anava a abocar les libacions a la tomba del seu pare, no se sabia com fer o com dir quelcom<sup>8</sup>. Les dificultats que sorgien eren de diferent tipus, però sempre tenien a veure amb el quedar endarrera i el seu sorgiment. En les paraules del missatger de l'*Agamèmnon* es tractava de no poder dir béns i mals en un mateix discurs, calien dos discursos diferents ja que no era el mateix heure-se-les amb uns, que amb altres. També el cor d'ancians trobava dificultats per a saludar al seu rei, quan aquest tornava a casa després dels fets de Troia (versos 783-787). No es volien quedar curts ni tampoc passar-se, però era difícil fer-ho en la justa mesura. Com saludar a Agamèmnon que havia estat capaç de conquerir la ciutat de Troia i sacrificar la seva filla petita Ifigènia. D'alguna manera el cor d'ancians es trobava amb la mateixa dificultat que el missatger. Com dir béns i mals en un mateix discurs, o com dir la conquesta de Troia sense mencionar el sacrifici d'Ifigènia. En les paraules de Cassandra (*A.* versos 1232-6) ens trobàvem amb una dificultat semblant, però aquest cas qui tenia dificultats per expressar-se era Cassandra, una *mantis* especialment rellevant per l'encert de les seves profecies, malgrat que mai ningú les cregués. Cassandra veia el que estava a punt de passar, veia el que Clitemnestra faria, però era tant desacostumat, que ni Cassandra era capaç d'explicar-ho. Qui o què era Clitemnestra quedava sense cobertura un cop aquesta havia matat a Agamèmnon. Si una Escil·la o una Amfíbena era quelcom que Cassandra no podria determinar. En els tres casos de l'*Agamèmnon* es tractava de la impossibilitat de trobar un llenguatge adequat pel que s'havia de dir. Com que l'empresa comuna havia significat l'obertura del quedar endarrera, la seva tornada havia posat en primer terme la dificultat de dir això que fins ara no s'havia mostrat.

Si bé les dificultats amb què ens trobàvem en les *Coèfores* eren del mateix tipus, ara ja no es tractava tant de com dir quelcom que no es deixava dir, o de trobar el llenguatge que esqueia a aquestes coses, sinó més aviat de constatar que pel fet de començar a dir això que mai hauria de dir-se començava a trontollar el dir mateix, si és que aquest tant servia per dir unes coses com les altres. En els versos que anaven de 997 a 1004 de les *Coèfores* Orestes no sabia com anomenar la roba amb què Clitemnestra havia assassinat el seu marit. No hi havia paraules que descrivissin una arma com aquesta, lligada al que no apareixia i a la seva manera de ser, sempre movent-se entre enganys i en la foscor. No era una arma que vingués de cara, sinó que es caracteritzava per tenir les marques del quedar endarrera. D'aquí la dificultat per descriure-la i la manca de definició amb què era tractada al llarg de l'*Orestea*. L'ambigüitat amb què quedava l'arma amb què de fet, s'havia matat a Agamèmnon, fos una destal, o fos una espasa, mostrava que allò a què es volia assenyalar, encara que fos de forma velada, era a la roba, destacant-se, d'aquesta manera com havia mort Agamèmnon i la connexió que tenia amb el quedar endarrera<sup>8</sup>, perquè potser tal i com esqueia al quedar endarrera, aquesta era l'única manera d'assenyalar-lo. També en els versos 315-8 de les *Coèfores*, topàvem amb la impossibilitat de fer aparèixer el quedar endarrera. Orestes es preguntava què podia fer o què podia dir des d'on ell es trobava per tal d'afavorir al seu pare, mort a mans de Clitemnestra. Es feia rellevant la dificultat d'establir una connexió amb l'esfera dels morts, que no era més que l'esfera del que no podia aparèixer. El problema d'Electra amb les libacions tenia a veure amb què el quedar endarrera estava deixant de quedar endarrera. Això ho constatava Electra quan anava a abocar unes libacions a la tomba del seu pare (versos 87-99) i tant podia fer unes coses com unes altres amb les libacions, mostrant-se la pèrdua del seu ésser, en estar-se perdent l'absència que les constituïa, de manera que les libacions ja no eren res, i per tant, no determinaven què es podia fer amb elles. D'aquesta manera veïem com mencionar el quedar endarrera era una altra manera d'expressar que l'estructura de l'heure-se-les amb les coses s'estava afluixant. Per això en les *Eumènides* es començaria a posar en qüestió que després del que havia passat encara hi hagués la possibilitat d'heure-se-les amb les coses.

En les *Eumènides* aquesta dificultat es portava fins al límit: la pítia, que ja havíem vist que tenia una especial connexió amb el quedar endarrera, esparverada pel que havia vist, no

---

<sup>8</sup> [Cfr.] SOMMERSTEIN 1989a, p. 90

<sup>9</sup> [Cfr.] FRAENKEL 1950, v.III, p. 806 i ss. "In order to heighten the significance with which Aeschylus invests the unique and characteristic instrument of woman's treachery, the splendid festal robe which turns into a net of death, he will not allow the weapon with which actually deals the fatal blow to obtrude itself in any way upon the consciousness of the audience". [Cfr.] també DAVIES 1987

trobava les paraules per descriure-ho (versos 48-53). Primer deia que el que veia era un grup de dones, tanmateix, canviava ràpidament d'opinió i ella mateixa es corregia: no eren dones, eren Gòrgones, i de fet tampoc les volia comparar amb la figura de les Gòrgones. Deia que les havia vistes no feia gaire pintades emportant-se l'àpat de Fineu, però aquestes eren sense ales, totes negres i fastigoses roncaven amb esbufecs que feien que no t'hi acostassis i els ulls regalimaven llàgrimes odioses. Els seus vestits no eren dels que es portaven davant les estàtues dels déus, ni en les cases dels homes. La pítia no havia vist mai un grup semblant. Tant les Gòrgones com les Harpies eren divinitats antigues que tenien a veure amb la mort. La comparació buscava aquesta connexió. La mirada de la Gòrgona<sup>10</sup> provocava l'espant, el pànic, el terror com a dimensió del que estava més enllà, era la mort ineludible que paralyzava i petrificava (cfr. Il. V. 738; VIII, 349). En exposar-se a la mirada de la Gòrgona, l'home s'enfrontava a les potències del que estava més enllà, s'enfrontava a la nit, a la mort, al no res, al quedar endarrera. Ulisses, el més resistent dels herois donava mitja volta davant de les portes de l'Hades. "El pàl·lid terror es va apoderar de mi, tement que la il·lustre Persèfone no m'enviés de l'Hades el cap de la Gorgo, monstre horrible." La Gòrgona assenyalava la frontera del món dels morts. Penetrar allà baix, sota la seva mirada significava transformar-se, a imatge de la Gòrgona en el que eren els morts, caps buits i sense força, caps coberts de nit. Els artistes grecs expressaven formalment aquesta alteritat radical fent-la visible a la mirada humana a través de la monstrositat. Una monstrositat basada en l'enfosquiment sistemàtic de totes les categories que distingia el món organitzat i que en el rostre de la Gòrgona es mesclava i s'interferia<sup>11</sup>. Igual que les seves germanes, tenien profundes arrugues en les galtes i el front. Com elles era alhora, jove i vella però les Gòrgones eren també masculines i femenines, humanes i bèsties i alhora mortals i immortals. Gorgo era l'única de les tres Gòrgones que era mortal, malgrat que el seu cap tallat seguia vivint i provocant la mort. Havien nascut en el regne de la nit, en les regions subterrànies frontereres amb el regne dels morts. Al reunir els contraris, al confondre categories que normalment estaven diferenciades, aquesta indiferenciació provocava l'espant, evocava la mort, el caos, la manca de forma, la manca d'ésser.

Així, si bé la pítia primer pensava que qui acompanyava a Orestes eren dones i després eren Gòrgones, a mesura que intentava expressar el que aquesta escorta era, tornava a canviar d'opinió i pensava que eren Harpies, però sense les ales que aquelles sí que tenien. De nou la comparació era amb éssers que tenien a veure amb la mort, amb el càstig, i per tant, amb la part

---

<sup>10</sup> VERNANT, VIDAL-NAQUET 2002, volum I, p. 32 i ss.

<sup>11</sup> VERNANT, VIDAL-NAQUET, 2002, p. 33

fosca que sempre escapava. La pítia en cap cas sabia qui eren, però percebia que no pertanyien al món de la claredat. La descripció que feia la pítia marcava aquesta connexió amb el quedar endarrera: μέλαινα (anaven vestides de negre o gris i aquest passatge suggeria que fins hi tot les seves cares (les màscares) eren també negres), βδελύκτροποι (forma única i expressiva que significaria quelcom així com d'hàbits nauseabunds), ῥέγκουσι: (paraula que estava considerada per sota de la dignitat de la tragèdia i que no s'utilitzava en referència a éssers humans sinó a animals com els cavalls), οὐ πλατοῖσι (tant horrible o fastigós que no t'hi podies acostar), δυσφιλή λίβρα (de fet la sang era un dels majors motius de tota la trilogia, des del vers 12 de *l'Agamèmnon* fins al vers 980 de les *Eumènides*, juntament amb altres líquids que queien i es vessaven a terra), κόσμος (la roba negra que vestien, normalment es portava com a senyal de dol o de lamentació, i per tant, no era un signe de bon auguri). Aquests éssers no pertanyien ni a la societat humana ni a la dels déus, estaven al marge d'ambdues. El vocabulari groller que s'utilitzava per descriure les Erínies anava més enllà del que seria acceptat en la tragèdia. Tant en *l'Agamèmnon* com en les *Coèfores* en els moments en què es mostrava el quedar endarrera, havíem vist com apareixien elements còmics, significant-se així, que aquesta aparició estava anant més enllà del que el propi gènere de la tragèdia podia suportar, per això, en aquest moment de la trilogia en què el quedar endarrera, les Erínies, apareixien en escena, la concentració d'aquests recursos augmentava<sup>12</sup>.

Tots aquests elements que formaven la descripció de les Erínies ens preparaven pel que estàvem a punt de presenciar: el que sempre ja havia estat deixat endarrera. Per primer cop es portaria a escena allò que mai podia aparèixer, i es portaria a escena degut a tot el que havia succeït fins ara. Tanmateix, la pítia, malgrat aquesta connexió amb el que rebutjava aparèixer, es veia superada per la situació: això mai hauria d'haver passat, aquests éssers funestos mai haurien d'haver estat en el temple d'Apol·lo. La situació superava les seves capacitats, només Apol·lo podia fer-se'n càrrec, una cosa així no s'havia vist mai i la pítia abandonaria l'escena per

---

<sup>12</sup> SOMMERSTEIN, 2002, p. 160 i ss: "The greatest concentration of comic vocabulary in the *Oresteia* is to be found in two lines of *Eumenides* (52-3), and it is led up to in a way that may provide some clue to the place of this feature in the design of the trilogy. After her dignified and orderly opening prayer, the Pythia has gone into the temple at Delphi and returned terrified on her hands and knees. (...) In her five and a half lines about Orestes she had said everything that could be said about him by someone who had not seen him before; now after speaking for six and a half lines about his besetters (to the middle of 52), she has told us nothing specific about them except that they are female and black (i.e. clothed in dark garments- though a dark complexion is not necessarily to be ruled out either). And it is at this point, when she is totally at a loss for words, that she turns to comic language to say what tragic convention would not allow her to say: these beings are utterly βδελύκτροποι "nauseating in their ways", and in particular they "belch out gases that one cannot bear to be near" (ῥέγκουσι δ' οὐ πλατοῖσι φυσιάμασιν). She cannot, in fact, describe at all what they look like; only what they smell like." KONISHI 1990, p. 29 i ss.

no tornar a aparèixer, significant-se l'abandonament de l'esfera de coses. En les *Eumènides* era el primer moment que es mostrava l'enfrontament entre els déus, ni en l'*Agamèmnon* ni en les *Coèfores* s'havia mostrat, ja que tant en l'una com en l'altra, els déus actuaven conjuntament. Justament ara que la pítia havia vist que les diferències entre els déus s'estaven diluint, es portaria per primer cop a escena l'enfrontament entre els déus, perquè només quan l'escissió estava deixant de funcionar, es mostrava que el fons era escissió.

## El temple d'Apol·lo | 12.2

### Incís sobre la forma de les *Eumènides* | 12.2.1

Sense entrar en quin podria haver estat l'origen de la tragèdia, tema per altra banda força controvertit, el que ens trobàvem era que aquesta s'havia anat desenvolupant a partir d'una estructura bàsica que estaria formada per: el pròleg, la pàrodos, la primera cançó del cor quan ja es trobava en l'escenari (*stasimon*), un primer episodi on normalment hi havia l'entrada d'un missatger que portava una notícia, un segon *stasimon*, un segon episodi i la sortida del cor (exodos)<sup>13</sup>. A partir d'aquí l'estructura es podia fer més complexa per addició de més elements, però sempre havia de mantenir els dos elements que la conformaven i que constituïen l'element tràgic: l'oposició entre la part parlada dels actors (epos) i la part cantada del cor (melos). Les innovacions que es van realitzar sobre aquesta estructura bàsica van ser de diferents tipus i l'*Orestea*, en Èsquil, va ser el màxim exponent d'aquestes variacions.

L'explicació d'una notícia era la forma originària de l'element iàmbic i la primera funció de l'actor en els temps antics era la de missatger. En les tragèdies posteriors la notícia del missatger era una escena molt apreciada, encara que moltes vegades fos una peça més dins de la tragèdia i no com passava al principi, l'element al voltant del qual girava tot<sup>14</sup>. Una innovació que es va produir en el desenvolupament de la tragèdia va ser el predomini de la part iàmbica en front de la part mèlica. Els diàlegs (sistema epirremàtic) que molts cops eren entre el cor i l'actor, i que alternaven la part cantada amb la part parlada, s'anaven desmelitzant i passaven de ser mig mèlics mig iàmbics (*amoibaion*) a ser només iàmbics (*stichomythia*). A part de l'escena del missatger que portava una notícia s'introduïa un altre tipus d'escena: el que s'anomenava la reflexió, la qual presentava un determinat pensament de manera parlada. Ara ja no es tractava

<sup>13</sup> SCHADEWALDT 1991, p. 49

<sup>14</sup> SCHADEWALDT 1991, pp. 46-52



d'un diàleg en què d'un costat i de l'altre anessin caient versos iàmbics, sinó d'una gran explicació que anava desenvolupant un tema d'un cantó i de l'altre. D'aquesta manera l'element dialògic s'anava ampliant mentre que les cançons del cor, en aquest desenvolupament dels episodis s'anava quedant limitada entre aquests i esdevenia un element secundari en l'acció tràgica<sup>15</sup>. Això mostrava que el que estava fent la tragèdia, la menció del quedar endarrera, provocava la pèrdua d'allò que estava intentant mencionar. En la mesura que el quedar endarrera pogués aparèixer, ja no caldria tenir una cura especial per dir-lo, es podria dir com qualsevol altra cosa, ja no caldria respectar-li aquell caràcter de ser l'altre del que s'estava dient, per això, cada cop tenia menys importància la part mèlica, que ja hem vist que tenia una especial connexió amb el quedar endarrera. Això era quelcom que podíem percebre dins mateix de l'*Oresteia*: mentre l'*Agamèmnon* presentava la pàrodos i quatre *stasimons*, les *Coèfores* presentava la pàrodos i tres *stasimons* i les *Eumènides* ja només presentava la pàrodos i dos *stasimons*. Si bé era veritat que l'*Agamèmnon* (1673 versos) era més llarga que les altres dues tragèdies, les *Coèfores* (1076 versos) i les *Eumènides* (1047 versos) presentaven una llargada semblant i també entre elles es percebia aquesta disminució de la part mèlica.

Les *Eumènides* a diferència de les altres dues tragèdies de l'*Oresteia* presentava la dificultat addicional de no saber ben bé com delimitar els episodis. Segons la definició d'Aichele<sup>16</sup> els episodis eren les parts de la tragèdia que portaven a escena els actors, o els actors i el cor, i que es trobaven entre dues cançons del cor. El que hi hauria abans de la primera i després de l'última cançó del cor no es comptava com a episodis. Dins del episodis es trobaven el que anomenàvem escenes que se separaven les unes de les altres pel canvi de personatges (entrades i sortides) malgrat que moltes vegades no quedava clar si es podien considerar separades dels episodis o no<sup>17</sup>. La tendència en el desenvolupament de la tragèdia era a què cada cop les cançons del cor s'anessin fent més independents de l'acció de la tragèdia fins que en Eurípides les cançons del cor fossin independents i en Agató<sup>18</sup> esdevinguessin mers *intermezzi*. En les

---

<sup>15</sup> WEBSTER 1970, p. 135: "The obvious differences between the tragedies of Sophocles and the tragedies of Aeschylus, as far as the chorus are concerned, are first the reduction of the actual amount of choral lyric (the Oxford text gives 413 lines of lyric for Aeschylus' *Persae* and 299 for Sophocles' *Oedipus Tyrannus*), and secondly the reduction of the number of pairs of strophe-antistrophe in each song; in Sophocles the chorus sing a smaller number of longer pairs so that metrical variety occurs within the pair rather than from pair to pair." SCHADEWALDT 1991, pp. 45-52

<sup>16</sup> AICHELE, K., "Das Epeisodion" en JENS, W., (ed.) (1971), *Die Bauformen der griechische Tragödie*, München.

<sup>17</sup> TAPLIN 1977, pp. 51-53

<sup>18</sup> [Cfr.] LÉVÊQUE 1955, pp. 138-142: "On est sur un terrain plus solide quand on cherche à définir la transformation qu'Agathon fit subir au chœur, celle-ci est clairement marquée par un passage de la *Poétique* d'Aristote (1456 a 25-32) " Le chœur doit être considéré comme un des acteurs, faire partie de

*Eumènides* ens trobàvem quelcom d'aquest tipus. Si bé era veritat que les cançons del cor estaven totalment lligades a les parts parlades de la tragèdia, semblava que eren ells els que estaven limitats per les parts iàmriques enlloc de ser a l'inrevés. En aquest cas, no era tant que en l'obra tardana d'Èsquil ens trobéssim amb què les parts mèliques anessin perdent importància dins de la tragèdia, sinó que era dins de la pròpia tragèdia i lligat amb el que aquesta estava portant a terme, que les parts cantades anaven perdent importància. En

---

l'ensemble et concourir à l'action, non comme chez Euripide, mais comme chez Sophocle. Mais, chez la plupart des poètes, les chants ne n'appartiennent pas plus à la fable qu'à une autre tragédie; c'est pourquoi on y chante des chants intercalés (ἐμβόλιμα) dont l'origine remonte à Agathon. Et cependant quelle différence y a-t-il entre chanter des chants intercalés et, supposons le cas, adapter d'un poème à l'autre une tirade ou bien un épisode tout entier?" Nous ne comprendrons pleinement l'innovation d'Agathon que si nous rappelons très brièvement ce qu'était avant lui le chœur tragique. A l'origine, c'est le chœur qui jouait le rôle essentiel et l'acteur ne venait qu'au second rang. Mais ce rapport ne tarda pas à être renversé et toute l'évolution de la tragédie primitive consista dans le passage d'une forme lyrique, caractérisée par la prédominance du chœur, à une forme dramatique, où l'acteur, puis les acteurs tiennent la place principale. Tout en restant un élément essentiel de la tragédie, le chœur se trouvait condamné, parce qu'il retardait ou même entravait l'action. Une telle tendance apparaît nettement chez Euripide: dans son œuvre, "les chants du chœur sont très souvent de simples épisodes. Ils ne sortent presque jamais du fond même de l'action; s'ils s'y rattachent, c'est par un lien léger, par un incident, par un prétexte". Il ne restait donc qu'un pas à franchir pour donner à ces morceaux lyriques intercalés leur pleine indépendance. Ce fut Agathon qui les franchit premier. Même chez Euripide, les *stasima* du chœur étaient encore plus ou moins liés à l'action; chez Agathon au contraire, ils n'avaient plus aucun rapport avec le sujet de la pièce, c'étaient de simples intermèdes qui méritaient le nom d'*embolima* que leur donne Aristote, puisqu'ils étaient vraiment "intercalés" dans la tragédie. (...) Tentons maintenant de dégager la portée d'une pareille réforme. Les *stasima* ralentissaient l'action plus qu'ils ne l'interrompaient; au contraire les *embolima* la suspendaient absolument, comme de véritables entractes. La continuité qui caractérisait la tragédie grecque disparaissait; désormais le drame était découpé en morceaux, disons en actes, séparés par des intermèdes. (...) La différence était grande entre les *stasima*, si libres, si euripidéens fussent-ils, et les *embolima* tels qu'Agathon les introduisit sur la scène attique; voilà pourquoi la tragédie d'Agathon marque, selon Aristote, une coupure capitale dans l'évolution du chœur. On peut corroborer ces remarques par une hypothèse ingénieuse de R.C. Flickinger (*The greek theatre and its drama*, p.144-6). Cet érudit part de l'étude de Ménandre: il constate que, dans les fragments de cet auteur récemment découverts sur papyrus, ne figurent point les chœurs, qui étaient détachés de l'action, et que leur emplacement est simplement noté par la mention ΧΟΡΟΙ. Il suppose alors qu'il en était de même pour Agathon: le tragique n'aurait pas inclus dans l'édition de ses œuvres les *embolima*, devenus complètement indépendants et aussi dépourvus d'intérêt qu'un livret d'opéra, mais remarquables par leur musique, pour laquelle Agathon avait tenté de notables innovations. On comprendrait alors comment Aristote, qui ne devait point connaître les œuvres d'Agathon pour les avoir vues, mais pour les avoir lues, faisait remonter à Agathon cette transformation essentielle du chœur: elle aurait en effet entraîné comme conséquence que les chœurs n'étaient plus publiés avec les pièces, et Agathon aurait été le promoteur de cette nouveauté dans l'édition. Ains, s'expliquerait qu'Aristote établit une différence de nature, et non de degré, entre les chœurs d'Agathon et ceux d'Euripides par exemple. (...) On ne saurait trop insister sur l'importance de la réforme d'Agathon qui se trouve ainsi placé à la limite de la conception grecque et de la conception romaine et moderne de la structure tragique." WEBSTER 1970, p. 192 : « On the literary side we have seen that in the last comedy of Aristophanes only the entrance song of the chorus was specially written for the play ; when we next have moderately complete texts of comedy, with Menander, not even the first song was specially composed. (...) In tragedy Aristotle tells us that they sang *embolima* from the time of Agathon, and *embolima* probably means choral interludes transferred from another play. » p. 207 : « In length of stanzas the obvious change comes between the typical Aeschylean chorus with six or more pairs of strophe-antistrophe and the choruses of his successors which never have more than three pairs of strophe-antistrophe, very frequently have two pairs, and sometimes have a single pair and epode. »

L'*Agamèmnon* i les *Coèfores* malgrat formar part de l'*Orestea*, i per tant, estar composades en el mateix moment que les *Eumènides* es podia determinar on començaven i on acabaven els episodis, cosa que es complicava força en les *Eumènides*. Creiem que el mateix moviment que es portava a terme en el desenvolupament de la tragèdia i que de manera diacrònica representàvem com a Èsquil, Sòfocles i Eurípides, havia estat plasmat en el tall sincrònic de l'*Orestea* posant-se en relació, aquest desenvolupament, amb la menció que la tragèdia portava a terme. Per això l'última de les tres tragèdies seria la que tindria menys part cantada.

Això ens dificultava establir quelcom així com a parts en la tragèdia: el que fins ara havíem diferenciat com a *stasimons* i episodis. No podíem oblidar que encara estàvem en la tragèdia, i que per tant, s'havia de mantenir l'oposició entre els dos tipus d'elements que la conformaven, però de la mateixa manera que havíem vist que en les *Eumènides* es portava a escena la problematització de l'escissió i es dubtava de fins a quin punt podíem seguir dient que n'hi havia, pel que feia a la forma, aquesta també es feia rellevant, per la mateixa problematització. D'alguna manera, semblava que s'assenyalés a què aquesta escissió, tant pel costat dels continguts com pel costat de la forma, estava a punt de perdre's. Tant l'*Agamèmnon* com les *Coèfores* començaven per un pròleg (del guaita en l'*Agamèmnon* i d'Orestes i Pílades en les *Coèfores*) al qual seguia la pàrodos del cor. Així, després d'aquesta primera cançó, ja podíem determinar que el que seguia era el primer episodi que s'allargaria fins a la següent cançó del cor. En les *Eumènides* es produïa una petita variació que feia que aquesta estructura trontollés. La tragèdia també començava amb un pròleg, en aquest cas de la pítia, però enlloc d'estar seguit per la pàrodos del cor, abans que aquest aparegués en escena, hi havia dues parts parlades que no podíem dir que fossin pròpiament episodis<sup>19</sup>. Entre el pròleg i la pàrodos ens trobàvem amb una escena entre les Erinies (que eren el cor, però que havien entrat a escena<sup>20</sup> sense cantar, ja que semblava que havien aparegut adormides), Apol·lo, Hermes i Orestes i una segona escena on Apol·lo, Orestes i Hermes havien marxat i només quedaven les Erinies i la ψυχή de Clitemnestra. Per altra banda, després de la pàrodos hi havia una escena entre Apol·lo i el cor que podria ser el primer episodi però que acabava perquè tothom marxava d'escena, l'escenari quedava buit i s'aprofitava aquest interval per a què es produís un canvi, de manera que la següent escena es produïa, ja no en el temple d'Apol·lo sinó a Atenes, davant del temple de Pal·las. Tanmateix, aquest canvi d'escena en què l'escenari per uns moments havia quedat buit ens ocasionava de nou problemes per a delimitar si del que es tractava era encara part del que

---

<sup>19</sup> [Cfr.] SCHADEWALDT 1991, pp. 164, 167 i 169

podríem anomenar el primer episodi, o si aquest tall tant brusc ho impedia. Així, com abans ens tornàvem a trobar amb tot un seguit d'escenes que no sabíem si considerar o no un episodi. Això s'allargava fins al vers 321 on començava el primer *stasimon*. Una cosa semblant passava en les *Coèfores* i malgrat que allà també es produïa un canvi d'escena, aquest no es produïa en mig d'un episodi o marcant el final d'un episodi, sinó que es produïa al final d'un *stasimon*, de manera que quan es reprenia la representació sabem que allà hi començava un episodi.

Així, no ens trobaríem el primer episodi fins al vers 396 i arribaria fins al següent *stasimon* que començaria en el vers 488. El final del segon *stasimon* en el vers 565 coincidiria amb un segon canvi d'escena, que ens situaria en el turó de l'Areòpag<sup>21</sup>. De nou ens trobàvem que era difícil dir si el que hi havia era un segon episodi que s'allargaria fins a la sortida del cor (exodos) o pel contrari es tractava de diferents escenes. En analogia amb altres tragèdies que conservàvem, esperaríem que el resultat del judici donés lloc a un altre *stasimon*, seguit d'un nou episodi on Atena introduiria la idea d'establir un acord entre les Erínies i Atenes. Una discussió es podria desenvolupar en una estructura epirremàtica, com un *amoibaion* que moltes vegades constituïa el tram final de la tragèdia. Enlloc d'això, les *Eumènides* presentava una estructura més comprimida, progressant directament a partir de la part epirremàtica sense introduir un *stasimon*. Ho podíem comparar amb el que s'esdevenia just després dels assassinats d'Agamèmnon i Cassandra, on també és progressava des de l'estructura epirremàtica sense que hi hagués un *stasimon* de manera que es mantenia la tensió dramàtica. En les dues tragèdies l'interlocutor del cor era un personatge que no cantava sinó que responia a les estrofes cantades pel cor, primer amb metres iàmbics i més endavant amb anapests. Les respostes d'Atena eren més llargues i més nombroses que les de Clitemnestra i junt amb el diàleg central de la secció que anava dels versos 892 a 915 impedien que la música no donés avantatge a les Erínies fins que aquestes haguessin acceptat l'oferta d'allotjament que Atena els oferia<sup>22</sup>. Així, creiem que tota l'estructura de les *Eumènides* era una problematització de l'escissió. Aquesta es forçava i malgrat que la separació entre episodis i *stasimons* semblava que trontollés, es trobaven altres solucions, com el desenvolupament de parts epirremàtiques. Malgrat que l'element parlat s'imposava, pel que feia al que nosaltres, moderns, anomenaríem forma, la part cantada no desapareixia i així, semblava que l'escissió, malgrat tot, encara continuava valent. Calia tenir

---

<sup>20</sup>Del desacostumat d'aquesta aparició de les Erínies en escena i del moment en què aquestes apareixien, en parlarem més endavant.

<sup>21</sup> També hi havia qui pensava que com que l'acció se seguia desenvolupant a Atenes no calia aquest canvi d'escenari.

<sup>22</sup> Pel que fa a la interpretació de l'estructura de l'última part de les *Eumènides* [cfr.] WEST 1990, p.18-23.

present que aquesta divisió en contingut i forma era quelcom inherent a ser qui érem i no quelcom que valgués per tothom i per sempre. A Grècia aquesta divisió no era pensable, en la mesura que el seu terra estava constituït pel λόγος de manera que els aspectes que nosaltres consideràvem formals no eren separables del contingut, sinó la seva altra cara, per això un i altre havien d'expressar "el mateix".

#### Apol·lo, Hermes, Orestes i les Erínies | 12.2.2

Quan havíem abandonat l'escena per fer una petita consideració sobre la forma de la tragèdia de les *Eumènides*, havíem deixat la pítia marxant esparverada de l'escenari, quedant tota la responsabilitat pel déu del temple, Apol·lo. En aquest moment, s'obrien les portes del santuari i els espectadors podien veure el seu interior. Semblava que l'ἐκκύκλημα (la plataforma amb rodes que sovint s'utilitzava en la tragèdia) sortiria per la porta del temple portant l'escena que la pítia acabava tot just de descriure. Pel que feia a quin era el primer moment en què les Erínies eren visibles hi havia certa controvèrsia<sup>23</sup>. La majoria d'estudiosos s'inclinaven a acceptar que les Erínies serien visibles per primer cop en el vers 63 després que la pítia abandonés l'escenari. Taplin<sup>24</sup> defensava que l'ἐκκύκλημα no es feia servir en aquesta escena perquè les Erínies no eren visibles per l'audiència fins al vers 140, quan marxava la ψυχή de Clitemnestra. Taplin argumentava que només hi havia un paral·lel (Eurípides, *Suplicants*) de la presència d'un cor en escena sense que hagués cantat la seva cançó d'entrada. Però aquest argument era difícil de tenir en compte degut al reduït nombre de tragèdies que havíem conservat. Per altra banda l'anomalia que representava aquesta entrada del cor de les *Eumènides* és podria justificar pel caràcter anòmal d'aquest cor, ja que es destacava el tractament que rebia com a part més important en la trama. Això s'explicaria com un experiment més que una reminiscència que sobrevisqués de les tragèdies arcaïques<sup>25</sup>. A més a més el caràcter no humà i antipàtic del cor descartava moltes de les funcions que els cors de les tragèdies acostumaven a tenir, destacant-se així el seu caràcter poc habitual. L'altre argument que feia servir Taplin era que el retard en l'aparició de les Erínies a escena faria augmentar l'impacte dramàtic de l'entrada del cor quan aquest al final aparegués en escena. Però el retard no sempre feia augmentar el suspens, el podia fins hi tot dissipar. Segons Brown, malgrat que fos matèria de judici subjectiu, en les *Eumènides* l'efecte seria el del segon cas. La llarga descripció de la pítia dels versos 46 a 59 feia que es creés entre els espectadors de la tragèdia una gran expectació per

<sup>23</sup> [Cfr.] BROWN 1982, pp. 26-32

<sup>24</sup> TAPLIN 1977, pp. 365-374

tal de veure el cor i que es temés per la seguretat d'Orestes. Si Orestes en el vers 64 entrava en escena sota la protecció d'Apol·lo i sense estar envoltat per les Erínies, la tensió immediatament es relaxaria i la relaxació s'estendria quan Orestes en el vers 93 abandonés l'escena acompanyat d'Hermes i sense que les Erínies el perseguissin.

En l'escena de la ψυχή de Clitemnestra l'atenció es tornava a dirigir al cor de les Erínies, per això semblava impossible que es pogués portar a escena si les Erínies no hi eren presents. Taplin reconeixia aquí la dificultat però no s'adonava que era més greu del que ell suposava. O la ψυχή de Clitemnestra havia d'estar en escena, i per tant, separada del cor a qui ella s'adreçava o tota l'escena es desenvolupava en l'edifici (*skene*) que hi havia al fons de l'escenari fora de la vista dels espectadors. Pel que feia a la primera opció els espectadors es podrien preguntar perquè la ψυχή de Clitemnestra es trobava fora del temple. Si el seu únic propòsit era fer que les Erínies es despertessin i la fórmula homèrica per a aquestes visites en els somnis consistia en situar-se damunt del cap d'aquell a qui es visitava, no s'entenia com això podria fer-se si un i altres estaven separats. La ψυχή de Clitemnestra s'hauria de situar allà on les Erínies fossin capaç de poder-la veure si tinguessin els ulls oberts, ja que això és el que possibilitava que la ment adormida pogués veure-la malgrat que els ulls estiguessin tancats. Això és el que semblava que diria la línia 104 si aquesta fos genuïna. De tota manera la línia 103 era una instrucció per les Erínies per a que mirassin les ferides de Clitemnestra. Això provava que les Erínies podien veure la ψυχή de Clitemnestra i no només sentir-la. A més a més la separació de la ψυχή de Clitemnestra de les Erínies no tindria la menor significació dramàtica, és més, donat que ambdues pertanyien al món de l'absència no es podria entendre que una pogués aparèixer i les altres no. Descartada aquesta opció podríem pensar que l'escena tenia lloc dins de la *skene* i només era escoltada pels espectadors, sense que aquests poguessin veure-hi res. No hi havia cap paral·lel per a quelcom semblant, tot i que hauríem de admetre que no conservem més que un nombre molt limitat de tragèdies. Malgrat això, cal tenir en compte que es tractava d'un espectacle que es portava a escena i que, per tant, es feia per ser vist i no només per a ser escoltat. Tanmateix, tampoc podem oblidar que Èsquil moltes vegades era reticent a portar a escena éssers com les Erínies o esdeveniments que impliquessin assassinats, per la seva connexió amb el quedar endarrera i el que rebutjava aparèixer. Així, malgrat que la discussió de quin era el moment en què les Erínies entraven en escena tenia raó de ser, degut al que s'havia esdevingut en les dues tragèdies que provocava que el focus d'atenció es desplaçés cap al món dels déus, les Erínies podrien aparèixer en escena ja en el vers 63. Així, també descartem que

---

<sup>25</sup> [Cfr.] GARVIE 1969, pp. 106-120

l'escena es portés a terme dins de la *skene*, tant perquè la ψυχή de Clitemnestra sí que podia aparèixer, degut a que encara tenia quelcom pendent en l'àmbit de la presència que l'hi impedia tancar la seva figura<sup>26</sup>, com Patrocle en la *Ilíada*, com perquè les Erínies per tot el que s'havia esdevingut al llarg de la trilogia, per primer cop es podien fer visibles.

Així, doncs, a partir del vers 64 s'obriria la porta del temple i l'ἐκκύκλημα mostraria l'escena que la pítia acabava de descriure: Orestes envoltat per les Erínies que dormien assegudes en cadires. Hi havia dubtes sobre si l'any 458 l'ἐκκύκλημα ja estava disponible per a la tragèdia, però si en l'*Orestea* hi havia dues escenes que es produïen dins de la *skene* i on posteriorment es mostraven els cadàvers als espectadors, era perquè la plataforma amb rodes ja es feia servir<sup>27</sup>. Molts estudiosos creien que l'ἐκκύκλημα no podria suportar el pes d'Orestes i tot el cor, de manera que hi havia qui opinaria que només una part del cor podria entrar d'aquesta manera, mentre que la resta es reuniria amb aquells després del vers 143, quan la resta del cor sortint per la porta de la *skene*, cantés la seva cançó d'entrada<sup>28</sup>. Tanmateix, la solució no era satisfactòria, perquè el cor, era un sol personatge amb moltes veus i no tindria cap rellevància dramàtica que entrés d'aquesta manera. Així, era adequat al cor de les Erínies entrar com ho feia, mig adormit i quasi sense voler-ho, quasi sense adonar-se'n. Les Erínies, ja ho havíem vist, eren divinitats antigues, divinitats que no tenien res a veure amb el món de la presència que dominaven els Olímpics, sinó que pertanyien a la foscor i a la nit. De manera que aquesta reticència a aparèixer era consistent amb la manera que elles hi entraven: deixant pràcticament de ser les venjadores implacables que elles eren. Així, després del vers 63 els espectadors deurien veure l'escena que la pítia havia descrit: Orestes amb l'espasa que gotejava sang i la branca d'olivera coronada amb les cintes de suplicant, envoltat per les Erínies que mig endormiscades, estirades de qualsevol manera per les cadires, esbufegaven fent un soroll terrible d'escoltar.

En aquests moments era quan Orestes es deuria dirigir a Apol·lo, que no estava present, demanant-li ajut. Estem d'acord que aquest era el lloc que els corresponia als versos 85-87. Si aquests versos es deixaven on es trobaven en els manuscrits que se'ns havien tramès l'únic que feien era interrompre les paraules d'Apol·lo i fer notar que Orestes no havia escoltat res del que el déu l'hi havia dit. Mentre que si els posàvem entre 63 i 64 donaven la oportunitat per a què Apol·lo aparegués en escena de manera separada a l'entrada del cor i d'Orestes, deixant tot el

---

<sup>26</sup> Sobre les demandes de la ψυχή de Clitemnestra i del que podia significar una escena com aquesta hi tornarem més endavant.

<sup>27</sup> BROWN 1982, p. 28

<sup>28</sup> BROWN 1982, p. 28

protagonisme al cor de les Erínies i no contradient el que la pítia havia dit quan havia descrit l'escena que acabava de presenciar dins del temple. De fet, seria força estrany que si el déu Apol·lo es trobés amb les Erínies i Orestes dins del temple, la pítia no l'hagués vist i si l'hagués vist, no l'hagués anomenat.

Tampoc no estava clar si Hermes estava present o no en l'escena, la seva presència podria semblar supèrflua a alguns estudiosos<sup>29</sup>. En general ha estat admès que Hermes estava present, rebia les instruccions d'Apol·lo i marxava amb Orestes, però Lloyd-Jones i Taplin havien defensat que segons el que deia el vers 297 (κλύει δὲ καὶ πρόσωθεν ὦν θεός) no calia la presència d'Hermes ni que de fet, aquest acompanyés a Orestes en el seu deambular pel món, sinó només el seu poder protector. Del fet que Apol·lo s'adrecés a Hermes en el vers 89 no es podia concloure que Hermes estigués present. Un déu podia cridar un altre déu quan aquest no estava present, de la mateixa manera que un mortal podia pregar a un immortal sense que el déu hi fos present (tal i com acabava de fer Orestes amb Apol·lo). Per altra banda no era tant que Apol·lo cridés a Hermes, sinó més aviat semblava que es girava cap a Hermes amb el transicional σὺ δέ, fet que no es comprendria si Hermes no estigués present. Segurament si Hermes estigués en escena hauria entrat amb Apol·lo i marxaria amb aquest.

En els versos 85-87 Orestes es dirigia a Apol·lo per preguntar-li pel que aquest en *Cho.* 1030-1032 li havia promès: que l'assassinat de Clitemnestra i Egist no seria castigat. Tanmateix, just després de matar la seva mare, havien aparegut les Erínies que l'envoltaven i clamaven venjança, mentre que Apol·lo no es veia per enlloc. Orestes, doncs, marxava del palau dels Atrides perseguit per les Erínies i dirigint-se cap al temple d'Apol·lo per tal de ser purificat del seu acte. En aquest moment, ell havia arribat a Delfos, però seguia envoltat per les Erínies que incansables no el deixaven, de manera que Orestes demanava l'ajut que Apol·lo li havia promès. Per primer cop els déus no volien el mateix i la seva oposició es portava a escena, oposició que significava l'haver de les coses. Com deia la pítia en la seva pregària entre els déus no hi havia diferències i això volia dir que l'escissió estava deixant de funcionar, per això l'escissió, en tant que deixava de constituir el fons de les coses, podia aparèixer en escena. En aquest moment ens adonàvem que alguna cosa havia canviat respecte de *l'Agamèmnon* i les *Coèfores*. En primer lloc i per primer cop en tota la trilogia, a una mort no seguia una altra mort; després dels assassinats d'Egist i Clitemnestra no hi havia la mort d'Orestes, sinó que del que es tractava era de saber què fer amb el matricida, i sobre això els déus antics i els déus olímpics no estaven d'acord amb



el que calia fer. Mentre que després del que havia fet Paris eren Zeus i les Erínies els que clamaven venjança, o en l'assassinat d'Agamèmnon així com en el d'Egíst i Clitemnestra també hi intervenien els dos grups de divinitats, ara per primer cop les Erínies volien una cosa i Apol·lo una altra: les divinitats antigues i els déus vigents estaven deixant de ser dues cares del mateix.

Que Orestes no fos immediatament assassinat i que els déus no es possessin d'acord sobre el que calia fer amb Orestes, eren dues maneres de dir la mateixa cosa: δίκη estava deixant de significar la menció que era purgació, perquè el fons de les coses estava deixant de ser escissió. Per primer cop al llarg de tota la trilogia una menció no era seguida d'una purgació a la manera habitual com ho havia estat fins ara. Això comportava que δίκη comencés a perdre el significat que havia tingut fins ara i la tasca que es portaria a terme en les *Eumènides* seria la de trobar-li el que ara, després de tot el que estava passant, pogués tenir<sup>30</sup>. Si δίκη ja no significava menció que era purgació, unes deesses antigues com les Erínies, es quedaven sense funcions i quelcom així, era el que estava passant: a les Erínies se'ls escapava la seva presa perquè Apol·lo, enlloc d'enviar-les, s'interposava en les seves funcions reclamant un judici per Orestes. Mentre el que hi havia era δίκη i no justícia, els dos grups de divinitats, malgrat ser dos i trobar-se enfrontats volien el mateix, per això dèiem que eren com dues cares del mateix. Però en les *Eumènides* la situació era del tot diferent, cada grup de divinitats volia una cosa. Apol·lo ja no reclamava la mort d'Orestes sinó que es començava a referir a δίκη com a la justícia que tenia a veure amb els tribunals i no amb la venjança, degut a que aquest havia transmès un oracle a Orestes exhortant-lo a matar la seva mare, de manera que ara no podia exigir la seva mort, portant-se a escena la manca d'unitat-escissió entre els déus. Ara davant del crim terrible que s'havia comès ja no hi havia només una opció, que era el que significava δίκη com a nom de l'escissió, ja que del que s'havia fet ja no es derivava el que li esdevindria a Orestes, sinó que primer caldria que es fes un judici. Vèiem, per tant, com el suspens sobre què li passaria a Orestes tenia a veure amb el fet que l'escissió estigués deixant de valer, perquè si δίκη hagués continuat significat que la menció era purgació, sabríem que la trilogia acabaria amb la seva mort.

Les primeres paraules d'Apol·lo posaven en primer terme l'escissió i com aquesta estava deixant de valer. En la mesura que el fons havíem vist que deixava de ser escissió,

<sup>29</sup> BROWN 1982, p. 30

<sup>30</sup> SOMMERSTEIN 1989a, p. 98: "ἐς τὸ πᾶν: Aeschylus uses this phrase seven times in *Eu.*, thrice in the rest of the *Oresteia*, and (so far we know) nowhere else. In *Eu.* it repeatedly (291, 401, 670, 891) connotes that finality, permanence, perfection (τὸ τέλειον) which is one of the great hopes of the trilogy (28n)

l'enfrontament entre els déus, era el mostrar-se d'aquesta pèrdua, degut a què els déus estaven deixant de ser dues cares del mateix, i per tant, havien deixat d'estar d'acord. La pregunta d'Orestes era si Apol·lo el protegiria com li havia promès, si podria fer-ho. Les paraules d'Apol·lo donaven per descomptat que sí, i per tant, que en el seu enfrontament amb les Erínies en sortiria victoriós, però si Apol·lo podia enfrontar-s'hi era perquè aquestes estaven perdent facultats, estaven deixant de ser implacables. De fet, una i altra cosa eren el mateix. L'escissió trontollava, la purgació trontollava, les Erínies es debilitaven perquè estaven apareixent i estaven apareixent, perquè estaven deixant de ser el que eren, mentre que Apol·lo es feia fort en la nova noció de δίκη que estava sorgint, mostrant-se la manca d'unitat entre els déus, que feia que ja no es poguessin comprendre com a dues cares del mateix. Apol·lo confirmava el que li havia promès a Orestes: el protegiria, estigués lluny o prop d'ell, per això feia que les Erínies s'adormessin i així deixessin escapar a Orestes. Les paraules d'Apol·lo cap a les Erínies eren grolleres i no mostraven cap respecte per aquestes divinitats antigues. Apol·lo es referia a elles amb un oximoron, assenyalant el que elles eren, κόραι γράϊαι (versos 68-69), παλαιὰ παῖδες (vers 69). En ambdós casos es tractava de presentar mesclat el que haurien de ser categories diferenciades, quelcom que també s'esdevenia amb les Gòrgones i que es relacionava amb el fet que representessin el fons, el caràcter d'absència, el límit, i per tant, el que justament no podien tenir: límits. En cap de les dues tragèdies s'havia fet mai referència a les Erínies. Tant aquestes com els déus ctònics eren només mencionats com de passada i en cap cas es tractava de dir qui i com eren. Apol·lo en canvi ho feia. Cap dels déus ni dels homes no s'hi ajuntava. En els versos 72-74 Apol·lo continuava aprofundint en el que sempre hauria de quedar amagat, però que veïem com en les *Eumènides* estava començant a aparèixer:

κακῶν δ' ἕκατι κἀγένοντ', ἐπεὶ κακόν  
 σκότον νέμονται Τάρταρόν θ' ὑπὸ χθονός,  
 μισήματ' ἀνδρῶν καὶ θεῶν Ὀλυμπίων  
 Van néixer pel mal, per això  
 habiten la tenebra en el Tàrtar, sota terra,  
 odiades pels homes i pels déus olímpics.

Mai en tota la trilogia ningú s'havia atrevit a dir una cosa així, però tampoc mai fins ara les Erínies havien tingut una posició tant complicada com la que ara tenien. Hi havia, però, quelcom que Apol·lo passava per alt quan deia que les Erínies eren odiades pels homes i pels déus olímpics; suggeria, de manera inadvertida, que hi havia déus no olímpics que no les

odiaven pas, com la seva mare nit (vers 322), les seves germanes les Moires (vers 335, 392. 723-8, 962), Δίκη (511, 516, 539, 785) i Hades (273-5). Així, del que es tractava no era tant d'un enfrontament entre Apol·lo i les Erínies, sinó més aviat entre déus antics i déus vigents. Des que Zeus havia constituït el seu regne, malgrat la violència que les divinitats antigues havien patit, tenien les seves atribucions i cap dels olímpics no s'hi immiscia, tanmateix, després del que havia passat al palau dels Atrides, Apol·lo i les Erínies ja no volien el mateix i el déu interferia de ple amb les funcions de les Erínies, perquè les funcions atribuïdes a les deesses estaven deixant de tenir sentit, de la mateixa manera que δίκη estava deixant de significar menció que es purgava o el que és el mateix: escissió. Que cada grup de déus anés pel seu compte i la pèrdua de δίκη era una i la mateixa cosa.

Apol·lo deia a Orestes que marxés i que no esdevingués dèbil en el seu deambular per terra i mar. Que arribés fins a la πόλις d'Atena i que s'abracés a la imatge de la deessa. Allà hi hauria jutges per jutjar aquestes coses i paraules i mitjans per sortir de la desgràcia en què es trobava. Apol·lo enviava el seu suplicant, no a qualsevol πόλις grega, sinó a Atenes, la πόλις que estava constituïda sobre el moviment que portava primer a l'ίσονομία i després a la δημοκρατία i que encapçalava el moviment que volia eradicar les diferències entre els ciutadans, de manera que hi deixés d'haver tribus i s'alleugerissin els deures de sang. D'aquesta manera la pròpia tragèdia establia una connexió entre el canvi que s'estava produint en δίκη i el moviment de constitució de la πόλις. Només a Atenes hi havia la possibilitat que es constituís quelcom així com un tribunal. Atenes esdevenia l'emblema del canvi que s'estava produint<sup>31</sup>. Tanmateix, Apol·lo no sempre havia pensat com ara. Quan es dirigia a Orestes per a donar-li l'oracle on se li deia que havia de matar a la seva mare i al seu amant, en cap cas se li deia que se n'anés a Atenes per a constituir un tribunal que els jutgés, aquesta possibilitat, ni tant sols li passava pel cap. Només després de la mort de Clitemnestra hi havia la possibilitat que δίκη esdevingués justícia, no abans, quan l'escissió encara implicava que a la menció havia de seguir-li la purgació. La mort de Clitemnestra havia fet que moltes coses canviessin, com la pròpia relació entre els déus i aquesta relació, no era més que la constitució de l'ésser com a δίκη, de manera que quan canviava la relació entre els déus, el que canviava era el que aquella significava. Apol·lo diria a Orestes que no es deixés vèncer pel terror perquè el seu germà Hermes

---

<sup>31</sup> SOMMERSTEIN 1989a, p. 97: "Apollo leaves much obscure (e.g. there is no indication that Orestes' judges will be mortal, but three things are clear: that Orestes will be saved by persuasion (θελκτηρίους μύθους), not by force or miracle; that the long sequence of violence and counter-violence will be broken, and the Erinyes somehow be made to submit to a judicial process; and that Orestes' "release from toil" will be final and permanent (ἐς τὸ πᾶν)."

l'acompanyaria. Hermes era el déu que connectava els dos móns (el de l'aparèixer i el del quedar endarrera) també en les *Eumènides* connectava dos móns: Delfos i Atenes, el món de δίκη i el de la justícia. En aquest moment desapareixien d'escena Apol·lo, Hermes i Orestes.

### La ψυχή de Clitemnestra | 12.2.3

En el vers 94 apareixia la ψυχή de Clitemnestra que intentava despertar a les Erinies perquè aquestes no perdessin la seva presa. D'entre les tragèdies conservades només hi havia dues escenes paral·leles a aquesta: *Perses* 681-842 d'Èsquil, on apareixia Darios i en el pròleg de *Hècuba* d'Eurípides on apareixia Polidor<sup>32</sup>. Els casos de Patrocle en la *Iliada* i de Polidor en *Hècuba* d'Eurípides eren semblants entre si i diferents del dels *Perses*. En ambdós casos es tractava d'una ψυχή que encara no havia traspasat les portes de l'Hades i que tornava a l'àmbit de la presència per reclamar alguna cosa, de manera que pogués marxar definitivament cap a l'Hades, l'àmbit de l'absència. En la *Iliada* 23 (versos 69-74) era la ψυχή de Patrocle la que s'apareixia a Aquil·les mentre aquest dormia.

“εὐδεις, αὐτὰρ ἐμειῖο λελασμένος ἔπλε’, Ἀχιλλεῦ·

- 70 οὐ μὲν μεο ζώντος ἀκήδεις, ἀλλὰ θανόντος.  
 θάπτε με ὅτι τάχιστα, πύλας Ἄϊδαο περήσω  
 τῆλε μ’ ἐέργουσι ψυχαί, εἶδωλα καμόντων,  
 οὐδέ μὲ πω μίσγεσθαι ὑπὲρ ποταμοῖο ἐῶσιν,  
 ἀλλ’ αὐτως ἀλάλημαι ἀν’ εὐρυπυλῆς Ἄϊδος δῶ.  
 75 καί μοι δὸς τὴν χεῖρ’, ὀλοφύρομαι· οὐ γὰρ ἔτ’ αὖτις  
 νίσομαι ἐξ Ἄϊδαο, ἐπὶν με πυρὸς λελάχητε.

Aquil·les dorms i t'has oblidat de mi.

Quan era viu no et vas descuidar de mi, però un cop mort, sí.

Enterra'm com més aviat millor, perquè pugui passar les portes de l'Hades.

Lluny em rebutgen les ànimes, imatges dels morts,

no em deixen barrejar-m'hi enllà del riu,

sinó que vaig així vagarívol davant la mansió de portes espaioses de l'Hades.

<sup>32</sup> D'entre les tragèdies conservades destacaven dues escenes que tindrien una certa relació amb les dues que hem citat. En primer lloc es tractava de *Alcestitis* d'Eurípides. En aquesta tragèdia, hi havia l'aparició en escena d'Alcestitis que tornava a la presència després d'haver mort. Tanmateix, un cop a escena, Alcestitis no deia ni una sola paraula. L'altre escena es trobava en *Heracles* d'Eurípides i era Heracles qui tornava

Dóna'm la mà, t'ho demano plorant, que ja no  
tornaré de l'Hades després que m'hàgiu fet partícip del foc.

Patrocle no tornava de l'Hades, sinó que encara no hi havia pogut entrar perquè li mancava alguna cosa per a poder esdevenir una ψυχή, una figura tancada. Aquest es trobava en una situació insostenible, no pertanyia ni a la presència ni a l'absència, i per això, reclamava que se l'enterrés o se'l cremés i així pogués desaparèixer de la presència en enfonsar-se en la foscor de l'Hades. En cap cas es tractava de tornar des de l'Hades, o el que seria el mateix, des de l'absència.

En el pròleg de l'*Hècuba* d'Eurípides ens trobàvem amb una situació semblant. L'εἶδωλον de Polidor s'apareixia a Hècuba per reclamar, com Patrocle, ser enterrat. Versos 1-2 :

Ἦκω νεκρῶν κευθμῶνα καὶ σκότου πύλας  
λιπῶν ἴν' Ἄιδης χωρὶς ὠικισται θεῶν,  
Acabo d'arribar, el lloc amagat dels morts i les portes de l'ombra  
havent abandonat, on Hades habita separat dels déus.

I uns versos més endavant Polidor continuava dient (versos 25-30) :

25 κτείνει με χρυσοῦ τὸν ταλαίπωρον χάριν  
ξένος πατρῷος καὶ κτανῶν ἐς οἶδμ' ἄλῶς  
μεθῆχ' ἴν' αὐτὸς χρυσὸν ἐν δόμοις ἔχη.  
κεῖμαι δ' ἐπ' ἀκταῖς, ἄλλοτ' ἐν πόντου σάλωι,  
πολλοῖς διαύλοις κυμάτων φορούμενος,  
30 ἄκλαυτος ἄταφος....  
em va matar a causa del meu or, desgraciat de mi,  
l'hoste del meu pare i després d'haver-me mort, em va llançar al mar inflat  
per mantenir la riquesa en la seva mansió.  
Estès en la costa i d'altres vegades en el mar obert,  
portat d'aquí cap allà per les múltiples marees,  
sense haver estat plorat i sense tomba.

---

de l'Hades, tanmateix, aquest no hi havia descendit perquè hagués mort, sinó perquè era una de les tasques que havia de realitzar.

I en els versos 45-50 :

- 45 δυοῖν δὲ παίδοιν δύο νεκρῶ κατόψεται  
 μήτηρ, ἐμοῦ τε τῆς τε δυστήνου κόρης.  
 φανήσομαι γάρ, ὡς τάφου τλήμων τύχω,  
 δούλης ποδῶν πάροιθεν ἐν κλυδωνίῳ.  
 τοὺς γὰρ κάτω σθένοντας ἐξητησάμην
- 50 τύμβου κυρῆσαι κὰς χέρας μητρὸς πεσεῖν.  
 contemplarà els cadàvers dels dos fills  
 la mare, el meu i el de la meva desgraciada germana.  
 Em mostraré, per aconseguir una tomba, desgraciat de mi,  
 als seus peus d'esclava, entre les ones.  
 Vaig demanar als poders de sota aconseguir  
 una tomba i venir a mans de la meva mare.

Ens trobàvem amb la mateixa reclamació que en l'escena de la *Iliada*. Polidor no havia estat enterrat i sense aquest últim pas, no podia desaparèixer en l'absència<sup>33</sup>. Que hi pogués haver

---

<sup>33</sup> Pel que fa al fet que els morts poguessin tornar al món de la presència i la seva relació amb la menció del quedar endarrera, i per tant, en relació a la història dels gèneres poètics [cfr.] JOHNSTON 1999, p. 31: "In general, all of these observations suggest a hypothesis: Greek beliefs evolved from a system in which the dead were relatively weak and unlikely to affect the world of the living, except under very special circumstances and then of their own volition, into a system in which the dead were an active force in the world of the living and could be called into action when the living chose." p. 86 : "Thus, from the time of the Homeric poems to the early classical age, we pass from a situation in which the dead were believed to interact with the living only under very specific circumstances – when their bodies were unburied, for example – and then usually at their own discretion, to a situation in which the living believed that they could invoke the dead at their pleasure for almost any reason, and particularly to harm others; the dead were now a significant source of potential problems. The extremes of both paradigms were found elsewhere in the ancient Mediterranean: there were societies that believed that the dead were completely cut off from the living and societies that believed in vigorous and continual interaction between the two, much of it at the behest of the living. And yet, the switch from one to the other within a single culture and a fairly short time can scarcely have been by chance. What might have led to this change among the Greeks?" p. 95 i ss.: "Exposure to other cultures is an important part of the explanation for why we see a change in Greek beliefs about the dead and their ability to interact with the living during the later archaic period, but we cannot stop there. Tracing a genealogy of practices and beliefs is only the first step in understanding their adoption. We must consider how the new ideas either validated or challenged existing Greek cultural values before we can fully understand the reasons for their adoption and their impact." (...) Ironically, part of the answer may lie in the fact that during this period, there was an increasing tendency to *separate* the world of the dead from that of the living, which manifested itself in a number of ways. Recently, for example, scholars have drawn attention to the fact that in the late eight and seventh centuries, cemeteries began to be located outside of a settlement's boundaries, in contrast to the earlier practice of burying both inside and outside of city walls. (...) Already, based on these few

una tragèdia com l'*Antígona* de Sòfocles on Antígona posava en perill la seva vida per a enterrar al seu germà, mostrava fins a quin punt la noció d'ésser, a Grècia, era inseparable de la de límit.

En els *Perses* es tractava de portar a escena la diferència entre grecs i bàrbars. Una d'aquestes diferències seria la concepció de la mort. Així com pels grecs la mort significava un límit definitiu, degut a que ésser significava aparèixer com a contraposat al que apareix, pels bàrbars hi havia la possibilitat que un mort pogués tornar a l'àmbit de la presència, com s'esdevenia amb Darios, perquè sense saber què podria significar ésser pels bàrbars, sabíem el que no significava. L'aparició de la ψυχή de Darios en la tragèdia els *Perses* d'Èsquil (versos 624-851), presentava algunes diferències amb la compareixença tant de la ψυχή de Clitemnestra, com de la ψυχή de Patrocle. La ψυχή de Darios no apareixia per a reclamar quelcom, sinó que la reina, la seva esposa, invocava la seva presència amb libacions i ofrenes per demanar-li consell per les desgràcies que ara estaven assolant el poble persa. Totes aquestes desgràcies les havia causades el rei Xerxes, fill de Darios, en una expedició desmesurada contra els grecs en què havia menyspreat els déus, destruint-ne els santuaris i unint dues terres que els déus havien disposat com a separades pel mar. Llargues seccions d'aquesta tragèdia estaven composades en metre iònic (υ υ – –), el metre "bàrbar" de la tragèdia<sup>34</sup>. La música composta en aquest ritme havia

---

observations we can see that during the archaic period there was a change from the outlook that Philippe Ariès has called "Tamed Death"- a situation in which death is viewed as a familiar part of life, disliked but not particularly frightening – to an outlook in which both the process of death and the afterlife itself are cloaked in mystery and awaited with anxiety and fear. This change in attitude fits in well with the change in burial locations, too. (...) We shall never completely reconstruct the reasons that the Greek began to distance the dead in the archaic period, but contributing factors can be identified. One of the most important involves the rise of the city-state. Several scholars have argued that as the city-state developed, and the focus of attention moved away from the family unit toward the corporate identity of the polis, focus would also move – either naturally, or more likely with encouragement from the city – away from small, family-centred burial plots within the city toward larger, corporate plots. Because of their size, these would have to have been located outside the city walls. (...) At the same time that the dead were being distanced from the living, their identity as individuals who retained the distinct personalities they had had when alive- and who could experience distinct rewards and punishments after death – was being elaborated; this aligns with the increasing tendency of the time to view the living as individuals as well." p. 99: "The possibility that a devoted lover might be able to resurrect his or her beloved is a more pleasant articulation of the same concept. Myths that explore this possibility begin to show up in our sources in the fifth century. Our earliest mention of Orpheus's trip to Hades to recover his wife is in Euripides' *Alcestis*. The earliest extant allusion to Alcestis' own return from Hades is at *Eumenides* 723-4; we have also a fragment of Phrynichus's *Alcestis* which would place the story in the late sixth century. (...) To my knowledge, there are no earlier attestations of myths in which the living actually manage to resurrect the dead, however briefly. (...) This absence is striking, particularly because the stories of Orpheus and Alcestis became quite popular following their first appearances. This does not necessarily mean, of course, that these stories developed only in the later archaic or early classical period, but their popularity in the fifth century at least bespeaks a new fascination with the possibility that the death was not final."

<sup>34</sup> DALE 1969, p.256-7 "In tragedy perhaps the only clear case is the ionic metres, in their straightforward and anacastic forms. These were sung in the orgiastic cults of Cybele and Dionysus introduced from Asia Minor, and the lyrics of the *Bacchae* are appropriately full of their characteristic measures. Probably the  $\iota\tau\epsilon$

d'haver estat emotiva en extrem i com a conseqüència havia estat considerada com a dèbil i oriental. El metre dels *Perses*, per tant, era ell mateix un signe de l'exotisme que feia consistència amb la temàtica persa de tota la tragèdia<sup>35</sup>. A més a més en la pregària que feia la reina, hi havia un seguit de motius que feien percebre la diferència de perses i grecs. Es parlava d'ornaments perses com la tiara pel cabell, o les εὔμαστιν que són un tipus de sandàlies perses. Tant la reina com el cor, es referien a Darios com a rei i déu, abolint la diferència entre immortals i mortals, entre déus i homes, i per tant, entre aparèixer i el que apareixia, que ja havíem vist que significava que ésser havia deixat de ser l'escissió d'aparèixer i quedar endarrera (cfr. 6.4.3). A més a més, el cor explícitament feia referència a que la seva parla era clara i bàrbara per tal que Darios ho pogués entendre (versos 630-5). En les tragèdies en què hi havia personatges que eren grecs i personatges que eren bàrbars no es tematitzava la manera com aquests s'entenien, ho feien i prou. Tanmateix, en l'*Agamèmnon* d'Èsquil hi havia una escena en què es feia referència a aquest problema degut a un interès del propi transcórrer de la tragèdia en fer notar que Cassandra sí parlava grec. En aquella escena, Clitemnestra preguntava insistentment a Cassandra si entenia la llengua grega. Seria raonable pensar que Cassandra no parlés la llengua grega, però en contra del que es podria conjecturar, Cassandra "parlava" grec. Cassandra, d'alguna manera, compartiria amb els grecs el λέγειν, i per tant, pertanyia a aquell àmbit que caracteritzava els grecs. Això era quelcom que explícitament es deia que no s'esdevenia amb Darios. Hi havia, doncs, elements que ens feien conjecturar que en els *Perses* s'estava escenificant quelcom així com una contraposició entre grecs i bàrbars<sup>36</sup>. Podria ser doncs que un altre element per emfatitzar aquesta diferència entre allò que era grec i allò que no ho era, fos un tipus de creença en les ànimes que els bàrbars tinguessin i que als grecs els semblés del tot incompreensible, perquè allò que els grecs entenien per ésser feia que aquesta creença els semblés estranya i sense sentit. Era més, el propi cor problematitzava aquesta creença quan es preguntava com poder mirar (προσιδέσθαι) una ψυχή.

---

βάκχαι is an echo of the actual cry of the frenzied hierophants. The Persian chorus of Aeschylus also sings its first in ionic metre, describing the pomp and splendours of the royal army's advance over land and water into Greece. Perhaps this rhythm, which some of the audience might actually have seen and heard performed by leaping priests to the clash of cymbals, conveyed here indirectly a suggestion of Oriental ἀβρότης and gave a warning of something unstable and illusory in the martial display which the words evoked."

<sup>35</sup> [Cfr.] ZIMMERMANN 1991, pp. 15-20

<sup>36</sup>[Cfr.] SCHADEWALD 1991, 81-2. [Cfr.] també JOHNSTON 1999, p. 118 : " In the *Persians*, we witness the very *transformation* of female lament into male *goēteia*; Aeschylus crystallizes in a single dramatic scene a process that spanned, no doubt, far more than a century. That he could do this – that an Athenian audience could understand and respond to the scene he presents – tells us that in 472, the relationship between these phenomena was still meaningful. That he chose to crystallize the transformation within a Persian court is important, too: it signals to us once again that *goēteia* was viewed by the Greeks as a foreign art, for in 472 the Persians were foreigners *par excellence*."



L'aparició de la ψυχή de Clitemnestra era del mateix tipus que les de Patrocle i la de Polidor. Malgrat que no sabéssim si la reina havia estat enterrada o no, ja que les reclamacions de Clitemnestra no anaven per aquest camí, sí que aquesta tenia quelcom a reclamar<sup>37</sup>. El primer que se'ns feia evident, era la dificultat de portar a escena, i per tant, a la presència, una ψυχή. Com en el cas de Patrocle es tractava d'elaborar un marc especial, ja que aquestes no pertanyien a la presència, encara que tampoc pertanyessin a l'absència. Tant la ψυχή de Patrocle com la de Clitemnestra apareixien en el somni d'algú. La ψυχή de Patrocle en el somni d'Aquil·les i la de Clitemnestra en el somni de les Erínies. Ja havíem vist com el somni era un marc adequat per presentar el quedar endarrera, en la mesura que les coses que passaven en els somnis, eren i al mateix temps, no eren. La ψυχή de Clitemnestra tornava perquè hi havia quelcom que no havia estat acomplert: s'havia trencat la cadena de δίκη, ja que havia estat assassinada i això no havia

---

<sup>37</sup> JOHNSTON 1999, p. 127 : "In many cultures, both ancient and modern, three types of dead are almost always presumed to be dangerously restless: those who have not received funeral rites (*ataphoi*), the untimely or prematurely dead (*aōroi*), and those who have died violently (*biaiothanatoi*). The reason that *ataphoi* are restless seems fairly obvious: no longer among the living, they are not yet in their proper place within the realm of the dead either; they linger at the border in between or move back and forth without peace. The remedy for problems caused by this sort of dead seems obvious as well: performance of proper funeral rites usually does the trick." P. 148 i ss : "We need to return to the question of why *biaiothanatoi* become dangerous. Most obviously, it is because they choose to be – they are seeking vengeance for the violent deaths that they have suffered. But other evidence suggests that, like those who have not received funeral rites (and like the prematurely dead as well), the violently dead are sometimes viewed as dangerous because they are imagined to be out of place – they are no longer in the world of the living and yet are not fully incorporated into the Underworld. Io claims that the ghost of Argus is able to pursue and persecute her because the earth refuses to contain (*keuthei*) it, for example. These souls are excluded from permanent residence among the living because they are no longer attached to bodies – that much seems obvious. The question of why they are unable to rest within the land of the dead, however, is not so easy to answer. Logic might suggest that they were considered a subset of the category "prematurely dead", as a violently death is usually one that takes place before what is assumed to be the individual's "natural" time of death. Those who died before completing life were understood to linger between categories, unable to pass into death because they were not really finished with life. And yet, as the Homeric poems already indicate, this is not such a clear cut matter. First of all, there was the idea that different people had different, and individually appropriate spans of life. One's proper "fated day" might not be in the twilight of old age. Nor was this to be bewailed in all cases. Achilles was offered a choice of fates, each of which included its own, appropriate time of death. The one that he selected brought with it a death that was both early and violent and yet also brought a reward of *kleos* that made up for this. His was a *kalos thanatos*, a "beautiful death". Despite the fact that it was violent, we would not consider it to put him in the same category as the murdered Agamemnon, for example. Nor is there any implication, in Homer or later Greek sources, that any other warriors who die nobly on the battlefield fall into the same category as Agamemnon. This observation provides us with our first hint as to how the "rules" concerning *biaiothanatoi* were imagined to work. It is not so much the *violence* of the death that causes a ghost to walk, as it is the *reason for* or *the mode* of the deaths that makes difference. Most important, *dishonorable* deaths are problematic. (...) The vengeance sought by the *biaiothanatoi*, then, can be understood not only to satisfy the victim's natural desire for retribution but also to ensure that the victim receives honour, proper respect, and inclusion within the new "community" that he has joined. In this, as in so many other things, the society of the dead seems no different from that of the living, for to leave a crime against oneself or one's

comportat cap vessament de sang. Clitemnestra no havia estat venjada. En el món al que pertanyia Clitemnestra això era sense paral·lel, mentre δίκη era δίκη, anar més enllà de la mesura comportava càstig, i en canvi, ara, per primer cop en tota la trilogia, la cadena havia estat interrompuda i Clitemnestra no havia estat venjada. Ja ho havíem vist, δίκη estava deixant de significar el que fins ara havia significat i Clitemnestra deambulava deshonrada entre els morts. Com que qui vigilava els límits eren les Erínies, Clitemnestra es dirigia a aquestes. Versos (94- 102):

εὔδοιτ' ἄν, ὦή· καὶ καθευδουσῶν τί δεῖ;  
 95 ἐγὼ δ' ὑφ' ὑμῶν ὧδ' ἀπητιμασμένη  
 ἄλλοισιν ἐν νεκροῖσιν, ὧν μὲν ἔκτανον  
 ὄνειδος ἐν φθιτοῖσιν οὐκ ἐκλείπεται,  
 αἰσχροῶς δ' ἀλῶμαι, προυννέπω δ' ὑμῖν ὅτι  
 ἔχω μεγίστην αἰτίαν κείνων ὕπο,  
 100 παθοῦσα δ' οὕτω δεινὰ πρὸς τῶν φιλτάτων  
 οὐδεὶς ὑπέρ μου δαιμόνων μηνίεται  
 κατασφαγείσης πρὸς χειρῶν μητροκτόνων.  
 Dormiu eh. Perquè necessitem gent que dormi?  
 Jo, menystinguda per vosaltres  
 entre els morts, l'insult que he matat  
 no cessa en la boca dels difunts  
 i erro en l'oprobri. Us dic que allà  
 em fan una gran culpa i en canvi,  
 després que he sofert una sort tan horrible de part dels que més estimava,  
 ni un sol déu s'indigna per mi,  
 degollada per unes mans matricides.

Les paraules d'aquesta recordava a les de Patrocle. Clitemnestra no se'n sabia avenir del que estava passant, les Erínies estaven deixant d'exercir les seves funcions i no havien respectat la seva τιμή (vers 95 : ἀπητιμασμένη). τιμή i la seva manca eren nocions molt importants al llarg de tota la trilogia, però especialment en les *Eumènides*. Les Erínies acusaven a Apol·lo de privar-les de la seva τιμή establerta des de feia molt temps (versos 227, 324, 747) i d'animar a Orestes a

---

family unavenged was a cause for dishonor and alienation in the world above, as well as the world below.”

negar tota τιμή a la seva mare (622-4). Apol·lo en el seu torn, les acusava de considerar el matrimoni com a ἄτιμον (213-5). Després de l'absolució d'Orestes les Erínies es lamentaven que havien sofert ἀτιμία fins que Atena els prometia una nova τιμαί a Atenes (vers 780). Així, la pèrdua o canvi de τιμή tindria a veure amb el canvi del que les coses eren. La τιμή no era més que el donar a les coses el tracte que es mereixien, el saber donar a cada cosa el seu lloc, i per tant, el que havíem anomenat heure-se-les amb les coses<sup>38</sup>. Així, quan les coses canviaven, se les tractava de manera diferent, i per tant, rebien una τιμή diferent. Quelcom així estava passant en les *Eumènides*: degut als canvis que s'estaven produint, també canviava el tracte amb les coses i d'això era del que es queixaven tant les Erínies i la ψυχή de Clitemnestra d'un costat, com Apol·lo de l'altre.

La ψυχή de Clitemnestra no podia comprendre el que estava passant: que després de la menció no hi hagués la purgació, que després de fer ἀδικία no hi hagués fer δίκη. El món de Clitemnestra s'estava esmicolant i com a conseqüència d'això no es podia enfonsar en l'Hades. Clitemnestra volia fer reaccionar les Erínies perquè aquestes sortissin del son en què les havia posat Apol·lo i tornessin a exercir les seves funcions. Però l'acte de Clitemnestra havia significat la pèrdua de la diferència entre el quedar endarrera i l'aparèixer, o el que és el mateix: la pèrdua de l'absència i aquesta pèrdua es notaria de moltes maneres. El quedar endarrera deixava de ser el que era, i per tant, les Erínies deixaven d'exercir les seves funcions, fet que reclamava Clitemnestra. Però també, aquesta pèrdua de la diferència entre el quedar endarrera i l'aparèixer, significava la impossibilitat d'enfonsar-se en l'Hades perquè aquest no era altra cosa que un nom per l'absència. Sense absència deixava de tenir sentit la noció de la ψυχή enfonsant-se en l'Hades, per això Clitemnestra reclamava a les Erínies que exercissin les seves funcions, ja que aquestes representaven la possibilitat que hi seguís havent Hades, o el que és el mateix: absència. La impossibilitat d'exercir les seves funcions, era la pèrdua de δίκη, i per tant, de l'escissió, que era escissió en tant que estava constituïda des de l'absència. La impossibilitat de la ψυχή de Clitemnestra d'enfonsar-se en l'Hades no era més que l'altra cara del fet que les Erínies no poguessin exercir les seves funcions i ambdós no feien més que assenyalar la pèrdua de l'absència.

Clitemnestra volia fer reaccionar a les Erínies, per a què tornessin a ser el que eren, per això els mostrava les seves ferides i els recordava qui eren: divinitats antigues que havien rebut les

---

<sup>38</sup> MACLEOD 1982, p. 139: "Now τιμή is both a "position" and a "function" in a society; it is also the "honour" which a person receives in virtue of them. So the word refers both to "status-role" and its

seves ofrenes sense vi, de nit, en els altars de foc, tal i com esqueia a aquestes divinitats. Clitemnestra assenyalava a la diferència entre les divinitats antigues i els déus olímpics que semblava que estava desapareixent. Les Erínies rebien sacrificis diferents perquè eren divinitats diferents dels déus olímpics i tenien funcions diferents que aquests. Vers 110 :“καὶ πάντα ταῦτα λάξ ὄρω πατούμενα” i ara veig totes aquestes coses trepitjades. La diferència s’estava perdent. Orestes s’havia escapat fugint com un cervatell. L’excitada ψυχή de Clitemnestra fins hi tot feia errors sintàctics com els que feia el missatger en l’*Agamèmnon* (cfr. 5.5). També en aquest cas la ψυχή de Clitemnestra estava intentant dir el que rebutjava ser dit. El verb en primera persona que es correspondria a l’ἐγὼ del vers 95 no apareixia mai i en canvi en el vers 97 apareixia un nou subjecte (ὄνειδος) en el seu lloc.

Les últimes paraules de Clitemnestra abans que el cor comencés a despertar-se eren decisives (versos 114-116):

ἀκούσαθ', ὡς ἔλεξα τῆς ἐμῆς περὶ  
 115 ψυχῆς<sup>39</sup>· φρονήσατ' ὦ κατὰ χθονὸς θεαί·  
 ὄναρ γὰρ ὑμᾶς νῦν Κλυταιμῆστρα καλῶ.  
 Escolteu-me: he parlat perquè m’hi va la vida!  
 Torneu en vosaltres deesses subterrànies!  
 En somni<sup>40</sup> ara jo, Clitemnestra, us crido.

Clitemnestra demanava a les Erínies que tornessin a ser el que eren i que exercissin les seves funcions. Un cop havia aconseguit que aquestes comencessin a despertar-se, la ψυχή de Clitemnestra desapareixia i no se’n sabia res més.

Aquesta escena semblava que pel seu sentit fos l’antiestrofa de l’anterior<sup>41</sup>. Orestes havia mogut el seu defensor, el déu Apol·lo a l’acció, ara era Clitemnestra qui movia a les divinitats que haurien d’estar al seu cantó. Però les dues escenes contrastaven fortament. Orestes era l’assassí, Clitemnestra la víctima; Apol·lo el poder de la llum, les Erínies el de la foscor; i allà on

---

acknowledgements, the feeling or behaviour which guarantees it and is evoked by it.”

<sup>39</sup> SOMMERSTEIN 1989a, p. 105 :“plays on two senses of ψυχή. Normally, to speak or run or fight περὶ ψυχῆς meant to do so “for one’s life, with one’s life at stake” (e.g. *Il.* 22. 161; *Od.* 22. 245; *Eur. Hel.* 946). And it is indeed of vital concern to Clytaemestra that she should induce the Erinyes to act; only, since she is dead, she has not been speaking “for my life” but “for (the welfare of) my spirit” (also ψυχή).

<sup>40</sup> SOMMERSTEIN 1989a, p. 105 “For the adverbial use of ὄναρ (“in a dream”) cf. 131, *Dem.* 19. 275.”

<sup>41</sup> [Cfr.] SOMMERSTEIN 1989a, p. 100.

Orestes deia ben poc i era contestat amb grans respostes, aquí Clitemnestra només feia que parlar, mentre les Erínies no responien. Així, emmarcades entre el pròleg i la pàrodos ens trobàvem dues escenes que malgrat tenir quelcom en comú, estaven totalment oposades. Es tractava de l'oposició dels déus que seria el tema de les *Eumènides* que es començava a fer notar. Per primer cop les divinitats antigues apareixien en el mig de la πόλις però el desacostumat d'aquesta situació es mostrava en la debilitat de les divinitats antigues, que estaven adormides i que pràcticament no podien fer res.

Del vers 116 fins al final d'aquesta escena (vers 139) la ψυχή de Clitemnestra tractava de despertar les Erínies, mentre aquestes només gemegaven mig adormides. De nou recordava a les Erínies que se'ls havia escapat la presa i que eren elles les que s'havien d'encarregar d'aquestes coses, perquè al suplicant no li faltaven amics. Calia que els recordés qui eren (vers 125) :“τί σοι τέτακται προᾶγμα πλὴν τεύχειν κακά;” “Quina altra activitat us havia estat ordenada, excepte fer mal?”<sup>42</sup> I els recordava que abans eren implacables (vers 127-8) :“Υπνος Πόνος τε, κύριοι ξυνωμόται, δεινῆς δρακαίνης ἐξεκίραναν μένος.” “El Son i la fatiga, conjurats senyors, havien afeblit la força de la terrible draguessa”. En el vers 131 es produïa una contradicció (ὄναρ διώκεις θῆρα) des que Clitemnestra era ella mateixa una figura en el somni de les Erínies (vers 116). Era com si les Erínies haguessin somiat de manera simultània, un somni “objectiu i real” en el qual la ψυχή de Clitemnestra les censurava per haver fallat en perseguir Orestes i alhora haguessin tingut un somni “subjectiu i fantasiós” en què perseguïen a Orestes<sup>43</sup>. Degut al que estava passant la ψυχή de Clitemnestra quasi no necessitava ser un somni, era com si el quedar endarrera estigués traspasant la línia que el separava de l'aparèixer, però només quasi. La ψυχή de Clitemnestra era encara un somni, encara que quasi deixant-ho de ser. Un cop la ψυχή de Clitemnestra havia aconseguit que les Erínies es despertessin, desapareixeria i no se'n tornaria a saber res més. Semblava que havia aconseguit el que volia: les Erínies tornaven a ser el que eren i ella seria venjada. Encara hi havia absència, i per tant, escissió, de manera que ella podria enfonsar-se en l'Hades.

---

<sup>42</sup> 'PODLECKI 1989, p. 70

<sup>43</sup> [Cfr.] BROWN 1983, pp. 30-1

Πόλις i tragèdia: el caràcter esgarrifós de la pregunta pel fons | Capítol 13



Tal i com havíem vist fins ara, la tragèdia era l'ésser, perquè en ella es mostrava la constitució del fons des de l'absència, i per tant, el seu caràcter d'escissió. La manera que tenia la tragèdia per fer rellevant aquesta escissió era la de posar un personatge en escena que havia de suportar una aporia terrible en què fes el que fes, tot era mort. En el suportar del personatge es mostrava el seu no poder fer ni una cosa, ni l'altre que caracteritzava el dirigir-se a l'ontològic i que feia evident el fons de mort que constituïa l'ésser. Tanmateix, en les *Eumènides* no hi trobàvem un personatge com Agamèmnon o Cassandra en *l'Agamèmnon* o Orestes en les *Coèfores* que haguessin de suportar que el fons de l'ésser era mort. El suportar que feia de les *Eumènides* una tragèdia no era el d'un personatge. El suportar en què es feia evident l'ésser en tant que escissió, era el del cor: l'aparèixer de les Erínies enmig de la πόλις, i era en la seva confrontació amb Apol·lo que es feia evident el fons com a mort. L'escissió era portada a escena i mentre les Erínies no sucumbessin, el fons seguiria essent mort. L'aparèixer del fons, després de tot el que havia passat en la trilogia ja no es presentava mitjançant el suportar d'un personatge, com s'esdevenia en la majoria de tragèdies conservades, sinó que aquest brotava directament i d'aquesta manera portava a escena l'escissió que constituïa l'ésser.

El suportar que caracteritzaria la presència de les Erínies damunt de l'escenari es mostraria com la impotència de les Erínies, el seu no poder fer res amb Orestes. L'absència era el que feia de l'ésser, ésser per contraposició a les coses, de manera que les Erínies, però també els déus olímpics, en tant que l'altre del tracte amb les coses es farien rellevants en el seu no-fer, havent-se d'establir un tribunal mortal, en la mesura que aquests eren els únics que podrien heure-selles amb les coses. La tragèdia de les *Eumènides*, per aquesta raó, quedaria caracteritzada per la detenció que representava l'aparició de l'ésser en escena. Havíem vist com l'aparició de l'ésser en *l'Agamèmnon* quedava confinat a uns pocs versos en què el rei es trobava amb què tot era mort, i en l'escena de Cassandra, aquesta molt més llarga, en què la mantis es dirigia cap a la mort. En les *Coèfores* la presència de l'ésser tenia lloc en el suportar d'Orestes durant el *kommos*, mentre que en les *Eumènides* seria tota la tragèdia la que seria aquest suportar, degut a què els déus, l'ésser era el que havia quedat en primer terme. En les *Eumènides* es portaria a escena la confrontació entre els dos grups de divinitats que era el mostrar-se de l'escissió que constituïa l'ésser i seria en aquesta confrontació, en el seu no poder fer ni una cosa ni l'altre pel que feia a Orestes, que se suportaria i es mantindria l'ésser en escena. Només si es pogués fer alguna cosa, l'escissió, i per tant, l'ésser es perdria.



L'habitual seria que en el moment que el cor cantés la primera cançó, aquest entrés en escena, però ja havíem vist com les *Eumènides* se separava una mica de l'habitual. Taplin defensava que en aquest moment anirien apareixent les Erínies des de la *skene*, entrant així en escena. L'altra opció, majoritàriament acceptada, era que les Erínies ja es trobaven a escena portades per l'ἐκκύκλημα i que ara s'anirien despertant<sup>1</sup>. La cançó d'entrada del cor estava formada per tres estrofes amb les seves corresponents antiestrofes. Predominava una mescla de metre iàmbic i dòcmiac que indicava una extrema emoció<sup>2</sup>. Les Erínies expressaven amb la seva cançó i el seu ball l'horror degut a què Orestes se'ls havia escapat i el seu disgust amb Apol·lo per haver permès que el seu santuari fos profanat amb la presència del matricida. En la cançó que cantaven les Erínies en el seu aparèixer enmig de la πόλις, aquestes suportaven que l'absència, o el que és el mateix, el que elles eren, fos el que quedés en primer terme, i que per tant, el següent pas fos la seva pèrdua, fet que s'expressava com la pèrdua de les seves funcions. En el dolor per aquesta situació les divinitats antigues feien evident que l'absència era el fons de l'ésser, mentre estrofa rera estrofa es mostrava el patiment que significava que l'absència aparegués. Aquest *stasimon* com el *kommós* de les *Coèfores* era el fer-se rellevant l'absència com el fons de l'ésser: llavors, en el suportar d'Orestes, ara en el suportar de les Erínies, amb la diferència que, ara, en ser l'escissió el que hi havia en escena vèiem el que li succeïa al seu fons, quan aquest apareixia. En aquesta primera cançó del cor vèiem les Erínies suportant la pèrdua de les seves funcions, i per tant, deixant de ser implacables i com la impossibilitat que hi seguís havent una venjança de sang no era més que el moviment que feia de la πόλις, πόλις.

En la primera estrofa el cor s'anava despertant i s'adonava que havia perdut la presa: Orestes havia fugit. En l'espai de tres versos (143-5) ens trobàvem amb ἐπάθομεν i de nou ἐπάθομεν πάθος<sup>3</sup> que emfatitzava la idea de víctima i ens recordava el δράσαντι παθεῖν (*Cho.* 313) i el πάθει μάθος de *Γ.Α.* 177.

ιοὺ ἰοὺ πυπάξ·

ἐπάθομεν, φίλαι –

ἦ πολλὰ δὴ πονοῦσα καὶ μάτην ἐγώ -

<sup>1</sup> BROWN 1982, pp. 26-30

<sup>2</sup> WEST 1982, p. 108: "Their tone is always urgent or emotional. There are examples in satyric drama, and there are about ten short dochmiacs passages in Aristophanes (some clearly paratragic in tone, and all of them impassioned)."

145 ἐπάθομεν πάθος δυσακές, ὦ πόποι,  
 ἄφερτον κακόν.  
 Ai, ai, uix.  
 Hem sofert, amigues –  
 Molt hem treballat i per res –  
 hem sofert quelcom molt dolorós, ai ai  
 un mal insuportable.

En el dolor insuportable que estaven patint les Erínies per la pèrdua de les seves funcions, que no era sinó la conseqüència d'haver aparegut enmig de la πόλις, les divinitats antigues suportaven que l'absència es trobava en primer terme. Aquest suportar era la impotència davant la fugida d'Orestes, degut a què pel fet d'aparèixer estaven deixant de ser absència, i per tant, estaven perdent la seva capacitat d'exercir la venjança de sang. El moviment que s'havia portat a terme en *l'Orestea* feia que l'acte d'Orestes no es percebés de la mateixa manera que l'acte d'Agamèmnon. Mentre sacrificar a Ifigènia era l'acte de la desmesura de mostrar el que sempre hauria de quedar amagat, matar a Clitemnestra es percebia quasi com una obligació: tal i com havien quedat les coses, Orestes no podia fer altra cosa. Aquesta constricció que es percebia en l'acte d'Orestes i que no es percebia en l'acte d'Agamèmnon tenia a veure amb què la menció sempre es purgava i mentre l'acte d'Agamèmnon es comprenia com la menció, el d'Orestes com la purgació inevitable que queia després de la desmesura, això sí: mentre δίκη fos el fons de les coses. Si Apol·lo podia reclamar un judici enlloc d'una nova venjança de sang era degut a què el propi moviment de la menció de l'ésser, n'havia mostrat la seva estructura, i per tant, havia mostrat la constricció que feia que a la menció sempre li hagués de caure una purgació. Això, tenia com a conseqüència que l'acte d'Orestes, en tant que purgació que queia a Clitemnestra, es percebés amb certs atenuants. Però el que es feia rellevant en la posició d'Apol·lo era que el mostrar-se de l'ésser era la seva pèrdua, per això ja no hi havia lloc per entendre δίκη com a venjança de sang; Apol·lo pretenia impedir-la. La pèrdua de l'absència en tant que pèrdua de l'ésser, era la pèrdua de les funcions de les Erínies, i per tant, que la venjança de sang deixés de funcionar. Així, mentre la inevitabilitat ja estava present en el sacrifici que portava a terme Agamèmnon, en aquell moment, per ser el moment de la menció que era, encara no es podia percebre com a tal, i per això, no hi havia atenuants per a Agamèmnon i li queia la purgació sense cap possibilitat que hi hagués un judici.

---

<sup>3</sup> En l'edició de Sommerstein δε 2008 en el vers 144 hi trobaríem també la variant παθοῦσα que West també recollia en l'aparell crític.

En la primera antiestrofa (versos 148-154) les Erínies es queixaven amargament del que havia fet Apol·lo:

ἰὼ παῖ Διός·  
 ἐπίκλοπος πέληι,  
 150 νέος δὲ γράϊας δαίμονας καθιππάσω,  
 τὸν ἰκέταν σέβων, ἄθεον ἄνδρα καὶ  
 τοκεῦσιν πικρόν·  
 τὸν μητραλοίαν δ' ἐξέκλεψας ὦν θεός.  
 τί τῶνδ' ἔρει τις δικαίως ἔχειν;  
 Fill del déu  
 ets un lladre,  
 ets jove i has passat per damunt de divinitats antigues,  
 guardant respecte a un suplicant, home sense déu  
 i cruel amb el que el va engendrar.  
 Ens has robat un matricida, essent un déu  
 qui dirà que en això hi ha res de just?

Les Erínies es queixaven de la intromissió d'Apol·lo, que impedia que elles poguessin portar a terme les seves funcions. Mentre fins ara, Zeus era qui enviava les Erínies, ara el fill del déu, Apol·lo, no tant sols no les enviava, sinó que s'oposava a les seves funcions, mostrant-se com l'ordre entre els déus s'estava perdent. L'oposició entre Apol·lo i les Erínies era el que quedava en primer terme, apareixent el que sempre hauria de quedar endarrera, i determinant que el proper pas fos la seva pèrdua. La intromissió d'Apol·lo s'havia mostrat com l'escapar d'Orestes de les mans de les Erínies, fent rellevant com l'aparèixer de l'absència era el no funcionar d'aquesta, que es mostrava en la imatge de les divinitats antigues no podent exercir les seves funcions. La intromissió d'Apol·lo en les funcions de les Erínies era el mateix que la pèrdua de l'ésser degut al mostrar-se de la seva estructura. Si en les *Eumènides* hi havia algun personatge tràgic era la pròpia absència exposada en l'escenari patint per estar perdent les seves funcions, i per tant, per no poder fer res.

La següent estrofa (versos 155-161) tornava a fer evident el suportar de les Erínies:

155 ἔμοι δ' ὄνειδος ἐξ ὄνειράτων μολόν  
 ἔτυψεν δίκαν διφρηλάτου  
 μεσολαβεί κέντρῳ  
 ὑπὸ φρένας, ὑπὸ λοβόν·  
 πάρεστι μαστίκτορος

160 δαΐου δαμίου  
 βαρὺ τι περιβάρυ κρύος ἔχειν.  
 Un ultratge m'ha vingut des del somni  
 com un auriga m'ha colpejat  
 amb l'agulló agafat pel mig  
 en les parts vitals, en el fetge.  
 Encara sento, del flagell  
 d'un botxí furiós  
 el cruel, cruelíssim calfred.

Les Erínies explicaven que havien estat ferides de mort, en les parts vitals<sup>4</sup>, en el cor, en el fetge, i aquest agulló era l'ultratge que havien patit quan se'ls havia escapat Orestes. L'ultratge que venia des del fons dels seus somnis, era la intromissió d'Apol·lo en les seves funcions que havia fet que les deesses s'adormessin i perdessin la seva presa. Aquesta intrusió d'Apol·lo en les funcions de les Erínies les desposseïa de les seves atribucions i les deixava sense raó de ser. En la segona antiestrofa que anava del vers 162 al 168, per primer cop les Erínies deien que eren els propis déus els que no respectaven la δίκη. Eren els propis déus els que la sobrepassaven, i per tant, això era el que δίκη significava, degut a què δίκη era la seva pròpia divisió, eren ells mateixos.

τοιαῦτα δρῶσιν οἱ νεώτεροι θεοί,  
 κρατοῦντες τὸ πᾶν δίκας πλέον  
 φονολιβῆ θρόνον  
 165 περὶ πόδα, περὶ κάρα·  
 πάρεστι γὰς ὀμφαλόν  
 προσδρακεῖν αἰμάτων  
 βλοσυρὸν ἀρόμενον ἄγος ἔχειν.

<sup>4</sup> SOMMERSTEIN 1989a, p. 111 :“ we should not expect to find anatomical precision in the poets' use of φρένες, but the concept seems to be that of a wall of tissue enclosing most of the vital organs of the trunk.

Aquestes coses fan els déus joves,  
 anant més enllà del que la δίκη permet  
 el setial regalima sang  
 de cap a peus.  
 I té ara, el melic de la terra,  
 es pot veure clarament, de sang  
 una horrible contaminació.

La contaminació d'Orestes era tant terrible que havia tacat el santuari d'Apol·lo. Tal i com ho veien les Erínies, Apol·lo estava anant contra les pròpies lleis dels déus, que no eren altres que les que constituïen l'escissió, i fent això, no només estava destruint les Erínies sinó el seu propi santuari, i per tant, allò que els déus vigents eren, perquè només en la contraposició amb les divinitats antigues hi havia la seva possibilitat de ser. Ara, com que l'equilibri estava a punt de perdre's es feia rellevant un conflicte entre els déus, perquè aquests ja no volien el mateix. Les Erínies posaven objeccions a la llei dels déus olímpics (que tenia profundes arrels en la societat grega) que deia que un suplicant havia de ser respectat de forma incondicional, fins hi tot si com Orestes o Íxion era un assassí. Elles consideraven que un suplicant no tenia drets si havia violat la llei dels déus (ἄθεον) o havia atacat a un parent (τοκεῦσιν πικρόν). Però elles ignoraven (o volien ignorar) el fet que Orestes havia matat la seva mare per ordre del déu i en defensa de la τιμή del seu pare. Les Erínies en la seva concepció de δίκη com a purgació no acceptaven com a atenuants la coacció que comportava que δίκη fos una escissió i que se significava amb l'ordre d'Apol·lo a Orestes. Tanmateix, en haver-se mostrat l'estructura de l'ésser com a escissió, la coacció s'havia fet evident, servint com a atenuant per a Orestes. Aquest percebre els atenuants de l'acte d'Orestes que feia que es pogués demanar un judici enlloc de la venjança de sang, era el mostrar-se que en haver-se fet rellevant l'ésser, aquest s'estava perdent. Les Erínies reclamaven un món que estava deixant d'existir mentre que Apol·lo es posava al capdavant del món que estava sorgint, on no hi havia lloc per la venjança de sang, perquè estava deixant d'haver-hi lloc per l'absència. Quan δίκη funcionava no hi havia lloc per atenuants, només quan l'estructura de l'ésser es començava a mostrar, i per tant, començava a deixar de funcionar, hi havia la possibilitat d'aquests atenuants que evitaven la nova purgació, o el que és el mateix, que evitaven que δίκη seguís funcionant.

En la nova situació, quan δίκη estava deixant de significar límit per passar a significar il·limitat, quan estava deixant d'haver-hi hebre-se-les amb les coses per a passar a fer-les, la

venjança de sang es transformava en la justícia dels tribunals que ja no tenia a veure amb què ésser fos escissió. La figura d'Apol·lo mostrava aquest canvi. No hi havia contradicció en el seu comportament, malgrat que hagués exigit l'assassinat de Clitemnestra i no hagués exigit el d'Orestes, perquè entremig les coses havien canviat: δίκη havia deixat de significar límit, i per tant, que a la menció li hagués de seguir la purgació. Això se significava amb el fet que Apol·lo primer ordenés a Orestes que cometés matricidi i després li prometés que el protegiria, fet que no es donava en altres assassinats i que impedia que Orestes morís assassinat a mans d'un nou venjador. Aquest canvi en el que δίκη significava, era una cristallització del moviment de menció de l'ésser, que com ens mostraria aquesta primera cançó del cor, no era altre que el moviment que feia que les lleis de la πόλις s'haguessin d'escriure. Per això, veurem com el fet que la venjança de sang hagués de desaparèixer tenia a veure amb el moviment igualador que constituïa la πόλις com a tal. Apol·lo salvant a Orestes havia contaminat el seu santuari amb una taca terrible (ἄγος) que denotava aquella contaminació tant greu, que feia que els seus efectes poguessin quedar en la ment de moltes generacions posteriors<sup>5</sup>, fent-se rellevant que era aquesta mateixa paraula la que es feia servir per mencionar el terrible sacrilegi amb què començava la πόλις (cfr. 3.6.1).

### Sacrilegi | 13.1.1

La desmesura d'Apol·lo protegint a Orestes i impedit que les Erínies exercissin les seves funcions es comparava amb els fets que Tucídides ens explicava en la seva *Història*. L'acte terrible que fundava la πόλις era el moment en què la πόλις deixava endarrera δίκη en tant que venjança de sang per esdevenir la justícia dels tribunals, tanmateix, el que es feia rellevant en *l'Orestea* era que aquest acte no era altre que la cadena d'atrocitats que havien tingut lloc en el palau dels Atrides i que culminava en el matricidi que portava a terme Orestes, degut a què aquesta cadena d'atrocitats seria la que permetria que per primer cop s'establís un tribunal enlloc de produir-se una venjança de sang. Així, l'acte pel qual començava la πόλις no es podia deixar de veure com un acte sacríleg més enllà de tota mesura, que al seu torn hauria de ser purgat, fent-se rellevant d'aquesta manera el caràcter desmesurat d'aquesta.

Les últimes paraules del relat de Tucídides explicaven que com a càstig pels horribles crims perpetrats, els culpables havien estat expulsats de la πόλις i els ossos dels ascendents

---

<sup>5</sup> [Cfr.] PODLECKI 1989, p. 143 : "One thinks of the agos of the Alcmeonid family, to which Pericles belonged; Thuc. 1. 126. SMERTENKO 1932, p. 234

desenterrats i llançats fora d'aquesta. Ja havíem vist la importància que tenia que els morts fossin enterrats, per això, el càstig no podia deixar de veure's com a desmesurat, i per tant, com un acte que intentant fer δίκη s'enfonsava de nou en l'ἀδικία. El voler impedir que un acte com aquest es tornés a repetir era l'origen de l'intent de posar les lleis de la πόλις per escrit en el que serien les lleis de Dracó, i per tant, un primer pas cap a l'abolició de δίκη com venjança de sang. Així, l'acte que pretenia restablir δίκη, es tornava a enfonsar en l'ἀδικία, mostrant-se que no hi havia possibilitat de restablir-la. En el final de *l'Orestea* aquest moviment que havia començat amb la desmesura que havien portat a terme els atenesos era el que finalment possibilitaria que δίκη esdevingués justícia, de manera que la venjança de sang fos substituïda per la justícia dels tribunals i hi hagués una oportunitat per a Orestes, fent-se rellevant que aquesta possibilitat per Orestes i la justícia estava construïda sobre la desmesura de preguntar-se pel que sempre ja havia quedat endarrera. Així, es percebia que l'acte pel qual es fundava la πόλις era un acte desmesurat, les conseqüències del qual portarien a la πόλις més enllà d'ella mateixa. El fet que es fes servir la mateixa paraula per a descriure aquests dos fets mostrava la connexió que els propis grecs hi veien. L'acte excessiu que havia portat a terme Apol·lo, que contaminava el seu propi santuari, d'alguna manera es percebia com el mateix acte fundacional de la πόλις, que també es veia com a excessiu. El fet que Apol·lo acollís al matricida en el seu temple, després d'haver-li promès protecció, quan el que hauria d'haver passat era que juntament amb les Erínies reclamés una nova venjança de sang, es mostrava com el mateix acte desmesurat que fundava la πόλις<sup>6</sup>. En aquell moment es van escriure les lleis de Dracó, ara δίκη deixaria de tenir a veure amb venjança de sang per esdevenir la justícia dels tribunals.

---

<sup>6</sup> L'article de Dyer sostenia la tesi que a Delfos no es portaven a terme purificacions sinó que el déu només donava les instruccions perquè aquestes es portessin a terme. Encara que fos així, no deixaria de fer-se evident la posició d'Apol·lo al costat del transgressor (al costat d'Atenes i al costat d'Orestes), i per tant, impedint que a aquest li caigués la purgació. DYER 1969, p. 40: "Farnell discusses the topic "Apolline Katharsis, its methods and influence on law and morality" (*Cults* iv 295-306) and speaks glibly of the god's kathartic mission". He reads into the story of the Apolline cult at Delphi and the court of Delphinion at Athens a significant development in moral awareness in the post-Homeric world, in which the good stood "as the protector of society against the tyranny and terrors of the ghost-world." p. 41: "Athenian purification, which he claims was closely linked to Delphi, both through the Apolline purification of Athens by Epimenides and through the ἐξηγηταὶ Πυθόχορηστοι, appointed "to purify those implicated in a curse"." FARNELL 1896-1909 v. iv, p. 297: "We may detect here the anxious efforts of the Delphic priesthood to secure for the god a monopoly in this important department. For other deities were purifiers besides Apollo, for instance Zeus Meilichios who healed the first murderer Ixion, Demeter Athena, Artemis, and especially Dionysos. Nor was the Delphic policy altogether successful. The great Greek mysteries, with which Apollo had little to do, had each their own system of purification, and Zeus Meilichios could not be displaced at Athens or elsewhere by the younger god. Nor in the great lustration performed by Epimenides the Cretean, to cleanse Athens from the Kylonian stain, do we find any recognition of Apollo, though it is he that bids the Athenians send for the prophet."

A través de qualificar d'ἄγος tant l'acte fundacional de la πόλις, com el que havia fet Apol·lo defensant Orestes, la cançó de les Erínies establia un lligam indissoluble entre la πόλις i la tragèdia. Aquesta, fent rellevant la pèrdua de les funcions de les Erínies, degut a la desmesura de preguntar-se per l'ésser que havia fet marxar a Agamèmnon cap a Troia, sacrificant la seva filla i desencadenar els fets terribles que havien portat a la situació actual en què la venjança de sang estava deixant de valer i en canvi permetia que sorgís un espai aclarit en què hi hauria la possibilitat de la justícia dels tribunals, mostrava el fons ontològic del propi moviment intern de la πόλις de voler fer rellevant les seves lleis, i per tant, de mostrar el seu fons, la seva absència, que la portaria a generar un espai interior d'aclariment, que permetia que la pròpia πόλις es reconegués com el que era: desmesura i transgressió que en la seva desmesura es purgava<sup>7</sup>. Aquest espai aclarit de la πόλις, era el de les seves lleis, però també era la possibilitat que hi hagués la tragèdia, en tant que era on s'esdevenia aquella no conciliació entre el punt del que es partia i al que s'arribava, i per tant, s'experimentava la diferència que constituïa "el mateix": l'escissió. La tragèdia era l'estructura, l'ésser de la πόλις, igual que ho eren les seves lleis, i per tant, una transgressió. Tanmateix, en la mesura que la tragèdia mostrava l'ésser, el següent pas seria la seva pèrdua i si ara havíem vist que l'ésser que mostrava la tragèdia, no era altre que l'ésser de la πόλις, es feia rellevant que aquesta estava condemnada a perdre's, degut a què ella era la pregunta per ella mateixa, fos preguntant-se per les seves lleis, fos posant un cor dalt d'un escenari que cantava i ballava i que es contraposava a uns actors.

En la tragèdia, la πόλις es percebia com a escissió mostrant-se com aquesta s'endinsava en un camí sense retorn, en què l'escissió, el terra de la πόλις deixaria de funcionar. L'ἀδικία que s'havia produït en no complir la promesa que s'havia fet als suplicants, no es podia pal·liar, l'acte que volia restablir la δίκη al seu torn s'enfonsava encara més en l'ἀδικία, ja que l'acte que volia restablir la δίκη era l'establiment de quelcom així com unes lleis per la πόλις, les anomenades lleis de Dracó, per tal que això no pogués tornar a succeir, que feien aparèixer el fons de la πόλις, i per tant, determinaven que aquesta s'hagués de perdre. Per primer cop s'intentava deixar de costat la venjança de sang i s'estava dient quelcom que pretenia ser el mateix per a tothom. S'iniciava un moviment que pretenia disminuir les diferències entre els

---

<sup>7</sup> WILES 1997, p. 162: "The ideology of democracy held that all things should be made visible, that power should never be hidden. Thus councilors ate publicly in the Tholos, the *Agora*, had no walls, nor did the early Pnyx, the laws were displayed in an open *stoa*, male bodies were bared in the gymnasium, statues were removed from their temples and paraded through the streets, and the tragic performance was open to all citizens."



ciutadans de la πόλις, fent aparèixer aquell fons comú que quedava endarrera de la πόλις. La venjança de sang, en tant que lligada als antics llinatges començava a no funcionar, les Erínies deixaven de ser el que eren. La tragèdia feia explícit el moviment que estava portant a terme la πόλις i que constituïa Grècia, i per això, hem de veure la desaparició de la venjança de sang, en tant que pèrdua de l'absència, i per tant, de l'ésser, que s'exemplificava en la pèrdua de les funcions de les Erínies, com el posar de manifest, en la tragèdia, el significat ontològic de l'establiment de quelcom així com unes lleis per a tots, cosa que feia que es comencessin a perdre les diferències entre els ciutadans de la πόλις, iniciant-se un mecanisme d'igualació<sup>8</sup>. Aquest mecanisme d'igualació era el que faria de la πόλις, πόλις, impedit-se que hi pogués haver la desuniformitat que representaven els antics llinatges, intentant que s'establís la mateixa possibilitat de compensació davant d'un greuge independentment del llinatge al que es pertanyia, de manera que deixés de tenir sentit la venjança de sang. Que aquest moviment igualador fos el que constituïa la πόλις feia que la igualació es deixés sentir en qualsevol dels seus àmbits, i per això, també se sentiria en l'àmbit de les coses. Tal i com havíem vist, la menció de l'ésser era la seva pèrdua i això significava que les coses deixaven de tenir els seus límits, i per tant, el seu tracte amb elles deixava de ser el de l'heure-se-les amb. L'ésser passava de ser allò que feia de cada cosa, aquella cosa, per passar a ser allò que totes tenien en comú, això és: allò a què totes eren reductibles. Aquest moviment que nosaltres explicàvem de manera abstracta, no era més que la concreta història de la πόλις, i per tant, quelcom que podíem seguir a través de l'evolució que es produïa en tots i cadascun dels seus àmbits.

Si ens fixàvem en la possibilitat d'intercanvi de coses vèiem que el moviment de la menció de l'ésser, i per tant, de la pèrdua de la irreductibilitat de les coses, era el moviment que feia que es pogués segregar una matèria a la qual totes les coses podrien ser reductibles. Així, des del moment que havia començat a haver-hi força coses que es canviaven i el seu intercanvi havia començat a esdevenir molt fluid, es va tendir a produir alguna matèria que servís per a què aquestes coses es canviessin per ella. A Grècia aquesta matèria era predominantment la plata i contràriament al que passava en altres situacions, com que a Grècia l'intercanvi era predominantment intern, el moviment que provocava aquest intercanvi va tenir lloc dins de la πόλις. Això, que d'una banda representava una igualació, en el sentit que totes les coses diferents es podien mesurar per una determinada matèria, provocant la pèrdua de les diferències qualitatives entre les coses, d'altra banda, aquesta igualació era justament l'element en què es podia fer més gran la desigualtat, doncs, en aquest terreny la desigualtat passava a ser

---

<sup>8</sup> Pel que fa al moviment de la πόλις i la igualació [cfr.] MARTÍNEZ MARZOA 2009, capítols 2 i 3 i nota 13

quantitativa i en aquest moment passava a ser eventualment infinita, podent esdevenir tant gran com es volgués. Mentre la diferència de riquesa entre uns i altres era una diferència qualitativa aquesta no podia passar de certs límits, perquè les diferències eren de qualitat i per tant, estaven en l'àmbit de les possibles qualitats de les coses i mentre estiguéssim en la qualitat i del que es tractés fos de coses qualificades la riquesa no podia ser absolutament immensa. En canvi, en la mesura que les coses van anar esdevenint traduïbles en plata, la diferència va esdevenir més gran perquè no es podia tenir qualsevol extensió de terra o de caps de bestiar, però sí que era molt més fàcil acumular no qualsevol quantitat, però sí una quantitat molt més gran de plata o d'or, precisament perquè era un element uniforme, en què es podia concentrar molt valor en un pes relativament petit. Aquest fer-se quantitatiu que era una igualació, el fet que totes les coses es poguessin mesurar per un mateix patró, degut a què es començava a entreveure que en el fons totes les coses tenien quelcom en comú, era alhora una desigualació ja que la igualació qualitativa era la deslimitació de la desigualtat quantitativa i com que aquest era un terreny infinit, les desigualacions que es van produir en l'interior de la comunitat, causades pel fet que a Grècia l'intercanvi era predominantment intern, van arribar a ser enormes.

Des del principi es va percebre aquesta situació com a perillosa i és per això que es va intentar legislar i es va tractar de posar remei a aquestes immenses diferències que estaven apareixent entre els ciutadans de la πόλις. De nou el moviment de la πόλις era un moviment que pretenia suprimir les diferències. En el moment en què la figura representativa era Soló, ja s'havia fet sentir l'efecte que tenia la igualació en la mesura que aquesta era al mateix temps la possibilitat d'una desigualtat de fortunes molt més gran, encara que no il·limitada, perquè la quantificació encara estava vinculada a quelcom, fos or o plata. Va ser per això que hi va haver qui va necessitar demanar or o plata a aquell que en tenia i com que el préstec era degut a la manca de recursos de qui el demanava, es posava com a garantia la terra. En aquest moment estava determinat que si algú es podia quedar sense terres perquè no podia tornar el préstec, llavors en el pas següent no li quedaria més remei que hipotecar la seva persona. En aquest moment el que s'estava posant de manifest era que s'estaven a punt de trencar les regles del joc i que el propi sistema no podria continuar, en tant que hi hauria aquells que tindrien tant poques possibilitats de fer us del νόμος que no tindrien gaire interès en el que li esdevingués a la πόλις. Amb Soló es van pactar un seguit de reformes per aturar aquest mecanisme, mesures que es van pactar entre tots, cosa que demostrava que tothom percebia que el sistema no podia continuar així, ja que sinó els rics no haurien acceptat les mesures que es van imposar. Es va

pactar que no valgués el préstec sobre persones, però tampoc el préstec sobre la terra. És més, fins hi tot es van anul·lar les hipoteques existents sobre la terra i es van declarar il·legals i malgrat que els préstecs sobre els altres béns es podien fer, la terra va esdevenir intocable. Aquest mecanisme anivellador entre els ciutadans de la πόλις era el que es va anomenar *ισονομία*. Això no volia dir que les lleis els fessin a tots iguals, però posava en moviment un mecanisme igualador, perquè hi havia un νόμος que era el mateix per a tothom. Un ciutadà podia ser molt més fort que un altre però ambdós estaven sotmesos al νόμος. Hi va haver ulteriors revisions del νόμος que van fer que hi hagués una major igualtat i que s'evolucionés d'*ισονομία* a *δημοκρατία*. Aquest canvi de nom va representar la creació d'un espai uniforme, tot i que aquest espai uniforme que s'estava creant era una aporia, el desenvolupament intern de la qual comportaria la pèrdua de la πόλις, en tant que no hi podia haver una πόλις, que era quelcom amb uns límits, que alhora fos un espai uniforme, i que per tant, el que no podia tenir, eren límits. El pas d'*ισονομία* a *δημοκρατία* no va ser, tanmateix, un desenvolupament sense interrupcions. Entremig hi va haver quelcom així com una situació de posada entre parèntesi de la pròpia situació πόλις i que a Atenes es va designar amb el nom de tirania.

Una de les conseqüències de les desigualtats que s'estaven produint era que podia haver-hi qui comencés a tenir tanta plata, que pogués pagar-se una guàrdia personal, un exèrcit o influir en el dem, mentre que per altra banda hi havia ciutadans de la πόλις que havien hagut d'hipotecar la seva persona per a fer front als deutes que havien contret. Tot i les reformes que s'havien impulsat, no es va poder impedir que hi hagués qui acumulés una gran quantitat de riquesa i de poder, mentre hi havia qui no tenia pràcticament res. La conjunció dels dos factors va ser el que va fer que sobre la πόλις planés l'amenaça de la tirania. No calia que les institucions de la πόλις es dissolguessin ni que les lleis se suprimissin, perquè el tirà (Pisístrat a Atenes) tindria suficient poder per a fer el que ell volgués. Quan Atenes amb l'ajut d'Esparta va fes fora els fills de Pisístrat que dominaven la πόλις, l'assemblea prendria mesures perquè això no tornés a succeir. Dins del bloc de les mesures que va impulsar Clístenes, es va aprovar l'ostracisme per a intentar evitar la possibilitat que hi hagués qui acumulés una gran quantitat de poder que li permetés esdevenir un tirà. La πόλις, en un moment del seu moviment uniformador, en tant que aquest moviment era aporètic, va renunciar a allò que ella era i va permetre que algú tingués el poder suficient per a fer el que volgués, de manera que les institucions de la πόλις esdevinguessin una mera rutina. Quan la tirania va ser derrocada, hi va haver una nova oportunitat per a la πόλις i Clístenes el seu cap visible va continuar-ne la seva

posterior evolució impulsant la gènesi d'una població més uniforme, abolint, entre d'altres mesures, els antics llinatges que impedièn aquesta igualació entre la població.

Clístenes va distribuir els atenesos en deu tribus enlloc de les quatre que hi havia hagut fins llavors, perquè volia mesclar-los ja que les quatre tribus que hi havia abans es dividien segons una possible ascendència comú, mentre que ara, del que es tractava era de mesclar els ciutadans per tal de produir quelcom així com una massa uniforme de ciutadans. Calia un procediment de divisió que no generés una uniformitat parcial dins de cada tribu que afavorís els interessos comuns d'aquests grups dins de les tribus. Es tractava de fer que els grups amb què quedés dividida la πόλις no tinguessin uniformitat interna, sinó que la uniformitat fos la de la πόλις en el seu conjunt. Això va significar que la divisió es fes per criteris de territori que semblava un criteri més neutre que l'ascendència comú. Tanmateix, el territori no era totalment uniforme, ja que hi havia qui vivia a la costa, qui vivia a la muntanya o qui vivia en la ciutat, de manera que podria ser que unes mesures interessessin més als que vivien a la costa o als que vivien a la muntanya i llavors les votacions dependrien de si vivia més gent a la costa o a la muntanya o a la ciutat. Per tal d'evitar-ho es tractava de fer que el criteri de divisió fos el del territori però eliminant els factors diferenciadors que podrien estar lligats al territori, dividint el territori en parts naturals, i per tant, de naturalesa diverses. Així, el territori va quedar dividit en tres parts, la muntanya, la costa i la zona urbana però no per deixar les divisions així sinó per a anul·lar-les. Així, de cada una d'aquestes tres divisions se'n van fer deu, de manera que una circumscripció constaria de tres d'aquestes trenta entitats (tritis) que havien resultat, de manera que de les tres, una hagués de ser de la costa, una altra de la muntanya i una altra de la zona urbana exigint-se, a més a més que no fossin limítrofes. Amb aquestes reformes es tractava d'aconseguir que no hi hagués una entitat particular sinó que l'única entitat fos l'entitat col·lectiva de la πόλις. Una altra de les mesures que es van portar a terme, encara que no estigués inclosa pròpiament dins de les reformes de Clístenes, però que sí formava part d'aquest moviment que pretenia la uniformització era la que va fer que cada ciutadà hagués de ser designat pel seu nom individual, el nom individual del seu pare i el del seu dem, d'aquesta manera es va intentar suprimir la referència a les grans famílies tradicionals, perquè els noms individuals molts cops eren casuals i no permetien ubicar les persones dins d'aquestes grans famílies. Tot aquest procés uniformitzador que constituïa la πόλις i que va desembocar en la dissolució dels grans llinatges era el que la tragèdia mostrava com l'abolició de la venjança de sang, mostrant-se el lligam entre el moviment uniformitzador de la πόλις i la menció del quedar endarrera. La pèrdua de les funcions de les Erínies no podent exercir la violència, i per

tant, impedit-se la venjança de sang era la manera de dir el fons del procés uniformitzador que estava tenint lloc en la πόλις i que la constituïa com a tal. D'aquesta manera, la tragèdia mostrava com la pregunta per l'absència era el fons del moviment igualador que estava tenint lloc en la πόλις.

En la tercera estrofa de la cançó de les Erínies, que anava del vers 169 al 173, es mostrava el que estaven fent els déus cometent la desmesura de protegir a Orestes.

ἔφεστίωι δὲ μάντις ὦ[ν] μιάσματι  
 170 μυχὸν ἐχράνατ' αὐτόσσυτος αὐτόκλητος,  
 παρὰ νόμον θεῶν βρότεια μὲν τίων,  
 παλαιγενεῖς δὲ Μοίρας φθίσας.

La seva pròpia llar tot i essent mantis amb la taca de l'assassinat  
 la cambra interna del santuari ha contaminat, ell mateix llançant-s'hi, cridant-ho  
 transgredint les lleis dels déus per honrar mortals,  
 fent que les antigues Moires s'hagin fet primes quasi fins a desaparèixer.

Protegir a Orestes es percebia com una transgressió de les lleis dels déus, ja que no es respectava δίκη, de manera que a la menció no li seguia la purgació, provocant-se que δίκη deixés de significar límit i que ésser deixés de significar la part assignada que corresponia a cada cosa. La conseqüència dels actes d'Apol·lo era que les Moires, divinitats antigues germanes de les Erínies, estaven primes quasi fins a morir, i per tant, que l'absència que constituïa l'ésser com escissió s'estava perdent.

En la tercera antiestrofa versos 174-177 les Erínies es reafirmaven en la seva posició, ja que encara no havien renunciat a les seves funcions. Amb l'ajut dels déus olímpics, Orestes havia aconseguit escapar de les Erínies, però això no significava que les Erínies s'haguessin rendit. Mai se'ls havia escapat una presa, mai ningú se'ls havia oposat com ho havia fet Apol·lo, però les Erínies encara eren les Erínies i no paraven de perseguir a Orestes. Tota la tragèdia es mouria en l'ambigüitat de si l'escissió seguia valent, però malgrat que semblava que estava a punt de perdre's - les Moires estaven primes fins a morir - les Erínies no pararien en el seu empeny de castigar a Orestes, o el que és el mateix, suportarien que l'absència fos el que hi hagués en primer terme, en el seu no rendir-se malgrat que estaven perdent la capacitat

d'exercir les seves funcions. L'oposició entre els déus es portava a primer terme, l'escissió es feia notar com el fons de les coses que, ara, s'estava a punt de perdre.

Aquesta era la primera de les cançons del cor, però com veurem tenia en comú amb les següents que totes acabarien amb una menció del món subterrani o de la foscor (cfr. 273 i ss., 395 i ss., 565 αἴστος, 792=822 Νυκτὸς), aquest món que amb la mort d'Agamèmnon a mans de la seva dona Clitemnestra s'havia començat a mostrar i que amb la mort de Clitemnestra no sabem si s'havia acabat de perdre o no, però que era aquell món en què les divinitats antigues havien quedat en primer terme, mostrant-se el canvi que havien provocat les atrocitats que s'havien comès en el palau dels Atrides. La irrupció de l'absència, així com el mostrar-se de l'oposició dels déus, només estava significat que aquesta estava deixant de ser el que era.

### Déus contra déus | 13.2

En aquesta escena es produïa el primer enfrontament entre Apol·lo i les Erínies. Les Erínies ja estaven totalment despertes i ara Apol·lo els hi ordenava, de males maneres, que marxessin del seu santuari. Les paraules d'Apol·lo no podien ser menys respectuoses i marcaven la fractura que s'havia produït entre els déus. Apol·lo reapareixia en el mateix lloc que abans, però ara portava un arc a les mans preparat per a disparar. La primera paraula que pronunciava era ἔξω i aquesta expressió donaria el to de tota l'escena. Apol·lo ordenava a les Erínies que marxessin del santuari si no volien rebre una fletxa del seu arc que els faria vomitar la sang que havien xuclat fins ara als mortals. La mala educació d'Apol·lo i el seu to davant de les Erínies, mostrava el poc respecte que li inspiraven les divinitats antigues. Arrogant i groller no mostrava cap respecte per les divinitats de la purgació, contrastant fortament amb la primera menció que es feia de les Erínies en *l'Orestea* (vers 59) quan Zeus necessitava dels seus serveis per a mantenir el seu regne, en la mesura que Paris havia deshonrat el Zeus de l'hospitalitat (ξένιος Ζεὺς). Les paraules d'Apol·lo eren desmesurades i mostraven el que mai haurien de mostrar, però no prou content amb això insistia i insistia, una vegada i una altra. En els versos 186-190 Apol·lo deia que les Erínies no pertanyien a Delfos o a cap altre lloc en el món civilitzat grec, sinó que el seu lloc era entre les cruels execucions, tortures i mutilacions practicades pels bàrbars. Apol·lo volia fer notar l'horror que constituïa les Erínies i com aquestes no podien pertànyer a l'espai aclarit que significava la πόλις, sinó que amb el que tenien a veure era amb els bàrbars. Però del que el déu de la màntica no s'adonava és que els déus olímpics eren deutors de les Erínies i que la pròpia consistència de la πόλις també ho era.

Apol·lo, defensat al matricida, estava anant més enllà de l'escissió, per això actuava com si no necessités les Erínies, posant a les divinitats antigues del costat dels bàrbars i fora de la πόλις. Tanmateix, el que feia de la πόλις, πόλις enlloc de ser una comunitat bàrbara, era la seva constitució des de l'horror, però sense que aquesta fos tot. Els grecs no podien viure només amb l'horror, com feien els bàrbars, no podien viure en l'opacitat. A diferència dels grecs els bàrbars s'enfonsaven en l'horror, però no el suportaven, hi vivien sense veure'l, sense comprendre'l. Aquest seria un món on només hi hagués Erínies, un món on la comprensió era impossible perquè l'horror ho era tot i no hi havia distància. Només quan es mirava de fit a fit l'horror de l'existència hi havia el voler emprendre la fugida, només llavors hi podia haver Homer o Píndar o la πόλις. Aquesta era la debilitat dels bàrbars: no atrevir-se a mirar l'abisme. Per això, degut a que n'eren el seu fons, les Erínies no podien quedar fora de la πόλις.

En els versos 198-200 les Erínies es dirigien a Apol·lo i ho feien amb tot respecte (ἄναξ Ἄπολλον). Aquestes l'acusaven no només d'haver col·laborat en la pol·lució que ara contaminava el temple, sinó de ser-ne l'únic responsable. A partir de 199 començava un breu enfrontament que seria la transició des dels mètodes violents emprats fins ara en les disputes als mètodes no violents que caracteritzaran les *Eumènides*. En l'*Agamèmnon* i la major part de les *Coèfores* l'únic mètode usat era el vessament de sang molts cops precedit d'engany. En els versos 904-30 de les *Coèfores* hi havia per primer cop una argumentació entre enemics (Orestes i Clitemnestra) cara a cara, però al final arribava la violència i Orestes matava la seva mare. En les *Eumènides* els enemics argumentaven cara a cara però aquesta vegada se separaven sense que hi hagués hagut violència. Apol·lo entrava a escena brandant el seu arc, però en marxava sense haver-lo utilitzat. Es tractava de buscar una manera de resoldre el conflicte sense que es produís violència, fet que contrastava fortament amb el que s'havia esdevingut fins ara i marcava la transició entre l'*Agamèmnon* i les *Coèfores* per un costat, i les *Eumènides* per l'altre. Aquesta transició tenia a veure amb el canvi del que passava a significar δίκη quan aquesta deixava de ser menció que es purgava.

L'enfrontament entre Apol·lo i les Erínies prenia la forma de *stichomythia* on d'un costat i de l'altre queien els versos com si fossin cops. Tant la forma com el contingut posaven l'escissió en primer terme, i per tant, problematitzaven que aquesta encara fos el fons del que hi havia. Semblava que les Erínies haurien de deixar de banda els seus mètodes violents i entrar en diàleg amb Apol·lo. Tanmateix, veurem que això seria el més oposat al suportar de les Erínies. Les

deesses de la venjança de sang eren l'absència, la violència, l'horror, i per tant, el seu suportar, passaria per no deixar de ser el que elles eren. En el moment que hi hagués la possibilitat de diàleg, les Erínies haurien deixat de suportar: l'absència s'hauria perdut i amb aquesta, l'escissió, o el que és el mateix: l'ésser. Així, cada intervenció de les Erínies quedaria marcada per la seva no argumentació, pel seu no entrar en el joc que Apol·lo estava posant en marxa. El de les Erínies era la radical no possibilitat d'una justícia que tingués a veure amb tribunals, jutges i advocats. Per això, durant tota la tragèdia veurem com en el seu suportar, les Erínies no entraran en el món de l'argumentació.

Després que les Erínies havien acusat a Apol·lo de ser l'únic culpable de la pol·lució que havia contaminat el santuari, aquest els deia que expliquessin això de què l'acusaven. Les Erínies responien amb una pregunta: no havia estat ell qui havia revelat a l'estranger que mataria la seva mare? Apol·lo es defensava dient que ell havia profetitzat a Orestes, però que només li havia dit que portaria a terme la venjança pel pare (*Eu.* 203 : "ἔχρησα ποινὰς τοῦ πατρὸς πέμψαι· τί μὴν;"). En el versos que anaven de 269 fins 274 de les *Coèfores* Orestes ens explicava el que el déu li havia dit (cfr. 9.3.3). No teníem les paraules d'Apol·lo, però sí el que ens deia Orestes que Apol·lo li havia dit. El verb que es feia servir, ἀνταποκτείνειν, significava quelcom així com matar en retorn, i com que en el moment en què Apol·lo profetitzava a Orestes, δίκη encara significava menció que es purgava, d'aquí sorgia el significat de venjança que era el que Apol·lo ordenava a Orestes. En cap cas s'apel·lava a una altra venjança que no fos la mort, no hi havia, encara, la possibilitat d'entendre la purgació d'una altra manera. En el vers 203 Apol·lo acabava el que estava dient amb "τί μὴν" que significava quelcom així com, "i què". De fet que Apol·lo revelés que Orestes venjaria el seu pare matant la seva mare no era quelcom estrany en la trilogia, també a través d'un *omen* enviat per Zeus, Àrtemis feia que Agamèmnon s'adonés que per marxar a Troia havia de matar la seva filla Ifigènia. S'establia quelcom així com una relació entre els dos assassinats, tot i que mentre en el cas d'Agamèmnon es mostrava que aquest havia actuat després de saber qui era, o el que és el mateix, per l'ἀνάγκη que el lligava, en Orestes es percebien certs atenuants sobre els quals la pròpia tragèdia insistiria en el judici, ja que Apol·lo a part de transmetre-li l'oracle l'havia amenaçat amb tot el mal que li podia caure damunt si no feia el que l'oracle deia. Per això, el cas d'Agamèmnon es percebia com a quelcom més terrible, doncs no hi havia una amenaça directa, Agamèmnon podia tornar cap a casa. En el cas d'Orestes era una mica diferent, ell no podia no venjar la seva mare i prou, si no ho feia seria castigat per les Erínies del seu pare, l'aporia en què es trobava era el veritable suportar de l'absència de la trilogia. Això feia que l'acte d'Orestes es veiés més justificat que el



d'Agamèmnon, degut a què aquesta constricció que hi havia en l'acte d'Orestes i que no hi havia en l'acte d'Agamèmnon tenia a veure amb què la menció sempre es purgava i mentre l'acte d'Agamèmnon es percebia com la menció, el d'Orestes, com que l'estructura de l'ésser s'havia fet visible, com la purgació inevitable que queia després de la desmesura, per això el matricidi es percebia amb certs atenuants que permetien que Apol·lo reclamés un judici enlloc de la venjança de sang, que provocava la interferència en les funcions de les Erínies i mostrava com δίκη estava deixant de valer. Tanmateix, tant en l'acte d'Agamèmnon com en el d'Orestes els déus revelaven als mortals el que aquests eren, de manera que un i altre estaven mitjançats pel coneixement del que ells eren, i per tant, en ambdós casos es tractava d'actes que estaven més enllà de tota mesura, i per això, malgrat la constricció que afectava al matricidi, aquest no es podia deixar de veure com un acte que anava més enllà del que era lícit.

En *l'Agamèmnon* es revelava l'atrocitat del sacrifici d'Ifigènia com la contrapartida de vèncer a Troia, mentre que en les *Coèfores* Apol·lo revelava a Orestes el que ell era sense cap contrapartida, el quedar endarrera semblava que era tot, Apol·lo ho revelava sense fer-ho l'altre dels seus discursos. Si les Erínies li podien retreure alguna cosa a Apol·lo era això i el fet de prometre a Orestes que després d'haver matat la seva mare, el protegiria. En el vers 204 les Erínies deien:

κάπειθ' ὑπέστης αἵματος δέκτωρ νέου;

i llavors el vas convèncer que series tu el que rebria la sang que es vessés?<sup>9</sup>.

El verb que s'utilitzava per expressar el que les nostres traduccions recollien com prometre o oferir era *πειθώ*, verb que venia marcat pel tret de la desmesura, d'anar més enllà del que era lícit. Apol·lo prometent ajut a Orestes estava anant més enllà del que era lícit, ja que estava impedit que l'absència fos el que era, i que per tant, es pogués portar a terme la purgació que queia a la menció quan el fons era δίκη. El déu li mostrava el que Orestes era: un matricida amb les mans tacades de sang que buscava refugi, però l'amenaçava i li prometia aquest ajut i Orestes es llançava a la transgressió que significaria la supressió de la diferència. Això era el que les Erínies li retreien: que tingués la desmesura de trencar la cadena menció-purgació prometent el seu ajut per a què una desmesura quedés sense càstig, mostrant-se que l'ajut que Apol·lo

---

<sup>9</sup> [Cfr.] SOMMERSTEIN 2008, p. 381: " And then you offered to receive him with fresh blood on his hands? Lit. "you offered yourself as a receiver of fresh blood."

estava oferint a Orestes era el mostrar-se que l'escissió estava deixant de funcionar. Apol·lo no tant sols no ho negava sinó que se n'enorgullia (vers 205) :

καὶ προστραπέσθαι τούσδ' ἐπέστελλον δόμους.

i li vaig dir que es refugiés en aquest casal.

Llavors les Erínies responien que no entenien perquè Apol·lo es queixava que elles haguessin arribat fins al seu santuari, de fet elles estaven exercint les seves funcions, al cap i a la fi era ell qui hi havia acollit un matricida, ja s'ho podia esperar, però aquí era on hi havia la diferència entre Apol·lo i les Erínies: Apol·lo no creia que Orestes mereixés cap càstig, no creia que el que havia fet s'hagués de purgar, el d'Apol·lo ja no era que la menció fos purgació<sup>10</sup>.

El següent vers d'Apol·lo feia notar el desacostumat de les Erínies presentant-se en el seu santuari (vers 207) :

οὐ γὰρ δόμοισι τοῖσδε πρόσφοροι μολεῖν

No t'escau venir a casa meva

Apol·lo es queixava que les Erínies no havien d'estar en el seu santuari, que no hi tenen res a veure i amb això Apol·lo tenia raó, tanmateix, com que ell havia protegit el matricida, a elles no els havia quedat més remei que aparèixer en el seu santuari, mostrant-se com la intromissió del déu era el perdre's de l'absència. En la mesura que *δίκη* s'estava perdent, per la menció que s'havia dut a terme, les accions estaven esdevenint desacostumades, la purgació que hauria d'haver caigut al matricida es retardava perquè un déu, a qui no li pertocava aquesta tasca, s'hi estava immiscint i les Erínies que no haurien d'aparèixer, apareixien, mostrant-se en la seva debilitat. La resposta de les Erínies mostrava el poc habitual de la situació: estem aquí perquè aquesta és la nostra tasca, és el que tenim assignat. Malgrat tot el que havia passat les Erínies tenien les seves funcions, encara que aquestes veien com per portar-les a terme els calia fer

---

<sup>10</sup> KITTO 1959, p. 83: "All this means that the "double perspective" is being continued. The difference between the two Apollos is exactly parallel to the difference between the two sets of avengers, those of the *Agamemnon* and those of the *Choephoroi*. What Aeschylus is doing is, as it were, to condense into this Orestes-legend his conception of the gradual achievement of true Justice, or rather, the possibility of it. In the *Choephoroi* mankind has sufficiently "learned by suffering" to break free from the apparently endless chain of retribution by Hybris that binds everybody in the *Agamemnon*; it has learned that *Dikê* must be sought in purity of spirit. On the lower plane this advance is exemplified in Orestes and Electra; on the higher, it is exemplified in the god of Delphi, pure as they are pure; a god therefore who will purify and protect his agents instead of destroying them, as did Zeus in the *Agamemnon*."

coses que fins ara no havien hagut de fer. Mai els havia calgut enfrontar-se amb un déu olímpic per exercir les seves funcions, ni els havia calgut aparèixer en el santuari d'un déu olímpic. Però si bé era veritat que les Erínies encara conservaven les seves funcions, també era veritat que exercir-les cada cop era més difícil. Les Fúries implacables havien perdut la seva presa i estava en dubte si la podrien atrapar, però en el mantenir-se en la persecució, les Erínies estaven suportant que l'absència fos el que hi hagués en primer terme, i per això, el seu no abandonar la seva presa era l'aparèixer en el santuari de Delfos.

Apol·lo de manera sarcàstica els preguntava quines eren aquestes funcions que elles havien rebut. El to d'Apol·lo era totalment irrespectuós amb les Erínies. Aquestes responien que foragitaven els matricides de les seves cases. La següent pregunta d'Apol·lo volia desautoritzar a les Erínies, presentant-les com a contradictòries i capricioses (vers 211) :“τί γὰρ γυναικὸς ἦτις ἄνδρα νοσφίση;” “llavors què passava amb la dona que assassinava el seu marit?”. La resposta era que no es tractava de la mateixa sang. Però el que insinuava Apol·lo no era del tot cert, les Erínies havien perseguit a Clitemnestra i això provocava que no s'entengués perquè les Erínies, ara, deien això. Si recordàvem el que passava en les *Coèfores*, no podíem acceptar les paraules d'Apol·lo. La tragèdia començava amb Electra i el cor d'esclaves que es dirigia cap a la tomba d'Agamèmnon per portar unes libacions que enviava la seva dona, Clitemnestra, que s'havia despertat espantada per un somni que havia tingut a mitja nit. El somni havia estat enviat per les divinitats ctòniques i era el que posava en moviment la venjança d'Orestes i Electra. Les libacions que havien d'apacar la ira del mort, era el que feia que es trobessin els dos germans, creant l'oportunitat per a que portessin a terme la seva venjança (*Cho.* versos 33-41). Per tant, donat que les Erínies havien actuat conjuntament amb Apol·lo, en el seu no defensar-se de les paraules del déu i no dir que, de la mateixa manera que en el seu moment van perseguir a Clitemnestra, ara perseguien a Orestes, cosa que no feia Apol·lo, feien evident el seu no sucumbir, el seu suportar, que no era altra cosa que fer valer que l'absència malgrat ser el visible, encara era el fons de l'ésser. Per això, les Erínies mai feien res amb paraules, el seu món basat en la venjança i la violència no era lloc per l'argumentació, i per això callaven enlloc de defensar-se. Apol·lo era el déu que es trobava en una situació compromesa i no les Erínies, ja que mentre va perseguir a Clitemnestra, ara no perseguia a Orestes, mostrant-se com era ell i no les Erínies el que havia canviat. La resposta de les Erínies les perjudicava i donava l'oportunitat a Apol·lo de parlar de la solemnitat i la santedat del matrimoni (versos 213-218), fet que li permetia evitar la pregunta sobre la seva autoritat per perdonar o aprovar el matricidi.

L'enfrontament argumentatiu entre Apol·lo i les Erínies mostrava que en el seu mantenir-se com a absència, l'argumentació no tindria res a veure amb elles.

Apol·lo acusava les Erínies d'haver deshonrat a Hera a Zeus i a Cipris perquè mentre aquestes perseguïen a Orestes per haver assassinat la seva mare, no havien fet el mateix amb Clitemnestra quan aquesta havia assassinat el seu marit, deshonrant, així, el vincle del matrimoni pel qual aquestes divinitats vetllaven. Però les Erínies no havien fet això de què se les acusava, tot i que tampoc havien actuat com era habitual en elles, però de nou no es tornaven a defensar. Mostrant les Erínies com a parcials, Apol·lo les desqualificava per a seguir portant a terme les funcions que fins ara desenvolupaven i exigia que Atena esdevingués qui jutgés qui tenia raó dels dos. Tot i que l'argumentació d'Apol·lo per tal d'introduir a Atena com a jutge estava basada en uns fets més que dubtosos les Erínies no feien res per defensar-se, o no podien fer res per defensar-se. Una i altra vegada les Erínies es mantenien en la seva posició, en el seu perseguir a Orestes, en la mesura que aquest havia anat més enllà del que era lícit i així es feia rellevant com el suportar de les divinitats antigues era el no entrar en l'argumentació que suposava un món on el fons ja no era δίκη.

El verb ἐποπτεύω marcaria la transició que s'estava produint, ja que mentre en el vers 220 feia referència a les Erínies, en el vers 224 la referència era a Atena.

εἰ τοῖσιν οὖν κτείνουσιν ἀλλήλους χαλαῖς  
 220 τὸ μὴ τίνεσθαι μηδ' ἐποπτεύειν κότῳ,  
 οὐ φημ' Ὀρέστην σ' ἐνδίκως ἀνδρηλατεῖν·  
 τὰ μὲν γὰρ οἶδα κάρτά σ' ἐνθυμουμένην,  
 τὰ δ' ἐμφανῶς πρᾶσσουσιν ἡσυχάτερα.  
 δίκας δὲ Παλλὰς τῶνδ' ἐποπτεύσει θεά.  
 Si amb els que es maten entre ells ets tan fluixa  
 que no els castigues ni te'ls mires amb ira  
 et dic que no ets justa fent fora de casa a Orestes  
 doncs, en un cas hi poses tot el cor  
 mentre que de l'altre clarament t'ho prens amb més calma.  
 Pal·las supervisarà el judici d'aquestes coses, la deessa.

L'oposició venia donada per ἐποπτεύειν i ἐνδίκως referit a les Erínies i ἐποπτεύσει i δίκας referit a Atena. Amb aquesta repetició del mateix verb en tant poc espai de temps, aquest faria que es destaqués el contrast entre les Erínies que miraven els crims per tal de castigar els que actuaven més enllà de la δίκη i Atena que observava una disputa, no per castigar, sinó per resoldre-la davant d'un tribunal. L'argumentació, d'Apol·lo, malgrat que qüestionable, obria la possibilitat d'un canvi en el que significava δίκη. Però mentre Apol·lo argumentava acusant les divinitats antigues de quelcom que no havien fet, les Erínies no feien cas de res del que aquest deia i continuaven la persecució de la seva presa. En el següent vers del cor (vers 225) aquestes deien: “τὸν ἄνδρ' ἐκεῖνον οὐ τι μὴ λίπω ποτέ.” No et creguis que a aquest home el deixaré mai. Les Erínies eren sordes a l'argumentació d'Apol·lo<sup>11</sup>. Aquesta incapacitat de les Erínies per defensar-se davant dels arguments d'Apol·lo, malgrat que aquest les acusés falsament, era la diferència dels móns als que pertanyien. Mentre les Erínies tenien a veure amb el món antic de la venjança de sang i de la justícia com a δίκη, Apol·lo pertanyia al món que estava sorgint, en què δίκη tindria a veure amb tribunals, amb jutges i amb presentar arguments davant d'un tribunal que decidiria què calia fer amb aquell a qui es jutjava. Enlloc de la purgació que seguia inexorable a la menció, ara hi havia entre ambdues una certa detenció que permetia que de la menció ara ja no se'n seguís purgació, sinó que hi hagués un tant poder fer una cosa com una altra, de fet, de l'acte que s'havia portat a terme tant se'n podria seguir una cosa com una altra. Que hi hagués aquestes dues possibilitats era quelcom que de cap manera podia pertànyer al món de les Erínies, per això no presentarien arguments, mai abans ho havien hagut de fer i fer-ho seria deixar de ser absència: sucumbir. Per elles, el món dels tribunals no tenia cap sentit. Del què havia fet Orestes només se'n seguia una sola cosa: un nou vessament de sang, una nova venjança i l'argumentació, per les Erínies, no hi tenia cabuda, tot i que el seu món s'estava començant a esfondrar i els seus mètodes estaven deixant de funcionar.

Un rera l'altre seguien els atacs d'Apol·lo, però les Erínies no es defensaven i deixaven fer al déu de Delfos. Elles seguien amb la tasca que tenien encomanada: perseguir el matricida. En els següents versos veurem com si entre Apol·lo i les Erínies no hi hagués capacitat de comunicació. Apol·lo els deia que el perseguissin i que es possessin més fatiga al damunt, com donant a entendre que no serviria de res i la resposta de les Erínies seguia en la seva línia de no fer cas del que deia Apol·lo: les armes d'un i les de l'altre no tenien res a veure. Mentre Apol·lo veia inútil el que les Erínies feien, les Erínies veien inútil el que feia Apol·lo. La seva resposta, en

---

<sup>11</sup> SOMMERSTEIN 1989a, p. 121, pel que fa al vers 225: “Apollo's argument is simply ignored, as if the Erinyes were deaf to reason”

aquest sentit, era clara (vers 227) :“τιμὰς σὺ μὴ ξύντεμνε τὰς ἐμὰς λόγῳι.”. “No et pensis que em retallaràs els meus honors amb les teves paraules.”. Les Erínies pensaven que amb paraules, Apol·lo no aconseguiria res, que amb el seu λόγος no aconseguiria vèncer-les. La resposta d’Apol·lo tornava a mostrar la distància entre els dos móns: Apol·lo no es volia apropiari dels honors de les Erínies, com aquestes semblaven creure, Apol·lo anava molt més enllà, el que estava fent era que deixessin de valer, en el seu món ja no hi tenien cabuda. Les Erínies eren incapaces de pensar com ho feia Apol·lo, el seu món encara no havia desaparegut i ni se’ls passava pel cap que Apol·lo digués que els seus honors estaven deixant de valer. Les Erínies ho interpretaven com que ell no volia els seus honors perquè a aquest no li esqueien El món de les Erínies, era el món de l’escissió, i per tant, aquell en què els déus tenien assignades determinades funcions i no es podien immiscir en les dels altres. Aquest era l’argument que feien servir les Erínies: evidentment que Apol·lo no volia les seves funcions, no li esqueien estant al costat del seu pare. Aquestes funcions només les podien portar a terme les divinitats antigues. L’escena es tancava amb les paraules d’Apol·lo. Malgrat el convenciment de les Erínies de seguir perseguint a Orestes, Apol·lo no el deixaria i el protegiria. Apol·lo i les Erínies pertanyien a móns diferents<sup>12</sup>, on cada món tenia la seva estructura i quan els dos xocaven, cadascú des de la seva posició es trobava incapaç per comprendre l’altre. Les posicions es radicalitzaven i no hi havia punt d’unió, caldria la intervenció d’algú que pogués fer de mitjancer entre les dues parts, i aquesta seria Atena, la deessa de la saviesa.

Atena, per ser qui era, estava connectada amb els dos móns. Per una part era una deessa i per tant femenina, però de l’altre les seves qualitats eren masculines, era la deessa de la guerra i rebutjava casar-se. Nascuda de Zeus no volia tenir res a veure amb el que fos femení. Havíem vist com al llarg de l’*Orestea* es jugava amb el rol dels sexes, deixant que les dones representessin el que quedava endarrera, tal i com ho feien en la πόλις<sup>13</sup>. Atena rebutjava aquest rol, de la mateixa manera que ho feia Clitemnestra, situant-les en una posició anòmala<sup>14</sup>. Essent

<sup>12</sup> SOMMERSTEIN 1989a, p. 122 vers 230-1 :“Note that δίκας, which for Apollo and Athena (224) means “trial”, for the Erinyes means “vengeance””

<sup>13</sup> [Cfr.] WINNINGTON-INGRAM 1948, pp. 130-147

<sup>14</sup> SOMMERSTEIN 1989a, p. 134: “... note that in *Eum.* 296-8 six adjectives, participles or predicate nouns describe Athena, and all are *masculine* in form. There is no violation of grammatical rules; in the present phrase, for instance, θρασὺς ταγοῦχος ἀνήρ is formally not a description of Athena but of an imaginary (male) general whom she is said to resemble. The effect, however, is to reinforce the martial presentation of Athena in this speech, and the impression of her masculinity will be further strengthened when she arrives on stage in armour (397-489n.) and later when she votes to acquit Orestes because the murder of a man is more serious than that of a woman, adding τὸ δ’ ἄρσεν αἰνῶ πάντα ... ἅπαντι θυμῶι (737-8). As a “masculine female” Athena resembles Clytaemestra of the ἀνδρόβουλον κέαρ (*Ag.*11); but she will use both her masculinity and her femininity not to subvert the πόλις but to strengthen and unify it. See B.I.C.S.

dones, i per tant, estant lligades al quedar endarrera, rebutjaven aquesta connexió mentre que emfatitzaven les seves sorprenents característiques masculines que els permetien tenir una connexió amb el quedar endavant, que d'altra manera els estaria prohibida. Atena era la deessa de la saviesa i ja havíem vist com el saber era una donació de l'absència (πάθει μάθος). Això significava que el saber no era quelcom que es pogués "fer" sinó que es tractava d'un reconèixer el que les coses eren, un donar a cada cosa el seu lloc, que mostrava que les arrels del saber s'enfonsaven en l'absència. Sense això "fosc", tampoc hi podia haver saber. Atena com a deessa de la saviesa representava en ella mateixa aquesta dualitat indefugible. Malgrat rebutjar tot el femení, no deixava de ser una deessa i això la capacitava per representar la dualitat que constituïa el saber. El marxar cap a Troia d'Agamèmnon, l'enfonsar-se en el desconegut per tal d'aclarir-lo fins a sucumbir, la desmesura de sacrificar la pròpia filla, el preguntar-se pel que les coses eren, fer aparèixer el que hauria de quedar sempre amagat, tot això era Atena. Aquesta era el desig fora de tota mesura d'anar més enllà de tot el permès, suportant l'horror del que s'havia vist, però alhora era la deessa de l'ordre i de la bellesa i això era el que feia que fos la deessa de la πόλις, la deessa d'Atenes. Així, entre els dos extrems que representaven les Erínies i Apol·lo, entre el món que quedava endarrera i el que estava a punt de sorgir, hi havia Atena, la subjecció dels dos móns, o el que seria el mateix: l'equilibri per un breu instant que representava la πόλις. Atena era la subjecció de l'escissió just abans que esclatés, era el difícil equilibri entre dues forces que s'aniquilaven, però que en la seva contraposició constituïen l'haver. Atena com a filla de Zeus, representava les mateixes funcions que el seu pare<sup>15</sup>, de manera que ella també era un nom de l'escissió. L'escissió que havíem vist que funcionava sense ser notada en l'*Agamèmnon* i les *Coèfores* i que era problematitzada en les *Eumènides*, on Atena era l'únic que permetia que aquesta no saltés pels aires.

Donat que les dues parts no es posaven d'acord, l'escena es traslladava a Atenes. Tant Apol·lo com les Erínies havien radicalitzat les seves posicions de manera que semblava impossible que hi pogués haver un acord. Apol·lo no havia pogut dissuadir les Erínies de fer la seva tasca i aquestes continuaven la persecució de la seva presa. L'única solució era que Orestes marxés cap a Atenes, potser la deessa de la ciutat podria trobar una sortida al conflicte que s'havia obert entre els déus i acabar amb les disputes que estaven a punt de fer saltar el seu propi món. La situació no podia continuar com estava. Després del vers 231 el cor marxava d'escena perseguint a Orestes.

---

27 (1980) 72; Petrounias, E., (1976), *Funktion und Thematik der Bilder bei Aischylos*, Göttingen 206-7, Wington-Ingram R. P., (1983), *Studies in Aeschylus* 101-131, Cambridge."

## Purificació | 13.3

L'escena havia canviat d'emplaçament. Orestes, després de molt deambular arribava a Atenes i adreçant-se a la deessa, s'abraçava a la seva estàtua com a suplicant tal i com li havia ordenat Apol·lo, portant-se a escena la supressió de la diferència que defensava Apol·lo. Sense absència, sense mort no hi havia el que diferenciava als mortals dels immortals. Del vers 235 al vers 243 l'escena imitaria un breu pròleg, i l'entrada del cor en 244 i fins al vers 275 semblaria una segona pàrodos. Si bé en el primer moment de la tragèdia, semblava que es forçava la forma de la tragèdia quasi fins a trencar-la de la mateixa manera que ho feia el contingut, ara en aquesta segona escena semblava que les coses havien tornat a la normalitat, fet que coincidiria amb l'aparició d'Atena en escena.

En el vers 243 (“αὐτοῦ φυλάσσω ἀναμενῶ τέλος δίκης.”) Orestes deia que arribava a Atenes buscant el judici que acabaria amb els seus patiments. Amb l'expressió τέλος δίκης se'ns recordava que en l'*Orestea* els conceptes estaven canviant i que en les *Eumènides* era on l'evolució estava arribant al seu final. Orestes havia vingut a Atenes perquè aquí era l'únic lloc on hi havia la possibilitat d'entendre δίκη no com a venjança de sang sinó com a judici, i per tant, era l'únic lloc on tenia una oportunitat per a que cessessin els seus patiments. Orestes s'asseia tocant l'estàtua d'Atena esperant que aquesta arribés en resposta a la seva pregària, però enlloc d'Atena, qui arribava eren les Erínies que seguien el seu rastre. Orestes havia vingut aquí per ordre d'Apol·lo i explicava que no era un suplicant amb les mans gotejant sang, sinó que havia estat purificat. Tanmateix no se'ns explicava com havia estat purificat. Les línies 238-239 i 280 suggerien un procés gradual en què la pol·lució hauria estat netejada pel llarg deambular d'Orestes. Tanmateix, vèiem com les línies 282-283 i 448-452 suggerien un ritual de purificació, tot i que no se sabés si aquest s'havia portat a terme a Delfos (versos 282-283) o diversos cops a diferents llocs. La confusió semblava massa complexa per ser accidental. El corifeu deia que havien pogut seguir a Orestes per la sang que degotava. D'alguna manera semblava que aquesta afirmació entraria en contradicció amb el fet que Orestes semblava que ja havia estat purificat de la pol·lució del matricidi. Tanmateix, de la mateixa manera que abans quedava en ambigüitat si s'havia produït i quan la purificació, ara les Erínies, amb aquesta afirmació tornaven a posar de manifest el problema. La purificació d'Orestes era quelcom que la pròpia tragèdia s'ocupava de deixar en ambigüitat, igual que quedaria en ambigüitat el veredict del tribunal, quan un empat fes que cap dels dos grups de déus no es pogués imposar

---

<sup>15</sup> NILSSON 1967, p. 437



a l'altre. Si al final calia que hi seguís havent escissió, calia l'empat en el tribunal i quelcom semblant pel que feia a la purificació. Com que establir un terme mig, en aquest cas era impossible, o s'estava purificat o no s'hi estava, s'optava per a deixar-ho en una certa ambigüitat. Així, cap dels dos grups de déus es podia imposar per damunt de l'altre i l'equilibri no es trencava. Que Apol·lo tot sol no hagués pogut purificar a Orestes significava que l'absència encara era absència, que no havia pogut ser eliminada tant fàcilment. Apol·lo s'havia immiscit en les funcions de les Erínies impedint que es portés a terme la venjança de sang, però no havia pogut purificar a Orestes del crim que havia comès, malgrat que aquest hagués estat ordenat pel déu de Delfos. El matricidi encara es percebia com una terrible desmesura, mostrant-se com el fons, malgrat estar-se perdent, encara era δίκη.

Les Erínies ens explicaven el que havien patit perseguint a Orestes, però mentre la persecució per terra els havia causat un gran cansament i molt d'esforç, la persecució per mar havia estat molt més senzilla, mostrant-se que les Erínies eren immensament poderoses i molt perilloses, perquè Apol·lo no havia pogut posar-les a dormir de forma permanent ni Hermes havia pogut impedir que perseguissin a Orestes. Per tant, malgrat l'oposició d'Apol·lo, les Erínies encara havien de ser tingudes en compte i no es podien subestimar les seves forces. A partir del vers 253 tot el cor ja era a escena i buscaven ansiosament a Orestes fins que en el vers 257 el veien. El metre de 254 a 275 era una barreja de iambes i dòcmiacs que expressaven una gran agitació<sup>16</sup>. Les Erínies veien a Orestes abraçat a l'estàtua d'Atena. Les paraules de les Erínies mostraven com aquestes no havien renunciat a les seves funcions ni al seu món de venjança (versos 255-260) :

255 ὄρα ὄρα μάλ' αὖ· λεῦσσε τό(πο)ν πάντα,  
μὴ λάθῃ φύγδα βᾶς {ὁ} ματροφόνος ἀτίτας.  
ὄδ' † αὖτε γοῦν † ἀλκὰν ἔχων  
περὶ βρέτει πλεχθεὶς θεᾶς ἀμβρότου

260 ὑπόδικος θέλει γενέσθαι χρεῶν.  
Mira, mira de nou. Escorcolla-ho tot  
si no vols que el matricida se t'escapi sense ser castigat.  
Aquí hi ha l'home! Ell ha pres el santuari  
enroscant-se al voltant de l'estàtua de la deessa immortal

---

<sup>16</sup> [Cfr.] nota en 9.3.2

desitjant ser portat a judici pel que ens deu<sup>17</sup>.

Malgrat que el fons des del qual es comprenien les coses, estigués essent problematitzat, aquest encara seguia essent l'escissió: la menció era purgació i qui no pagava estava en deute, i per tant, es trobava en una situació de difícil equilibri, perquè no es podia fer desmesura i quedar-se igual. Això era el que s'havia esdevingut amb Orestes, s'havia fet desmesura i no havia caigut el càstig, per això faltava alguna cosa, Orestes devia alguna cosa a les Erínies.

La resposta de les Erínies a les pretensions d'Orestes mostrava el xoc entre els dos móns (versos 261-263) :

τὸ δ' οὐ πάρεστιν αἶμα μητρῶιον χαμαὶ  
 δυσαγκόμιστον, παπαῖ·  
 τὸ διερὸν πέδοι χύμενον οἴχεται.

Però no pot ser, la sang d'una mare un cop ha estat vessada a terra  
 és difícil de recuperar, ai las.

La sang<sup>18</sup> vessada a terra és absorbida i desapareix.

De nou es repetia el que havia estat constant en tota la tragèdia. Es mostrava el que ja havíem dit tantes vegades: la mort seguia essent un límit, i per tant, seguíem estant en el món de les Erínies, on no hi havia quelcom així com un valor comú amb el qual poder comparar les coses, de manera que es pogués trobar un equivalent amb què pagar una mort. Cada cosa era encara cada cosa i una mort només es podia pagar amb una altra mort. Tanmateix, això estava a punt de canviar, la menció del quedar endarrera que impedia que ésser seguis significant límit i que mort seguis essent la irreductibilitat de les coses era el que possibilitava que en la πόλις estigués sorgint un espai d'intercanvi on es podien canviar les coses entre elles, afavorint que es creés quelcom així com una matèria amb què totes les coses es podien mesurar i pel que feia al matricidi, semblava que també estava apareixent aquesta possibilitat, o això era el que pretenia Apol·lo fent anar a Orestes a Atenes: que una mort no s'hagués de pagar amb una altra mort. Si les coses es podien canviar unes per altres, perquè hi havia un element comú al que totes es

<sup>17</sup> Creiem, com West, en la superioritat de la variant "χρεῶν" testimoniada per un escoli en M, sobre la variant "χερῶν", malgrat que la idea de deure no fos prominent en l'*Orestea*. Així, malgrat que no fos un tema important en l'*Orestea*, reforçava la idea que les funcions de les Erínies tenien a veure amb càstig i retribució

<sup>18</sup> Pel que fa a traduir διερὸν per sang, [cfr.] SOMMERSTEIN 1989a, p. 128

podien reduir, i per tant, quantificar, s'hauria donat el primer pas perquè la venjança de sang deixés d'existir, la sang vessada no exigiria nova sang sinó que es podria pagar una compensació en forma de plata. El moment en què el moviment igualador que tenia lloc en la πόλις fes sentir els seus efectes, seria quan la funció de les Erínies començaria a percebre's com a supèrflua: dels assassinats se'n podria encarregar un tribunal que decidiria com es podria indemnitzar una mort. La venjança de sang estaria a punt de desaparèixer i amb ella l'escissió deutora de l'absència. La menció havia fet que el sentit de la mort s'hagués tornat problemàtic, de fet, impossible de donar-li cobertura i si la situació de partida, malgrat que inestable, permetia reconèixer la mort com a mort, el no pensable com a no pensable, la situació en què l'ésser deixés de ser escissió, era la pèrdua d'aquesta possibilitat.

Les Erínies lluitaven pel seu món i per això li deien a Orestes (versos 264-266)

ἀλλ' ἀντιδοῦναι δεῖ σ' ἀπὸ ζῶντος ὀφείν  
 265 ἐρυθρὸν ἐκ μελέων πελανόν, ἀπὸ δὲ σοῦ  
 βοσκὰν φεροίμαν πάματος δυσπότου·  
 En contrapartida, de viu en viu, et xuclarem  
 el líquid vermell dels teus membres, de tu  
 suportaré l'aliment de glop desagradable d'engolir.

Les Erínies es reafirmaven en la seva posició, només la sang d'Orestes podia rescabalar la sang de Clitemnestra, no hi havia cap altra opció, que Orestes fos jutjat per un tribunal era del tot inverosímil. Si algun dels mortals havia ofès un déu, un hoste o als seus progenitors tindria el que segons δίκη mereixés (τῆς δίκης ἐπάξια). Les Erínies no estaven soles en les seves funcions, també hi havia Hades, qui sota terra observava tot el que feien els mortals i s'emportava aquells que havien d'abandonar la presència. Les Erínies no es deixarien vèncer tant fàcilment, malgrat que les coses estiguessin canviant, l'estructura encara funcionava, per això encara hi havia l'Hades, l'àmbit de la no-presència, on les ψυχὰί s'enfonsaven després de morir. El destí de les Erínies i de l'Hades estaven lligats a l'absència, per això, quan una ψυχή tingués problemes per enfonsar-s'hi, haurem de pensar en la situació en què es trobaven les Erínies i l'absència.

Del vers 276 al 298 era Orestes qui responia a les Erínies. Les seves paraules tornaven a portar a primer terme el problema de la purificació. Deia que alligonat per les desgràcies sabia

molts ritus de purificació i on s'havia de parlar i on callar (versos 276-277 :“ ἐγὼ διδαχθεὶς ἐν κακοῖς ἐπίσταμαι † πολλοὺς καθαροὺς,† καὶ λέγειν ὅπου δίκη σιγᾶν θ' ὁμοίως” ) però en canvi, uns versos més endavant (280-283 :“βρίζει γὰρ αἷμα καὶ μαραίνεται χερός, μητροκτόνον μίασμα δ' ἔκπλυτον πέλει, ποταίνιον γὰρ ὄν πρὸς ἐστίαι θεοῦ Φοίβου καθαροῖς ἠλάθη χοιροκτόνοις.”) deia que la sang del matricidi havia estat netejada pel sacrifici d'un porquet en la llar del déu Febo. En les paraules d'Orestes es feia patent la contradicció: havia estat purificat moltes vegades o només una, o és que havia calgut a part de la purificació en el temple d'Apol·lo altres purificacions? El que Orestes posava de manifest era que si hi havia hagut una purificació en el temple d'Apol·lo aquesta no havia estat suficient. Apol·lo tot sol no havia pogut purificar un matricida, si ho hagués fet, hauria pogut acabar amb les atribucions de les Erínies, però semblava que això no havia estat així, la falta comesa havia estat massa gran per a què Apol·lo ho hagués pogut netejar. Recordem el que en els versos 261-263 havien dit les Erínies: la sang un cop caiguda a terra no es podia recuperar. L'argumentació d'Orestes seguia tres passos: la pol·lució era antiga i estava gastada, el dubte era si havia estat totalment netejada, llavors Orestes deia que havia estat purificat, el dubte ara és si aquest ritus havia funcionat, el següent que deia Orestes era que s'havia acostat a molta gent sense que aquests patissin cap mal, per tant, semblava que sí que havia estat purificat. Però malgrat l'afirmació d'Orestes que havia estat purificat, les Erínies havien pogut seguir el seu rastre. Tot i les paraules d'Orestes, el dubte sobre la purificació seguia existint i mostrava com de difícil es devia percebre el que una mort no es pagués amb una altra mort, i per tant, que difícil era que les Erínies perdessin les seves atribucions.

El cor responia a Orestes que ni Apol·lo ni Atena el podrien salvar sinó que els pertanyia a elles, que era la seva víctima i que el deixarien sense sang, com una ombra. Orestes esperava que aparegués Atena, però aquesta no ho feia. Orestes no responia a les preguntes de les Erínies i aquestes es reafirmaven en la seva posició: la destrucció era inevitable i cantaven a Orestes el que elles anomenaven ὕμνος δέσμιος (306), teixint-lo al seu voltant com si fos una xarxa invisible que el faria tornar boig (versos 329-332) i el destruiria (versos 333,358-9, 368-80). L'ús de δέσμιος en el vers 306 era antitètic de λυτήριος (vers 298); Orestes havia demanat a Atena que vingués i que l'alliberés però en canvi les Erínies esperaven lligar-lo encara més fort.

## Ὕμνος δέσμιος. Absència presència | 13.4

En el ὕμνος δέσμιος es mostrava el suportar de les Erínies. En el *kommos* de les *Coèfores* vèiem com Orestes en el seu suportar feia evident l'absència com el no poder fer res, mentre que ara en el suportar de les Erínies es feia evident el que representava per l'absència el quedar exposada en primer terme. El fet que el món dels déus hagués quedat en primer terme feia que en les *Eumènides* tinguéssim una nova perspectiva de la menció del quedar endarrera. Si en les *Coèfores* vèiem com la menció afectava al món dels mortals, en les *Eumènides* degut a la pròpia pregunta que des-cobria l'absència com a fons de l'ésser, el focus havia quedat desplaçat cap a la pròpia absència i era el seu seguir essent absència, i per tant, el seu suportar, el que tenia lloc en aquesta cançó del cor i en les *Eumènides* en general. Tanmateix, en aquest *stasimon* ja no es tractava merament de suportar, sinó que es mostrava en què consistia. En la mesura que la tragèdia de les *Eumènides* era l'aparèixer del món dels déus, el que s'estava posant de manifest era el en què consistien les coses. Ja no es tractava del que passava amb les coses quan es mencionava l'ésser, sinó del que passava a l'ésser quan aquest era mencionat. En les *Eumènides* es feia evident el caràcter desproporcionat de menció de l'ésser que tenia aquesta tragèdia, en la mesura que el transcórrer de la menció que havia tingut lloc en l'*Agamèmnon* i les *Coèfores*, i per tant, el des-cobrir-se d'aquest, havia portat a què les *Eumènides* fos el propi ésser, sense que aquest es veiés a través d'allò que s'esdevenia a les coses, el que apareixia en escena. Això feia que en aquesta tragèdia no hi hagués un personatge que es trobés en aporia, sinó que l'aparició de l'absència brotés directament, i per tant, fos el que hi hagués en escena i no un personatge que en el seu suportar ho fes evident.

Del vers 307 al vers 321 les Erínies cantaven en anapests, preparant-se per a cantar el ὕμνος δέσμιος. Tot el que s'havia anat des-cobrint de l'absència en l'*Agamèmnon* i les *Coèfores* es trobava condensat en aquesta cançó. Allò que amb tanta dificultat anava sorgint ara es mostrava tot d'una, de la mateixa manera que les Erínies, per primer cop, apareixien en escena. Aquestes ens explicaven qui eren, el que Apol·lo els havia fet, i per tant, perquè eren en escena, les seves funcions, l'escissió que constituïa el món dels déus, el fet que hagués estat Zeus qui ho havia establert, les conseqüències que tenien les seves funcions pels mortals, acabant per tornar a recordar qui eren. No hi havia cap altre moment en les *Eumènides* on l'absència estigués més al des-cobert. Les Erínies s'ajuntarien per ballar i així crear una xarxa amb les paraules però també amb els moviments de la seva dansa que faria rellevant que l'heure-se-les amb les coses encara era el que seguia valent. La seva cançó no deia en el sentit modern, sinó λέγειν, feia aparèixer

l'absència, elles mateixes, i per tant, el que estava tenint lloc en escena era l'absència. Les Erínies estaven disposades a mostrar la seva perícia abominable i dir com aquest grup repartia la fortuna entre els homes (versos 309-312):

ἄγε δὴ καὶ χορὸν ἄψωμεν, ἐπεὶ μοῦσαν στυγεράν  
 ἀποφαίνεσθαι δεδόκηκεν  
 310 λέξαι τε λάχῃ τὰ κατ' ἀνθρώπους  
 ὡς ἐπινωμᾶι στάσις ἀμή.  
 Veniu i nuem la dansa, després que la perícia horripilant<sup>19</sup>  
 a mostrar estem decidides  
 i a dir la part assignada als homes  
 com la distribueix la nostra companyia.

“μοῦσαν” relacionada amb les muses, les divinitats de les cançons, la música, la dansa o la poesia era alhora la paraula que significava saber en el sentit de destresa o talent<sup>20</sup>. El que nosaltres només podíem considerar com a art, pels grecs comportava un saber reconèixer el que les coses eren, i per tant, una certa destresa o perícia. No hi havia divisió entre l'art i el saber, no hi havia una esfera separada de l'art, a diferència del que passava en la Modernitat, on només hi havia art quan el que no hi havia era saber, sinó que l'art era heure-se-les amb les coses, el λόγος era art (cfr. 10.6). Aquell que posava un cor a cantar o uns personatges dalt de l'escenari, tenia una especial destresa, un saber reconèixer el que les coses eren: l'artista era savi. Aquesta manca de separació entre el que nosaltres diferenciàvem com a saber i com a art era conseqüència de la constitució de l'ésser des de l'absència, ja que era aquesta absència el que feia de l'ésser límit, irreductibilitat, i per tant, figura bella en el sentit de la *KU* de Kant i alhora el que obligava a què el saber fos un heure-se-les amb les coses, un reconèixer el que elles eren, perquè des que l'absència les constituïa, no hi havia la possibilitat de fer-les. El lligam entre art i saber, que constituïa l'ésser grec com a λόγος, era el mostrar-se de l'absència com a fons de l'ésser.

Aquesta no separació entre el saber i l'art era el que es perdria quan la menció de l'ésser portés a la pèrdua de l'absència. Després de la menció, ésser ja no podria significar per més temps bellesa, perquè aquesta estava constituïda des de l'absència, i amb la pèrdua de

<sup>19</sup> SOMMERSTEIN 2008, p. 395

<sup>20</sup> [Cfr.] L.S.J

L'absència que significava la menció, les coses deixarien de ser belles, i per tant, conèixer les coses ja no tindria res a veure amb heure-se-les amb les coses, perquè no hi hauria res amb què heure-se-les en la mesura que les coses haurien deixat de tenir límit, de tenir figura. Conèixer les coses, ara, hauria de tenir a veure amb allò que les coses, ara, serien. En tant que les coses haurien deixat de tenir consistència, quan haguessin deixat de tenir figura, conèixer-les seria poder fer de cada cosa qualsevol cosa (el que en 10.6 havíem anomenat domini). Així, es mostraria que l'ésser era buit, no res, il·limitat. L'ésser i la bellesa ja no tindrien res a veure, justament les coses serien el que no seria figura bella, l'art quedaria al marge de l'ésser, i heure-se-les amb les coses, no tindria res a veure amb saber. L'art deixaria de significar saber, el poeta deixaria de ser savi, perquè el savi justament seria, no el que reconegué el que les coses serien, sinó el que fes d'elles qualsevol cosa. La separació entre art i saber és el que constitueix la Modernitat. Només hi ha art, quan el saber falla, quan no es troba un concepte que redueixi la figura bella a cosa, mostrant-se que l'ésser modern no està constituït per l'absència, sinó per la seva manca (cfr. 10.6). Les Erínies estaven disposades a dir la seva perícia horripilant i en la mesura que la perícia, l'art, era l'ésser de les coses, les divinitats antigues estaven a punt de dir-nos qui eren, i per tant, què era l'absència.

El següent que explicaven les Erínies era com repartien les parts assignades (*λάχη*) als mortals. Això feia que s'establís una relació amb les Moires que eren les que repartien els destins. Ambdós grups de divinitats tenien a veure amb el quedar endarrera i amb el límit: la mort. Les Moires establien els límits dels mortals, mentre que les Erínies vigilaven els límits de manera que aquests no fossin transgredits i si això passés, llavors elles s'encarregarien de castigar els culpables. En el vers 317 les Erínies tornaven a rebutjar que Orestes estigués purificat (*χεῖρας φονίας ἐπικρύπτει*) com aquest afirmava en els versos (280-7), de manera que en aquest cas, pel que elles eren (vers 312) :“*εὐθυδίκαιοι δ' οἴομεθ' εἶναι*” havien d'exercir les seves funcions. Les Erínies es tenien per dretes justicieres. L'únic que feien era fer complir *δίκη*, fer que qui la transgredís, qui anés més enllà del que li pertocava, fos castigat. Les seves funcions eren el que *δίκη* era. Els que no transgredien la *δίκη* passaven la seva vida sense ser tocats per la còlera de les Erínies, ara bé, qui la transgredia, llavors se les havia de veure amb elles. Sense les Erínies no hi podia haver *δίκη*, perquè aquesta era menció que es purgava per la seva constitució des de l'absència, per això, la pèrdua de les funcions de les Erínies era la pèrdua de *δίκη*. L'estreta relació entre *δίκη* i la venjança de sang es mostrava en els versos 316-320:

ὄστις δ' ἀλιτῶν ὡσπερ ὄδ' ἀνήρ  
 χεῖρας φονίας ἐπικρύπτει,  
 μάρτυρες ὀρθαὶ τοῖσι θανοῦσιν παραγιγνώμεναι

320 πρᾶκτορες αἵματος αὐτῶι τελέως ἐφάνημεν.

Però per aquell que ha ofès greument, com aquest home,  
 unes mans ensagnades amagant,  
 testimonis rectes, posant-nos al costat dels morts, ocupant-nos  
 com a executores, fins al final, del deute de sang, ens mostrem.

L'absència significava que la desmesura no podia quedar sense càstig i per evitar que això passés, hi havia les Erínies, les venjadores de la sang vessada.

A partir del vers 321 començava el primer *stasimon* (versos 321- 396). Aquest estava format per quatre parelles estròfiques la primera i l'última predominantment iambo-trocaiques i la segona i la tercera predominantment dactíliques. Després de la primera estrofa i de la primera antiestrofa i entre l'estrofa i l'antiestrofa de la segona i la tercera parella estròfica hi havia un *ephythnium* (aquest s'anomenava mèsode quan no es repetia després de l'antiestrofa)<sup>21</sup>. Aquest es caracteritzava per ser una cançó dins de la cançó, una mena de pean dins de l'himne que cantaven les Erínies i la seva repetició feia l'efecte d'un encanteri. L'última parella estròfica no tenia *ephythnia* i el seu ritme era molt més suau i sense sincopació, mentre que el mèsode dos (entre la tercera estrofa i la tercera antiestrofa) suggeria que estava acompanyat per una dansa que es caracteritzava per moviments violents. El canvi de ritme coincidia amb l'afirmació de la dignitat i del terrible poder de les Erínies. Tota la cançó estava dominada pel seu ritme frenètic, per la sensació d'encanteri, i per la seva atmosfera terrorífica i amenaçant, mentre estrofa rera estrofa s'anava des-cobrint el quedar endarrera. La pròpia cançó era una transgressió: en intentar fer δίκη, es tornava a fer ἀδικία, les Erínies reclamant les seves funcions, mostrant els

---

<sup>21</sup> PODLECKI 1989, p. 157: "There is a fairly serious structural uncertainty in this choral ode. The MSS repeat the short stanza vv. 328-33 after Stanza 1', as vv. 341-6. Many edd. therefore repeat vv. 354-9 after 366 and 372-6 after 380, but there is no justification for this in the MSS and Page simply leaves the tradition as it is. It is not an easy choice. W.C Scott argues that whereas vv. 354-9 might be able to be repeated (the explanatory "for..." of 354 could equally well explain 365-6, which simply echo the thought of 350 ff.), "372-6 ... is disruptive if repeated" ("Nonstrophic elements in the *Oresteia*", *Transactions of the American Philological Association* 112 (1982) 179-96 at 190). {...} I propose as an alternative the excision of vv. 341-6. These lines, too are "disruptive" since the phrase "these offices" in v. 347 must refer to the content of Stanza 1', which ends at 340. In any case, to achieve perfect symmetry we should also have to suppose that a Fourth Mesode has fallen out of the MSS between Stanzas 4 and 4' (i.e. after v.388).



seus drets estaven anant més enllà del que era lícit. Les pròpies guardianes dels límits els estaven traspasant; el regne de δίκη estava arribant al seu final.

La primera estrofa (versos 321-326) ens explicava qui eren les Erínies i què els estava passant. Les Erínies es dirigien a la seva mare nit per queixar-se del que Apol·lo estava fent: les estava privant de les seves funcions, honors antics, tractant d'arrabassar-los la seva presa, que era el sacrifici adequat per netejar la taca per l'assassinat d'una mare. El primer rellevant era que es feia a les Erínies filles de la Nit. En Hesíode (*Theog.* 185) les Erínies eren filles de Gaia en ser fecundada per les gotes de sang que queien damunt d'ella quan Cronos tallava els genitals al seu pare Urà. En canvi en la cançó que cantaven les Erínies es deia explícitament que eren filles de la Nit. Això les feia germanes de les Moires, de fet, semblava que Èsquil les estava identificant amb les Keres<sup>22</sup> (*Hes. Thg.* 217-222) de manera que les podia associar més clarament amb la idea de foscor. La pròpia Nit era una de les divinitats més antigues, filla del Caos, el poder més antic de tots (*Hes. Thg.* 123). Les Erínies es queixaven del que els estava fent el fill de Leto, ell era el culpable del que estava passant, ja que s'estava interposant en les seves funcions i els impedia exercir-les. Orestes (πτῶκα) se'ls estava escapant. La referència a Orestes com a πτῶκα ens traslladava a *l'Agamèmnon* 137 πτάκα θυομένοισιν i al terrible *omen* d'Aulis. En aquell cas la llebre era Ifigènia, mentre que ara la referència era a Orestes, però mentre en aquell cas cap déu va intervenir per a protegir a Ifigènia, malgrat ser una víctima innocent, ara Apol·lo defensava un matricida. De fet, en *l'Agamèmnon*, s'exigia el sacrifici com a l'altra cara de l'empresa que marxava a Troia, com a conseqüència de l'escissió que constituïa l'ésser, i per tant, del fet que la menció fos purgació. Tanmateix, des de llavors les coses havien canviat, la menció que començava amb l'acte terrible d'Agamèmnon havia fet que la diferència entre l'aparèixer i el quedar endarrera s'estigués a punt de perdre, posant-se en qüestió la purgació que seguia a la menció. La desmesura d'encaminar-se cap al que sempre hauria de quedar endarrera que se significava amb l'atrocitat de sacrificar a Ifigènia, havia fet rellevant que a la menció sempre li queia la purgació, fent evident que el matricidi no era més que la purgació que queia a Clitemnestra per haver assassinat a Agamèmnon, de manera que el mostrar-se de l'estructura de l'ésser com a δίκη feia que el matricidi es percebés amb certs atenuants, provocant que el sacrifici d'Ifigènia i el matricidi ja no es percebessin amb el mateix horror, i per tant, la purgació que els havia de seguir tampoc es considerés que hagués de ser la mateixa: mentre que Agamèmnon calia que morís, no semblava que Orestes també ho hagués de fer. El des-cobrir-se de l'ésser, mostrant la inevitabilitat de la purgació un cop s'havia produït la

menció, feia que aquesta comencés a fallar: si el matricidi era inevitable, fet que encara no es percebia en el sacrifici d'Ifigènia, el cas d'Orestes presentava atenuants. El mostrar-se de δίκη era la seva pèrdua, el seu deixar de funcionar.

En l'*epithymnium* (versos 327-333) les Erínies cantaven, però alhora el que es cantava era el que estava succeint: es portava a escena el propi λόγος. λέγειν (tal com hem vist) no tenia només a veure amb dir paraules, sinó que era un reconèixer el que les coses eren, era un heure-se-les amb les coses, i per tant, un altre nom per ésser. El que les Erínies cantaven era el que les Erínies estaven fent: hipnotitzar, fer perdre el seny a la seva víctima, Orestes. Tanmateix, mentre en les *Coèfores*, Orestes semblava tornar-se boig, en aquesta escena no sucumbia sota l'influx de la cançó de les Erínies. En els versos 328-333 les Erínies deien:

ἔπι δὲ τῶι τεθυμένωι  
 τόδε μέλος, παρακοπά,  
 330 παραφορά, φρενοδαλῆς  
 ὕμνος ἐξ Ἐρινύων,  
 δέσμιος φρενῶν, ἀφόρ-  
 μιγκτος, αὐονὰ βροτοῖς.  
 Però sobre la víctima  
 la nostra cançó, bogeria,  
 pertorbació, vertigen on es perd la raó  
 himne de les Erínies  
 que lliga la ment, sense  
 lira marciment dels mortals.

En els versos 222-3 de l'*Agamèmnon*, just després que aquest entengués el que l'*omen* havia pronosticat, el cor d'ancians cantava :“βροτοὺς θρασύνει γὰρ αἰσχρόμητις τάλαινα παρακοπὰ πρωτοπήμων”. També Agamèmnon havia sofert la τάλαινα παρακοπὰ que infonia valor als mortals per les accions més desmesurades<sup>23</sup>. Mentre les Erínies es referien a “παρακοπή” com la bogeria que sobrevenia a aquells que havien anat més enllà de tota

<sup>22</sup> SOMMERSTEIN 2008, p. 395

<sup>23</sup> HILTBRUNNER 1950, p. 57: “Als Hauptmotiv bindet die drei Dramen der Orestie der Gedanke der fortzeugende Blutschuld, die in Agamemnon über Klytaimestra zu Orest weiterwirkt, von der die Kette der Leiden eröffnenden Verirrung, παρακοπὰ πρωτοπήμων (Ag. 223) bis zu jener παρακοπὰ von der die Erinyen dem Orest singen (Eum. 330).”

mesura, en l'*Agamèmnon* feia referència a la bogeria de fer allò que estava més enllà de tota mesura. Semblaria que en un i altre lloc s'estaven dient coses diferents, però el que es descobria era que en l'*Agamèmnon* la "παρρακοπή" que feia que es marxés cap a Troia actuant contra δίκη, era alhora la purgació de quedar-se sense un lloc al que tornar i això no era altra cosa que el que deien les Erínies que feien: enviar la παρρακοπή a aquell que havia transgredit els límits, tractant de restablir la δίκη. En les *Eumènides* s'havia descobert que a la menció li queia de manera inevitable la purgació i en aquesta estrofa les Erínies posaven de manifest perquè. La menció, el dirigir-se cap a l'ontològic era la pèrdua del terra que s'habitava i aquesta era la purgació que queia, aquesta era la "παρρακοπή". Aquesta tant era la menció com la purgació, una i altra només eren les dues cares del "mateix".

Així, les Erínies, intentant restablir δίκη també acabaven anant més enllà del que era lícit, la δίκη un cop es perdia, estava perduda per sempre, no hi havia la possibilitat de fer-la i les Erínies, volent castigar Orestes, perseguint-lo, enfrontant-se a Apol·lo, posant al descobert el que elles eren, reclamant les seves funcions, també estaven anant més enllà del que era lícit. La παρρακοπή que enviaven les Erínies per tal de restablir la δίκη, acabava enfonsant-se més en la ἀδικία, de la mateixa manera que la παρρακοπή que patia Agamèmnon, feia que es quedés sense res. Mentre en l'*Agamèmnon* es feia referència al caràcter desmesurat de la menció, en les *Eumènides* la referència era al caràcter desmesurat de la purgació, però després de tot el que havia passat, el que es mostrava era que tant era παρρακοπή la menció com la purgació, perquè la menció era purgació i la purgació era menció. No hi havia restablir els límits. L'afany de preguntar-se per l'ésser era la purgació de quedar-se sense terra, la bogeria de dirigir-se cap al no res, era la bogeria de quedar-se sense res. No hi havia altra purgació que abandonar el terra que es trepitjava. En la figura d'Agamèmnon es mostrava com la παρρακοπή era alhora menció i purgació: marxar a Troia i no tenir una llar a la que tornar. La bogeria que enviaven les Erínies no era més que la conseqüència d'encaminar-se cap al que no era cosa.

En la primera antiestrofa, les Erínies ens explicaven qui eren (versos 334-341) i en mostrar-nos-ho, el quedar endarrera quedaria exposat a totes les mirades.

τοῦτο γὰρ λάχος διαν-

335 ταία Μοῖρ' ἐπέκλωσεν ἐμπέδως ἔχειν· θνατῶν

τοῖσιν αὐτουργίαι ξυμπέσωσιν μάταιοι,

τοῖς ὀμαρτεῖν, ὄφρ' ἂν γὰν ὑπέλθῃ· θανῶν δ'

340 οὐκ ἄγαν ἐλεύθερος.

Aquesta és la part que

la Moira indesviable m'ha assignat tenir a perpetuïtat. A aquells  
mortals a qui els han caigut actes malvats sense sentit  
fer-los d'escorta, fins que davallin sota terra. I ni morts  
no del tot lliures.

La referència a què els actes malvats sense sentit eren quelcom que queia damunt (ξυμπέσωσιν) d'aquell que els cometia posava de manifest que ésser encara significava límit, i per tant, el que forçava a ser el que s'era, de manera que no era quelcom que es decidís, sinó quelcom que es reconeixia (l'heure-se-les amb) mostrant-se com el món de la venjança de sang, el món de les Erínies era aquell món en què l'ésser era ἀνάγκη.

La segona estrofa era el portar a escena l'escissió entre les divinitats. Aquestes funcions les van rebre al néixer i cap dels immortals no les compartia cadascú tenia les seves atribucions i ningú s'immiscia en les dels altres. En el vers 350-1 és deia que : "οὐδέ τις ἐστι ξυνδαίτων μετὰκοινος". La separació entre els déus olímpics i les Erínies era tant radical que no hi havia una tercera part que pogués compartir un banquet amb els dos<sup>24</sup>. D'altra banda elles tampoc podien interferir en les funcions dels déus olímpics (vers 352) : "παλλεύκων δὲ πέπλων † ἄμοιρος † ἄκληρος ἐτύχθην". Les Erínies no tenien res a veure amb les robes blanques, amb les ocasions de festa i d'alegria, sinó que on elles pertanyien era on hi havia lamentacions, el seu color era el negre, el color del dol, de la pèrdua. Ara bé, això estava canviant, perquè Apol·lo estava impeding que les Erínies fessin el que els pertocava: la línia que els separava s'estava difuminant.

Les Erínies explicaven que s'encarregaven dels vessaments de sang entre familiars. Quan Ares entrava en una casa i destruïa a un familiar elles el perseguïen i per molt fort que fos l'acabaven afeblint. Les Erínies emfatitzaven el càstig més que no pas les bones conseqüències que es poguessin derivar de les seves funcions, perquè arribats a aquest punt de des-cobriments, no tindria gaire sentit justificar el que feien les Erínies en nom de garantir l'estabilitat de la δίκη. Amb això que ara havia estat portat a escena de δίκη, la purgació s'havia d'entendre com l'altra cara de la menció. Ja no hi havia la possibilitat de creure en un restabliment de δίκη, la purgació no era aquest restabliment, només el perdre el terra que s'habitava i s'havia d'entendre com el

caràcter d'absència, la pèrdua que significava el mencionar el que no eren coses d'aquest món. Les Erínies feien rellevant la divisió de funcions entre elles i els déus olímpics i semblava que els dos estaven contents amb aquesta divisió, les divinitats antigues castigant els que anaven més enllà de tota mesura i els déus olímpics estant eximits d'haver-ho de fer. Les Erínies mostraven el que havia estat, fins ara, l'estructura de l'haver, i per tant, el que funcionava sense notar-se, l'habitual i això no havia estat altra cosa que el fet que havien estat dividits els honors i les funcions entre les divinitats antigues i els déus olímpics. Tanmateix, degut a la intromissió d'Apol·lo, o el que és el mateix, la menció de l'ésser que havia deixat al des-cobert la seva estructura fent que aquest deixés de funcionar, les Erínies estaven perdent les funcions que fins ara els havien estat assignades.

Les Erínies tornarien a insistir que per molt poderós o fort que fos un home, si aquestes l'atacaven, aquest s'enfonsaria sota la seva envestida. Això era el que feia dels homes, homes enfront dels déus. Que els mortals sucumbessin davant l'envestida de les Erínies, era que encara hi havia diferència, que encara hi havia mort, i que per tant, aquesta encara era límit. Quan això no passi, no sabrem si les Erínies encara seran les Erínies, si els mortals encara seran mortals, si la mort encara es comprendrà com a límit, i aquesta, com hem vist, és l'ambigüitat que constitueix les *Eumènides*. L'estrofa tres i el mèsode dos descriuen gràficament el que s'esdevenia quan les Erínies atacaven a algú que havia anat més enllà de tota mesura. La descripció del procés i dels seus efectes la feien tant amb les paraules com amb la dansa<sup>25</sup>. En els versos 370-1 les Erínies deien : "ἀμετέραις ἐφόδοις μελανείμοσιν ὄρχησμοῖς τ' ἐπιφ(θ)όνοις ποδός", "amb les nostres negres escomeses i la dansa odiosa del nostre peu". Ποδός normalment era redundant en la tragèdia, tanmateix no semblava ser-ho aquí. Mentre sabíem que els moviments de picar de peus eren una característica de la dansa dels cors de la tragèdia, en l'*Orestea* aquesta noció tenia una implicació que anava més enllà dels moviments de la dansa, ja que aquesta indicació coreogràfica tenia a veure amb el que estava passant amb δίκη, que es percebia com trepitjada per tot el que s'estava esdevenint. Un altre cop, aquesta noció, com en el vers 110 "καὶ πάντα ταῦτα λὰξ ὀρῶ πατούμενα" se li havia donat una expressió visible. De la mateixa manera, en els versos 372-6 la descripció dels moviments de ball del cor de les Erínies recordaven el que estava passant amb δίκη, de fet una i altra cosa eren el mateix:

---

<sup>24</sup> SOMMERSTEIN 1989a, p.142

<sup>25</sup> SOMMERSTEIN 2008, p. 401, nota 95: "Here, and in the lines that follow, the words seem to carry some indication of the choreography: one may picture the circle of dancers closing in on their victim while flapping their dark garments with sinister effect, then (372-4) leaping high and coming down hard as if to stamp hard as if to stamp the life out him, then perhaps (375-6) extending a leg as if to trip up a runner."

μάλα γὰρ οὖν ἀλομένα  
 ἀνέκαθεν βαρυπετῆ  
 καταφέρω ποδὸς ἀκμάν-  
 375 σφαλερὰ (καὶ) τανυδρομοῖς  
 κῶλα –δύσφορον ἄταν.  
 D'un gran bot  
 des de dalt deixo caure pesant  
 cap avall la força del peu,  
 una cama que faria ensopegar fins a un bon corredor  
 calamitat insuportable.

El moviment de les Erínies era un moviment violent contra els que havien trepitjat δίκη, tanmateix, el seu moviment, al seu torn, tornava a ser un moviment de trepitjar, mostrant-se la desmesura de la purgació que malgrat ser l'altra cara de la menció, no podia tornar les coses a tal i com estaven abans de la menció, i pel fet de seguir de forma inexorable a la menció, intentant restablir δίκη, s'enfonsava altra cop en l'ἀδικία.

Les Erínies ens explicarien el que li esdevenia al que havia transgredit la δίκη. En les *Eumènides* es presentava un problema nou que no es presentava ni en l'*Agamèmnon*, ni en les *Coèfores*, si més no, no de forma tant central com s'esdevenia en les *Eumènides*, i que tenia a veure amb què la transgressió del matricidi no era la primera que s'havia produït en el casal dels Atrides. Fins ara havíem vist que la desmesura comportava la mort. Aquell que anava més enllà de la δίκη, aquell que feia aparèixer el que quedava endarrera cometent un assassinat, havia de morir, perquè en la mesura que les coses no eren, encara, quantificables, ni per tant, intercanviables, una mort només es podia pagar amb una altra mort. Tanmateix en les *Eumènides*, no era exactament això el que passava, posant-se de manifest com el moviment d'igualació que estava tenint lloc a la πόλις era l'altra cara de la desaparició de la venjança de sang i ambdós, el fer-se notar els efectes de la pregunta ontològica. Després de matar la seva mare, a Orestes se li apareixien les Erínies i aquest sentia que estava perdent el seny. Les seves darreres paraules a les *Coèfores* així ho testimoniaven, vers 1048-1050 :

σμοιαὶ γυναιῖκες αἶδε Γοργόνων δίκην  
 φαῖοχίτωνες καὶ πεπλεκτανημένα

1050 πυκνοῖς δράκουσιν· οὐκέτ' ἄν μείναιμ' ἐγώ.  
Dones espantoses veig, que semblen Gòrgones  
vestides amb túniques gris fosc i cobertes  
de moltes serps. No em puc quedar.

en els versos 1053-4 :

οὐκ εἴσι δόξαι τῶνδε πημάτων ἐμοί·  
σαφῶς γὰρ αἶδε μητρὸς ἔγκοτοι κύνες.  
No són una aparença, aquestes desgràcies.  
Sinó que clarament veig les malignes gosses de la mare.

i en els versos 1061-2 :

ὕμεις μὲν οὐχ ὀρᾶτε τάσδ', ἐγὼ δ' ὀρῶ·  
ἐλαύνομαι δὴ κούκέτ' ἄν μείναιμ' ἐγώ.  
No les veieu, en canvi jo les veig.  
Em fan fugir, no em puc quedar.

Amb el que Orestes havia fet, havia perdut peu, el seu món ja no podia ser per gaire més temps el que era. Aquesta pèrdua del seu món es portava a escena com una bogeria i alhora com un exili, un haver de deixar el món conegut que s'habitava per marxar cap al desconegut, un quedar-se sol (ja hem vist que al final de les *Coèfores* fins hi tot Pílates desapareixia). Les paraules del cor així ho mostraven (versos 377-380):

πίπτων δ' οὐκ οἶδεν τόδ' ὑπ' ἄφρονι λύμαι·  
τοῖον ἐπὶ κνέφας ἀνδρὶ μύσους πεπόταται,  
καὶ δνοφεράν τιν' ἀχλὺν κατὰ δώματος  
380 αὐδᾶται πολύστονος φάτις.

Però quan cau no ho sap perquè el dany li ha fet perdre el seny:  
tal és la tenebra de la seva taca, volant entorn d'ell,  
i una llòbrega boirina damunt del palau  
diu trist un oracle.

Aquest perdre el seny, aquest desvari que feia que hagués de fugir de casa seva i de la seva terra, aquest perdre peu era quelcom que trobàvem que li esdevenia a un altre dels grans personatges de la tragèdia, en aquest cas de la tragèdia de Sòfocles. Aquest personatge era l'oncle d'Antígona, Creont.

Creiem que al final de les *Eumènides* hi hauria quelcom del que després esdevindria la gran escissió que dominaria l'*Antígona*. Per situar-nos en aquesta ens remetrem a les paraules de Martínez Marzoa en *De Kant a Hölderlin* (pàgines 119-122). Aquestes, de fet, dues pàgines obren aquesta tragèdia de tal manera que es fa difícil, un cop llegides, entendre l'*Antígona* d'una altra mode. Les paraules de l'autor giren sobre el concepte *d'ágrapta nómina* :

“Para empezar, hoy sabemos que la lectura tradicional del decisivo verso 450 de “Antígona” no se sostiene. Hölderlin se encontró tan incómodo con esa lectura, aun sin tener otra, que de hecho ensayó un recurso muy forzado (del cual no vamos a ocuparnos aquí) para evitarla. Lo que la lectura tradicional entiende es que Antígona dice en este verso que no fue Zeus quien estableció para ella el mandato cuyo cumplimiento Creonte exige. Pero Antígona no dice eso, es decir, no se sitúa de un lado en la oposición entre los dioses y los hombres, no recurre a lo divino como instancia excluyente frente a Creonte. De lo que Antígona habla en ese verso no es del decreto de Creonte, sino de lo que dice que ella, Antígona, ha hecho, y es de eso de lo que se dice que no se lo ordenó Zeus; el sentido del verso es precisamente el de excluir que la conducta de Antígona pueda basarse en la apelación a los dioses frente a los hombres<sup>26</sup>. ¿A qué apela entonces Antígona?; expresamente nos dice que no es a los dioses y sí en cambio, a lo que ella misma llama un poco más abajo *ágrapta nómina*, esto es, ciertamente algo así como “leyes no escritas”, pero entendiendo por “no escrito” lo esencialmente no escrito, es decir, aquello que por su mismo carácter no se puede escribir, y, entonces, lo que está excluido por el adjetivo *ágrapton* no es meramente el hecho de la escritura, sino aquel modo de tener lugar las cosas que permite que ellas puedan ser y quedar escritas, a saber, la fijación, la tematización; lo *ágrapton*, por lo tanto, es lo no tematizable, aquello cuyo tener lugar, cuyo manifestarse, es su mismo substraerse. Esto nos remite a lo que nosotros hemos llamado *áthesis o die Natur*; hemos indicado que ello es, en efecto, en cierta manera el ámbito de lo divino; pero entonces Antígona, al decirnos que se remite no a los dioses, sino a eso, lo que hace es recordarnos el carácter de *die Natur* como aquello que, siendo ello mismo su propio substraerse, en su mismo tener lugar (esto es, en su substraerse) constituye lo otro, la distinción, la fijación; el carácter, pues de *die Natur* como la contraposición misma de *die Natur* y lo otro; no como los dioses, sino como aquello que hace dioses a los dioses por lo mismo que hace hombres a los hombres; el que las “leyes no escritas” sean “de los dioses” no significa que los dioses sean autores de ellas, sino que ellas constituyen el elemento de lo divino, en el cual, y sólo en él, los dioses son dioses. Antígona no está de un lado del “entre”; está en el entre mismo. Se mueve en el “entre”, cosa que por cierto hace también Creonte, sólo que uno y otro lo hacen en direcciones contrapuestas. Precisamente porque Antígona, aun moviéndose en una dirección, se mueve en el “entre”, Antígona, aunque desde el principio se sepa que su dirección es la

---

<sup>26</sup> Cf. REINHARDT 1976, pp. 84-85.



de la muerte, no puede hacer nada equiparable a arrojarse a un volcán, su dirigirse a la muerte no puede ser, y de hecho no es, eso que, a propósito del proyecto del “Empédocles”, caracterizábamos como “hacer de la muerte un acto” en el cual, de alguna manera, presuntamente se liberase de la escisión; eso mismo es también la razón por la que la tragedia no puede tener a Antígona como único protagonista, sino que es preciso el equilibrio Antígona-Creonte, porque la distancia o la contraposición ha de ser recorrida en las dos direcciones, el camino a la unidad, que es el camino de la muerte (sin que pueda hacer de la muerte un acto) y, por la otra parte, la afirmación de la distinción, la fijación y la ley, que conduce precisamente no a la muerte, sino a la ausencia de sentido; no hay afirmación de la unidad, no hay “liberarse de” la escisión; la única referencia a lo uno y común estriba en mantener la escisión de la escisión y la unidad, la separación de los dos mundos.”

El que en la tragèdia d’*Antígona* es reconeixia com *ágrapta nómina* era el que en les *Eumènides* eren les Erínies. Era el que feia de l’èsser, ésser, era el tret de la substracció. El que en les paraules de Martínez Marzoa era la *áthesis* o *die Natur*, era el que al llarg de l’*Oresteia* havíem trobat com a δίκη. Pel que feia a Antígona “al decirnos que se remite no a los dioses, sino a eso, lo que hace es recordarnos el carácter de *die Natur* como aquello que, siendo ello mismo su propio substraerse, en su mismo tener lugar (esto es, en su substraerse) constituye lo otro, la distinción, la fijación;” ens recordava el que li estava esdevenint a Orestes. La bogeria d’Orestes, l’exili, el quedar-se sol, eren maneres de significar-se la distinció, la fixació, o el que seria el mateix: la pèrdua de Grècia. *Antígona* tenia la capacitat de portar el propi tret de la substracció a escena i ho feia mostrant com la menció, era menció (el que feia Antígona, encaminar-se cap a la unitat) i la seva substracció (el que feia Creont, condemnat a habitar en la manca de límit), per això calien els dos personatges, la mort d’Antígona sense la solitud de Creont seria menció sense substracció, de la mateixa manera que la solitud de Creont sense la mort d’Antígona seria substracció sense menció. Un i altre eren les dues cares del fet que l’èsser fos escissió, o del que seria el mateix: que l’èsser estava constituït per l’absència. Creiem que hi havia quelcom d’això en la figura d’Orestes. En la seva solitud, en el seu deambular, en la seva bogeria, hi trobem trets que compartiria amb Creont, i malgrat que Orestes al final de la tragèdia no quedés en la mateixa situació que Creont, creiem que en les *Eumènides* s’apuntaria a quelcom d’aquest tipus. Tot i així, al final de l’*Oresteia*, la fixació, era quelcom a què s’apuntava més que quelcom que s’assolís. Orestes al final de la tragèdia quedaria absolt i malgrat la indefinició amb què quedava la seva situació, semblava que podria tornar al seu palau, quedant amb certa ambigüitat fins a quin punt s’havia produït la menció i fins a quin punt la purgació, a diferència del que passava en l’*Antígona*.

En la darrera parella d'estrofa i antiestrofa les Erínies es reafirmaven en la seva posició: “μέλει γάρ” així romanien, les seves “menyspreables” funcions seguien valent (ἀτίετα λάχη). Les Erínies seguien essent enginyoses, efectives i memòria de les faltes, sagrades i inexorables pels mortals “εὐμήχανοι δὲ καὶ τέλειοι, κακῶν τε μνάμονες, σεμναί καὶ δυσπαρήγοροι βροτοῖς,” i continuaven estant apartades dels déus en el fangar tenebrós (θεῶν διχοστατοῦντ' ἀναλίωι λάπαι). Així, mentre les seves funcions seguissin valent els mortals seguirien sentint por d'anar més enllà del que era lícit. Les Erínies ens recordaven que ens acabaven d'explicar les lleis que havien fixat les Moires i havien ratificat els déus, (versos 391-3 : “ἐμοῦ κλύων θεσμόν τὸν μοιρόκραντον ἐκ θεῶν δοθέντα τέλεον;”)<sup>27</sup>, i que per tant, la seva pèrdua era la pèrdua del que les Erínies eren. Aquestes, malgrat no ser divinitats olímpiques, tenien els seus honors i el seu lloc i això era el que permetia que hi hagués quelcom. Per això, la seva pèrdua era tant problemàtica. La cançó que havia començat amb una invocació a la mare Nit acabava en la més profunda tenebra. En el suportar de les Erínies l'absència havia esdevingut presència sense deixar de ser absència.

---

<sup>27</sup> SOMMERSTEIN 1989a, p. 150 : “θεσμός differs from νόμος mainly in its connotations and associations, which suggest the ideas of antiquity and sanctity. In particular the oldest written laws of the Athenians, the homicide laws of Dracon, were often referred to as θεσμοί (cf. And. 1.81, Arist. *Ath.* 7.1), whereas Solon's laws were called νόμοι. The Erinyes' age-old θεσμός is at least very closely related to the θέσμιον of Zeus that prescribed παθεῖν τὸν ἔρξαντα (Ag. 1564). Presently Athena will lay down a new θεσμός (484, 571, 615), embodied in the Areopagus council; the Erinyes will at first see this θεσμός as destructive of their own (cf.490-3), but eventually Athena will persuade them that the two can coexist in harmony.



Entre dos móns | Capítol 14



L'arribada de la deessa marcava un punt d'inflexió en la tragèdia. Fins ara havíem vist com en el suportar de les Erínies es feia evident que l'absència encara era absència. Les divinitats antigues es queixaven del que els havia fet Apol·lo i reclamaven seguir exercint les funcions que ara estaven perdent. Ni per un moment feien cas de l'argumentació del déu mostrant que no pertanyien al seu món. En aquest moment, amb l'entrada d'Atena es presentava una nova possibilitat. Atena era la deessa de la πόλις, i per tant, representava el moviment d'aclariment del fons que portava a terme la πόλις, constituint-la com a tal, però que alhora l'abocava al perill de perdre's, de manera que la deessa significava aquell breu moment que seria la πόλις en el moviment de la menció mentre encara li quedés fons per aclarir. En l'instant que el fons es perdés definitivament, llavors la πόλις, en la seva força s'hauria liquidat a si mateixa. Per això, Atena representava la co-existència del fons i de l'aparèixer, i per tant, un món on les Erínies encara hi tenien un lloc, tot i que el moviment de la πόλις la portés més enllà d'ella mateixa. Aquesta possibilitat i aquest perill eren el següent que es portaria a escena.

Aquest episodi estava marcat per la reflexió sobre la possibilitat que Orestes fos jutjat enlloc de castigat per les Erínies, de manera que s'obris la possibilitat d'un nou ordre. L'arribada d'Atena era aquesta possibilitat, en tant que representava la πόλις, i per tant, la possibilitat que es pogués establir un tribunal. Després de les súpliques d'Orestes, arribava la deessa, que havia sentit el clam d'una veu quan prenia possessió de la terra que els cabdills i els primers dels aqueus li havien assignat com una rica porció dels tresors guanyats. Atena emfatitzava el costat positiu de la conquesta de Troia fet que contrastava amb el que s'havia dit en l'*Agamèmnon*, perquè la deessa del saber no podia deixar de veure l'empresa comuna com allò que alhora era el seu tret més característic: la pregunta pel que sempre ja havia quedat endarrera. La deessa, sense estar espantada sinó sorpresa per la presència de les Erínies i Orestes, es dirigia als nous visitants de la seva terra (versos 406-12):

καινήν δ' ὄρωσα τήνδ' ὀμιλίαν χθονός  
 ταρβῶ μὲν οὐδέν, θαῦμα δ' ὄμμασιν πάρα.  
 τίνες ποτ' ἔστέ; πᾶσι δ' εἰς κοινὸν λέγω,  
 βρέτας τε τοῦμόν τῶιδ' ἐφημένωι ξένωι  
 409a [ύμῖν τε· τόνδε μὲν γὰρ ἐν ξένοις λέγω,]  
 410 ὑμᾶς δ' ὀμοίας οὐδενὶ σπαρτῶν γένει,

οὐτ' ἐν θεᾶσι πρὸς θεῶν ὄρωμέναις,  
οὐτ' οὖν βροτείοις ἐμφερεῖς μορφώμασιν·  
Però en veure aquests nous visitants d'aquesta terra  
tot i que no estic espantada, hi ha una estranyesa en els meus ulls.  
Qui sou? A tots en comú ho dic,  
a l'estranger assegut prop de la meva estatueta  
[ i a vosaltres. Ho dic als estrangers]  
i a vosaltres també que no us assembleu a res engendrat  
ni com a deesses entre els déus se us veu,  
ni per la forma us assembleu als mortals.

De fet, era normal que Atena estigués sorpresa de la presència de les divinitats que no apareixien, sinó que sempre quedaven endarrera, i de fet, això justificaria les lleugeres dificultats sintàctiques en el seu discurs en els versos 407-412<sup>1</sup>. De nou es faria notar que la situació portada a escena era del tot extraordinària. Per dir que les Erínies no pertanyien al món dels olímpics Atena emprava un verb de veure (ὄρωμέναις) i es deia explícitament que les Erínies no podien ser: vistes. El de les Erínies no era aparèixer.

Atena no volia ser mal educada amb les Erínies<sup>2</sup>, no era just parlar malament d'aquells de qui no es tenia cap retret a fer, (versos 413-4 : "λέγειν δ' ἄμομφον ὄντα τοὺς πέλας κακῶς, πρόσω δικαίων ἢδ' ἀποστατεῖ θέμις."). De fet Atena estava condemnant el tipus de comportament que havia exhibit Apol·lo. Aquest no havia mostrat cap respecte per unes divinitats més antigues que ell. Quan la deessa havia fet la seva aparició, l'escissió, essent el que quedava en primer terme, era el que estava deixant de funcionar, els dos extrems ja no es mantenien units, cadascú feia la guerra pel seu compte a diferència del que passava al principi de l'*Orestea* quan era Zeus qui enviava una Erínia venjadora als transgressors (A. 57). L'arribada d'Atena pretenia suavitzar aquest enfrontament entre divinitats antigues i déus vigents. Des del primer moment aquesta es mostrava amable amb les Erínies, a diferència del que havia fet Apol·lo, de manera que l'enfrontament entre les dues parts no fos com havia estat fins ara. Atena prenia el relleu a Apol·lo, i tot i que defensava, com el déu, a Orestes, la seva posició era més conciliadora, de manera que es pogués arribar a alguna situació en què els dos grups de

<sup>1</sup> PODLECKI 1989, p. 164

<sup>2</sup> SOMMERSTEIN 2002, p. 162: "There is a moment when Athena, confronted with the hideous sight of the Erinyes, is about to speak of them in terms that might have been slightly improper, but she checks herself (413-4) on the ground that it is wrong to speak offensively of one who has done nothing wrong."

divinitats hi estiguessin d'acord, escenificant-se, així, que malgrat que l'escissió s'hagués fet visible, encara seguia valent. El món dels déus era una escissió, que funcionava quan aquesta escissió no es notava, i per tant, quan el que es percebia era que els dos grups de déus anaven a la una. Així, quan l'escissió es començava a perdre, aquesta es començava a notar i les disputes dels déus passaven a primer terme. Això era el que s'estava esdevenint en les *Eumènides*, l'escissió s'estava fent notar, mostrant-se que s'estava perdent. Ja ho havíem vist, això era conseqüència de tot el que s'havia esdevingut en l'*Agamèmnon* i les *Coèfores*, tanmateix, sense l'escissió no quedava res, Grècia es perdia. La tragèdia era aquest difícil equilibri: el mostrar-se de l'escissió just abans que es perdés.

Quan comparàvem les primeres paraules d'Apol·lo amb les primeres paraules d'Atena vèiem el contrast. Apol·lo entrava en escena insultant les Erínies, mentre que Atena, molt més amablement, els preguntava qui eren. Això marcaria el to de les següents escenes. Malgrat que l'enfrontament hi seguia essent, perquè l'escissió seguia estant en primer terme, aquest s'intentava reconduir a una posició on un acord fos possible, per tal que l'escissió continués valent, perquè sense l'escissió ens quedàvem sense πόλις, i per tant, sense món. L'escena es desenvolupava en una *stichomythia* entre Atena i les Erínies que s'allargava des del vers 415 fins el vers 435. A diferència del que passava amb Apol·lo, les Erínies dialogaven amb Atena. Les divinitats antigues explicaven qui eren, el seu llinatge i les seves funcions i explicaven que perseguien a Orestes perquè aquest havia matat la seva mare. En el vers 426 Atena preguntava per les circumstàncies del crim :“ἀδμῆς ἀνάγκης, ἢ τινοσ τρέων κότον;” la pregunta d'Atena ens portava de nou al problema de l'ἀνάγκη. Ho havia fet Orestes per ἀδμῆς ἀνάγκης (la salvatge ἀνάγκη) o per por de la ira d'algú? En aquest moment s'introduïa una possibilitat que fins ara no s'havia tingut en compte: que algú pogués constrènyer a algú a fer quelcom. En aquest cas, Atena estava preguntant per la participació d'Apol·lo en el matricidi, i per tant, per l'atenuant que havíem vist que constituïa el fet que, en fer-se visible l'estructura de l'ésser, es mostrés que la purgació era inevitable un cop s'havia fet la menció. Només en les *Eumènides* hi havia lloc per aquesta pregunta, abans no. La situació estava canviant i en el món que estava sorgint i que volia deixar endarrera la venjança de sang, es començava a percebre la possibilitat que al matricidi no li hagués de seguir una purgació, ja que hi havia fets, com la coacció que havia exercit Apol·lo damunt d'Orestes que ho impedièn. Aquesta possibilitat, que només s'havia presentat després que s'hagués fet visible l'estructura de l'ésser, era la que permetia que hi pogués haver un judici i no la venjança de sang. Evidentment, les Erínies no responien, la pregunta no anava amb elles (vers 427:“ ποῦ γὰρ τοσοῦτο(ν) κέντρον ὡς μητροκτονεῖν;”) que



podia ser tant poderós per portar a algú a cometre matricidi? Les Erínies no acceptaven atenuants, per elles no hi havia qüestió: aquesta no tenia sentit i malgrat que el nou ordre que estava inaugurant Atena, fes trontollar tot el que havia valgut fins ara, com a representants de l'ordre antic, no podien acceptar una pregunta que qüestionava l'estructura del seu món. De fet, les Erínies per ser qui eren i pertànyer on pertanyien els era impossible entendre el que Atena els estava preguntant, obrint-se una escletxa entre els dos móns que faria que la comprensió cada cop fos més difícil. Aquesta distància que estava sorgint es mostrava en el canvi de significat que patien els conceptes al llarg de la trilogia, degut a què la pèrdua de l'absència que ocasionava la pèrdua del terra que es trepitjava, alhora era la que feia que els conceptes es comencessin a veure sota una llum més favorable.

Com que Atena no rebia resposta per part de les Erínies, aquesta continuava dient que malgrat que dues parts estaven presents, només havia sentit a una d'elles (vers 428 :“δουῖν παρόντων ἡμῖς λόγου πάρα.”). Atena només havia sentit a les Erínies, i per tant, el discurs que podríem anomenar l'altre dels dos. Havíem vist en diferents moments de l'*Orestea* que aquest “altre discurs” tenia la tendència a independitzar-se del primer. Ja havíem vist també que això passava en connexió amb la menció que s'estava portant a terme. Si en algun moment de la trilogia l'altre dels discursos era més independent, era en les *Eumènides*, on tot l'ordre estava a punt de saltar pels aires, i per tant, on estava en joc fins a quin punt encara hi havia dos discursos. Però Atena amb la seva posició conciliadora intentant mantenir l'ordre, reclamava el primer dels discursos: les Erínies no podien ser les úniques que parlessin, Orestes, que havia portat a terme l'acte que anava més enllà de tota mesura, també hi tenia quelcom a dir. Atena era la πόλις, aquell breu moment en el vòrtex de la menció en què se suportava l'horror de l'absència, i per tant, el difícil equilibri d'absència i presència, per això, ni Orestes, ni les Erínies, podien ser tot el que hi hagués, calien els dos discursos. Les Erínies es queixaven que Orestes no hagués fet el jurament que li permetria ser jutjat: jurar que no havia comès el matricidi<sup>3</sup>. En el cas que no ho jurés les Erínies haurien guanyat el cas. Tanmateix, Atena mostrava que del que es tractava no era si Orestes havia matat o no la seva mare, sabíem que sí que ho havia fet, sinó que es tractava de saber si Orestes havia estat forçat a fer-ho, perquè depenent d'això, Orestes

---

<sup>3</sup> SOMMERSTEIN 2008, p. 408 nota 104: “The Furies are, in effect, challenging Orestes to a contest of oaths: they will swear that he killed his mother, and he must swear that he did not or, if he refuses to do so, lose his case. Orestes, of course, could not possibly accept this challenge, and Athena – taking note, no doubt, of how the Furies evaded her very pertinent question about what caused Orestes to act as he did – perceives that the challenge is a ploy designed to secure Orestes’ condemnation on an issue which is not in dispute (whether Orestes actually killed his mother) while avoiding the issue which *is* in dispute (whether the killing was justified or excusable).”

podria ser alliberat de les Erínies, interrompent-se el moviment que portava de la menció a la purgació. Que es pogués percebre a Orestes forçat per Apol·lo a matar la seva mare i que a la menció no li seguís la purgació eren dues maneres de dir el mateix: que l'ἀνάγκη estava deixant de funcionar. Les Erínies no entenien el que Atena els estava dient. Atena les feia jugar a un joc del qual no sabien les regles (vers 431):

πῶς δῆ; δίδαξον· τῶν σοφῶν γὰρ οὐ πένηι.

Com és? Explica't que no ets pobra en saviesa.

Degut a què hi havia hagut quelcom així com una coacció, per primer cop es podia qüestionar que l'ἀνάγκη, l'ésser en tant que εἶδος, fos el fons de les coses. Aquest mostrar-se la coacció que significava ἀνάγκη era la manera de dir-se que l'ἀνάγκη estava deixant de funcionar, de manera que ja no se sabia fins a quin punt, si la coacció havia quedat en primer terme, del saber el que un era, se'n seguia el que havia de fer. Això determinava que si l'ἀνάγκη es podia perdre, i per tant, la noció d'ésser com a límit, el que estava en joc era que hi hagués la possibilitat de la purgació, sorgint, per aquesta causa, la possibilitat del judici. Ara, en la nova situació, hi havia unes noves regles del joc i les Erínies acceptaven aquestes noves regles: si amb el jurament no n'hi havia prou, doncs que Atena li preguntés el que calgués i que ella mateixa jutgés el matricidi; el món d'Atena no era el de les Erínies i aquestes no podien fer res més que acceptar-ho. El camí que anava de Delfos a Atenes no era altre que la distància que separava la venjança de sang de la justícia dels tribunals i les Erínies perseguint a Orestes l'havien recorregut, deixant endarrera el seu terra. En els versos 433-5:

XO: ἀλλ' ἐξέλεγχε· κρῖνε δ' εὐθειῖαν δίκην.

AΘ: ἦ καπ' ἐμοὶ τρέποιτ' ἂν αἰτίας τέλος;

435 XO: πῶς δ' οὐ, σεβούσηι γ' ἄξι' ἀντ' ἐπαξίων;

CO: Llavors pregunta i discerneix en drete justícia.

AT: Així em confieu la decisió final del càrrec?

CO: Com no? Com a respecte pel respecte que ens has mostrat.

En aquest moment es produïa un canvi<sup>4</sup> en les Erínies que feia que acceptessin que Orestes fos jutjat. Atena amb les seves bones maneres i mostrant el respecte que els tenia se les havia

<sup>4</sup> SOMMERSTEIN 1989a, p. 158: " ... but they now seem ready to accept δίκη in the sense of judgement (not vengeance) at the hands of a third party. The verb κρῖνω, used here for the first time in *Eu.* (it will appear

guanyades i ara enlloc de la venjança de sang, les Erínies, acceptaven que tingués lloc un judici. Atena havia mostrat a les Erínies que aquestes encara tenien un lloc, malgrat que les coses estiguessin canviant. Davant la posició radical d'Apol·lo que estava dinamitant l'ordre que hi havia hagut fins llavors, i per tant, la pròpia escissió, la deessa pretenia, malgrat els canvis, que l'escissió seguís valent. Per això es buscava un equilibri entre les parts, de manera que malgrat el seu enfrontament, l'ordre es mantingués. El que Atena pretenia no era fàcil, l'escissió ja s'havia fet notar, i per tant, semblava difícil que pogués seguir valent, tanmateix, aquesta seria la qüestió de fons que faria que avancés la trama de les *Eumènides*.

El que s'acabava d'esdevenir entre les Erínies i Atena, marcava un punt d'inflexió en la trilogia: era el que havíem anomenat el pas de δίκη a justícia. En la mesura que δίκη era un altre nom per ésser, el que estàvem proposant era que les paraules d'Atena mostressin el que en les paraules de Detienne<sup>5</sup> era el pas de la lògica de l'ambigüitat a la lògica de la contradicció. L'*Agamèmnon* i les *Coèfores* representaven la lògica de l'ambigüitat, on dominava la noció de δίκη en què menció era purgació, on no hi havia fer δίκη sense al seu torn fer ἀδικία. Però hi havia quelcom més, era el que havíem anomenat λόγος com a diferenciat del nostre dir modern. Λόγος significava el mateix que ésser, no hi havia dues esferes separades, la del ésser i la del dir, no hi havia un doble nivell, i per tant, una adequació entre el que era i el que es deia. Així, la paraula del poeta, o la del *mantis* eren el que Detienne anomenava "paraula eficaç"<sup>6</sup>, aquella que era la realitat. Per això l'estàtua d'Atena no era una representació d'Atena, era la pròpia deessa i si algú li infligia algun mal, a qui se li estava infligint no era a una representació

---

eight times more between now and 744), in a sense marks the transition: Orestes is no longer in danger of being hounded to death ἄκριτος." Pel que fa a κρίνω L.S.] discernir, separar però també jutjar, decidir, escollir, sempre en relació amb els canvis en el conceptes que s'estan produint al llarg de l'*Oresteia*. [Cfr.] també KITTO 1959, p. 63: "The Erinyes are doing something of great moment; they are abandoning their claim to instant execution of Dikê, and submitting their case to the judgement of reason. It is true that they are so sure of the justice of their case that they think it makes little difference, and are exceedingly angry when judgement goes against them."

<sup>5</sup> DETIENNE 1994, p. 153 i ss: "Le déclin de la parole magico-religieuse se lit remarquablement dans un moment privilégié de l'histoire du droit. Le prédroit offre un état de pensée où les paroles et les gestes efficaces commandent le déroulement de toutes les opérations. À ce niveau, l'administration de la preuve ne s'adresse pas au juge qui doit apprécier mais à un adversaire qu'il s'agit de vaincre. Il n'y a pas de témoin qui fournisse des preuves. Il n'y a que des procédés ordaliques. Ceux-ci déterminent mécaniquement le "vrai" et la fonction du juge est d'entériner les "preuves décisives". L'avènement de la cité grecque marque la fin de ce système: c'est le moment qu'évoque Athéna déclarant aux Euménides pendant le procès d'Oreste: "Je dis que les choses non justes ne triomphent pas avec des serments." Parole décisive que le chœur des citoyens prolonge par ces mots: "Alors, fais ton enquête et prononce le jugement droit." Les serments qui tranchaient par la force religieuse cèdent la place à la discussion qui permet à la raison de donner ses raisons et offre ainsi au juge l'occasion de se faire une opinion après avoir entendu le pour et le contre. Le dialogue triomphe. Mais, du même coup, l'ancienne parole n'a plus cours."

de la deessa, sinó a la pròpia deessa<sup>7</sup>. Amb les paraules d'Atena a les Erínies es marcava aquest canvi: el jurament deixava de ser una paraula eficaç, ara calia que hi hagués un diàleg i un consens. La paraula eficaç esdevenia paraula diàleg i aquest canvi que havíem percebut com a canvi en l'estructura de l'ésser, i per tant, de la δίκη i del λόγος alhora es percebia com el sorgiment de la πόλις en tant que espai d'igualació, en què les coses començaven a esdevenir intercanviables<sup>8</sup>. Una de les cares d'aquesta igualació, de la mateixa manera que ho era l'abolició de les antigues tribus i la distribució dels ciutadans en tritis, era el fet que s'havia deixat de lluitar com ho feien els antics guerrers per començar a lluitar com hoplites afavorint que tots aquells que lluitaven esdevinguessin iguals, de manera que en el si de la πόλις hi hauria un grup de ciutadans que tenien els mateixos deures i els mateixos drets<sup>9</sup>, mostrant-se el principi d'igualació de tots els ciutadans de la πόλις, que faria que les decisions ja no les pogués prendre un de sol, sinó que aquestes haguessin de ser sotmeses a debat i posterior votació. Això

---

<sup>6</sup> DETIENNE 1994, p. 96.

<sup>7</sup> DETIENNE 1994, p. 162 i ss.: "Εἰκόν, c'est le terme technique qui désigne la représentation figurée, peinte ou le sculptée, c'est l'"image", créée par le peintre ou le sculpteur. Simonide est à peu près le contemporain d'une mutation qui bouleverse aussi bien la signification de la statue que les rapports traditionnels de l'artiste et de l'œuvre d'art. Dès la fin du VII<sup>e</sup> siècle, la statue n'est plus un signe religieux, elle est une "image", un signe figuré qui cherche à évoquer pour l'esprit de l'homme une réalité extérieure. Un des aspects de cette mutation, c'est l'apparition d'une signature sur la base de la statue ou dans le champ de la peinture: dans la relation qu'il institue avec l'œuvre figurée, l'artiste se découvre comme agent, comme créateur, à mi-chemin entre la réalité et l'image."

<sup>8</sup> Pel que fa a les conseqüències que comportava la menció del que sempre ja havia quedat endarrera que tenia lloc a Grècia [cfr.] WILES 1997, p. 94: "Vernant, in his seminal study of Greek space, has shown how Greek cosmology relates to the Greek political thinking, and specifically how the idea of a centred earth held in equipoise or suspension relates to ideas of *isonomia* "political equality". He also examined the physical space of the *polis*. The vertical dominance of the Acropolis in the pre-democratic city yielded to the level dominance of the Acropolis in the pre-democratic city yielded to the level democratic Agora, from which roads radiated out to the peripheral city walls, and to the communities beyond the federated to from the *polis*. While the hierarchical Acropolis was dominated by a single patron, the democratic Agora belonged equally to all the gods. The official centre of Athens was the altar of the twelve gods in the Agora, a symbol of convergence which it is tempting to relate to the idea that Attica once comprised twelve cities. Planners from Cleisthenes to Plato and Aristotle were preoccupied with preserving political balance between those who lived at the centre and those who lived on the periphery. Cleisthenes' system of tribes combated regionalism in Attica by linking demes in the hinterland and in a coastal ring around the city to demes at the core within the city. The statues that emblemized the ten Cleisthenic tribes were located centrally in the Agora, facing the seat of the democratic Council, and to this central point every deme sends it representative."

<sup>9</sup> DETIENNE 1994, p.152: "C'est la phalange, la formation hoplitique où chaque combattant occupe une place dans le rang, où chaque citoyen-soldat est conçu comme unité interchangeable, qui permet la démocratisation de la fonction guerrière et, solidairement, l'acquisition par un plus grand nombre de privilèges politiques jusqu'alors réservés à une aristocratie, à un groupe de "choisis". Se fondant sur des progrès technologiques, la réforme hoplitique n'est pas de l'ordre du seul technique: elle est aussi à la fois produit et agent de structures mentales nouvelles, celles-là mêmes qui dessinent le modèle de la cité grecque. Réforme hoplitique et naissance de la cité grecque ne sont pas elles-mêmes, dans leur solidarité, séparables de la mutation intellectuelle la plus décisive pour la pensée grecque: la construction d'un système de pensée rationnelle qui marque une rupture éclatante avec l'ancienne pensée religieuse, de caractère global, où en même forme d'expression recouvre différents types d'expérience."

possibilitava que la paraula comencés a ser paraula diàleg, i que per tant, hi comencés a haver la πόλις. En les *Eumènides*, les paraules d'Atena mostraven, en aquest sentit, el camí que estava seguint la πόλις. Ni tant sols Apol·lo, el *mantis* per excel·lència que deia les paraules del seu pare, tenia la paraula eficaç, fins hi tot ell s'hauria de sotmetre al que la πόλις digués. L'escena de Cassandra mostrava perquè: el saber estava deixant d'estar constituït des de l'absència.

Les paraules d'Atena havien marcat el pas de δίκη a justícia, del món de la paraula eficaç dels *mantis* i els poetes a la paraula diàleg de l'àgora, i per tant, el pas del λόγος al que seria el llenguatge que pretenia dir la realitat. La tragèdia, en tant que pregunta per l'ésser, era aquesta frontissa entre els dos móns. L'ésser presentava dues cares, l'ἀλήθεια era l'aparèixer de λήθη, i per tant, l'ésser no exclouïa la foscor, sinó que aquesta sempre acompanyava la claredat<sup>10</sup>. El discurs era, per tant, sempre doble. Tanmateix, el moviment igualador de la πόλις o el que era el mateix, la pregunta per l'ésser, feia que aquest caràcter doble comencés a fer-se un problema. Per primer cop, tal i com estàvem veient que s'esdevenia en les *Eumènides*, apareixia a escena el que sempre hauria de quedar endarrera, de manera que ara hi havia dos termes que s'oposaven. Fins ara la paraula era eficaç, i per tant, no tant sols orientada cap al real, sinó també cap als altres, això feia que ἀλήθεια anés acompanyada de πειθώ. A partir d'ara la paraula seductora podria ser al mateix temps enganyosa, podent-se imposar a la realitat i fer-se passar per ella. Tanmateix, aquest problema no esdevenia tal, si no era per un pensament capaç de posar una distància entre el dir i les coses. L'ambigüïtat de la paraula, que en les *Eumènides* venia representada per la confrontació entre Apol·lo i les Erínies, era el punt de partida per a una reflexió sobre el llenguatge que el pensament portaria a terme en dues direccions: d'una banda la capacitat del llenguatge per dir la realitat, de l'altra la capacitat d'influència de la paraula sobre els altres (com s'esdevenia en l'escena de Clitemnestra i Cassandra, o en la de Cassandra i el cor). La reflexió sobre aquestes qüestions era el sorgiment de la πόλις. La tragèdia no faria aquesta reflexió, això la portaria més enllà del que ella era, però sí que era aquí on es començava a fer problema aquest caràcter doble que tenia el λόγος.

En el transcórrer de l'*Orestea* ens havíem trobat amb diferents moments en què es feia rellevant la paraula eficaç. Un d'aquests era en les paraules d'Àrtemis (vers 144: "τούτων αἰτεῖ

---

<sup>10</sup> DETIENNE 1994, p. 120: "Il n'y a donc pas d'un côté *Alétheia* (+) et de l'autre *Léthe* (-) mais entre ces deux pôles se développe une zone intermédiaire où *Alétheia* glisse vers *Léthe* et réciproquement. La "negativité" n'est donc pas isolée, mise à part de l'Être; elle ourle la "Vérité", elle en est l'ombre inséparable. Les deux puissances antithétiques ne sont donc pas contradictoires, elles tendent l'une vers l'autre; le positif tend vers le négatif, qui, d'une certaine façon, le "nie", mais sans lequel il ne se soutient pas."

ξύμβολα κρᾶναι.”) quan la deessa exigia que es complissin les correspondències d’aquelles coses, i per tant, del que havia sorgit en les paraules de Calcant. Un altre moment era en les paraules de Calcant. En aquell moment el cor ens deia que les paraules del *mantis* no quedarien sense compliment (A. 249: “τέχνηαι δὲ Κάλχαντος οὐκ ἄκραντοι.”). En el principi de l’*Agamèmnon* la paraula de Calcant era encara una paraula eficaç i Àrtemis, d’alguna manera era el que feia rellevant: la menció era purgació, l’ésser era límit i el saber un heure-se-les amb les coses, de manera que ésser era λόγος, no hi havia dues esferes separades, i per tant, la paraula era encara paraula eficaç. Molt diferent era el cas de Cassandra. El fet que fos la *mantis* que acompanyava a Agamèmnon en el seu retorn a casa després d’haver conquerit Troia, posava de manifest que la menció s’havia produït, fet que es notava en la mesura que el seu saber ja no era com el de Calcant, ja que la seva història amb Apol·lo, de la mateixa manera que la guerra que encapçalava Agamèmnon contra els troians, deixava al descobert l’estructura de l’ésser: aquest estava deixant de ser el que era. Per això la màntica de Cassandra era diferent de la de Calcant: la seva paraula deixant de ser eficaç, ja no era decisiva com ho era la de Calcant. El canvi que s’havia produït entre les paraules de Calcant i les de Cassandra era un pas en el trànsit que estava exigint Atena en el tribunal de l’Areòpag. En l’escena de Cassandra havíem vist com el mostrar-se del quedar endarrera havia fet que la paraula deixés de ser eficaç, ningú comprenia el que deia la mantis, però, malgrat el canvi que s’havia produït, la seva paraula no era la paraula diàleg que reclamava Atena que permetria a Cassandra tenir alguna possibilitat.

Atena, després de convèncer a les Erínies, es dirigia a Orestes i li preguntava qui era i quines eren les seves desgràcies. La deessa li donava a Orestes l’oportunitat de defensar-se i d’explicar-se. Les paraules d’Atena (versos 436-441)

τί πρὸς τὰδ’ εἰπεῖν ὦ ξέν’ ἐν μέρει θέλεις;  
 λέξας δὲ χώραν καὶ γένος καὶ ξυμφοράς  
 τὰς σάς, ἔπειτα τῶνδ’ ἀμυνάθου ψόγον,  
 εἶπερ πεποιθῶς τῇ δίκῃ βρέτας τόδε  
 440 ἦσαι φυλάσσων ἐστίας ἀμῆς πέλας  
 σεμνὸς προσίκτωρ ἐν τρόποις Ἰξίονος.  
 Què hi vols dir per la teva part, estranger?  
 Però digues-nos el teu país, el llinatge i les desgràcies  
 teves i després defensa’t d’aquest blasme  
 si realment per confiança en la justícia, a la meva estatueta

aferrat seus, prop de la meua llar  
 august suplicant a la manera d'Ixíon.

establien una connexió entre Orestes i Ixíon, el primer suplicant. Aquest degut al terrible crim que havia comès, cap mortal no l'havia volgut purificar, de manera que va suplicar a Zeus, el qual el va purificar i fins hi tot el va acollir en l'Olimp<sup>11</sup>. D'aquesta manera Atena tornava a posar de relleu l'horror de l'acte comès per Orestes i el problema de la seva purificació. Així, es posava la qüestió de si Orestes tenia dret a venir com a suplicant i abraçar-se a la seva estàtua (πεπτοιθώς τῆι δίκῃ). La pregunta era si hi havia cas, perquè era clar que Orestes havia matat la seva mare. La resposta d'Orestes a aquesta qüestió era clara. Ell havia estat purificat. Des que prenien la paraula en 444 fins al vers 454 les seves paraules només se centraven en mostrar que la seva taca havia estat netejada. Tanmateix, la incertesa sobre aquest fet marcava tota les *Eumènides*. Atena havia fet la seva aparició en mig de la πόλις per tal que Orestes pogués ser jutjat enlloc de ser castigat per les Erínies, tanmateix, el matricidi que havia comès Orestes no podia deixar-se de veure amb horror (horror per la desmesura que significava la menció del quedar endarrera), mostrant-se la dificultat no tant sols que pogués ser absolt, sinó fins hi tot, la possibilitat que hi pogués haver un judici. Aquesta possibilitat era quelcom que estava sorgint, però que de cap manera era el que hi havia. Només pel fet que Apol·lo s'hagués posat al costat d'Orestes i després d'ordenar-li el matricidi l'hagués purificat, aquest tenia una possibilitat d'evitar la venjança de sang. La comparació amb Ixíon mostrava el desmesurat de l'acte d'Orestes, però com al mateix temps, els déus olímpics, en un cas Zeus, en l'altre Apol·lo es posaven al costat del transgressor, impeding que a aquest li caigués la purgació que seguia a la menció, fent-se rellevant la relació entre la transgressió i el fet que l'ésser fos aparèixer i no el que apareix. Així, es posava de manifest el caràcter d'aparèixer (en tant que constitutiu) de l'ésser com la transgressió que anava més enllà del propi ésser i que possibilitava el sorgiment d'alguna altra cosa.

Després d'assegurar-nos que havia estat purificat, Orestes passava a explicar el seu llinatge: era fill d'Agamèmnon, el cap de l'empresa troiana que havia mort de manera ignominiosa (amb una roba a manera de xarxa) en tornar a casa, a mans de la seva dona Clitemnestra, mentre que ell com a venjança pel seu pare, havia matat la seva mare. En l'*Agamèmnon* hi havia dubtes sobre el valor de la conquesta de Troia, els ancians del cor pensaven que la guerra mai s'hauria hagut de portar a terme (A. 799-804), la victòria estava tacada per la destrucció dels santuaris

troians (A. 527) i el propi sacrifici d'Ífigènia es veia amb horror. Però després de la mort del rei, semblava que es volgués que les seves faltes fossin oblidades. Malgrat tot, els espectadors no podien haver oblidat la cara fosca d'Agamèmnon. Apol·lo prudentment en parlava amb relativa vaguetat: ἡμποληκότα τὰ πλεῖστ' ἄμεινον (versos 631-2) i Orestes tractava de presentar al seu pare sota l'aparença d'una víctima innocent per tal que el matricidi que ell havia comès es percebés com a justificat. Malgrat tot, la justificació no era tant evident com Orestes voldria: Agamèmnon no era una víctima innocent. En el vers 465 Orestes deia que corresponsable de l'acció del matricidi era Lòxies perquè li havia predit terribles sofriments que actuarien com agullons en el seu cor si no feia alguna cosa amb els responsables del crim, mostrant-se la constricció que patia Orestes pel fet que δίκη encara significava menció que es purgava. El vers 468 Orestes portava el problema a primer terme :

σὺ δ' εἰ δικαίως εἶτε μή, κρῖνον δίκην·

discerneix amb justícia si he actuat justament o no.

Es tractava de veure si l'acte d'Orestes havia estat un acte de δίκη. De la mateixa manera que les Erínies, deixava que ho jutgés Atena i les paraules eren les mateixes que utilitzaven les Erínies: κρῖνον δίκην, per tant, la mateixa transició amb el mateix verb. Ara bé, pel que feia a δικαίως<sup>12</sup> i δίκην ens trobàvem en el difícil equilibri que significava el punt d'inflexió del seu significat que des de δίκη s'inclinava cap a justícia. Si la pregunta era si havia estat un acte de δίκη en el sentit antic, el problema era que pel que δίκη era, malgrat que fos un acte de δίκη sempre esdevenia ἀδικία. Així, si Orestes no hagués assassinat a Clitemnestra, s'hauria produït una desmesura i no hi hauria hagut purgació, fet del tot impossible en tant que δίκη encara era el terra que es trepitjava, però alhora l'acte que intentava restablir δίκη, seria el que l'acabava perdent, perquè per primer cop es qüestionaria la purgació que havia de seguir a la menció, possibilitant-se el canvi de significat de δίκη a justícia.

---

<sup>11</sup> SOMMERSTEIN 1989a, p. 160

<sup>12</sup> SOMMERSTEIN 1989a, p. 165, :“In classical times a killer wishing to plead “justifiable homicide” would not say that he acted δικαίως but rather ἐννόμως (Dem. 23·74) or κατὰ τοὺς νόμους (Arist. *Ath.* 57·3); and whether or not the law μήτε δικαίως μήτε ἀδίκως ἀποκτείνειν (Antiphon 3b· 9, 4b·3) actually formed part of the Athenian code, it is certain that avenging the death of one's father (or anyone else) was not in fifth century Athens lawful excuse for homicide: the duty of vengeance in such circumstances was to be discharged not by taking the law into one's hands but by bringing a prosecution. This option, however, had not been available to Orestes, and he could reasonably claim that if his act of matricide was held to be δίκαιον he should not be punished for it.”



La coacció que havia exercit Apol·lo sobre Orestes havia fet que al matricidi no li hagués pogut seguir la purgació com havia passat fins ara, produint-se un conflicte entre divinitats antigues i déus vigents en què cap de les dues parts no s'havia pogut imposar a l'altre, de manera que havien hagut de deixar en les mans d'Atena la decisió sobre el que havia d'esdevenir-se amb Orestes. Tanmateix, Atena rebutjava aquest oferiment (versos 470-479):

470 τὸ πρᾶγμα μείζον ἢ τις οἶεται τόδε  
 βροτὸς δικάζειν· οὐδὲ μὴν ἐμοὶ θέμις  
 φόνου διαιεῖν ὄξυμηνίτου[ς] δίκας,  
 ἄλλως τε καὶ σὺ μὲν κατηρτυκῶς νόμῳ  
 ἰκέτης προσῆλθες καθαρὸς ἀβλαβῆς δόμοις,  
 475 ὁμῶς δ' ἄμομφον ὄντά σ' αἰδοῦμαι πόλῃ,  
 αὐταὶ δ' ἔχουσι μοῖραν οὐκ εὐπέπελον,  
 καὶ μὴ τυχοῦσαι πράγματος νικηφόρου,  
 χώραι μεταῦθις ἰὸς ἐκ φρονημάτων  
 πέδοι πεσῶν ἄφερτος αἰανῆς νόσος.  
 El cas és massa greu, per a què pugui pensar  
 un mortal a decidir-lo. Però tampoc per mi és lícit  
 decidir en un cas d'assassinat que pot ocasionar una gran ira,  
 sobretot quan tu ablanit segons cal,  
 com a suplicant pur i sense dany t'has acostat a aquest temple,  
 i quan igualment jo et prenc en la polis com a sense culpa,  
 mentre aquestes tenen la seva part que no és fàcil de rebutjar  
 i si no en resulta una victòria  
 en el sòl, després, el verí del seu orgull  
 caient, serà una plaga insuportable per aquesta terra.

Haviem vist com els déus estaven marcats per la seva impossibilitat pel tracte amb les coses, el que havíem explicat com la pausa, la interrupció de la tragèdia que caracteritzava les cançons del cor en la mesura que apareixia l'ésser. Aquesta impossibilitat era la que impedia que els déus fossin els que decidissin en el cas de matricidi, obligant-se a què s'hagués de constituir un tribunal mortal. Atena constituiria el tribunal escollint entre els millors ciutadans de la πόλις, ja que la causa d'Orestes era difícil de jutjar perquè no deixaria les coses com estaven. Orestes no era l'únic que hi tenia a perdre, les Erínies podien perdre les seves funcions i això no deixaria

sense mal la terra que acollís aquest judici. El cas d'Orestes no només afectaria al propi Orestes sinó que el que estava en joc era l'ordre dels déus, ja que si les divinitats antigues es quedaven sense funcions, el que no hi hauria seria escissió: δίκη ja no seria el fons de les coses. Mentre les primeres paraules d'Atena posaven en dubte que Orestes estigués purificat, ara es posava del seu cantó, afirmant que era un suplicant ablanit, i per tant, havent-se pogut netejar una taca com el matricidi, es mostrava que la venjança de sang havia quedat endarrera i que la justícia, ara, passava pels tribunals.

## El món sense déus | 14.2

La segona cançó del cor de les Erínies posava de manifest les conseqüències de la possibilitat que Orestes fos jutjat enlloc de castigat per elles. El fet que Orestes pogués ser, tant condemnat com absolt, posava de manifest una comunitat que podria deixar lliure un matricida. La pregunta de les Erínies era per quin tipus de societat seria aquesta i cap a on es dirigia. Així, en la mesura que era la πόλις la comunitat que permetia que Orestes fos jutjat, era el destí de la πόλις el que les Erínies mostraven. Aquesta cançó estava formada per quatre parelles estrofa-antiestrofa. El metre que dominava la cançó era una combinació de ritmes sincopats iambotrocaics que recordaven a algunes de les seccions més importants de les cançons del cor de l'*Agamèmon* (160-257, 367-488, 681-5 = 699-704, 763-82, 975-1000, 1008-1017 = 1025-34) i de les *Coèfores* (405-65, 585-652, 783-837) i que, per tant, lligaven les paraules de les Erínies amb els fets que s'havien esdevingut en les dues primeres tragèdies: el sacrifici d'Ifigènia i l'assassinat que havia portat a terme Clitemnestra, establint-se una relació entre el que estava esdevenint en la πόλις i la pregunta per l'ésser. El cor ens avisaria de les desastroses conseqüències que podrien resultar de l'absolució d'Orestes. Els assassinats, especialment entre parents, podrien esdevenir quelcom habitual, les transgressions quedarien sense càstig, de manera que no hi hauria res que subjectés aquesta tendència a la transgressió, ja que si a la menció no li seguia la purgació, l'ordre establert estaria en perill<sup>13</sup>. La cançó es mouria en el difícil equilibri que representava la πόλις: l'inestable moment entre un món que estava essent deixat endarrera i el perill del món que estava sorgint, mostrant, aquest difícil equilibri, com allò que feia de la πόλις, πόλις. Ara,

---

<sup>13</sup> LEBECK 1971, pp. 145-6: "Transformation of the Erinyes is not confined to the end of the drama. It is a gradual evolution, part of the play's very structure. Their change in nature, in approach to Dike, that change enabling them to bless as well as harm, can be traced from one lyric to the next. For lyrics far outstrip the epeisodia and lead the way to reconciliation. The turning point comes in the second stasimon, exact center of the play. (...) Between the frame of these two laments, by gradual alteration from lyric to lyric, the Erinyes begin to turn into Eumenides. Their narrow conception of Dike expands in the course of

les Erínies es presentarien sota una altra llum, ja no serien més les gosses que perseguien la seva presa o les xucladores de sang que encerclaven la seva víctima, sinó les defensores de δίκη, queixant-se per la pèrdua de valors que eren del tot familiars i acceptables per l'audiència, valors que més tard repetiria Atena (versos 690-9) quasi paraula per paraula i que farien evident que les Erínies podien tenir un lloc en la πόλις. No era que les Erínies haguessin canviat de funcions, sinó que en des-cobrir-se l'estructura de l'ésser, aquestes funcions s'havien mostrat com l'altre cara de la menció, i per tant, com a constitutives del fet que l'ésser fos δίκη. Tanmateix, fos la que fos la raó per la qual Orestes havia matat la seva mare, actes com aquest no podien acceptar-se com a normals en la societat, perquè la destruirien i malgrat que el matricidi fos la possibilitat que hi hagués πόλις, es mostrava alhora el perill al que aquesta s'exposava acollint a un matricida i possibilitant que es pogués portar a terme un judici. La cançó posava de manifest la πόλις en tant que transgressió, i per tant, com la menció a la qual li cauria la purgació. Menció en el fet d'acceptar el cas d'Orestes per tal de ser jutjat, purgació, com el seu esfondrament en el cas que les lleis de la πόλις poguessin absoldre el matricida.

La primera estrofa (versos 490-8) començava amb una dificultat en la lectura del text que portava a què se n'hagin fet dues interpretacions<sup>14</sup>. Els versos que presentaven dificultats als estudiosos eren els que anaven de 490 a 493:

490 νῦν καταστροφαι νέων  
 θεσμίων, εἰ κρατή-  
 σει δίκαι, δίκας βλάβαι,  
 τοῦδε μητροκτόνου.

Molts editors havien assumit que aquestes paraules no podien significar el que semblava que significaven<sup>15</sup>: que les noves lleis serien derrocades si la causa defensada i el mal fet per aquest matricida guanyava. El problema sorgia perquè això es trobava en boca de les Erínies, les defensores de les lleis antigues. El que el cor hauria de lamentar no era la caiguda de les noves lleis, sinó de les antigues. S'havien assajat diferents tipus de solucions. S'havien intentat esmenes que donessin lloc a la lectura "derrocament de les lleis antigues" (ἐνῶν κ. θ., Cornford), "derrocament de les meves lleis" (ἐμῶν κ. θ., Weil), "canvi cap a noves lleis"

---

the play to become congruent with that of the polis, until at last they substitute the tie of citizenship for that of kinship, and for punishment of kin murder punishment of civil strife."

<sup>14</sup> [Cfr.] DOVER 1957

<sup>15</sup> DOVER 1957

(μεταστροφᾶι v. θ., Meineke). Altres solucions havien intentat donar una altra interpretació a “καταστροφᾶι νέων θεσμίων”. S’havia intentat fer de νέων θεσμίων un genitiu subjectiu (derrocament (de les antigues lleis) per les lleis noves, Scholefield, Schütz, Wecklein), però també s’havia acceptat νέων θεσμίων com a genitiu objectiu donant-li a καταστροφᾶι el sentit d’“acabament en noves lleis” (Wilamowitz), malgrat que καταστροφή amb un genitiu significava “derrocament de” i “acabament de”, més que no pas “derrocament per”, o “acabament en”. Que el problema no havia pogut ser resolt ho mostraven dues de les edicions del text de les *Eumènides* més recents. Mentre Sommerstein, tant en l’edició de 1989 com en la de 2008 escollia la variant καταστροφᾶι νόμων θεσμίων, en l’edició de West de 1991 hi figurava καταστροφᾶι νέων θεσμίων.

Les Erínies eren les divinitats antigues, amb funcions assignades per les Moires des de sempre. Defensaven δίκη com a escissió, tanmateix, després de tot el que havia passat al casal dels Atrides no havien pogut seguir exercint les funcions com ho havien fet fins ara, perquè Apol·lo s’hi havia posat pel mig. Malgrat les queixes de les Erínies, les coses ja havien canviat, i Atena les havia convençudes que deixessin la disputa amb Apol·lo per la causa d’Orestes a les seves mans. I les Erínies hi havien accedit. Les paraules amb què les Erínies acceptaven aquest canvi (vers 433 :“κρίνε δ’ εὐθεΐαν δίκην”) mostraven que eren conscients que les coses havien deixat de ser com eren. Per tant, no tindria cap sentit que després d’haver acceptat aquest canvi, ara es tornessin a lamentar, per quelcom que elles mateixes havien acceptat. En les *Eumènides* s’anava produint de manera gradual un canvi – dins d’uns certs límits - en les Erínies, que començava quan apareixien en escena, quelcom que mai havia passat abans i que acabaria quan en marxessin acompanyades pel seguici que els donava la benvinguda a la seva nova casa. Un pas en aquest canvi era l’acceptació de la justícia d’Atena. Això ens feia conjecturar que el que les Erínies temien en el vers 490 era que si Orestes era absolt, serien les noves lleis d’Atena, les lleis de la πόλις, i per tant, les que des d’aquell moment ja eren les seves lleis, les que col·lapsarien<sup>16</sup>, perquè el que no podien preveure les Erínies era que aquestes lleis poguessin

---

<sup>16</sup> SMERTENKO 1932, p. 234: “There can be no question that the reconciliation of the Eumenides to Athena and to Athens was a symbol of reconciliation between the conservative adherents to old ways of doing things and the advocates of reform. The chorus’ constant reiteration of their antiquity as compared to the new gods, and their fears for the effect of new innovations, make this certain. After their conversion, they earnestly exhort the Athenians to refrain from strife and develop a fellowship delighting in benefits to one another.” LEBECK 1971, p. 160: “When the first stasimon ends the Erinyes call their time-honoured right to punish the wrongdoer θεσμὸν τὸν μοιρόκραντον ἐκ θεῶν δοθέντα τέλειον (391-3), law confirmed by fate and granted by the gods. At the close of the second epeisodion Athena, presented with a problem which neither god nor man can solve alone, finds a solution in a board of sworn dicasts. She calls them a θεσμός, a law for all the time laid down. φόνων δικαστὰς ὀρκίους αἰρομένη θεσμὸν τὸν εἰς ἅπαντ’

absoldre un matricida, ja que llavors no es podria comprendre quina seria la societat que se sostindria en elles.

Dient que no podia ser que fos, es deia en què consistien aquestes lleis que ara estaven començant a sorgir, fent-se rellevant que si aquestes lleis podien absoldre a un matricida, de cap manera podrien servir per fundar un nou ordre. Aquesta manera de presentar l'estat de coses, ens mostrava la radicalitat del canvi que s'estava produint, ja que les Erínies no podien concebre que unes lleis així poguessin ser la base de cap societat. Tanmateix, les lleis que defensava Atena eren les lleis que constituïrien la πόλις, de manera que els perills que descrivien les Erínies eren els perills als que es trobava abocada la πόλις.

Les Erínies deien que si el matricida era absolt, les noves lleis s'esfondrarien deixant un espai on l'horror seria indiferent als mortals, on el que hauria de ser repulsiu (εὐχερεια)<sup>17</sup>, els seria indiferent (ξυναμόσει). Allò que ara uniria als homes seria la indiferència per l'horror. Tot el que fins ara era considerat horrible, ara, els seria indiferent. L'horror hauria deixat de ser horror per passar a ser el terra que es trepitjava, fent-se referència a la pèrdua de la capacitat que caracteritzava als grecs de suportar l'horror, i per tant, enfonsant-se en la incomprensió que ja no suportava, no comprenia que el fons de l'existència era absència. Als progenitors els esperarien els dolors de les ferides obertes pels propis fills; accions com la d'Orestes podrien esdevenir habituals. Tanmateix, res d'això s'esdevindria si les lleis d'Atena condemnaven al matricida, ja que llavors s'haurien respectat les funcions de les Erínies i Atena les tindria del seu costat.

Les Erínies confiaven en Atena, de manera que si les seves lleis eren derrocades, amb elles eren derrocades les Erínies.

οὔτε γὰρ βροτοσκόπων

---

ἐγὼ θήσω χρόνον. (483-4). Five lines after this pronouncement the chorus begin their second stasimon: νῦν καταστροφαὶ νέων θεσμίων... (490-491) "Now comes the downfall of new laws". Hence the first and second stasimon are linked to each other, as well to the intervening epeisodion, by repetition of this word. It is applied first to the old law, then to the new; the Erinyes' *thesmos* makes room for the *thesmos* established by Athena. The second stasimon reveals the possible grounds for co-operation between them."

<sup>17</sup> SOMMERSTEIN 1989a, p. 173: "εὐχερεια is the behaviour of a εὐχερής, of someone, that is, who is ready and happy to do things which "normal" people find highly objectionable, from eating unappetizing food (X. *Lac.* 2.5, cf Plato *Rep.* 475 c) or associating with physically repulsive persons (Soph. *Ph.* 519, Aristophon fr. 12.5 K – A) to committing grave crimes (Plato *Rep.* 392 a) such as homicide and cannibalism (Arist. *Pol.* 1338b19 – 21).

500 μαινάδων τῶνδ' ἐφέρο-  
 ψει κότος τις ἐργμάτων·  
 πάντ' ἐφήσω μόρον·  
 [σ]πεύσεται δ' ἄλλος ἄλλοθεν, προφω-  
 νῶν τὰ τῶν πέλας κακά,  
 505 λῆξιν ὑπόδυσίν τε μόχθων,  
 ἄκεά τ' οὐ βέβαια τέμ-  
 νων {δέ τις} μάταν παρηγορεῖ[ν].

Ningú per la que vigila els mortals,  
 de les Fúries, ira, serà assaltat,  
 per causa d'aquests fets.  
 Enviaré tota mort.  
 Es demanaran l'un a l'altre, cridant  
 els mals que han caigut als veïns,  
 una treva o una fi dels seus problemes,  
 però el remei insegur  
 i els esforços per tallar la plaga seran vans.

Es cometrien crims atroços i la rancúnia de les mènades no s'hi acostaria. No hi hauria cap lloc per la venjança de les Erínies, de manera que els homes es matarien els uns els altres sense que els sobrevingués cap càstig. En el vers 502 les Erínies deien :“πάντ' ἐφήσω μόρον” quelcom que podríem traduir com “enviaré tot tipus de mort”. Tanmateix, les pròpies Erínies ens havien dit que amb el derrocament de les noves lleis el que no hi hauria, seria la rancúnia de les Erínies que vigilaven per a què es respectés la δίκη. Per tant, les Erínies enviarien una mort que no seria una purgació, els càstigs haurien deixat de funcionar. Ara, la mort que sobrevindria als homes ja no seria l'altra cara de res, no seria l'altra cara de la menció, ni l'altra cara de l'aparèixer. La mort hauria deixat de ser límit. Evidentment, hi seguiria havent mort, tanmateix, aquesta quedaria sense cobertura semàntica, esdevindria un sense sentit. Els homes veient les desgràcies que els assolarien buscarien un remei per abatre els seus problemes, però els remeis serien ineficaços i els esforços per abatre la plaga, vans. Per primer cop al llarg de tota la trilogia hi hauria algú que intentaria evitar la mort. Havíem vist com els diferents personatges, cadascú a la seva manera, uns encarant-la més (Cassandra), d'altres quasi sense saber que s'hi dirigien (Agamèmnon) o fins hi tot tement-la (Clitemnestra) s'havien dirigit a la seva mort, sabent que aquesta era un límit, i per tant, quelcom inevitable. Cassandra que com a

*mantis* tenia una especial connexió amb el quedar endarrera ho expressava en els versos 1295 i ss de l'*Agamèmnon*. En el vers 1301 Cassandra deia: “ἤκει τόδ’ ἡμαρ· σμικρὰ κερδανῶ φυγῆι·” ha arribat el dia, poc en trauré de fugir. Aquest era el sentiment general dels grecs davant la mort, aquesta es comprenia com a límit, i per tant, com quelcom que no es podia desplaçar, ja que si es pogués canviar, llavors ja no seria cap límit. Tanmateix, en la cançó de les Erínies es deia que si les noves lleis eren derrocades els homes buscarien un remei per les seves desgràcies (versos 506-7 : “ἄκεά τ’ οὐ βέβαια τέμνων {δέ τις}”, malgrat que els remeis no serien eficaços (“μάταν παρηγορεῖ[ν].”). Els homes haurien deixat de comprendre la mort com a límit, encara que aquesta se’ls mostrés com a inevitable. Les Erínies mostraven que si tot això s’esdevenia, i per tant, es produïa el canvi en l’ordre establert, davant la nova situació hi hauria qui es lamentaria i invocaria a les Erínies i a δίκη, però si tots aquests canvis es produïen no hi hauria δίκη a la qual encomanar-se ni Erínies per defensar-la, el casal de δίκη s’hauria enfonsat. De nou ens trobàvem que el fons de tots aquests canvis era l’esfondrament de la noció de δίκη com a escissió. L’esfondrament de les noves lleis, de les quals les Erínies s’havien mostrat partidàries era l’esfondrament del casal de δίκη, i per tant, de l’ordre establert. La descripció d’aquest nou ordre que sorgiria era quelcom que ja havíem vist apuntat quan parlàvem d’Orestes i de la seva relació amb Creont. Des del punt de vista del grec això només podia ser descrit com a bogeria, solitud, desarrelament, i ara també, com a indiferència per l’horror i mort sense sentit, en no poder-se comprendre per més temps la mort com a límit. Les Erínies havien deixat endarrera el seu món de la venjança de sang, per fer costat a Atena, però si les noves lleis d’Atena, les lleis de la πόλις, permetien que el matricida se’n sortís, llavors el següent pas ja era la bogeria. Per això havíem dit que la πόλις era un breu moment d’equilibri, perquè el seu moviment la portaria a la seva destrucció.

A mesura que avançava la cançó de les Erínies, aquestes ens explicaven perquè les seves funcions preservaven δίκη, i per tant, l’ordre establert. Hi havia vegades que τὸ δεινὸν era bo, que el patiment, el terrible, esdevenia el guardià de δίκη. La funció de les Erínies era que la desmesura es castigés, i per tant, que l’aparèixer fos aparèixer i no el que apareixia. D’aquesta manera es preservava δίκη i aquesta seguia essent la consistència de les coses, enlloc de ser ella mateixa una cosa. No era tant que la por a les Erínies impedis que es produís la menció, sinó més aviat que amb la purgació, o el que és el mateix, pel fet que hi hagués substracció, l’absència seguia essent absència, l’estructura no era el que es notava i la mort s’entenia com a límit. Les Erínies no impediien que δίκη es perdés, de la mateixa manera que no podien impedir

que algú fes desmesura, l'únic que feien era que δίκη “fos” el que “era” (versos 522-525). Sense l'horror que constituïa el quedar endarrera, no hi havia δίκη, ni honorar δίκη.

τίς δὲ μηδὲν ἐν φάει  
καρδίας δέος τρέφων –  
ἢ πόλις, βροτός θ' ὀμοί-  
525 ὡς - ἔτ' ἂν σέβοι Δίκαν;  
Qui si la llum del  
cor no nodreix de temor  
sigui polis o mortal per igual  
respectaria δίκη?

Les Erínies mostraven la connexió entre la πόλις i δίκη i com la pèrdua d'una comportava la pèrdua de l'altra. A partir d'aquest moment la cançó abandonava el món que estava per venir per dirigir la seva mirada al món que estava essent deixat endarrera, mostrant-se com la πόλις era aquest difícil equilibri:

μήτ' ἀναρκτον βίον  
μήτε δεσποτούμενον  
αινέσης·  
530 παντὶ μέσῳ τὸ κράτος θεὸς ὤπασεν,  
ἄλλ' ἄλλαι δ' ἐφορεύει.  
ξύμμετρον δ' ἔπος λέγω·  
δυσσεβίας μὲν ὕβρις τέκος ὡς ἐτύμως,  
535 ἐκ δ' ὑγιείας  
φρενῶν ὁ πᾶσιν φίλος  
καὶ πολύευκτος ὄλβος.  
Ni una vida d'anarquia  
ni sota el despotisme  
elogiis.  
Al terme mig el déu ha donat la victòria,  
les altres coses, d'altra manera s'ho mira.  
I d'acord amb les paraules que he dit.  
De la impietat és filla ὕβρις, veritablement,



de la salut  
de la ment tot l'apreciat  
i la prosperitat molt desitjada.

En els versos 526-8 el cor s'adreçava a la humanitat en general, però l'ús de la segona persona αινέσηις donava la impressió d'un apel·lació específica a cada ésser humà individual. D'aquesta manera i durant tota la cançó l'espectador tenia la sensació que el cor se li adreçava de manera específica, de la mateixa manera que ho faria quan Atena en 681 i ss. donava un consell semblant "als seus ciutadans del futur" (versos 707-8). Èsquil aquí forçava els límits de la convenció i estava a punt de trencar el gènere de la tragèdia<sup>18</sup>. Apel·lacions d'aquest tipus als espectadors eren quasi inexistentes en la tragèdia i en canvi formaven la base de la comèdia. Tanmateix, el que separava l'una de l'altra era que la menció s'havia portat a terme, i per tant, en la mesura que Èsquil feia servir aquests recursos, era perquè d'alguna manera s'estava anant més enllà del que la pròpia tragèdia podia suportar. Les *Eumènides* des d'un principi estava anant més enllà del que era lícit portant a escena el que sempre hauria de quedar endarrera, però en aquesta cançó, les Erinies, s'atrevien a dir el que hi hauria quan no quedés res. Això, feia que els recursos de la tragèdia es mostressin insuficients i que la pròpia tragèdia hagués d'anar més enllà del que li era permès. L'estrofa acabava fent referència a què la desmesura (ὑβρις) era filla de la impietat<sup>19</sup>. La manca de respecte als déus era el que portava més enllà de tota mesura, mostrant-se com els déus (i per tant l'ésser) deixaven de valer. Els actes contra els déus, eren els actes que atemptaven contra l'ordre establert i el que havia fet que finalment sorgís el conflicte entre els déus i que l'ordre trontollés. Paris havia deshonorat el déu de l'hospitalitat seduint la dona de Menelau quan aquest l'hostatjava en el seu palau i a partir d'aquesta impietat es desencadenava un moviment que acabaria amb l'estructura de l'ésser, i de

<sup>18</sup> [Cfr.] SOMMERSTEIN 1989a, p. 177, BAIN, D. M., C.Q. 25 (1975) 13-25, TAPLIN 1977, pp. 130-2: "One of the fundamental features of Old Comedy is the flexible relationship which it set up between the fantasy world of the comedy and the contemporary world of the spectators. Constantly in different ways an in different degrees the barrier between the two worlds is touched, breached, or swept aside; and in the parabasis the comic world fully invades the world of the audience. In tragedy, on the other hand, the audience is never addressed or allude to the world of the play never makes directed or specific contact with the world of the auditorium, the barrier is never broken. (...) Nowhere in Greek tragedy are there, in my view, specific references to the theatre."

<sup>19</sup> SOMMERSTEIN 1989a, p. 178: "δυσσεβίας μὲν ὑβρις τέκος: proverbially, ὑβρις (wanton and contemptuous disregard for the rights or dignity of others) was the child of κόρος (surfeit); cf. Thgn. 749-51, Eur. fr. 437, 438, Arist. fr. 57. Solon, however (fr. 6.3 – 4 West), had already amended the proverb, saying that κόρος begets ὑβρις only in those ὁπίσοις μὴ νόος ἄρτιος ἦι. Here the Erinies, like the Elders in Ag. 757-66, reject it altogether: the true parent of ὑβρις, they assert, is δυσσεβία, which, in the light of what follows, must mean the character or attitude of mind that refuses to be bound by the constraints of

la mateixa manera que *ΥΑθηναίων πολιτεία* mostrava que aquesta connexió entre la impietat i la desmesura es relacionava amb el sorgiment de la πόλις, les *Eumènides* tornava a incidir en aquesta connexió: el matricidi que anava contra les lleis dels déus alhora era el que possibilitava que es deixés endarrera el món de la venjança de sang i sorgís l'espai de la πόλις on δίκη tindria a veure amb els tribunals i els jutges. Tanmateix, les Erínies anaven més enllà, i alhora mostraven com aquest ordre es podia perdre si el matricida era absolt. Les noves lleis d'Atena que eren les que sostindrien la πόλις que estava sorgint, alhora eren les que farien que aquesta es perdés si permetien que el matricida fos absolt, mostrant-se la contradicció interna de la πόλις, en la mesura que les mateixes lleis que permetien el sorgiment de la πόλις eren les que farien que aquesta es perdés. La πόλις era el nou, davant del món de la venjança de sang de les Erínies, tanmateix, aquestes acceptaven formar part de la πόλις, perquè la πόλις presentava dues cares, el món obert del mercat i el tancat de la casa, tot i això, les deesses antigues no podien deixar de veure la πόλις com un breu moment, en la mesura que les noves lleis portaven inscrites la contradicció de la πόλις que faria que aquesta explotés quan més forta fos.

Les Erínies preveient la desmesura que es podia produir si Orestes era absolt, insistien en respectar l'altar de δίκη. Malgrat que aquestes deleguessin les seves funcions en Atena, les lleis de la πόλις no podien absoldre un matricida sense comprometre la seva pròpia estructura. En els versos 538-543 les Erínies tornaven a mostrar el fons de les coses: mentre hi havia δίκη, hi havia fons, hi havia l'horror, hi havia la purgació,

εἰς τὸ πᾶν {δέ} σοι λέγω  
 βωμὸν αἰδεσσαι Δίκας,  
 540 μηδέ νιν  
 κέρδος ἰδὼν ἀθέωι ποδὶ λάξ ἀτί-  
 σης, ποινὰ γὰρ ἐπέσται  
 T'ho dic com a regla universal:  
 respecta l'altar de δίκη  
 i no  
 mirant el guany amb un peu impietós,  
 l'ultratgis, perquè el càstig vindrà.

---

the human condition or the social order and is ready to "kick away the altar of Dike" (539-41). Such a man will be left with no defence against the temptations of κόρος. (cf. Ag. 381-4)."

perquè l'ésser era escissió, i per tant, la mort era límit (“κύριον μένει τέλος.”)<sup>20</sup>. Com afirmava Cassandra, no hi havia escapar-se de la mort. Tanmateix, això només era així mentre hi hagués δίκη. Per això les Erínies insistien en respectar als pares, per tal de respectar δίκη, mostrant així, la transgressió que havia portat a terme Orestes, i que estava a punt d'enderrocar l'ordre establert. Les Erínies no feien més que mostrar el difícil equilibri de la πόλις que s'havia de sostenir en l'escissió, ara que la venjança de sang havia deixat de valer.

La cançó acabava amb les Erínies mostrant-se més confiades en què Orestes no seria absolut, de manera que les noves lleis no serien derrocades. Així, creien que encara els quedaria un lloc en aquest món que estava sorgint. Elles representaven la foscor, sense la qual, tampoc hi podia haver πόλις. En els versos 555 i 563 es tornava a fer referència al càstig que sobrevenia a aquell que no havia respectat la δίκη, qüestió que en alguns moments d'aquesta segona cançó de les Erínies, fins hi tot s'havia arribat a posar en dubte (cfr. versos 505-7). El *stasimon* es tancava contraposant dues situacions (versos 550-557):

550 ἐκὼν δ' ἀνάγκας ἄτερ δίκαιος ὦν  
οὐκ ἄνολβος ἔσται·  
πανώλεθρος [δ'] οὐποτ' ἂν γένοιτο.  
τὸν ἀντίτολμον δέ φαμι, παρβάδαν  
τὰ πόλλ' [ἄγοντ]α παντόφυρτ' ἄνευ δίκας

555 βιαίως, ξὺν χρόνῳ καθήσειν  
λαΐφος, ὅταν λάβῃι πόνος,  
θρανομένας κεραίας.  
Qui de grat, sense obligació, és just  
no serà desgraciat.  
Ni serà totalment destruït.  
Però dic, que l'audaç, que transgredint  
porta una càrrega amuntegada sense justícia  
serà forçat, amb el temps a arriar  
les veles, quan l'angoixa l'atrapi

<sup>20</sup> SOMMERSTEIN 1989a, p. 179: “κύριον μένει τέλος “the appointed end awaits”: in the end, sooner or later, there will come the κύριος ἡμέρα when θεοὺς ἀτίζων τις βροτῶν δώσει δίκην (*Supp.* 732-3; cf. Aesch. fr. 281a.21 –3). The idea the retribution may be delayed (μένει) but is certain to come eventually – what one might call the “mills of God” theme – has been prominent earlier in the trilogy (*Ag.* 58-9, 126,

esmicolant els pals.

Les Erínies ens mostraven com aquell que actuava amb δίκη de grat, actuant sense l'obligació (ἀνάγκας ἄτερο) que es desprenia del que un era i que comportava sempre la desmesura de fer aparèixer el que hauria de quedar endarrera, no seria desgraciat, mentre que aquell que transgredia els límits, seria forçat a la purgació, mostrant-se en què consistia δίκη.

Les primeres paraules que Atena dirigia a les Erínies qüestionaven si δίκη encara funcionava preguntant-se si Orestes havia actuat segons el que ell era o per por de la ira d'algú (vers 426: “ἀδμήης ἀνάγκης, ἢ τινοσ τρέων κότον;”), mostrant-se per primer cop que si hi havia hagut una coacció, hi podia haver la possibilitat que a la menció no li hagués de seguir la purgació, fet que feia rellevant que δίκη podia està deixant de ser el que era. Tanmateix, mentre δίκη era el que valia, aquell que actuava de manera desmesurada anant més enllà del que era lícit, en mig del remolí que se l'emportava, cridava, però ningú l'escoltava, fent-se rellevant la soledat que acompanyava la transgressió. De la mateixa manera que Creont i Orestes, el transgressor de la cançó de les Erínies és quedava sol perquè la transgressió implicava que es capgirés l'ordre establert, de manera que de la unitat es passés a la fixació i la separació. En la mesura que δίκη encara funcionava els déus se'n reien del transgressor, perquè sabien que a la seva desmesura li cauria un purgació. El riure dels déus mostrava que les seves lleis (ἄγραπτα νόμινα) encara seguien funcionant. El que així s'havia comportat, mentre δίκη era el que valia, s'estavellaria contra δίκη i acabaria sense que ningú el plorés i sense ser vist, degut a què el seu acte destruiria tots els lligams. Amb αἴστος “sense ser vist” una altra vegada la cançó de les Erínies acabava fent una referència a la foscor i al quedar endarrera que encara hi hauria (cfr. versos 175-8, 396) tot i que de nou, la foscor era immediatament dissipada per l'entrada d'un dels déus olímpics.

La cançó de les Erínies ens havia situat en un punt d'inflexió. El judici d'Orestes era la frontissa entre el món que les divinitats antigues ens havien mostrat en les dues primeres estrofes i antiestrofes i que estava per venir, i el que ens havien mostrat en les dues últimes, deixat, ja, endarrera. Aquest punt d'inflexió era la πόλις. La cançó de les Erínies situada estratègicament en el mig de les *Eumèides* esdevenia la transició que connectava el món antic de la venjança de sang amb el nou que estava a punt de sorgir.

---

153, 462-6, 703, 763-7, 1378; *Cho.* 61-74, 326, 383, 464, 646-52, 935, 957), but in *Eu.* it appears only in this ode (555, 563; cf. 496-8).”



Mortals i immortals | Capítol 15



Atena, tal i com havia dit que faria, tornava a escena per convocar un tribunal que jutjaria a Orestes. Aquesta escena era la part central de la tragèdia i el moment decisiu de tota la trilogia. Tots els fets que s'havien anat succeint, ara, serien portats al seu desenllaç. El judici esdevenia el punt d'inflexió en què els diferents aspectes que havien configurat l'univers de l'*Oresteia* es transformarien, conformant-se a la nova situació. El canvi vindria marcat per la transformació de δίκη, i per tant, de l'estructura de les coses, de manera, que el que patiria una transformació seria la consistència de les coses, o el que és el mateix, en què consistiria ser ara alguna cosa. Havíem vist com aquesta transformació, en el transcórrer de les *Eumènides* es representava amb el canvi de δίκη com a venjança de sang a la noció de justícia com el que tenia a veure amb tribunals, jutges, advocats, defensors i fiscals. Les Erinies estaven d'acord amb Atena en portar el cas davant d'un tribunal, tot i que ens advertien del que podia passar si les noves lleis permetien que l'acusat fos absolt. Era com si la tragèdia veiés, en el moviment que s'estava produint, un punt de difícil equilibri entre el que estava deixant endarrera i el que podia venir. Aquest difícil punt d'equilibri, que la tragèdia representava com l'acceptació de les Erinies de formar part d'aquest judici, era la πόλις<sup>1</sup>. Un breu moment entre la venjança de sang i la bogeria de la fixació i la distinció, i dèiem un breu moment, perquè les pròpies Erinies en la seva segona cançó assenyalaven el perill inherent a les noves lleis que s'estaven formulant i malgrat que les divinitats antigues podien formar part d'aquest nou ordre que estava sorgint, quedaria per veure si encara podrien formar part del que hi hagués si les noves lleis permetien l'absolució d'Orestes, que les Erinies representaven com la caiguda de l'altar de δίκη. La tragèdia portava a escena allò en què consistia la πόλις.

En els enfrontaments previs entre Apol·lo i les Erinies, de manera paradoxal, aquestes reclamaven que Apol·lo era el responsable del que havia fet Orestes (*Eu.* versos 199-200 :“αὐτὸς οὐ τούτων οὐ μεταίτιος πέληι, ἀλλ’ εἷς τὸ πᾶν ἔπραξας ὡς παναίτιος.”), mentre que quan aquest es defensava deia que Apol·lo era corresponsable del que ell havia fet (*Eu.* vers 465:“καὶ τῶνδε κοινῆι Λοξίας μεταίτιος”), semblava que l'acusació volgués exculpar l'acusat, mentre que la defensa volgués culpar-lo. En una cosa, però, sí que estaven d'acord acusació i defensa:

---

<sup>1</sup> MACLEOD 1982, p. 132: “So if we speak of “politics” in the *Oresteia* it may be helpful to give the word a different sense, “a concern with human beings as a part of a community”. This will also in itself do much to bridge the apparent gap between the *Eumenides* and the other two plays. For if in the *Eumenides* Athens is above all an ideal representation of human society which pointedly reverses the social disorder of the *Agamemnon* and *Choephoroi*, then the unity of the trilogy is in essence vindicated.”



no sabíem fins a quin punt la intromissió del déu havia fet que Orestes matés la seva mare, tanmateix, el que sí sabíem era que en posar-se al seu costat havia impedit que a la menció li caigués la purgació.

Orestes havia matat la seva mare perquè el déu li havia dit, però no podia negar que ell també desitjava aquesta mort. En el vers 596 Orestes deia quelcom que ens recordava a l'Agamèmnon: "καὶ δεῦρό γ' αἰεὶ τὴν τύχην οὐ μέμφομαι". Com aquell, Orestes no censurava la part que havia rebut. A més a més Orestes en les *Coèfores* mostrava que malgrat que era Apol·lo qui li havia manat el matricidi, ell no deixava d'estar-hi d'acord (*Cho.* vers 299-300 : " πολλοὶ γὰρ εἰς ἓν ἔνθυμπίτνουσιν ἴμεροι, θεοῦ τ' ἔφετμαὶ καὶ πατρὸς πένθος μέγα"), mostrant-se que el comandament del déu alhora era la seva ἀνάγκη, allò que ell era, i per tant, que ésser significava εἶδος. Els actes d'Agamèmnon i d'Orestes, en la mesura que estaven mitjançats pel coneixement que tenien del que ells eren, Agamèmnon per la interpretació que feia Calcant de l'omen de les àligues i Orestes a través de les paraules del déu Apol·lo i la interpretació del somni de Clitemnestra, mostraven la component de ὕβρις dels dos actes. Tanmateix, només en l'acte d'Orestes es ressaltava la constricció que imposava el déu, significant-se que Orestes es trobava en un moment de la menció diferent d'aquell en què es trobava Agamèmnon, perquè mentre que aquell semblava que podia tornar a casa, no semblava que aquesta opció fos possible per Orestes, ja que no hi havia la possibilitat de no fer res, que permetia que malgrat que tant un com l'altre estiguessin sotmesos a la constricció, només en Orestes aquesta es pogués percebre. Entre un i altre acte s'havia fet visible la constricció que representava la purgació quan el fons encara era δίκη, fet que pel diferent moment de la menció que representaven el sacrifici d'Ífigènia i el matricidi, no es percebia en l'acte que portava a terme Agamèmnon. Aquesta percepció de la constricció que patia Orestes feia que el matricidi no es percebés com a tant desmesurat, o tant atroç com el que havia comès Agamèmnon<sup>2</sup>. Ho havíem vist en les primeres paraules que Atena dirigia a les Erínies, ja que per primer cop, es feia menció de la constricció que imposava el déu, que de fet només era el mostrar que ἀνάγκη encara seguia valent i que l'ésser era atorgat pels déus, i per tant, en la mesura que estava constituït des de l'absència, a la menció sempre li seguiria la purgació. Aquesta constricció que exercien els déus es faria explícita per primer cop en el judici d'Orestes, perquè degut al propi moviment de la menció, aquesta constricció s'havia mostrat com la purgació que queia a tota

---

<sup>2</sup> HESTER 1981, p. 267: "Alternatively, if he were prepared to take liberties with his myth, he could have weighted the scales against Orestes by giving him improper motives, so that the argument that he is fulfilling the will of Zeus loses its force, and he becomes fully guilty. This seems to be the case of Agamemnon in Aulis ..."

menció pel fet que l'ésser estava constituït des de l'absència. Agamèmnon també patia la constricció que significava que l'ésser estava constituït des de l'absència en el fet de no poder no seguir allò que ell era, en la mesura que l'ésser era ἀνάγκη, o el que és el mateix: figura, εἶδος. Tanmateix, només en la mesura que s'havia des-cobert l'absència com a constituent de l'ésser, es percebia la constricció que l'ésser significava i que es representava en la figura d'Apol·lo manant a Orestes el matricidi. En la mesura que en l'*Agamèmnon* encara no s'havia mostrat l'absència, no es comprenia la constricció que el rei patia, i per tant, no es percebia cap atenuant pel que el rei havia portat a terme. Així, el propi acte transgressor era el que permetia que es pogués discernir la constricció a què sotmetien els déus i feia que l'acte ja no fos objecte de venjança de sang, sinó que fos portat davant d'un tribunal promovent que ara s'entengués δίκη com a justícia i mostrant-se com la menció de l'ésser que provocava que aquest es comprengués com a constituït des de l'absència, alhora feia que aquest deixés de "ser" el que "era". Aquest des-cobrir-se de l'ésser que provocava, en el seu perdre's, la inauguració d'un nou ordre era el que es portava a escena en les *Eumènides*. En l'*Agamèmnon* encara no era possible percebre cap atenuant en l'acte que portava a terme Agamèmnon; el sacrifici d'Ifigènia era massa atroç per a què pogués tenir suficient pes la component de violència que poguessin exercir els déus, perquè malgrat que fos Zeus qui enviés l'oracle, no es percebia que ningú obligués a Agamèmnon a sacrificar la seva filla, mentre que en el matricidi, els fets ens havien portat en un punt en què per primer cop aquesta constricció es mostrava tant indefugible, com el fet que a la menció li hagués de seguir la purgació. No era que Agamèmnon pogués no sacrificar la seva filla; sacrificar Ifigènia també era indefugible per al rei, tanmateix, aquesta indefugibilitat en aquell moment no es percebia i només es percebia per primer cop, en l'acte d'Orestes, essent aquesta percepció de la indefugibilitat el que permetia que el matricidi no es percebés com un acte tant atroç com el sacrifici d'Ifigènia. L'acte transgressor possibilitava el pas de δίκη a justícia fent que la pèrdua del món antic deixés lloc al nou ordre que estava sorgint.

### Els preparatius | 15.1.1

Fins ara l'escena s'havia localitzat en el temple d'Atena, però ara aquesta es traslladaria a l'Areòpag. En el vers 566 Atena tornava a escena, acompanyada d'un herald (també hi havia la possibilitat que entrés acompanyada d'un herald i d'un trompeter, donat que tocar la trompeta

no era una de les atribucions d'un herald) i d'onze o dotze<sup>3</sup> ciutadans d'Atenes que ella havia escollit entre els millors. Les primeres paraules d'Atena (versos 566-569) es dirigien a l'herald i li deia que contingué a la multitud que s'havia aplegat a veure el judici d'Orestes:

κήρυσσε κήρυξ, καὶ στρατὸν κατειργάθου,  
 ἢ τ' τοῦντ' διάτορος Τυρσηνική  
 σάλπιγξ βροτείου πνεύματος πληρουμένη  
 ὑπέρτονον γήρυμα φαινέτω στρατῶν  
 570 πληρουμένου γὰρ τοῦδε βουλευτηρίου  
 σιγᾶν ἀρήγει καὶ μαθεῖν θεσμούςς ἐμούς  
 πόλιν τε πᾶσαν εἰς τὸν αἰανῆ χρόνον  
 καὶ τῶνδ' ὅπως ἂν εὖ καταγνωσθῆι δίκη.  
 Herald fes el teu ofici i contén la multitud  
 i que la penetrant tirrènica  
 trompeta, plena d'alè humà,  
 el seu so estrident mostri a la gentada.  
 Mentre s'omple aquest consell  
 és adequat el silenci i que aprengui les meves lleis  
 la polis sencera, per tot el temps que vindrà,  
 a fi que aquests puguin jutjar bé el cas.

L'ordre donada a l'herald implicava que en l'escenari hi havia una multitud que representava la gent d'Atenes com a totalitat, reunits per a veure i sentir aquest judici, el resultat del qual, podia ser tant decisiu pel seu benestar. Taplin<sup>4</sup> era reticent "a posar una gran quantitat de ciutadans que no tenien més funció que afegir-se a l'espectacle" i per això prenia στρατός com a membres del jurat. Tanmateix, Kamerbeek<sup>5</sup> destacava que στρατὸν κατειργάθου semblava ser adaptat de la *Iliada* 18. 503 "κήρυκες δ' ἄρα λαὸν ἐρήτυον. οἱ δὲ γέροντες εἶατ' ἐπὶ ξεστοῖσι λίθοις ἱερῶι ἐνὶ κύκλωι", on λαός es distingia clarament dels γέροντες els quals estaven actuant com a jutges. A més a més, no hauria de ser necessari que els membres del digne consell de l'Areòpag haguessin de ser cridats a l'ordre amb paraules amb to

<sup>3</sup> El nombre de jurats que acompanyaven a Atena era una qüestió controvertida en la tragèdia. Sobre les diferents opcions i el que comportava cada una d'elles en parlarem més endavant, en el moment de la votació.

<sup>4</sup> [Cfr.] TAPLIN 1977, p. 394

<sup>5</sup> [Cfr.] KAMERBEEK 1980, p. 399

de manament. Per altra banda, en els versos 570-3 el requeriment de silenci i atenció semblava ser adreçat a la multitud de ciutadans i als membres del jurat com a grups diferents. Hi havia però encara una tercera possibilitat: potser la gent d'Atenes eren representats no per una multitud en l'escenari, sinó pel públic, que al cap i a la fi, eren la gent atenesa, ja que des del punt de vista de l'obra ells eren els atenesos del futur a qui Atena tres vegades deia que s'adreçava (572, 683, 707-8), de manera que els personatges no estarien fora del món de l'obra, sinó que més aviat el públic era convidat a prendre-hi part. Taplin<sup>6</sup> rebutjava el fet d'una participació així del públic en la tragèdia grega argumentant que si això s'esdevingués hauríem d'esperar "un vocatiu o com a mínim un gest clar en la direcció del públic", tanmateix aquí teníem l'equivalent d'ambdós, d'un vocatiu, en 571-2 que seria equivalent a la frase imperativa σίγα, ὦ πόλις, καὶ μάθε θεσμούςς ἐμούςς (calla ciutat i aprèn les meves lleis) i l'equivalent d'un clar gest, en el crit de l'herald i en el so de la trompeta, l'única ocasió en la tragèdia grega on una trompeta sonaria en l'escenari. El públic podria tornar a entrar en l'escena al final (1039,1047). D'aquesta manera, Èsquil en aquesta escena tornaria a forçar les pròpies regles de la tragèdia en fer que es dissolguessin les línies entre el que passava en escena i els propis espectadors. Tal i com ja havíem vist aquest seria un dels pocs passatges en què un personatge d'una tragèdia es dirigiria al públic, desbordant el marc que la pròpia tragèdia podia suportar. En les *Eumènides* la situació era pràcticament insostenible, les Erínies havien aparegut en escena i podien perdre les seves atribucions si Apol·lo guanyava el judici. Si això passés es perdria δίκη, i per tant, la tragèdia no tindrà raó de ser, no hi hauria cap escissió per mostrar, ni cap distància que s'hagués de mantenir. La distància entre els déus i els homes se suprimiria, així com la distància entre els personatges i els espectadors, entre el que quedava endarrera i el que apareixia. Per això, creiem que no era casual que fos en les *Eumènides* on hi havia apel·lacions d'aquest tipus al públic. El fet que es pogués establir un tribunal, deixant endarrera δίκη en tant que venjança de sang, significava que ésser estava deixant de significar absència, l'escissió estava a punt de perdre's, arribant-se a aquell punt en què el gènere de la tragèdia es desbordava.

Atena feia que l'herald demanés silenci amb el so de la trompeta perquè ella es disposava a explicar les noves lleis. Aquestes lleis eren les que les Erínies temien que podien ser derrocades si Orestes era absolt (cfr. versos 490-1). En ambdós casos es feia referència a aquestes lleis amb la mateixa paraula: θεσμός, fet que afavoriria la lectura que havíem fet en 14.2. Aquestes lleis

---

<sup>6</sup> TAPLIN 1977, pp. 129-134. Sobre les implicacions d'una apel·lació al públic en la tragèdia, [cfr.] BAIN 1975

serien les que haurien de valer, d'ara en endavant, per a la πόλις. El vers 573 explicava perquè calia que s'escoltessin bé les lleis :“καὶ τῶνδ’ ὅπως ἂν εὔ καταγνώσθῃ δίκη.” El problema es trobava en el “τῶνδ’” que els intèrprets no acabaven de posar-se d’acord a qui es podria referir. La millor opció i que donava més sentit al passatge seria la que faria que “τῶνδ’” es referís als jutges en la mesura que eren ells els que haurien de jutjar el cas (καταγνώσθῃ). Tanmateix, Atena no perdia cap oportunitat d’inclinar la balança al seu favor. El verb καταγιγνώσκω tenia el sentit de donar una sentència contra l’acusat<sup>7</sup> però la deessa hi afegia “εὔ”. Atena volia que els jutges escoltessin les seves lleis per tal que poguessin jutjar correctament el cas.

El vers 574 era la primera referència a Apol·lo, tot i que no sabíem exactament quan havia entrat. Una entrada en silenci era quelcom únic en Èsquil i més d’un personatge com a Apol·lo que no era un mortal sinó un déu. Quan un personatge important entrava en escena es produïa un impacte en l’obra que feia que l’entrada hi deixés un senyal. Una entrada en 566 seria inverosímil, no es comprendria com hauria pogut passar desapercebut pels espectadors mentre Atena estava parlant, i si els espectadors no s’adonaven de la seva presència, era encara més estrany que la pròpia deessa no se n’adonés. Una altra possibilitat seria que entrés entre els versos 566 i 574 (el primer cop que teníem una indicació de la seva presència en escena), però podríem fer les mateixes objeccions que a una entrada en 566. El més probable seria que Apol·lo entrés en 573 i se situés al costat d’Orestes i que 574-5 fos la resposta directa a la seva entrada. A més a més aquesta entrada en 573 provocaria que l’escena canviés, tal i com s’esdevenia en el text que hem rebut. Les paraules d’Atena que havien d’explicar les lleis del tribunal que s’anaven a fundar es retardarien fins els versos 681-710 on es trobarien una mica fora de lloc, ja que no semblava el més indicat donar nom a un tribunal quan aquest ja havia començat a funcionar i el judici estava a la meitat. Taplin creia que el text del judici podria haver estat alterat i tallat, de manera que les línies que anaven de 681-710 haguessin estat desplaçades i les línies 572-4 fossin el final més o menys corrupte de la llacuna. Taplin feia aquesta afirmació basant-se en tres punts. El primer consistia en què en els versos 485 i ss hi havia hagut una crida a portar testimonis pel cas, però l’únic que es presentava era Apol·lo i la seva entrada era del tot abrupta i informal. L’entrada del testimoni més important del cas havia estat portat a escena de manera apressada i poc clara, quan, de fet, l’entrada dels testimonis era un element formal del procediment. El segon punt que remarcava Taplin era el jurament que havien de fer els jurats. Es feia referència a aquest en 483, 489 i de nou en 680 i 710 però mai era pronunciat en escena ni es feia referència a una cerimònia fora d’escena. Tot i la importància del jurament que era una

---

<sup>7</sup> [Cfr.] SOMMERSTEIN 1989a, p. 188

part essencial del judici, de forma sorprenent, mai en sentiríem els termes ni una explicació de quan, on i què era el que havia de ser jurat. El tercer punt consistia en fer notar que del que es tractava era d'establir un tribunal però no es formulaven les lleis que l'havien de regir fins que aquest ja estava en funcionament. Atena deia en 484 que ella volia instituir el nou tribunal i en el vers 570 semblava que estava a punt de fer-ho, però l'estranya arribada d'Apol·lo feia que el judici comencés sense que haguessin estat pronunciades aquestes paraules. El més estrany era que en els versos 681-710 sentíem la inauguració que esperàvem al principi. Per Taplin es tractaria de la pèrdua d'unes quaranta línies que deuriem haver contingut les paraules d'inauguració del tribunal d'Atena, molt del qual podia haver estat preservat en els versos 681-766, l'arribada d'Apol·lo, el jurament dels jurats i la convocatòria dels testimonis. La raó de la pèrdua d'aquesta escena podria tenir a veure amb què l'escena era massa estàtica pel gust posterior, que tingués un contingut polític desagradable o que repercutís de manera negativa en la imatge d'Apol·lo. Si Taplin tingués raó, llavors no podríem dir res de l'entrada d'Apol·lo en escena.

Si ens basàvem en el text que teníem, podíem dir que l'entrada d'Apol·lo era molesta, apressada i molt informal. Tanmateix, aquesta entrada juntament amb la igualment silenciosa i discreta sortida d'Apol·lo, acceptades com a tals, afectaven la nostra percepció del rol d'Apol·lo en l'acció. Mentre que a casa seva, a Delfos, era l'amo i senyor de la situació, a Atenes entrava i sortia de l'acció com un personatge de poca importància. No només era privat de la primera paraula en la seva entrada, sinó també de l'última en la seva sortida. Fins hi tot mentre la seva entrada era acollida amb brusquedat, la seva sortida passava inadvertida per a tothom, fet també del tot desacostumat. Aquesta era la ciutat d'Atena i el tribunal d'Atena i Apol·lo només era un caràcter secundari que Atena posava al seu lloc. Fins hi tot les primeres paraules que Atena dirigia a Apol·lo tenien una nota de fredor, com les d'algú que estava advertint a algú altre de no exercir una autoritat allà on no en tenia cap. De Delfos a Atenes no només hi havia una distància física, també hi havia una distància en l'ordre de les coses. Ara bé, mentre Apol·lo se sentia còmode a Delfos i Atena a Atenes, les Erínies no es trobaven còmodes a cap dels dos llocs, perquè tant l'un com l'altre pertanyien al món dels déus olímpics, el món de l'aparèixer, món en què es trobaven, perquè els últims actes havien fet que se'ls hagués escapat la presa i l'haguessin hagut de perseguir fins a Delfos i després fins a Atenes, fet d'altra banda del tot extraordinari i només possible perquè les fronteres entre els dos món s'estaven fent molt tènues.

Atena es dirigia a Apol·lo i li preguntava la seva part en la causa que es tractaria en el tribunal. Apol·lo havia vingut com a testimoni d'Orestes perquè estava lligat a ell per la llei ja que Orestes era el seu suplicant. A més a més Apol·lo deia que l'havia purificat en el seu temple. El déu no només venia com a testimoni, també venia com defensor d'Orestes. Apol·lo deia que era el seu advocat (ξυνδίκησω) però l'emfàtic αὐτός i la declaració que tenia lloc a continuació de responsabilitat en la mort de Clitemnestra suggeria que hi podia haver un significat alternatiu (etimològicament possible però no atestat) que significaria ser jutjat junt amb, de manera que des del principi el déu de Delfos deixava entreveure al jurat que l'acte d'Orestes havia estat forçat per ell, incidint en els atenuants que envoltaven el cas d'Orestes pel fet que el matricidi responia a l'assassinat d'Agamèmnon a mans de Clitemnestra, mostrant-se que pel fet que l'absència formava part de l'ésser, a la menció li havia de caure la purgació, constricció que no es percebia en l'assassinat que cometia Agamèmnon i que feia que malgrat formar part del mateix moviment, l'acte d'Agamèmnon i el d'Orestes no es veiessin sota la mateixa llum. Només el matricidi podia ser jutjat per la πόλις perquè només aquest fundava la πόλις, abans no hi havia πόλις que pogués jutjar, per això Orestes era el primer en ser jutjat i en canvi, no ho eren ni Agamèmnon ni Clitemnestra. El món d'Agamèmnon i Clitemnestra encara era el de la venjança de sang, un món opac on encara no hi podia haver un tribunal que els jutgés. El matricidi era l'acte que fundava la πόλις ja que en fer evident la constricció que exercien els déus que es representava per la intromissió d'Apol·lo en les funcions de les divinitats antigues, constrenyent a aquest a matar la seva mare, mostrava el matricidi com amb certs atenuants que feia que es pogués instaurar un tribunal, escenificant-se el pas de δίκη a justícia, possibilitant que el matricida pogués ser jutjat enlloc que hi hagués una nova venjança de sang. Fer δίκη era l'ἀδικία que provocava que δίκη es perdés.

Apol·lo deia que ell era el màxim responsable del matricidi (versos 579-580: "αἰτίαν δ' ἔχω τῆς τοῦδε μητρὸς τοῦ φόνου."), mostrant-se, així, la constricció que aquest havia exercit sobre Orestes, i per tant, com un atenuant pel matricidi, mentre que Orestes en el vers 465 havia només al·legat la col·laboració de Lòxies, fent-se rellevant que la constricció que exercia Apol·lo se sentia com l'ἀνάγκη per la qual cada cosa era cada cosa. Amb l'entrada d'Apol·lo en escena aquest ens traslladava de nou al món de la falta i de la venjança de sang. Apol·lo, a diferència d'Atena, semblava que es trobava entre els dos móns. Mentre que tenia un santuari i purificava als que havien comès una falta, al mateix temps, s'enfrontava a les divinitats antigues i ordenava al seu suplicant que marxés cap a Atenes on hi trobaria la possibilitat de defensar-se de les Erínies. De la mateixa manera que el saber que donava a Cassandra era un saber que,

malgrat no ser el saber que hi havia, tampoc era el saber que hi hauria després, en el seu manament del matricidi, Apol·lo oferia la seva protecció a Orestes però en cap cas podia organitzar ell mateix un judici, això quedava més enllà de les seves possibilitats, ja que ell no pertanyia, de la mateixa manera que Atena, al nou món que estava sorgint. Així, malgrat que Apol·lo fos qui defensava a Orestes, semblava que Atena ho podria fer millor que aquest, en la mesura que ella pertanyia, de fet, fundava, aquest nou ordre que estava sorgint. Així, tant les Erínies però també Apol·lo es trobaven una mica incòmodes en aquest nou format que en cap cas els era habitual, a diferència d'Atena que es trobava perfectament còmode en el seu àmbit. Mentre les Erínies representaven el fons, Apol·lo era la tendència a l'aclariment, l'aparèixer i en aquesta oposició, només Atena podria mantenir subjectes les dues tendències. La deessa de la πόλις es dirigia a les Erínies i els cedia la paraula, en ser les acusadores del cas, per a què elles expliquessin com havien anat les coses des del principi. Amb aquestes paraules Atena donava per obert el judici.

#### El cas per l'acusació | 15.1.2

A partir d'aquest moment les Erínies prendrien la paraula, però tots els seus intents per acusar a Orestes acabarien en fracàs i no només no servirien a les Erínies, sinó que les acabarien perjudicant. Les paraules de les Erínies ens mostraven el canvi que s'havia produït en la situació que feia que el que abans eren agreujants ara es percebessin com atenuants. Les divinitats antigues no tenien cap possibilitat en un món que estava canviant i que de cap manera era el seu. Una i altra vegada el fracàs de les Erínies ens mostraria que l'absència estava deixant de ser absència. El seu món no era el dels tribunals sinó el de la venjança de sang, per això, la seva argumentació era fluixa i els produïa més problemes que altra cosa, embolicant-les en contradiccions i posant-les en un carreró sense sortida. Malgrat que pel que havia dit Atena esperaríem que l'acusació fes un discurs, ens trobàvem amb què el cor presentava el seu cas fent preguntes que l'acusat havia de respondre obligat per la llei. El judici prenia la forma d'una *stichomythia* i les pròpies Erínies ho feien notar expressament (vers 586):

ἔπος δ' ἀμείβου πρὸς ἔπος ἐν μέρει τιθείς.

Responent-nos paraula per paraula en el teu torn.

La tragèdia deia el que la tragèdia era. En el moment decisiu de la tragèdia, quan la πόλις es mirava a si mateixa, la confrontació es portava a escena tant pel que feia al contingut com pel



que feia a la forma. El tema de tota la tragèdia era l'escissió i l'escissió era el que es portava a escena. Per tot el que havia passat, les Erínies havien de prendre part en el judici i enfrontar-se a Orestes i al seu advocat defensor, Apol·lo, malgrat que això fos del tot desacostumat i no escaigués al que eren aquestes divinitats antigues. El primer que les Erínies preguntaven a Orestes era si havia mort la seva mare. Orestes ho afirmava, no ho podia negar. Les Erínies afirmaven que aquesta era la primera de les tres caigudes que necessitaven per a guanyar el judici. Es tractava d'una metàfora de lluita en què el vencedor era qui aconseguia tombar tres vegades al seu adversari (cfr. *A.* 173 *τριακτῆρ* (vencedor) o *Cho.* 339 *ἀτρίακτος* "invencible"). Orestes negava, seguint amb la metàfora, que ell hagués estat tombat, ja que l'únic que havia fet fins ara l'acusació era fer que confessés el que fins ara mai havia negat. Ara les Erínies preguntaven a Orestes com havia matat la seva mare. Orestes responia que li havia tallat el coll amb l'espasa. En la tercera pregunta les Erínies es referien als motius d'Orestes per matar la seva mare i la resposta d'Orestes no deixava lloc pels dubtes (versos 593-4)

XO. πρὸς τοῦ δ' ἐπείσθης καὶ τίνος βουλευμάσιν;

OP. τοῖς τοῦδε θεσφάτοισι μαρτυρεῖ δέ μοι.

CO. Persuadit per qui i per l'ordre de qui?

OR. Pels oracles d'aquest. Ell em fa de testimoni.

La pregunta de les Erínies feia referència a aquella mateixa qüestió que Atena els havia posat a elles en 426 i que aquestes havien respost de manera contundent afirmant que no hi havia res que et pogués convèncer de fer quelcom així, mostrant que l'únic que valia era allò que un era. Per tant, era sorprenent que ara les Erínies preguntessin pel que seria un atenuant pel que havia fet Orestes. Tanmateix, fent aquesta pregunta, les Erínies volien mostrar que els motius que havien portat a Orestes a cometre el matricidi no eren cap atenuant. Les Erínies volien remarcar el caràcter de transgressió del matricidi, que estant mitjançat pel coneixement del que ell era que li havia revelat Apol·lo a Orestes en el seu oracle, era un acte desmesurat que portava més enllà del que era lícit com tots aquells actes que estaven mitjançats per *πειθῶ*. El que mai podrien preveure les Erínies era que un dels agreujants del cas es convertiria en un atenuant: que la desmesura de saber el que un era, de fer aparèixer el quedar endarrera, ara es percebés com una constricció que faria que l'acte d'Orestes no es presentés com a tant atroç com el que havia comès Agamèmnon, i que per tant, permetria que pogués ser jutjat enlloc de patir directament la purgació. Que el mostrar-se del quedar endarrera ja no es percebés com una transgressió només podia tenir a veure amb què aquest estigués deixant de ser absència,

d'aquesta manera fer-lo aparèixer ja no seria una transgressió. Les Erínies mai podrien acceptar que l'absència havia deixat de ser absència, per això, preguntant pels seus motius, les divinitats antigues només volien mostrar el caràcter de desmesura del matricidi, encara que per la situació actual, la pregunta enlloc d'afavorir-les, les perjudicava: ara que l'ésser s'havia mostrat constituït des de l'absència, i per tant, com atorgat pels déus, no podia deixar-se de veure com una constricció.

La següent pregunta de les Erínies (vers 595 :“ὁ μάντις ἐξηγεῖτό σοι μητροκτονεῖν;”), pel seu to d'incredulitat<sup>8</sup>, tenia la pretensió de mostrar que un déu que era capaç d'ordenar aquesta monstrositat no podia ser un *mantis* veritable. Si recordem, en l'*Agamèmnon* Calcant deia els mals que caurien damunt l'empresa troiana recolzant-se en l'autoritat d'Àrtemis; era aquesta divinitat i no Apol·lo la que exigia el que després en boca d'Agamèmnon sabríem que seria el sacrifici d'Ifigènia. En cap cas Àrtemis exigia el sacrifici d'Ifigènia, el que aquesta exigia era que es complissin les correspondències de l'*omen*. Agamèmnon sacrificava a Ifigènia quan comprenia el que ell era, l'*ἀνάγκη* que el lligava (A. 218) i no perquè cap divinitat li ordenés, de manera que després del sacrifici no hi havia cap divinitat que es posés al seu costat i impedís que li caigués la purgació<sup>9</sup>. En el transcurs de les *Coèfores* les coses estaven canviant i l'altre dels dos discursos passava a ser el primer, de manera que a diferència del que passava amb l'*omen* de Calcant, Apol·lo ordenava a Orestes el que havia de fer, posant-se després al seu costat, defensant-lo de les Erínies i impedint que li caigués la purgació. El saber dels *mantis* era saber del quedar endarrera, i per tant, s'havia de mostrar amb unes certes precaucions. Però Apol·lo no tant sols mostrava a Orestes el seu ésser, sinó que alhora l'amenaçava amb els dolors que li causarien les Erínies si no matava la seva mare, cosa que en cap cas feia Àrtemis amb Agamèmnon. Aquesta diferència entre les dues divinitats era la diferència dels seus móns, o el que és el mateix, la diferència del moment de la menció. Mentre en el sacrifici d'Ifigènia no es percebia la constricció que patia Agamèmnon, en el matricidi que cometia Orestes sí que la percebíem, perquè entre un i altre assassinat s'havia mostrat l'estructura de l'ésser com una escissió. Les Erínies que pertanyien més al món d'Àrtemis que al d'Apol·lo, no podien

---

<sup>8</sup> SOMMERSTEIN 1989a, p.194

<sup>9</sup> SOMMERSTEIN 1980, p. 65: “After all, Agamemnon as king was under the special patronage of Zeus (Ag. 43), was the agent of Zeus for the punishment of Paris (Ag. 60-62), was sent a favourable omen by Zeus portending the success of the expedition, and yet was destroyed, in part at least because of bloodshed inevitably entailed by the expedition; and far from Zeus lifting a finger to help him, the Argive elders actually regard Zeus as ultimately responsible for his murder (Ag. 1485-8). What reason, we may well ask, have we or Orestes for believing that something similar will not happen to him? We shall later discover that Orestes does in fact have very good grounds for his confidence; but at this stage we can see none.”

comprendre que el déu hagués pogut fer una cosa així, ja que constrenyent a Orestes havia fet que l'escissió es fes visible, i per tant, es perdés. Degut a tot el que s'havia esdevingut que es mostrava com l'aparició de l'absència en la figura de Clitemnestra al capdavant del palau, Apol·lo podia fer que els seus oracles esdevinguessin transparents i mostrar-se forçant a Orestes a cometre el matricidi, que no era altra cosa que el fer-se rellevant que el fons de l'ésser era una absència que feia que aquest fos figura, i per tant, constricció. El verb ἐξηγέομαι del vers 595, que era utilitzat sovint per aquells que tenien coneixements en els afers dels déus per exposar què era d'acord amb les lleis dels déus i què no ho era, ens feia notar que el que estaven dient les Erínies era que si Orestes i Apol·lo estaven dient la veritat, les lleis dels déus permetien el matricidi i això, fins ara, era del tot inaudit. Però de fet això era el que estava passant: en la mesura que les lleis dels déus, aquelles que feien dels déus, déus, pel mateix que feien dels homes, homes, constituïen l'ésser en tant que escissió, i per tant, el fons de l'ésser com a absència, si Clitemnestra havia comès un acte desmesurat, li cauria la purgació que representava ser morta a mans del seu fill. Apol·lo posant-se al costat d'Orestes només havia mostrat l'ésser com a constricció en la mesura que el seu fons era absència.

A la pregunta de les Erínies de si el déu li havia ordenat matar la seva mare, Orestes responia que fins ara no es queixava de la seva sort (vers 596: "καὶ δευρό γ' αἰεὶ τὴν τύχην οὐ μὲμφομαι.") mostrant com de moment no li havia caigut la purgació damunt. Les Erínies s'enfadaven amb la desmesura d'Orestes que tenia el desvergonyiment de dir que no blasmava la seva sort i li contestaven que potser diria una altra cosa si el veredictes l'atrapava.

La contestació d'Orestes (vers 598):

πέποιθ'. ἄρωγὰς δ' ἐκ τάφου πέμπει πατήρ

Tinc confiança. El pare m'enviarà socors des del sepulcre.

Orestes estava confiat que després del que havia fet per ell, Agamèmnon, no l'abandonaria. Les divinitats antigues li responien mostrant-li, amb el seu to sarcàstic, la incongruència de la seva posició, ja que mentre esperava l'ajut del seu pare que es trobava en el fons de l'Hades no temia la venjança de la seva mare, a qui ell havia matat i que encara no havia pogut traspasar les portes de l'Hades perquè encara li quedaven coses pendents que li impedien abandonar el món de la presència. Però a Orestes semblava que res d'això el preocupés. Ell només havia fet el que Apol·lo li havia ordenat, que no era altra cosa que la purgació que li queia a Clitemnestra

pel que havia fet a Agamèmnon. Orestes només feia el que havia de fer i a més a més, tenint al déu al seu costat, sabia que al seu torn no li podia caure la purgació, que el déu ho impediria. El matricidi interrompia la cadena menció-purgació, per això Orestes tenia la possibilitat de ser jutjat i no temia el que la seva mare o les Erínies de la seva mare li poguessin fer. La seva resposta pretenia justificar la seva acció: la seva mare havia comès un doble crim: matant el seu marit, matava el pare d'Orestes, donant per suposat que aquest acte terrible es mereixia una purgació, que era el que ell havia portat a terme. La resposta del cor era que Orestes era viu, mentre que la seva mare era morta i ja havia expiat la seva culpa, cosa que encara no havia fet Orestes. Les Erínies tornaven a posar de manifest que l'acte d'Orestes era tant terrible com el de Clitemnestra i que es mereixia la purgació de la mateixa manera que se la mereixia Clitemnestra. Però, aquesta última afirmació de les Erínies les posaria en dificultats. Orestes responia a les Erínies que mentre Clitemnestra vivia elles mai la van empaitar. La resposta de les Erínies (vers 605)

605 οὐκ ἦν ὄμαιμος φωτὸς ὄν κατέκτανεν.

No tenia la mateixa sang, l'home que va matar.

feia rellevant que l'assassinat no era entre aquells que compartien la mateixa sang, tot i que fins ara les Erínies no havien descrit les seves funcions de manera tant restrictiva (cfr. *Eu* 334-340: "τοῦτο γὰρ λάχος διανταία Μοῖρ' ἐπέκλωσεν ἐμπέδως ἔχειν· θνατῶν τοῖσιν αὐτουργία ξυμπαγῶσιν μάταιοι, τοῖς ὄμαρτεῖν, ὄφρ' ἂν γὰν ὑπέλθῃ· θανῶν δ' οὐκ ἄγαν ἐλεύθερος."). "αὐτουργία" per una banda significaria com αὐτοφονία assassinat entre parents<sup>10</sup> quelcom que

---

<sup>10</sup> JUDET DE LA COMBE 2001, Deuxième Partie, p. 713, comentari al vers 1573 de *l'Agamèmnon*: "αὐθένταισιν: la connotation "domestique" est en réalité chaque fois tirée du contexte, et n'entre pas dans la signification propre du mot. En *Eum.* 212 (du meurtre du mari par sa femme): οὐκ ἂν γένοιθ' ὄμαιμος αὐθέντης φόνος, « Le meurtre où elle s'est engagée ne peut être consanguin », la présence d'ὄμαιμος exclut, malgré Blass, l'interprétation courante d'αὐθέντης; la même option sémantique ("meurtre familial") pour αὐτουργία, au vers 336 est catastrophique pour la compréhension de l'oeuvre, puisqu'on a là l'un des passages où les Érinyes disent s'en prendre aux criminels en tant que tels, sans se limiter aux crimes domestiques, et entrent ainsi directement en contradiction avec d'autres déclarations (comme en 212); or la tension entre les deux types d'énoncé est l'un des éléments majeurs du sens des *Eumenides*. Ici, γενεάν précise le cadre familial des meurtres, et αὐθένταισιν le caractère criminel des morts (θανάτοις)". [Cfr.] també SOMMERSTEIN 1989a, p. 140. i 2008, p. 397: "This refers (v. 336 αὐτουργία) of course to the perpetrators of such murders, not the victims; the expression seems odd, but is highly appropriate to Orestes, who through no fault of his own found himself in a situation where he had no alternative but to kill his mother. Since αὐτουργία can be understood to mean "murder of kinsfolk" only by the analogy of the words like αὐτοφονία (its gloss in M) and αὐθέντης, the phrase αὐτουργία ... μάταιοι probably carries simultaneously a second meaning, "acts of wanton wickedness" or the like, foreshadowing the broader jurisdiction which will be claimed by or for the Furies in later passages (421, 517ff, 930-1, 950ff.)", KITTO 1966, p. 62: « Continuing to read the text, undisturbed either by learning of by imagination, we find at *Eumenides* 335 that they say themselves: Our function is to pursue τοῖσιν

ens trobàvem repetit en altres passatges de la mateixa cançó com 326-7 i 354-6 i en 210-2. Semblaria doncs que les Erínies estaven reclamant aquesta funció. Tanmateix, aquest no era el sentit natural d'αὐτουγία. Un αὐτουγός era algú que feia quelcom en persona, de manera que un αὐτουγίαι μάτοι seria quelcom així com “actes d’una maldat sense sentit, o sense justificació”. De manera que no podíem afirmar que les Erínies en 334-340 afirmessin que les seves funcions només concernien als assassinats entre parents. Per altra banda en el vers 340 les Erínies deien que perseguien al malefactor fins hi tot després de mort, però en canvi en 603 deien que Clitemnestra ja havia pagat pel que havia fet, perquè ja havia mort. Quan Orestes havia preguntat a les Erínies per Clitemnestra, aquestes en l’espai de dues respostes, que de fet eren només dos versos, havien caigut en dues contradiccions. La primera dir que elles només perseguien els crims de la mateixa sang (vers 605) quan en el vers 336 havíem vist que no era així i la segona quan havien dit que Clitemnestra ja havia pagat el que havia fet en haver mort (vers 603) quan en el vers 340 havíem vist que les Erínies perseguien el que havia comès un crim de tal manera que ni mort trobava descans. Les dues contradiccions ens mostraven que l’assassinat que havia comès Clitemnestra tenia quelcom de diferent que posava a les Erínies en un conflicte.

L’*Agamèmnon* i les *Coèfores*, estaven, d’alguna manera, contraposades. Mentre que en una dominava l’aparèixer en l’altra es feia notar la foscor. Mentre el crim d’Agamèmnon, sacrificar la seva filla Ifigènia, semblava un acte de violència fora de tota mesura, l’acte de Clitemnestra era la venjança que intentava restablir l’ordre. En cap moment semblava que Agamèmnon estigués justificat a fer el que feia, el que havia fet Paris, seduir i segrestar a Helena, la dona de Menelau, no semblava que en cap cas pogués valer d’excusa per a què Agamèmnon sacrificués la seva pròpia filla. En cap cas podíem considerar el marxar cap a Troia d’Agamèmnon de la mateixa manera que el que havia fet Clitemnestra. L’acte d’Agamèmnon tot i ser una venjança era un afany de guerra, un marxar cap al desconegut, encara que el desconegut en el fons es revelés com a mort. Aquest afany no hi era en Clitemnestra, la germana d’Helena. Sabem que Clitemnestra era una dona amb cor d’home i pel que sabíem d’ella si hagués volgut hauria fet tot el possible, en el cas que aquest no ho volgués, per convèncer a Agamèmnon de marxar. Però res de tot això se’ns deia que hagués passat. Era Agamèmnon qui volia marxar i era Clitemnestra qui es quedava a casa, tal i com pertocava en un món on els homes eren els amos

---

αὐτουγίαι ξυμπέσωσιν μάταιοι, of which a reasonable translation seems to be : « those who plunge into wanton deeds of violence ». »

dels espais públics i les dones dels privats<sup>11</sup>. Agamèmnon feia el que havia de fer com a home, com a protegit de Zeus i representant de l'aparèixer: marxar, obrir el camí que portava a Troia i per tant, obrir el camí que portava a la mort i a la pèrdua. Agamèmnon tornava a casa, però allò ja no era la llar que havia deixat; amb la seva partida havia perdut el que havia deixat endarrera en la seva follia per marxar a Troia. Clitemnestra, en canvi, s'havia quedat al palau i havia vist com aquest s'esfondrava sota els seus peus. El sacrifici abominable de la seva filla Ifigènia havia destruït la seva llar i la seva vida. No podia pensar en res més que en matar a Agamèmnon. Res ni ningú no s'interposaria en el seu camí i en la seva bogeria per venjar la sang de la seva filla petita havia acabat per destruir el que quedava de la família. Orestes havia estat enviat a l'exili i Electra havia quedat reclosa a les seves habitacions, tractada pràcticament com una esclava. Clitemnestra se n'havia sortit i havia matat a Agamèmnon, encara que aquest ja fos pràcticament un cadàver quan arribava al palau, però la reina ho havia perdut tot. La situació en què es trobava després de matar a Agamèmnon en cap cas era la que hi havia abans que el rei marxés cap a Troia. L'intent de fer δίκη no havia fet δίκη sinó que s'havia enfonsat en l'ἀδικία.

Vist des d'aquest punt de vista, l'acte de Clitemnestra no s'allunyava gaire de la venjança que portaven a terme les Erínies. També elles intentaven restablir la δίκη malgrat que al seu torn es tornessin a enfonsar en l'ἀδικία. Tant l'acte de Clitemnestra, com el de les Erínies es podien veure sota la mateixa llum: intentar restablir el que s'estava perdent, a diferència del que s'esdevenia amb el que feia Agamèmnon. Aquest no intentava restablir una situació que s'estava perdent; malgrat que Helena hagués fugit amb Paris, al capdavant del palau hi seguien havent els Atrides i la llar podia tornar a ser una llar. Agamèmnon era el que feia que el que hi havia hagut fins ara es perdés, no Helena. Per això els actes d'Agamèmnon i de Clitemnestra es veien com a contraposats. Les Erínies, per tant, es trobaven agafades en fals, quan Orestes els preguntava per la seva posició respecte al que Clitemnestra havia fet. La dificultat de les Erínies es posava de manifest quan es comprenia que castigant a Clitemnestra no estaven fent altra cosa que el mateix pel que Clitemnestra havia estat castigada: fer que tingués lloc la purgació. El crim que havia comès Clitemnestra havia fet que l'absència hagués deixat de ser absència per passar a ser el que apareixia, de manera que l'ésser ja no estava constituït per la contraposició

---

<sup>11</sup> WINNINGTON-INGRAM 1948, p. 146: "But Clytemnestra, it will be said, is an abnormal woman, in that she has the mental characteristics of a man. (...) This tragedy, given its final touch of irony by the words of Athena, is absolute, since it was impossible in Clytemnestra's own society, and equally impossible in democratic Athens, for a woman of dominating will and intelligence to exploit her gifts to her own satisfaction and for the advantage of the community."

que feia que a la menció li hagués de seguir la purgació. Les Erínies es trobaven davant d'una impossibilitat que feia que les seves funcions es quedessin sense sentit mentre l'estructura deixava de funcionar. Amb el crim que havia comès Clitemnestra la situació havia esdevingut paradoxal i sense sentit, les pròpies Erínies es trobaven en una situació tant desacostumada que els era difícil poder exercir les seves funcions. S'havia produït un crim i la resposta per part de les Erínies havia estat ambigua, ja que enlloc de perseguir a Clitemnestra havien enviat el somni<sup>12</sup> que posaria en marxa tota la maquinària de la venjança.

Aquesta ambigüitat en la resposta de les Erínies mostrava que l'estructura de l'ésser estava deixant de funcionar, i per això, hi havia la possibilitat que un dels déus olímpics, Apol·lo s'immiscís en les seves funcions, o el que és el mateix, mostrés l'absència que constituïa el fons de l'ésser, ja que la situació insostenible que havia provocat el crim de Clitemnestra faria que els déus olímpics tampoc poguessin actuar com ho havien fet fins ara, diluint-se les diferències entre els dos grups de divinitats. Apol·lo faria el que les Erínies ja no podien fer, perquè en la mesura que l'absència havia passat a ser el present, aquesta havia perdut el seu caràcter de purgació que feia de l'ésser, ésser enlloc d'una cosa i de δίκη la menció que es purgava. Per això Apol·lo seria qui obligaria a Orestes a matar la seva mare i justament per això l'acte d'Orestes no es podria veure, només, com la purgació que queia a Clitemnestra, sinó alhora com l'acte que inaugurava un nou ordre de coses: la πόλις<sup>13</sup>, que estaria marcada per la impossibilitat de la

---

<sup>12</sup> GARVIE 1970, p. 84 : "It is to appease her husband's anger that Clytaemnestra has sent Electra and the Chorus with offerings to the tomb. The dramatic irony is splendid. For the steps she takes have the reverse effect of that which she intended. It is at the tomb that Electra meets Orestes, and the whole process of vengeance can now begin. One can say that the parodos already represents the answer to Orestes' prayer to Hermes. But it is better perhaps to see it as an independent operation of the nether powers. For dreams come from the earth. She was the προτόμαντις, as Aeschylus reminds us at the beginning of the *Eumenides*." HAMMOND 1965, p. 54: "Zeus coincided with Moira and Dike in the first two plays, as the opening words of the litany in the *Choephoroe* show (vers 306 i ss)" [Cfr.] GARVIE 1970, pp. 79-91, p. 82: "Perhaps however one should go further, and say that Orestes' decision is not doubly but triply determined, and this is where the opening scene comes in. If Orestes is commanded by Apollo he is also commanded, or at least inspired, by the powers below. Indeed Apollo's oracle at 269 ff. reads more like a *statement* of what will happen to Orestes if he fails to avenge his father than a command. He will be pursued by the Furies of Agamemnon, by the embodied curses of his father. The relationship is a complex one. At the moment all three forces are in harmony. By the end of the play the nether powers will have turned against Orestes. One can see why it is with trepidation and uncertainty that both Orestes and Electra seek to unleash those powers. And in the *Eumenides* the conflict becomes an open one, with Apollo on Orestes' side, although here too it is no simply matter, as Winnington-Ingram has shown."

<sup>13</sup> Moltes de les imatges de l'absència que recorrien l'*Agamèmnon* i les *Coèfores*, en les *Eumènides* havien passat a formar part de l'acció i es trobaven dalt de l'escenari, mostrant-se com la πόλις era l'espai de l'aclariment. LEBECK 1971, p. 132: "The examples which follow will serve to illustrate how recurrent imagery ultimately becomes object or action. The coiling serpent, the liquid flowing to the ground, become de Furies' masks, their snaky locks and eyes that drip with blood. Foreboding which heart whispers to the mind was an Erinys' dirge sung without accompaniment of lyre (Ag. 990-3); Orestes' heart is made to pound in song and dance of fear (Cho. 1024-5). This dirge is sung, this movement danced in the first

venjança de sang i la possibilitat d'instauració d'un tribunal que jutgés el cas, degut a la percepció com a atenuant de la constricció que havia exercit Apol·lo sobre Orestes i que no era altra, que l'aparèixer de l'absència en tant que constitutiva de l'ésser, que per la seva aparició provocava que l'ésser deixés de ser una escissió, de manera que a la menció no li hagués de seguir la purgació.

Després del matricidi, si el que s'havia perdut era δίκη, llavors ja no hi havia la possibilitat de fer δίκη, tot i així les Erínies seguien reclamant que Orestes fos castigat. I de fet era així, no hi havia la possibilitat d'una venjança de sang contra Orestes, les Erínies en cap moment tenien la possibilitat de fer pagar a Orestes pel que havia fet. Des del principi de les *Eumènides* se'ns feia saber que la solució no vindria en aquest sentit, ja que es parlava de δίκη en el sentit de justícia que tenia a veure amb els tribunals, els advocats i els jutges. Les Erínies hi eren per mostrar-nos el que ja no es podia, aquestes s'adormien i perdien la presa, i caldria que la ψυχή de Clitemnestra les despertés i les esperonés a perseguir a Orestes. Amb la desaparició de la ψυχή de la reina en el fons de l'Hades havíem de suposar que encara hi havia una possibilitat per l'absència, que aquesta encara no s'havia perdut definitivament, malgrat que ara era el que apareixia enmig de la πόλις, enlloc de ser el que quedava endarrera. Tanmateix, les Erínies malgrat ser les deesses de la venjança de sang no semblava que poguessin exercir les seves funcions, i per tant, l'única possibilitat de castigar a Orestes passava pel tribunal que acabava de constituir Atena. Tot i així, les Erínies encara eren les Erínies i malgrat no poder exercir les seves funcions, com havia dit Atena, tenien un lloc en aquest nou ordre que estava sorgint, tot i que encara no se sabés quin.

Les Erínies havien salvat les acusacions d'Orestes dient que elles només perseguien a aquells que cometien crims contra la seva mateixa sang, fet que ens endinsaria en una discussió sobre el lligam entre la mare i el seu fill. Davant de l'afirmació de les Erínies, Orestes podia haver fet com abans havia fet Apol·lo: apel·lar a la importància del lligam del matrimoni, tanmateix, Orestes no ho feia i enlloc d'incidir en la contradicció en què estaven incorrent les Erínies, intentava negar que ell i la seva mare compartissin la mateixa sang, quan al final de les *Coèfores* (vers 1038: " φεύγων τόδ' αἶμα κοινόν") ell mateix, just després del matricidi, considerava la

---

stasimon of *Eumenides*. The image of hunting becomes the Furies' pursuit of Orestes, first like a pack of hounds whining in their sleep, then after their quarry in full cry (117-139). In *Agamemnon* legal terminology turned the Trojan War into lawsuit for robbery and theft (ἀρπαγῆς τε καὶ κλοπῆς δίκην, 534), the Atreidae into Priam's adversaries in a court at law (ἀντίδικος, 41) and legal advocates for their



sang que acabava de vessar com la seva pròpia sang. En aquest moment Orestes es posava en un carreró sense sortida i no li quedava més remei que cridar a Apol·lo per a què testimoniés si havia matat a Clitemnestra amb justícia o no.

### El cas per la defensa | 15.1.3

Orestes era qui, després de les Erínies, hauria de tenir la paraula per a poder-se defensar, però enlloc d'això cedia la paraula a Apol·lo per a què testifiqués si l'assassinat de Clitemnestra estava justificat o no. Orestes no tornaria a parlar fins que la seva sort hagués estat decidida, mostrant-se la poca importància d'aquest i com del que es tractava era de l'escissió que constituïa el món dels déus. A partir d'ara qui parlaria seria Apol·lo. Les seves paraules tractarien de mostrar que el matricidi estava justificat, però mostrant que darrera de l'oracle que havia transmès a Orestes hi havia Zeus, portaria a què es mostrés l'aporia que constituïa l'ésser en la mesura que l'intent de restablir-la ens portava a encara enfonsar-nos més en la seva pèrdua, acabant-se per des-cobrir l'origen d'aquesta aporia en l'acte que fundava l'ésser. La pèrdua de les funcions de les Erínies era la pèrdua de l'absència, i per tant, la pèrdua de l'ésser, per això en aquest moment es podia mostrar, a diferència del que passava fins ara, des-cobrint-se en què consistia. Les primeres paraules d'Apol·lo responien a una de les preguntes que amb sarcasme havien fet les Erínies a Orestes. Les Erínies posaven en dubte la veracitat d'un *mantis* que era capaç d'ordenar un matricidi. Apol·lo deia que des del seu oracle mai havia vaticinat res a un home, una dona o una ciutat que no li hagués manat el seu pare Zeus. D'aquesta manera i amb tota la seva força s'obria el conflicte, no ja entre les Erínies i Orestes (que restaria, a partir d'ara i fins que s'arribés a un veredict, en silenci, com si la cosa ja no anés més amb ell), ni entre les Erínies i Apol·lo, sinó que el conflicte era, en aquest moment, entre les Erínies i Zeus, el cap del déus olímpics, i per tant, entre les divinitats antigues i els déus vigents. L'escissió entre els déus era portada a escena. Així, Apol·lo amb el seu oracle només havia dit el que Zeus li havia manat, i per tant, era Zeus qui havia anat més enllà de les pròpies lleis dels déus (cfr. final 13.4), i per tant, qui estava forçant l'element en què els déus eren déus, o dit d'una altra manera, el que feia que els déus fossin déus pel mateix que els homes eren homes. Les Erínies no havien pogut actuar contra Clitemnestra deixant les relacions entre els déus en una situació desacostumada de difícil equilibri. No hi havia la possibilitat de tractar de fer δίκη per tal d'intentar restablir la situació anterior, i davant d'aquesta situació desacostumada l'acció que

---

own people (προδίκος, 451). Such metaphors become the central action of *Eumenides*: the trial of Orestes, stolen from the Furies by Apollo (ὠ παῖ Διός, ἐπίκλοπος πέλῃ, *Eum.* 149)."

s'emprenia era igual de desacostumada, però el que es descobria en les paraules d'Apol·lo era que darrera de la seva acció hi havia Zeus inspirant al déu de Delfos l'oracle que aquest donaria a Orestes: matar a Clitemnestra. Per primer cop, Zeus no enviava les Erínies, sinó al seu fill Apol·lo, un altre dels déus olímpics, fent-se evident com l'acció de Clitemnestra havia sacsejat els fonaments del regne de Zeus. Que Zeus donés l'oracle que Apol·lo transmetria a Orestes mostrava als déus olímpics exercint la venjança que ja no podien exercir les Erínies, perquè l'estructura de l'ésser estava deixant de funcionar en la mesura que el quedar endarrera ja no quedava endarrera sinó que apareixia (Clitemnestra havent matat a Agamèmnon). Tanmateix, l'oracle que Zeus havia donat a Apol·lo no era la venjança que haurien d'exercir les Erínies sinó la possibilitat d'instauració d'un nou ordre, ara que l'absència estava deixant de ser absència, de manera que a la menció no li seguís la purgació. L'oracle que Zeus donava a Apol·lo era la possibilitat que s'interrompés la venjança de sang i es pogués establir un tribunal que jutgés el cas. Així, percebíem com la fundació de la πόλις passava per la pèrdua de les funcions de les divinitats antigues, deixant un nou espai d'actuació per als déus vigents.

Un cop que Apol·lo havia centrat el problema en el món dels déus i en les disputes entre ells, les Erínies l'interrompien i cada una de les següents divisions del seu discurs, en el qual prenia part més com a advocat que com a testimoni, era deguda a una objecció que presentava l'acusació. Aquest tipus de disputes no ocorrien en un judici real per homicidi, en el qual la norma era que l'acusació i la defensa, cadascú de manera alternativa, pronunciés el seu discurs. En cap cas era possible d'interrompre a alguna de les parts mentre estaven exposant els seus arguments. Aquest allunyament dels convencionalismes judicials que feia que cada argument fos contestat abans que en sorgís un altre mostrava, també pel costat del que nosaltres diferenciàvem com a forma la confrontació que es portava a escena. Apol·lo des que començava a parlar era forçat, com li havia passat a Orestes, a haver de negar els lligams de sang entre mare i fill. La primera interrupció de l'acusació (versos 622-4) el forçava a abandonar la seva confiança en la mera autoritat de Zeus i a tractar de les circumstàncies de l'assassinat d'Agamèmnon emfatitzant-ne els aspectes més terribles. Les Erínies assenyalaven el caràcter paradoxal de l'oracle que Zeus transmetia a Apol·lo: matar la mare per venjar la mort del pare, ja que tant l'un com l'altre es mereixien el mateix respecte, es trobaven al mateix nivell, perquè mentre un s'encarregava d'unes coses, l'altre d'unes altres, però els dos eren necessaris per a què hi hagués una família, una llar i per tant, algun lloc al que pertànyer. La situació d'Orestes mostrava el fons de δίκη en tant que constituïda des de l'absència, de manera que fer δίκη sempre s'enfonsava en l'ἀδύκία. No hi havia la possibilitat de venjar el pare sense al seu torn

enfonsar-se en un acte tant desmesurat com el primer. El que significava δίκη es trobava expressat amb tota la seva contradictorietat en el matricidi al que es trobava confrontat Orestes. La paradoxa de δίκη era la paradoxa del matricidi, el fet que no hi hagués δίκη sense fer ἀδικία, el fet que no hi hagués la possibilitat de restablir l'equilibri un cop aquest s'havia perdut, el fet que per honrar el pare s'hagués de matar la mare. Això era δίκη i en l'*Orestea* es trobava expressat en l'aporia en què Orestes es trobava<sup>14</sup>. Tanmateix, la resposta d'Apol·lo no feia referència en cap cas a l'acte d'Orestes sinó al de Clitemnestra. Destacant-ne el seu aspecte més terrible, volia mostrar que les coses en cap cas podien quedar com estaven, encara que el preu a pagar fos la pèrdua de l'ordre establert. Clitemnestra no es podia quedar al capdavant del palau com si no hagués passat res. Les paraules d'Apol·lo mostraven la relació d'Agamèmnon amb Zeus (vers 626):

διοσδότοις σκήπτροισι τιμαλφούμενον  
honrat amb el ceptre donat pel déu

mentre que en els versos 627-8 mostraven la relació de Clitemnestra amb les intrigues, la foscor del palau i el quedar endarrera,

καὶ ταῦτα πρὸς γυναικός, οὐ τι θουρίοις  
τόξοις ἐκηβόλοισιν ὥστ' Ἀμαζόνος,  
i això per una dona, no amb el violent  
arc que dispara de lluny, com per una Amazona,

i en els versos 633-5:

δροίτηι περῶντι λουτρά, καπὶ τέρματι  
φάρος περσεσκήνωσεν, ἐν δ' ἀτέρμονι  
635 κόπτει πεδήσασ' ἄνδρα δαιδάλωι πέπλωι.  
quan estava prenent un bany, al final  
el va cobrir amb una roba llarga i gràcies a la roba sense final

---

<sup>14</sup> [Cfr.] KITTO 1959, p. 58: "It is natural that Zeus, through his son, should vindicate the authority of the King, to whom he gives the sceptre. The old instinctive working of the law of Dikê has ended in a knot which cannot be untied: it can only be cut. Dikê is in conflict with Dikai: Δίκαι Δίκαι ξυμβάλλει. The Erinyes, those ancient servants of Dikê, could promise no way out, for if Orestes killed his mother, then his mother's Erinyes would pursue him, while if he did not, then his father's would."

que havia ideat astutament, caient damunt l'home el va colpejar.

Apol·lo pretenia mostrar que es mereixia més honor el pare que la mare, de manera que l'assassinat d'Orestes quedés justificat. Però en els versos 640-3 les Erínies tiraven el carro pel pedregar:

640 πατρὸς προτιμᾶι Ζεὺς μόνον τῶι σῶι λόγῳ·  
αὐτὸς δ' ἔδησε πατέρα προεσβύτην Κρόνον·  
πῶς ταῦτα τούτοις οὐκ ἐναντίως λέγεις;

Segons el teu argument Zeus dóna més valor a la mort del pare  
quan ell mateix va encadenar al seu pare ancià Cronos.

Com diràs que això no està amb contradicció amb allò?

En el transcórrer de les *Eumènides* s'havia anat des-cobrint l'estructura del món, ens havíem anat assabentant de les relacions entre els déus, dels seus enfrontaments, de les seves funcions. El que havia estat cobert perquè constituïa el fons de les coses, degut al que havia anat passant, s'havia anat des-cobrint i es des-cobria perquè es feia notar que estava deixant de funcionar. Vèiem per primer cop les Erínies perquè a aquestes se'ls havia escapat la presa i no havien pogut exercir les funcions, sabíem que hi havia un repartiment de les funcions entre els déus quan un s'immiscia en les funcions dels altres i si ara sabíem que hi havia una escissió, era perquè aquesta estava deixant de funcionar. En aquest moment, quan les Erínies ja no podien exercir les seves funcions, quan δίκη ja no funcionava era quan aquesta podia aparèixer en primer terme i sense cap marc. El fet que les Erínies no poguessin exercir les seves funcions era la pèrdua de l'ordre establert, per això ara es podia dir el fons de l'ésser: aquest estava deixant de ser el que quedava endarrera, i per tant, estava deixant de ser. La primera vegada que sentíem alguna cosa sobre els orígens del regne de Zeus era en la primera cançó de *l'Agamèmnon*, concretament en l'himne a Zeus. En aquell moment la menció de l'ésser apareixia a través de tot un joc de refraccions que feia que la menció quedés tancada, i per tant, no tingués el mateix efecte en el transcórrer de les coses, que ara que la menció es produïa en el si de la πόλις. Degut al que s'havia esdevingut al llarg de *l'Oresteia* l'ésser estava apareixent, deixant de ser el fons de les coses, mostrant-se com l'enfrontament entre els déus degut al que havia fet Orestes. Però amb el que acabaven de dir, les Erínies mostraven la contradicció del que havia fet Zeus: mentre ara ordenava la mort de la mare per tal de respectar al pare, ell no havia respectat el seu i l'havia engrillonat en el fons del Tàrtar. Mai s'havia des-cobert l'ésser com fins ara, per

això les paraules de les Erínies estaven a punt de fer saltar l'ordre establert. El quedar-se sense funcions de les Erínies era la impossibilitat del món dels olímpics, que havent de vetllar per unes atribucions que no eren les seves, deixaven de ser olímpics: Zeus enviant al seu fill, Apol·lo amenaçant a Orestes.

L'escissió s'havia mostrat fonamentada damunt de l'absència: Zeus havia engrillonat el seu pare Cronos<sup>15</sup> en el Tàrtar per tal de fundar el seu regne olímpic. Si les Erínies podien dir això, en aquest moment, era perquè el matricidi havia fet que l'escissió deixés de funcionar, i per això, s'estava mostrant. L'oracle que Zeus donava a Apol·lo era el que feia que es perdés l'ordre que hi havia hagut fins llavors, per això les Erínies li deien al déu de Delfos si no era contradictori el que l'oracle de Zeus ordenava amb el que el propi Zeus havia fet, en la mesura que aquell acte havia significat l'establiment de l'ordre que fins ara havia funcionat. De fet, les Erínies estaven mostrant com un i altre acte eren les dues cares del mateix: l'acte d'obertura i el de tancament i darrera dels dos, l'únic nom per l'escissió: Zeus. Fent que les Erínies perdessin les seves funcions, el món dels déus olímpics es quedava sense límits, sense fons, i per tant, es trobava abocat a la seva destrucció. La menció sempre es purgava i la desmesura de l'establiment del regne dels olímpics comportava que aquest s'hauria de perdre. Mostrant l'origen del regne de Zeus es mostrava perquè aquest s'acabaria perdent i això només podia tenir lloc quan l'absència deixava de ser absència, o el que és el mateix: quan les Erínies apareixien enmig de la πόλις. Amb les paraules de les Erínies s'estava mostrant com la pèrdua de l'absència era alhora la pèrdua de l'ordre que fins ara havia funcionat. L'ordre de matricidi que Apol·lo donava a Orestes era l'aniquilació de l'absència, i per tant, el contrari de l'establiment del regne de Zeus, per això les Erínies acusaven al déu de contradicció entre el que havia fet llavors i el que feia ara. Així, mostrant-se la contradicció en què queia Zeus es mostrava que l'ésser era menció que es purgava, aparèixer que desapareixia.

Les Erínies amb el que havien dit, havien fet enfurismar a Apol·lo de mala manera i aquest estava a punt de perdre els papers. La vulgaritat de la resposta d'Apol·lo era sense paral·lel en la tragèdia i mostrava que l'argument de les Erínies l'havia incomodat, perquè mostrant el tret més íntim de l'ésser, la violència sobre la que es fonamentava l'haver, havien fet trontollar el

---

<sup>15</sup> SOMMERSTEIN 1989a, p. 203: "Such treatment of one's father was by all human standards utterly disgraceful: in Ar. *Nu.* 902-6 "the Worse Argument" points out that Zeus has never been punished for this action and argues that this show there is no justice among the gods. The Erinyes here, however, are less concerned with the morality of Zeus's treatment of Cronus than with its inconsistency with his alleged solicitude for the rights of mortal fathers."

regne olímpic, o el que és el mateix, havien fet que es qüestionés, per primer cop, el que havia fet Zeus (versos 644-651):

ὦ παντομισῆ κνώδαλα, στύγη θεῶν,  
 645 πέδας μὲν ἄν λύσειεν, ἔστι τοῦδ' ἄκος,  
 καὶ κάρτα πολλὴ μηχανὴ λυτήριος·  
 ἄνδρὸς δ' ἐπειδὴν αἰμ' ἀνασπάσῃ κόνις  
 ἄπαξ θανόντος, οὐτίς ἐστ' ἀνάστασις.  
 τούτων ἐπωιδὰς οὐκ ἐποίησεν πατήρ  
 650 οὐμός, τὰ δ' ἄλλα πάντ' ἄνω τε καὶ κάτω  
 στρέφῳν τίθησιν οὐδὲν ἀσθμαίνων μένει.  
 Monstres odiats per tothom, avorrició dels déus  
 els grillons es poden desfer, això té remei  
 hi ha molts mitjans per desfer-se'n.  
 Però quan la pols ha engolit la sang d'un home  
 una vegada mort, no es pot tornar a aixecar.  
 Per això no ha creat encanteris el pare  
 el meu, mentre de la resta de dalt a baix  
 ho gira sense esforç pel seu desig.

A cap altre lloc d'una tragèdia cap personatge, fos humà i encara menys si es tractava d'un déu, era anomenat bèstia (κνώδαλα), aquest era un llenguatge del drama satíric (Eur. *Cyc.* 624 θῆρες) o de la comèdia (Ar. V. 448 ὦ κάκιστον θνητίον, cf. *Ach.* 120, *Nu.* 1298, *Av.* 87, *Lys.* 476, *Pl.* 912, *Men. Pk.* 366). La pròpia tragèdia, en aquest punt, estava anant més enllà del que el gènere permetia, i per això, buscava un nou registre. Les divinitats estaven perdent les seves atribucions i els seus honors. Apol·lo ja no mostrava el respecte per les Erínies, que aquestes, en tant que divinitats antigues, mereixien; però és que fins hi tot Apol·lo, parlant com ho feia, deixava de semblar un déu. Potser, mostrant-se el fons de l'escissió s'havia anat massa lluny<sup>16</sup>. Aquest era l'últim moment de la trilogia en què es parlava a les Erínies amb aquest to, mostrant-se que el llenguatge còmic, en l'*Orestea* es trobava limitat en el temps. Començava just

<sup>16</sup> SOMMERSTEIN 1989a, p. 204: "Compare too the reaction of "the Better Argument" in Ar. *Nu* 906-7 to his opponent's exploitation of the Zeus-Cronus myth (641 n.): he calls for a basin in which to vomit." "ΑΔ. πῶς δῆτα δίκης οὔσης ὁ Ζεὺς

οὐκ ἀπώλωλεν τὸν πατέρ' αὐτοῦ δήσας;

ΔΙ. αἰβοῖ, τουτὶ καὶ δῆ

després de l'assassinat d'Agamèmnon i acabava quan s'estava votant per decidir el futur d'Orestes, i per tant, en el mateix moment en què un seguit d'imatges que fins ara havien tingut una connotació sinistre, estaven apareixent sota una nova llum. En altres paraules, el llenguatge còmic no servia d'alleujament sinó més aviat el contrari, intensificava la foscor i la cruesa del cercle de violència i venjança, i desapareixia quan es trencava el cercle. Per tant, no podia ser una coincidència que la major part de les instàncies de llenguatge còmic en l'*Orestea* tinguessin a veure amb les Erínies<sup>17</sup>. El fet que l'ús del llenguatge còmic comencés just en el moment en què moria Agamèmnon, quan aquest no havia estat el primer assassinat de la trilogia, ens portava a pensar que aquest assassinat era diferent dels anteriors i no perquè aquest fos més terrible que el d'Ífigènia o el dels fills de Tiestes, fet més que dubtable si pensem que Agamèmnon no era una víctima innocent com si ho eren les altres víctimes. La diferència no es trobava tant en la víctima sinó més aviat en qui portava a terme l'assassinat. El desacostumat i terrible d'aquest assassinat era que havia estat perpetrat per una dona que havia assassinat al seu marit, un home. Aquest assassinat havia provocat que Clitemnestra, una dona, i per tant, algú que tenia una especial relació amb el quedar endarrera hagués passat a primer terme, i per això, aquesta atrocitat només es podia expressar en termes còmics. Aquesta situació desacostumada es mantenia en les *Coèfores* i arribava al seu clímax quan les Erínies havien d'aparèixer en escena per reclamar les seves funcions. El fet que el llenguatge còmic acabés quan havia tingut lloc el judici només feia que contribuir a l'ambigüitat que envoltava el final de les *Eumènides*.

Apol·lo l'únic que podia respondre a aquest atac de les Erínies era que mentre el que havia fet el seu pare es podia desfer, el que havia fet Clitemnestra no. La sang d'un home, un cop vessada no es podia recuperar, ni tant sols el seu pare Zeus podia desfer-ho. De fet, que la mort no es pogués desfer era el que fundava el regne de Zeus: que el límit seguís essent límit i no quelcom superable. Apol·lo deia que el que havia fet Zeus es podia desfer. Zeus "havia establert" l'ésser en tant que escissió; engrillonar les divinitats antigues era l'establiment de l'absència com a l'altre de la presència, era la possibilitat de l'haver. Que el que havia fet Zeus es pogués desfer significava que l'ordre establert podia deixar de ser el que ara hi havia: l'ésser en tant que escissió es podia perdre, i mentre la mort sempre seria un límit, el seu sentit no sempre es podria comprendre així. Les Erínies mostrant l'estructura de l'ésser farien que aquest es perdés, però no farien que la mort deixés de ser un límit, l'únic que passaria era que el que

---

χωρεῖ τὸ κακόν· δότε μοι λεικάνην."

<sup>17</sup> SOMMERSTEIN 2002, p. 163 i ss.

significava límit, el que significava mort es quedaria sense cobertura semàntica. Que la mort era el límit estava més enllà del que podia fer o no podia fer Zeus, i per tant, més enllà d'entendre l'ésser com a escissió, o com a continu: ni la destrucció del regne de Zeus ho podria canviar, només faria que fos incompreensible. De nou s'estava mostrant el fons. Cada paraula que es pronunciés fos per part de l'acusació com per part de la defensa feia més i més desmesura, mostrava més i més el que era l'escissió. En el combat acarnissat entre les dues parts, l'escissió estava a punt de trencar-se, com més es barallaven els déus, i per tant, més es mostrava l'abisme entre ells, menys força tenia l'escissió i més a prop es trobava de perdre's. Tanmateix, no semblava que això importés a cap de les dues parts. L'argumentació d'Apol·lo, malgrat que fos veritat que la sang d'un home un cop vessada no es podia recuperar, es posava ella mateixa en un parany. La sang d'Agamèmnon no es podia recuperar, però tampoc es podia recuperar la de Clitemnestra, de manera que si Apol·lo creia injustificable el crim de Clitemnestra, de la mateixa manera ho era el d'Orestes. Tanmateix, les Erínies anaven més enllà del que els caldria i afegien que si el crim no era prou horrible, havia estat la pròpia sang la que havia estat vessada. Aquí les Erínies havien comès un error fatal que permetria a Apol·lo mig sortir-se'n, i per tant, que l'argument de les Erínies fos parcialment refutat, fent callar a les divinitats antigues. Les Erínies tornaven a insistir en què la taca d'Orestes embrutaria tot el casal i els altars als que acudís. De nou, malgrat que durant la tragèdia s'havia mencionat diverses vegades que Orestes ja havia estat purificat de la seva taca, les Erínies tornaven a posar de manifest l'ambigüitat amb què havia quedat la qüestió. Però malgrat que esperaríem que Apol·lo fes referència a què Orestes ja havia estat purificat, com assegurat anteriorment (cfr. versos 237-9, 280-5, 443-52, 474, 578 ) no ho feia i escollia fer anar la seva argumentació per un altre costat. Les Erínies, afirmant que la gravetat del cas venia perquè havia estat vessada la mateixa sang, donaven a Apol·lo la possibilitat de sortir-se'n, mentre que si haguessin afirmat que qualsevol sang vessada era una atrocitat, haguessin posat a Apol·lo en serioses dificultats. Apol·lo tractaria de demostrar que la sang d'Orestes i la de Clitemnestra no eren la mateixa sang<sup>18</sup> i presentaria el cas davant del tribunal que havia instituït Atena, derrotant amb la seva argumentació, les Erínies de la mateixa manera que elles havien derrotat a Orestes en els versos 605-8. L'argument d'Apol·lo no s'havia

---

<sup>18</sup> SOMMERSTEIN 1989a, p. 206: "The theory of reproduction propounded by Apollo is very similar to that which Aristotle (GA 763b31-3) ascribes to "Anaxagoras and other φυσιολόγοι" to the effect that "the seed originates from the male, while the female provides the place (sc. in which it can develop)"; variants of this doctrine were maintained in the next generation by Hippon (38 A 13 D-K) and Diogenes of Apollonia (64 A 27 D-K). Aesch. may well have derived the theory from Anaxagoras himself (so too with his explanation of the Nile floods (*Supp.* 559, cf. Anaxag. 59 A 91 D-K); the chronology of Anaxagoras' life is controversial (see Kirk-Raven-Schofield 352-5), but he was active by 467 (cf. 59 A I and II D-K) and there is fifth-century evidence that he knew Themistocles (Stesimbrotus ap. Plu. *Them.*), so it is arbitrary to deny that his teachings could have been known to educated Athenians of the late 460s and early 450s."



de rebutjar per absurd, en base de coneixements biològics no disponibles per a Èsquil ni tampoc s'havia de percebre com el punt de vista dels grecs. No s'hauria d'oblidar que aquesta teoria es trobava en el discurs de la defensa en un judici per assassinat, en l'intent de mostrar que l'assassinat de Clitemnestra no era tant terrible com havien argumentat les Erínies perquè Orestes i Clitemnestra no compartien la mateixa sang. I acabava tenint èxit en la mesura que les Erínies no hi podien donar una contraargumentació. Tanmateix, no s'hauria de confondre això, amb el fet que s'esperés que l'audiència trobés l'argument convincent, és més, creiem que justament es pretenia fer notar la inversemblança de l'argumentació.

Apol·lo en la seva argumentació feia violència de l'ús normal de τοκεύς el qual normalment era utilitzat en plural per referir als dos progenitors<sup>19</sup> mentre que negar que la mare τίκτει anava contra el seu ús lingüístic en la vida quotidiana però també contra l'ús que se li havia donat en l'*Orestea* en la qual el verb havia estat utilitzat vuit vegades referit a la mare (*Cho.* 133, 419, 527, 913, 928; *Eu.* 321, 463, 514) i només dues vegades referit al pare (*Cho.* 690 i potser *Cho.* 329). Malgrat que la societat atenesa era bàsicament patriarcal sempre havia estat molt important el lligam entre mare i fill, de manera, que en una adopció, mentre es trencaven els lligams entre pare i fill, no es trencava el de mare i fill (*Is.* 7.25), de la mateixa manera dos germanastres del mateix pare es podien casar estant prohibit si eren fills de la mateixa mare, i de fet, es considerava un acte més terrible matar la mare que el pare<sup>20</sup> (cfr. *Ar. Nu.* 1443-4). Fins hi tot el llinatge d'Apol·lo havia estat explicat per referència a la seva mare. També la prova que Atena<sup>21</sup> havia estat concebuda sense mare era de dubtosa validesa. D'acord amb Hesíode *Th.* 886-900 havia estat concebuda de la manera habitual i només després que Zeus s'empassés a Metis quan aquesta estava embarassada va ser ell qui va parir a Atena. Tot i això, si donéssim per vàlids casos com el d'Atena, Afrodita (*Th.* 188-200) i Erictèon que no tenien mare, també teníem coneixement de naixements sense pare: la Nit paria diverses divinitats entre les quals es trobaven les Κήρες a qui Èsquil identificava amb les Erínies (*Th.* 211-25) i Hera paria a Hefest (*Th.* 927-9). Fins hi tot si l'argument d'Apol·lo hagués estat impecable no rebatria l'argumentació de les Erínies, ja que elles mai havien al·legat que mare i fill compartissin la mateixa sang al·legant un vincle genètic sinó perquè la mare nodria l'embrió amb la seva sang. A més a més era poc provable que els espectadors acceptessin una prova així com a evidència decisiva en un judici per assassinat que reconeixien, si no associaven directament amb

---

<sup>19</sup> LEBECK 1971, pp. 124-130

<sup>20</sup> SOMMERSTEIN 1989a, p.207

<sup>21</sup> SOMMERSTEIN 1989a, p. 210: "Athena has as little to do with darkness as the Erinyes have with light: cf (for her) 397-489n. and (for them) 71-2, 175-8n., 386."

Anaxàgoras, com la teoria especulativa d'un filòsof i no calia recordar els prejudicis contra la filosofia. Ho testimoniava el decret de 430 contra el propi Anaxàgoras (Plu. *Per.* 32), l'hostilitat contra el propi Sòcrates i la ridiculització dels estudis biològics de Plató en la comèdia del segle IV a.c.. De fet, la pròpia teoria no era, tampoc, àmpliament compartida pels filòsofs, i des del punt de vista de qualsevol persona entrava en contradicció amb els fets observables, ja que els trets, tant físics com mentals, eren heretats tant del pare com de la mare. El propòsit de la tragèdia, de fet, era fer notar la manipulació que s'estava produint en el judici. Les Erínies es posaven elles mateixes en un parany i permetien que Apol·lo es pogués escapar de les seves acusacions amb una teoria que produïa més sospites que no pas proves, argumentant que mare i fill no compartien la mateixa sang. Semblava que la tragèdia tractava de mostrar que les Erínies no podien guanyar el judici de cap manera, arribant-se a la manipulació del judici, si feia falta. Els espectadors, com gran part del jutges, provablement, van considerar l'argument d'Apol·lo hàbil i intel·ligent però una fal·làcia pertanyent al discurs de la defensa del matricida. Mentre Apol·lo al principi de les *Eumènides* (versos 213-223) defensava el vincle sagrat del matrimoni, en aquestes últimes paraules l'havia deixat a l'alçada d'un mer intercanvi entre estranys. En els versos 660-1:

τίκτει δ' ὁ θρώσκων, ἦ δ' ἄπερ ξένωι ξένη  
ἔσωσεν ἔρνος, οἴσι μὴ βλάβηι θεός.

El progenitor és el que munta, ella com una estrangera per a un estranger  
té cura del brot, llevat que el déu malmetés.

Les paraules d'Apol·lo tractaven l'embrió com si fos deixat en la mare pel pare per a mantenir-lo segur per a ell, per tal de reclamar-lo més endavant. També feia referència a θρώσκων que en el seu sentit sexual era sinònim de θόρνυμαι i que es trobava en el seu àmbit en el drama satíric (A. fr. 15) i en tractats de zoologia (Hdt. 3. 1091. 1). Apol·lo incorria en una contradicció, però no semblava que ningú no se n'adonés. Si el lligam entre l'esposa i el marit era tant feble, llavors el crim de Clitemnestra tampoc era tant greu.

#### El tribunal | 15.1.4

Després que s'hagués mostrat la constitució de l'ésser, aquest estava a punt de perdre's. Aquest breu moment abans que l'escissió es perdés era la πόλις. La institució del tribunal de l'Areòpag era una de les seves cares visibles, per això, en les paraules que establien els estatuts

del tribunal no hi podíem deixar de veure un mostrar-se d'allò que la πόλις era: la seva constitució des de l'absència i el perill que la constituïa pel fet que quan aquesta fos més forta aniria més enllà del que ella era, i per tant, cap a la seva pèrdua.

Atena es dirigia a les dues parts en litigi i els preguntava si es podia procedir a la votació. Les Erínies deien que havien disparat tots els seus projectils i que es quedaven per escoltar el que decidiria el tribunal. Llavors Atena es dirigia a Apol·lo i a Orestes (de qui pràcticament ens havíem oblidat) i els feia la mateixa pregunta. Apol·lo es dirigia als jurats per recordar-los el seu jurament. Un cop fet això i abans de procedir a la votació Atena (versos 681-710) ens faria el discurs que anava a fer en 574, interromput per l'abrupta entrada d'Apol·lo i que es dirigia no només als jutges, sinó també als atenesos del futur, i per tant, als atenesos que estaven presenciant l'obra. No es tractava d'una recapitulació del que s'havia sentit, ja que en general en els tribunals grecs es votava directament després d'haver sentit a les dues parts, sinó més aviat com que s'havia establert un nou tribunal i un nou tipus de justícia<sup>22</sup> semblava apropiat que aquell que l'havia fundat, exposés els principis amb què esperava que es regís. Les paraules d'Atena tractaven quatre qüestions: que el tribunal esdevindria una institució permanent de la πόλις d'Atenes (versos 681-4), n'explicava el nom i la història del lloc, descrivia els beneficis que el tribunal conferiria a la πόλις i finalment en proclamava el seu establiment. Atena en cap moment feia referència al cas en disputa i rebutjava l'asserció d'Apol·lo en 621 que deia que l'autoritat de Zeus passava per damunt de la del jurament dels jutges. Semblava que Atena prenia distància d'Apol·lo i es mantenia neutral pel que feia a la qüestió que es jutjava en el tribunal.

Tradicionalment s'explicava que l'origen del nom de l'Areòpag era derivat del judici d'Ares. Tanmateix, Èsquil feia ús d'una llegenda atenenca ben coneguda pels espectadors que explicava que Teseu i Hèracles havien marxat d'expedició cap a la terra de les Amazones per tal d'aconseguir la faixa d'Ares, que era una de les tasques d'Hèracles. L'expedició havia tingut èxit i com a premi pel seu valor se li havia concedit, a Teseu, una princesa amazona que Teseu es va emportar cap a Atenes. En un intent per rescatar-la, les Amazones van envair l'Àtica i van assetjar la πόλις d'Atenes, però en una gran batalla, els atenesos i Teseu les van vèncer. Èsquil basava l'origen del nom del tribunal en dues dades: que les Amazones havien acampat en el turó de l'Areòpag (vers 687-8) i que hi feien sacrificis a Ares (vers 689) que segons la tradició àtica era el seu pare (Lys. 2.4; Isoc. 4. 68). Tanmateix, el fet que s'escollís aquesta llegenda per

explicar l'origen del nom del tribunal tenia a veure amb el que s'estava esdevenint en la tragèdia. El lloc on Orestes seria jutjat per matar una dona que havia matat el seu marit era el mateix lloc on les Amazones havien acampat quan venien a rescatar a una princesa seva que s'anava a convertir en la dona de Teseu. Les Amazones rebutjaven quedar a l'ombra d'un home de la mateixa manera que ho feia Clitemnestra. Rebutjaven l'ordre de la πόλις, per això, el seu intent d'establir-ne una en el turó de l'Areòpag fracassava. La πόλις necessitava del dos costats i les Amazones es resistien a ser obscuritat, de la mateixa manera que Clitemnestra amb el seu cor d'home passava per damunt d'Agamèmnon i esdevenia la mestressa del palau dels Atrides. I mentre les Amazones pel seu rebuig de l'obscuritat no podien fundar cap πόλις i serien destruïdes fins a l'última de les seves dones, les Erinies, l'obscuritat, es mostraria al final de la tragèdia com a necessària per a la πόλις, i els ciutadans d'Atenes, enlloc de destruir-les, les escortarien amb una gran comitiva cap al seu nou lloc de residència, quedant-se a Atenes com a μέτοικοι, i per tant, formant part de la comunitat (*Eu.* 1010-11). El tribunal de l'Areòpag, un dels màxims representants del que significava la πόλις, s'instal·lava on Teseu havia aconseguit que la πόλις resistís l'atac de les Amazones, i per tant, l'atac de l'obscuritat independitzada de l'altre costat, recordant-se aquest fet, ara que es jutjava a Orestes per fer el que d'alguna manera recordava al que havia fet Teseu en defensa de la πόλις. Així, s'establí una connexió entre l'ordre de la πόλις i que havia fet Orestes. De la mateixa manera que Teseu, Orestes lluitava contra una obscuritat que es resistia a quedar subordinada i que amenaçava a la πόλις, per això el tribunal de l'Areòpag, com el turó, esdevenia un emblema de la πόλις, i per tant, de l'escissió.

Les paraules d'Atena a partir del vers 690 remarcant la importància de la por per tal que es mantingués la justícia recordaven les paraules pronunciades pel cor en els versos 517-25<sup>23</sup>. Tanmateix, quedava en ambigüitat a qui estava advertint Atena. Els versos es podien llegir prenent ἀσπῶν com a genitiu subjectiu, entenent ἀστούς com a subjecte de τὸ μὴ ἄδικεῖν, de manera que Atena diria que els ciutadans no farien malvestats pel respecte i la por que inspiraria el tribunal de l'Areòpag, mentre que també seria possible una altra lectura que faria

---

<sup>22</sup> [Cfr.] SOMMERSTEIN 1989a, p. 211

<sup>23</sup> KITTO 1959, p. 64: "Apollo sees only that the authority of the King and the Father must be defended; and he would sweep away the Erinyes as uncivilised monsters; he sees that true Justice is possible only in an ordered society; and that ordered society has proved to be incompatible with Dikê as it has been pursued hitherto. Yet what Apollo is doing now is dangerous; the authority of a god can hardly be allowed to condone matricide. Athena agrees with the Erinyes in their main point, that Apollo, in his zeal to vindicate order, has overlooked something of equal importance – the instinctive fear and reverence which deters men from deeds of violence. The daughters of Night have something to contribute as well as the god of Light. Seeing this, Athena brings nearer the reconciliation not of Apollo with the Erinyes – for Apollo concedes nothing, and disappears- but of the Erinyes with Zeus."

d'ἄστων un genitiu objectiu i s'entendria com a subjecte als areopagites, de manera que les paraules d'Atena, ara, significarien que els areopagites s'abstindrien de fer malvestats pel respecte i la por que els inspiraven els ciutadans<sup>24</sup>. Que hi hagués aquesta ambigüitat en la lectura d'aquests versos mostrava que la situació en què es trobava la πόλις podia ser llegida tant en clau δίκη com en clau justícia. De fet, les *Eumènides* es movia sempre en aquest equilibri. Malgrat que δίκη estigués deixant de ser el terra que es trepitjava, la justícia era el que estava començant a sorgir, i per tant, en la primera de les lectures se substituiria la por que inspirava la purgació per la que havia d'inspirar el tribunal mentre que en la segona, s'assenyalaria al mateix temor que tenien les Erínies en 490 quan temien que hi hagués un capgirament de les noves lleis si el matricida no era condemnat. La por tornava a ser que el tribunal pogués fer amb les lleis qualsevol cosa, i per això, s'apel·lava a la por i al respecte per a constrènyer el tribunal a actuar correctament. Tanmateix, el que quedava al descobert era que, abans, de saber què era quelcom, se sabia què se n'havia de fer, mentre que ara això podia estar canviant, ja que semblava que malgrat saber el que quelcom era (en aquest cas del que es tractava era del matricidi comès per Orestes) tant se'n podia fer una cosa com una altra, tant se'l podia absoldre com condemnar. El coneixement estava deixant de ser un hebre-se-les amb les coses. De moment, ens trobàvem en la tragèdia, i per tant, a Grècia, així, aquest era un moviment al que s'apuntava i que en la tragèdia no s'assolia: les paraules d'Atena eren un advertiment. De nou, com al llarg de tota la trilogia, ens trobàvem amb una noció que transformava el seu significat. Atena no es trobava, per tant, tan allunyada de la posició de les Erínies com podríem pensar pel fet que ella pertanyés al regne dels olímpics.

Els versos 693-5

αὐτῶν πολιτῶν μὴ τ' πικαιόντων † νόμους

κακαῖς ἐπιρροῇσι βορβόρωι δ' ὕδωρ

695 λαμπρὸν μαιίνων οὐποθ' εὐρήσεις ποτόν.

els propis ciutadans no fent innovacions en les lleis

amb brutícia en les fonts. Amb fang l'aigua

clara, quedant contaminada, mai es podrà veure.

eren un dels majors punts de controvèrsia de les *Eumènides*. Atena estava dient quelcom de gran importància. Els ciutadans d'Atenes estaven essent previnguts de no alterar les lleis. El

---

<sup>24</sup> SOMMERSTEIN 1989a, pp. 215-6

problema era saber de quines lleis es tractava i de quin tipus d'alteracions. Segons Thomson<sup>25</sup> i Lloyd-Jones, νόμους es podria referir a les lleis d'Atenes en general. Fins l'any 461 a.c. la funció de protegir les lleis l'havia tinguda el consell de l'Areòpag, mentre que després va recaure en l'assemblea dels ciutadans, de manera que Atena els advertia de possibles alteracions. Macleod<sup>26</sup> afirmaria que les lleis a les que es referia Atena eren les que es referien específicament a l'homicidi. També es podia pensar que es tractava de les lleis que tenien a veure amb l'Areòpag.

Pel que feia referència als canvis dels que parlava Atena podrien ser de diversos tipus: que es condemnés la reforma d'Efialtes, que es condemnés l'estat de coses d'abans de la reforma d'Efialtes, que es condemnessin modificacions efectuades després de la reforma d'Efialtes però abans de 458 o que es tractés d'una reforma que en 458 es veïés com a imminent. Cada una de les interpretacions tenia punts a favor i punts en contra, tanmateix, semblava que es deixava en ambigüitat sense que cap d'aquestes pogués ser afirmada amb més força que les altres<sup>27</sup>. En els

---

<sup>25</sup> THOMSON 1966, vol I, p. 219

<sup>26</sup> MACLEOD 1982, p. 128 i ss.

<sup>27</sup> PODLECKI 1966, pp. 80-100. Podlecki mostrava les diferents interpretacions de les paraules d'Atena en el moment de la inauguració del seu tribunal, en relació amb els esdeveniments que en aquell moment estaven tenint lloc en la πόλις: des de les reformes d'Efialtes fins a les posteriors modificacions que va introduir Pèricles, analitzant la situació en què quedava el tribunal de l'Areòpag. Els punts de la seva argumentació es basaven en la defensa que es feia en la tragèdia de l'aliança entre Atenes i Argos i les paraules d'Atenes anunciant que el tribunal quedaria establert per sempre. Mentre hi havia qui hi veia una contradicció en què es defensés l'aliança argiva i alhora es defensés un tribunal que els propis reformistes que havien impulsat l'aliança, havien desposseït de les seves atribucions (DODDS 1960), Podlecki mostrava la possibilitat de conciliació entre aquests dos aspectes si es tenia en compte que l'atac d'Efialtes no havia estat l'únic que havia rebut el tribunal de l'Areòpag (p. 96 i ss): "In this welter of preference and hypothesis I may perhaps be allowed a conjecture of my own. The reforms of Ephialtes were carried in 462/1 and the Argive alliance concluded very soon thereafter. Aeschylus' support of the alliance has been used to argue to his approval of the reforms. But there is some evidence that Ephialtes' was not the only attack on the Areopagus. If we are able to discover some sign of Aeschylus' dissatisfaction with the contemporary condition of the Areopagus, may not it taken as referring to this later attempt to remove from it some of its powers? On this hypothesis, the attack would have occurred after the main reforms of 462 but before 458. (...) I suggest that the man behind this renewed attack on the Areopagus was Pericles. Chapter 27 of the *Constitution of Athens* records several actions of Pericles, but not in any discoverable chronological order. (...) Although this absence of a chronological frames makes it illegitimate to argue that the *Constitution of Athens* dated this attack of Pericles on the Areopagus after Ephialtes' reforms, which are discussed in Chapter 25, the fact that the treatise did not associate Pericles' name with the reforms of 462/1 suggests that this was an entirely different stage in the "democratization" of the state. (...) Ephialtes was murdered in the very year of the reforms which were to bear his name. It may be that Pericles, very shortly thereafter, attempted to remove from the Areopagus some of the functions which had been left to it by Ephialtes; among these perhaps was the *nomophylakia*, which Pericles attempted to transfer to a board which had been set up specially for the purpose. It will be this renewed insult to the dignity of the Areopagus against which Aeschylus is complaining through the words of Athena. Her warning to her citizens at 690-5 not to pollute the laws with "evil inpourings", nor to "defile the bright water with mud," lines for which no very satisfactory reference has hitherto been found, can then be taken as a deprecation of this recently instituted board of *Nomophylakes*. There are two additional indications in the play that

versos 700-3, les nocions de δίκη, σέβας, τάρβος (φόβος) eren mostrades com a necessàries si la σωτηρία que s'oferia en 710-3 s'havia d'aconseguir. La institució del tribunal es trobava en un difícil equilibri, ja que mentre les lleis antigues havien estat superades i estaven deixant de valer, estaven sorgint noves lleis que pel seu propi caràcter podien ser superades i desembocar en el caos, l'anarquia (ἀναρχον) o un govern despòtic (δεσποτούμενον). Aquestes noves lleis, eren les lleis de la πόλις, i el que mostrava el temor d'Atena, era que el perill no vindria de fora, sinó de dins de la πόλις: dels seus propis ciutadans i de les seves pròpies lleis. Era d'aquest perill intern de la πόλις, que portava inscrit en el que ella era, del que ens volia advertir Atena. La tragèdia era el reflex necessari d'una comunitat que es preguntava pel que ella era i que en percebia el seu caràcter esgarrifós.

Les últimes paraules d'Atena abans que comencés la votació feien referència al son, una noció que al llarg de tota la trilogia havia tingut un valor sempre ambigu, ja que enlloc de proporcionar el descans que l'hauria d'acompanyar, sempre havia tingut una connotació negativa (versos 704-6) :

κερδῶν ἄθικτον τοῦτο βουλευτήριον,

---

Aeschylus is taking a specifically anti-Periclean line. We have already noticed Lurje's (resumit del rus en Biblioteca Classica Orientalis 5 (1960) amb el títol "Die politische Tendenz der Tragödie "Die Eumeniden"") suggestion that the argument Apollo and Athena put forward for voting for Orestes' acquittal may show that Aeschylus was denouncing a contemporary proposal of Pericles to restrict Athenian citizenship to those whose both parents were Athenian, if Lurje is correct, it was an unsuccessful attempt to brook the Periclean tide, for the law was passed, as the *Constitution of Athens* relates, in 451. Pericles' other important constitutional innovation was the introduction of pay for jury duty; it was the antiaristocratic measure *par excellence*, substituting remuneration for disinterested public service and, of course, making it possible for men of ordinary means to serve on juries. We would like to know when Pericles instituted it. The measure is mentioned in *Chapter 27* of the *Constitution of Athens*, where, as we have seen, no chronological scheme can be detected. Plutarch (Pericles 9.3) makes Pericles institute pay for jury duty before *his* attack on the Areopagus, but, as his attack is not clearly distinguished from Ephialtes', Plutarch's testimony is not conclusive. (...) With so much uncertainty it is perhaps excusable to put forward a final hypothesis. One of the things Athena emphasizes about her new tribunal is that it is "untouched by gain": κερδῶν ἄθικτον τοῦτο βουλευτήριον (704), and we are reminded that *kerdos* is the motive for the transgression of *Dikê* against which the Furies warn (541). Does not a court "untouched by profit" imply its contrary, one where the members are in paid attendance? So far as I am aware, no one has connected this reference in the *Eumenides* with Pericles' institution of jury pay. But the connection does not seem too farfetched; if it is correct, it will indicate that Plutarch was right to see jury pay and attacks on the Areopagus as part of the same plan of Pericles – and on both of these questions Aeschylus may have felt strongly enough to take a public stand." En cap cas es tractava de saber què pensava Èsquil sinó de mostrar que la tragèdia era l'oscil·lació de la πόλις, que es mostrava en un procés que deixava lliure a Orestes per un cop de mà d'Atena. D'una banda el moviment de la igualació, i per tant, de la pèrdua del terra que es trepitjava, de l'altra el temor de les conseqüències que això comportava que es mostrava en un tribunal subjectat per Atena. Aquest subjectar el tribunal per part de la deessa, no era més que el temor del perill de les reformes que s'estaven portant a terme que la pròpia deessa feia rellevant en les seves

705 αἰδοῖον, ὀξύθυμον, εὐδόντων ὕπερ  
 ἐγρηγορὸς φρούρημα γῆς καθίσταμαι.  
 No tocat pel suborn aquest consell,  
 venerable, sever, pels que dormen  
 despert defensor, d'aquesta terra, institueixo.

El vigilant en el terrat dels Atrides no podia dormir (A. 12-9), tampoc Clitemnestra que era despertada de manera abrupta dues vegades (A. 27; Cho. 32) com d'altres personatges que també eren despertats per malsons (A. 179-80, 420-6, 889-94; Cho. 523-33; Eu. 94-161). Tampoc podien dormir els soldats que havien marxat cap a Troia (A. 334-7), mentre que els que s'adormien es despertaven per adonar-se que quelcom terrible havia passat (Cho. 612-22 Nisos era assassinat, Cho. 885 i ss Clitemnestra es despertava per adonar-se que Egist havia estat assassinat i en Eu. 140 i ss les Erínies es despertaven per adonar-se que Orestes se'ls havia escapat.). Com moltes altres nocions que al llarg de la trilogia mostraven el seu caràcter contradictori, en les *Eumènides*, el son aconseguiria un nou significat. La seva part fosca es perdria, perquè el tribunal d'Atena vetllaria per tal que tots els ciutadans poguessin dormir tranquils. El son ja no presentaria dues cares, sinó només una, hauria perdut la seva capacitat inquietant de mostrar el quedar endarrera, de la mateixa manera que l'absència estava perdent el seu caràcter d'absència. Les últimes paraules d'Atena deixaven el judici vist per sentència.

#### Jutge i jurat | 15.1.5

L'escena de la votació era el mostrar-se del moment que significava la πόλις. Aquest breu moment entre la pèrdua del món antic i el sorgiment d'un nou món quedava fixat en el veredictes que donava la πόλις i la constituïa com a tal. L'empat que absoldria a Orestes només es podia entendre com la subjecció de la πόλις per part de la deessa, per això es notava com un cop de mà dels déus olímpics i representava l'intent de parar el moviment intern aporètic de la πόλις que la portaria a la seva destrucció. Per això era la deessa que representava la πόλις l'única que podria votar fent l'empat, i per tant, parar el moviment que faria que la πόλις es perdés. El resultat d'empat era un mantenir-se en l'aporia, un no poder fer ni una cosa ni l'altra que caracteritzava el suportar que el fons era escissió, tal i com hem vist que passava a Agamèmnon i a Orestes. L'empat que provocava que s'aturés el moviment que portava la πόλις

---

paraules. La figura del tribunal, com la d'Atena, representaven aquest breu moment que hem anomenat πόλις, per això el tribunal, com la pròpia πόλις quedava amenaçat per l'ulterior moviment de la menció.



a la seva destrucció era el mantenir-se en el suportar que el fons estava constituït des de l'absència. Després de la votació només quedaria per saber fins a quin punt el suportar era realment suportar, i per tant, fins a quin punt el cop de mà d'Atena permetia que la πόλις fos πόλις o el que és el mateix, que el fons fos escissió.

Un per un, cada membre del tribunal s'aixecava i anava cap a les urnes per dipositar-hi el seu vot, mentre era pronunciat, de manera alternada, pel cor i Apol·lo, una parella de versos. Així, les paraules del cor i d'Apol·lo, fent pràcticament de metrònom, marcaven el ritme de l'escena, que estaria formada per deu parelles de versos més una última intervenció del cor de tres versos enlloc dels dos que havien pronunciat fins ara. En la mesura que a Grècia no hi havia una separació entre contingut i forma, l'estudi d'aquesta distribució de versos que marcaven el moviment de cada jurat, ens mostraria quin podia ser el nombre de jurats i quin el valor del vot d'Atena. El contingut d'aquests versos (711-731) igual que la forma, tornaven a mostrar un enfrontament entre les dues parts. A diferència del què havia passat fins ara, les Erínies semblava que eren les que perdien els papers, mentre Apol·lo sabia guardar molt més bé la compostura. Les Erínies amenaçaven la πόλις si el veredict no els era favorable, cosa que no havien fet fins ara. Apol·lo tornava a mencionar el fet que els seus oracles provenien de Zeus, mostrant que la disputa no era només entre Apol·lo i les Erínies, sinó que el propi Zeus hi estava implicat. Les Erínies tornaven a incidir en el desacostumat de l'acció d'Apol·lo immiscint-se en les seves funcions i Apol·lo tornava a fer referència als seus deures envers un suplicant i recordava el cas d'Íxion, a qui Zeus havia acollit com a suplicant seu. Però l'argument no era gaire concloent si recordàvem el final de la història d'Íxion, tanmateix, Apol·lo tenia sort que les Erínies com en els versos 657-66 passaven per alt la debilitat de la seva argumentació. Les Erínies tornaven a amenaçar la πόλις, tanmateix, la resposta d'Apol·lo, mostrava que els havia perdut tot el respecte: les amenaces de les Erínies no l'espantaven. Segons Apol·lo, les Erínies ja havien perdut tots els seus honors, de manera que seria ell el que guanyaria la causa. Les Erínies tornaven a recordar desmesura d'Apol·lo, explicant el que havia fet en el palau de Feres. El déu havia enganyat a unes altres divinitats antigues, les Moires, que eren les que distribuïen les parts que corresponien a cadascú, per a què fessin, als homes, immortals. Apol·lo havia tornat a anar massa lluny, enganyant amb vi a les divinitats antigues, fent que s'abolissin les antigues assignacions (versos 727-8):

σύ τοι παλαιὰς διανομὰς καταφθίσας  
οἴνωι παρηπάφησας ἀρχαίας θεάς.

Tu has destruït les antigues assignacions  
seduint amb vi les divinitats antigues.

El vi era un element de propietats particulars, que tenia quelcom de sobrenatural<sup>28</sup>. Era un agent que per les seves propietats podia provocar *ate*, obnubilament i entre els seus efectes naturals provocava la son i la borratxera, en què un no sabia el que es feia. D'alguna manera, els símptomes d'aquell que bevia eren semblants als que patia Agamèmnon just després de sentir l'oracle de Calcant (versos 222-3 :“βροτούς θρασύνει γὰρ αἰσχρομήτις τάλαινα παρακοπὰ πρωτοπήμων”) establint-se una relació entre el vi i el descobriment del quedar endarrera. Sabíem també que en el diàleg de Plató *El Banquet* hi havia un personatge, Sòcrates, que malgrat veure tant com la resta dels participants, presentava una immunitat als efectes naturals d'aquesta substància<sup>29</sup>, significant-se d'aquesta manera, en el diàleg, aquesta característica de Sòcrates, de dir el quedar endarrera en el seu caràcter de quedar endarrera, de manera que aquest no fos el que apareixia, que es representava com a immunitat als efectes naturals del vi. Al principi de les *Eumènides* havíem vist com les ofrenes que feia Clitemnestra a les divinitats antigues eren ofrenes sense vi (versos 106-9). Les Erinies, com les Moires eren divinitats del quedar endarrera, del que no apareixia, mostrant-se que en el seu quedar endarrera no hi havia menció que les portés a la obnubilació, per això en les seves ofrenes no hi havia vi. Això les feia vulnerables a aquesta substància amb la qual no hi tenien relació. Ara havíem vist que un déu jove, Apol·lo, els feia veure vi, fent que, en tant que elles eren el quedar endarrera, fossin elles mateixes les que contra el que eren, apareguessin, o el que és el mateix, deixessin d'exercir les seves funcions, de manera que un mortal, no rebés la part que li tocava. En aquest cas, es mostraven els efectes del vi tant pel costat del que mencionava com del que era mencionat, perquè el que mencionava i el que era mencionat eren el mateix. Les Moires eren les que obnubilades, havien deixat de fer el que haurien de fer i com que les seves funcions tenien a veure amb establir els límits, el seu descuit, era la pèrdua d'aquests, i per tant, del quedar endarrera, que elles constituïen. El vi, per les Moires, era la substància més perillosa que hi havia. Aquesta relació que s'establia entre el vi i la menció del quedar endarrera la podíem veure encara d'una altra manera: justament el déu de la tragèdia, i per tant, de la menció que

---

<sup>28</sup> [Cfr.] DODDS 1980, p. 19: “Siempre, o prácticamente siempre, la *ate* es un estado de mente, un anublamiento o perplejidad momentáneos de la conciencia normal. Es en realidad una locura parcial pasajera; y como toda locura, se atribuye no a causas fisiológicas o psicológicas, sino a un agente externo y “demoníaco”. En la *Odisea* (11.61; 21.297 i ss), es verdad, se dice que el exceso de vino produce *ate*, sin embargo, lo que con ello se quiere decir es, probablemente, no que la *ate* puede ser efecto de causas “naturales”, sino más bien que el vino tiene algo de sobrenatural o demoníaco.”

<sup>29</sup> [Cfr.] MARTÍNEZ, MARZOA 2005, p. 86 i ss

mostrava el que sempre hauria de quedar endarrera, era Dionís, el déu que es relacionava amb el vi. El fet que el déu semblava ser immune als seus efectes significava que la menció del quedar endarrera que tenia lloc en la tragèdia el mostrava en el seu quedar endarrera, deixant en ambigüitat fins a quin punt s'havia produït la menció, de manera que les conseqüències d'aquesta ja no podrien tenir lloc en la tragèdia, forçant que la tragèdia no pogués ser l'últim d'aquest moviment de des-cobriments del quedar endarrera. Aquesta característica de la menció era la que provocaria que el final de la tragèdia sempre quedés en una certa ambigüitat sobre fins a quin punt s'havia mostrat el quedar endarrera i amb quina situació, aquest, havia quedat. Apol·lo, enganyant amb vi les divinitats antigues havia anat més enllà de tota mesura i havia fet que es perdés el quedar endarrera, per això, estava segur que guanyaria el judici. El quedar endarrera estava acabant-se, mentre que Apol·lo se sentia segur en la seva situació. Les Erínies no hi podrien fer res, s'havia anat massa lluny. La desmesura d'Apol·lo emborratxant les Moires i fent-los perdre les seves funcions, no era més que el mostrar-se del caràcter desmesurat del que havia fet el déu posant-se al costat d'Orestes, impeding que a aquest li caigués la purgació.

En els versos 729-730 Apol·lo tornava a mostrar-se segur de guanyar el cas, i que per tant, el verí de les Erínies ja no podria fer mal. Les Erínies estaven perdent les seves atribucions i mentre aquestes cada cop eren més dèbils, Apol·lo cada cop se sentia més fort. L'última intervenció que tancava aquest enfrontament entre les Erínies i Apol·lo i que marcava el ritme de la votació, era per les Erínies, però enlloc de dir dos versos, en deien tres. Les Erínies es tornaven a queixar del que havia fet Apol·lo, havia trepitjat amb el seu cavall, la seva vellesa. Apol·lo no els mostrava el respecte que els hauria de mostrar i que fins ara havien rebut per part dels déus olímpics, fins hi tot de Zeus. Però com que tot això havia canviat, les Erínies no podien més que mostrar la seva incomoditat i la seva ràbia amb el que els estava succeint. Tot i així, les Erínies no donaven encara per perdut el judici i esperaven, com Apol·lo, que el veredictes els fos favorable. La victòria tant d'un com de l'altre grup, provocaria el final de l'escissió. Un dels dos grups s'imposaria a l'altre sense que es pogués mantenir per més temps l'equilibri que significava l'escissió. S'acabaria el món tal i com havia estat fins ara i començaria un nou ordre. Però malgrat que en la tragèdia tot apuntava a aquesta direcció, la confrontació es mantenia en tota aquesta escena: l'escissió seguia valent perquè les Erínies no es rendien, suportant fins el final que el fons era absència.

El moment en què el tribunal de l'Areòpag havia d'arribar a una decisió recordava a l'escena de l'*Agamèmnon* en què els ancians d'Argos també havien d'arribar a una decisió després de

sentir les profecies de Cassandra i els crits del rei a l'interior del palau. Aquella escena també estava formada per parelles de versos que eren pronunciats pels membres del cor que exposaven la seva opinió. De les paraules del cor, en *l'Agamèmnon*, no en sortia cap acció, malgrat que set dels onze membres del cor es pronunciaven per un cop d'estat contra la tirania que s'havia establert (versos 1348-57, 1362-5). La decisió que sorgia al final era només d'anar a comprovar si realment Agamèmnon era mort i ni aquesta decisió podien, els ancians d'Argos, portar a l'acció, ja que eren interromputs per l'aparició de Clitemnestra mostrant els dos cossos. Aquesta impossibilitat d'actuar dels ancians tenia a veure amb la impossibilitat de tant poder fer una cosa com una altra que se significava pel fet que ésser era *l'ἀνάγκη* que forçava a fer el que cadascú era i en el cas dels ancians, els impedia "fer". Quan en *l'Agamèmnon* el rei escoltava les paraules de Calcant, l'actuació d'Agamèmnon no sorgia de la seva deliberació, sinó del reconeixement del que ell era, no hi havia un decidir fer això o fer allò, sinó un reconèixer el que ell era, el seu ésser, de manera que d'aquest reconeixement se'n seguia el que s'havia de fer.

Entre l'escena dels ancians i la del tribunal de l'Areòpag s'havia mostrat com la menció era purgació i com el fons que quedava endarrera havia passat a primer terme, deixant de ser el fons, i per tant, absència. El fet que ara es pogués arribar a un veredicta tenia a veure amb la noció de *δίκη* de què es disposava en aquest moment i que havia sorgit al llarg de la trilogia. Mentre en *l'Agamèmnon* *δίκη* significava la contraposició entre l'aparèixer i el que sempre havia quedat ja endarrera, i per tant, la constitució des d'un fons d'absència, en les *Eumènides* semblava que *δίκη* estava deixant de significar contraposició, per tenir a veure amb les lleis dels tribunals, que permetien que se suprimís la venjança de sang i en el seu lloc s'hi instaurés un tribunal que vetllés per la justícia. Per primer cop semblava que tant hi havia la possibilitat de declarar a Orestes culpable com innocent, és a dir, que tant es pogués fer una cosa com l'altra. Tanmateix, el veredicta justament, mostrava la impossibilitat que això s'esdevingués. L'empat era aquesta impossibilitat. En el judici es mostrava que no es podia "fer". L'absolució era aquest no fer ni una cosa ni l'altra. Tanmateix, que el veredicta al que s'arribés fos el "no-fer" era l'altra cara del fet que el fons fos encara escissió, mostrant-se que la situació era de transició: havent deixat endarrera el món de la venjança de sang, no s'havia aconseguit encara que el terra que es trepitgés fos el de la justícia. Les Erínies havien aparegut en escena i havien pogut exposar els seus arguments davant del tribunal que acabava d'instituir Atena enlloc de perseguir incansables la seva víctima per tal de xuclar-li la sang, però malgrat aquest canvi, el veredicta del tribunal era una no-resolució, i per tant, una impossibilitat de tant poder fer una cosa com

una altra que significava que ésser malgrat estar deixant de significar ἀνάγκη, encara no era el continu il·limitat sobre el qual es podia tallar qualsevol cosa.

Degut al que havia passat al llarg de la trilogia, ara, la manca de resolució, que se significava amb el deixar lliure a Orestes, ja no trobaria una oposició tant feble com la que trobava Clitemnestra quan frustrava les intencions dels ancians, sinó que caldria tota l'autoritat de la deessa filla de Zeus per tal que el tribunal de l'Areòpag arribés a una situació de no-resolució en què no es podria condemnar a Orestes, de la mateixa manera que els ancians no podien actuar contra Clitemnestra. En l'escena dels ancians d'Argos, Clitemnestra aconseguia imposar-se als ancians, mentre que ara, per arribar a aquesta no-resolució seria necessària la presència de la deessa Atena, mostrant-se com el moviment de la πόλις, que la portava més enllà del que ella era, només el podria subjectar la deessa Atena, i per tant, la deessa de la πόλις: la representant d'aquest breu moment que significava la πόλις. L'entrada de Clitemnestra, la dona marcada per la masculinitat, impedia que hi hagués una acció i el vot d'Atena, la deessa marcada per la seva masculinitat<sup>30</sup>, feia que es produís la no-resolució.

---

<sup>30</sup> WINNINGTON-INGRAM 1948, p. 144: "For there is a sense in which Athena is the counterpart of Clytemnestra and serves as the poet's final comment upon her character and motives. (...) For Athena fights like a man. In fact, she was neither in Libya nor at Phlegra, but in the Troad, as she tells in her first words (397 ff.), taking possession of the land which the leaders and princes of the Achaeans had given her as the prize of war. For she had fought at Troy; and Orestes (454 ff.) can refer to her comradeship-in-arms with Agamemnon. Athena fought at Troy; Clytemnestra, left to keep the home, hated the very Chryseis who had shared Agamemnon's hut and Cassandra who had sailed with him on his homeward voyage. When he returned, she could not kill him in fair fight ("like an Amazon, with far shot arrows"), but with craft and traps. Everything, then, that Clytemnestra's nature demand and her sex forbade or hampered, Athena is free to do, by virtue of her godhead. She is god-goddess to Clytemnestra's man-woman; and her masculinity wins her praise and her worship, while that of Clytemnestra leads to disaster for herself and others. There is thus a bitter irony, when the goddess, who in all things commends the male and is free to exercise her preference in action, condemns the woman of manly counsel for seeking the domination which her nature demanded." SOMMERSTEIN 1980, p. 72: "It can hardly be accidental that of the six nouns, adjectives and participles used with reference to Athena in Orestes' final three lines (296-8), every one is masculine in form. True, in every case the form is grammatically justified; but the effect of such a conclusion, in combination with the martial context, will be to emphasize the unfemininity of the warrior goddess, who at decisive moment of the play (735 ff.) will declare herself a partisan of the male. The masculine female is of course not a new notion in the trilogy. We have in fact seen her in all three plays in the person of Klytaimnestra, the woman with the ἀνδρόβουλον κέαο, who herself repeatedly emphasizes her womanhood (Ag. 348, 594, 602, 614, 861 ff., 1500, 1661, Cho. 896 ff., 921) but who often strikes others as more like a man: she speaks as "with the wisdom of a man" (Ag.351); she is more eager for the fight than a woman should be (Ag. 940-2); she is a cow attacking a bull (Ag.1125); (...) But between Klytaimnestra and Athena there is a vast difference, not only that between woman and goddess and between murderess and judge, but also in the spectators' attitude to their masculinity. For the masculinity of Athena was to every Athenian natural and normal. Furthermore, it will be used not to subvert but to support the social order. This contrast with the masculinity of Klytaimnestra and that of Athena may be one reason for the remarkable fact that throughout *Agamemnon* and *Choephoroi* Athena is not mentioned. While Klytaimnestra lives, the audience must think of the masculine female as something abnormal and dangerous; it will be much more difficult for them to maintain this fixed idea if they are reminded that a masculine female is

Atena fent l'empat, provocava el "no-fer" que mantenia la πόλις en l'escissió, subjectant-la en el seu moviment desmesurat que se significava amb la condemna d'Orestes per part dels ciutadans de la πόλις. La πόλις no només estava constituïda pels mortals, sinó també pels immortals, de manera que el vot d'Atena, era també el vot de la πόλις, mostrant-se en el veredictes del tribunal la pròpia tensió sobre la qual la πόλις es fonamentava<sup>31</sup>. D'una part la tendència a la desmesura, de l'altra la seva subjecció. Les dues tendències que feien de la πόλις, πόλις quedaven enllaçades en el veredictes, que significava el que la πόλις era<sup>32</sup>. Tanmateix, el vot d'Atena no es podia deixar de veure com un cop de mà, que mostrava que la situació de la πόλις per molt que es volgués deturar, era un moviment que la portaria a la seva destrucció. La intervenció d'Atena com a membre del jurat, malgrat que no era del tot inesperada no deixava de ser sorprenent, ja que mentre havia actuat durant tot el judici com a jutge, ara actuava, també, com a membre del jurat i votava, després que tots els altres membres ho havien fet, portant el seu propi vot a les urnes. Després que els vots fossin comptats i s'evidenciés que s'havia produït un empat, Atena deia que un empat comptava com una absolució, i que per tant, Orestes seria alliberat. L'escena de la votació, era una de les més controvertides de tota les *Eumènides* degut a la dificultat per precisar quin era el nombre de jurats que hi havia. Aquesta dificultat comportava que no sabéssim si el vot d'Atena feia o desfeia l'empat.

Degut a aquesta dificultat els estudiosos es dividien entre aquells que creien que el vot d'Atena s'afegia al dels jurats que serien imparells, per tal de fer l'empat<sup>33</sup> i els que creien que el

---

one of the chief objects of their communal worship." En la contraposició de Clitemnestra i Atena es mostrava la subjecció de la πόλις que pretenia Atena com l'acte d'instauració de la tirania que pretenia Clitemnestra."

<sup>31</sup> MACLEOD 1980, p. 133: "Nor can she, for all that she is a goddess, decide it on her own (470-2). There must be a collaboration between gods and man – men are no longer to be simply the instruments, conscious or otherwise, of divine wrath; and this results in a judgement after trial, not immediate destruction. This collaboration is dramatically represented when Athena votes together with the other jurors." La πόλις era el brillar dels déus. Aquesta escissió entre els déus i els mortals que ara s'estava perdent, perquè els déus apareixien entre els mortals, era la πόλις, i per això una divinitat ja no podia decidir el que s'esdevindria, calia la col·laboració dels dos grups. La πόλις i la justícia dels tribunals era una i la mateixa cosa i aquesta només era possible ara que hi havia la possibilitat d'un "lloc" on mortals i immortals es trobaven.

<sup>32</sup> SMERTENKO 1932, p. 233: "That it is reconciliation which Aeschylus desires, and not the triumph of Pericles or of the democratic party, is made clear by the majestic solemnity of Athena's eulogy of the aristocratic court, the Areopagus, and by her explicit warning to the Athenians citizens against too much innovation."

<sup>33</sup> Seguien aquesta interpretació GAGARIN 1975, p. 121-7; KITTO 1959, p. 65 i ss i 1966, pp. 19-20: "This may not to be what we should have expected; it is certainly what we get. Athena has already voted, among the twelve, unless upon her simple verb προσθήσομαι we are prepared to unload the sense, "I will vote if the other votes are equal" – which would break its poor back. Her vote is among the twelve and

nombre de jurats seria parell<sup>34</sup> i que Atena desfaria l'empat. Les paraules d'Atena dels versos 734-41 es podien interpretar tant d'una manera com d'una altra. Si Atena fos el dotzè membre del jurat, llavors el vers 741 era un veredicta diferent i adicional del que ella havia dit en 735-40 del seu vot i de la raó per fer-ho, ja que ella només afirmava que un empat era una absolució, mentre que si fos l'onzè o el tretzè membre del jurat, 741 seria una repetició de 735 només justificable pel principi de la *ring-compositon* ja que llavors el seu vot només tindria aquest valor de fer que un empat, valgués com una absolució. Atena sabíem que votaria i que ho faria a favor de l'absolució d'Orestes. En el moment que sabíem que els vots comptats eren iguals (en el vers 753) podíem concloure que si Atena havia estat el dotzè membre del jurat, hauria hagut de votar entre 735 i 742, mentre que si el seu vot era el que desfeia l'empat, el podia afegir a la pila de vots per l'absolució després que els altres vots haguessin estat comptats, provablement quan ella parlava en els versos 752-3.

Hi havia dues expressions que ens farien inclinar més per un vot que fes l'empat que per un vot que el desfés<sup>35</sup>. En el vers 735 Atena expressava la seva intenció de votar per Orestes de manera incondicional, mentre que un vot per desfer l'empat seria només una intenció. En el vers 753, Atena anunciava que els vots havien estat iguals sense que en cap cas hi hagués hagut lloc per pensar que el vot d'Atena no havia estat inclòs entre aquests. A més a més Atena anunciava primer l'absolució d'Orestes i després la igualtat de vots, fet que seria estrany si acabéssim de veure-la dipositant el seu vot en una de les piles per a desfer la igualtat de vots i aconseguir l'absolució. Tanmateix, la més gran evidència provenia de la disputa que es produïa en els versos que anaven de 711 a 733 i del que implicaven en l'acció de l'escena. Cada una de les parelles de versos donava el temps per a què un membre del jurat anés a votar, diposités el

---

cannot be a thirteenth, as thirteen is, and always was, an odd number. Moreover, it is impossible to make stage-sense of the ten couplets and the triplet if the human jury consists of twelve; no playwright could have devised such a lopsided arrangement. But what the text clearly implies, that Athena is one of the twelve, also explains the unsymmetrical dialogue: each of the ten couplets gives time for one jurymen to come to the urn, drop his pebble, and go back to his station; the triplet gives time for the eleventh to do the same, and then for Athena to come forward in her turn; and there she is, at the urn, ready to drop her pebble, and to make her little speech. The "casting-vote" "has no relation to what is in the text". We ask then: Why Jebb fail to see what the text says, on two points that directly bore on his argument? Why has one scholar after another imputed to Aeschylus, at a critical moment in the trilogy, a casting-vote that the text will not tolerate? The explanation is simple: we come to the play with settled convictions of our own, what Conford called "unchallenged and unsuspected presuppositions". If there is a conflict between one of these and the text, it is the text that must give way. We read of the words, but they do not bite into our minds; the temptation to make the text accord with what we *know* that the dramatist must have meant is irresistible."

<sup>34</sup> Seguien aquesta interpretació HESTER 1981; WINNINGTON-INGRAM 1983, p.125; CONACHER, 1987, pp .164-6

<sup>35</sup> Pel que fa a aquesta argumentació [cfr.] SOMMERSTEIN 1989a, p. 223 i ss.

seu vot en una urna i tornés al seu lloc. En aquest moment de màxima tensió, el ritme de la seqüència de la votació no podia xocar amb el ritme de l'argumentació que l'acompanyava. Per tant, fins el vers 730, hauran votat deu membres del jurat. El que seguia a aquestes deu parelles de versos era un triplet que pronunciava el corifeu (versos 731-3) que violava la simetria de la disputa. La interpretació més natural d'aquesta anomalia la donava Kitto<sup>36</sup>: durant els versos 731-2 el membre del jurat número onze aniria a votar i tornaria al seu lloc mentre que en 733 Atena aniria cap a les urnes, de manera que quan el corifeu acabés de parlar, Atena estaria al costat de les urnes amb el seu vot a la mà i preparada per parlar. Si els versos 731-2 cobria el vot de dos membres mortals del jurat, llavors, de forma inesperada, el ritme de l'escena s'hauria fet molt més ràpid i si aquests versos només cobrissin el moviment d'Atena cap a les urnes, aquesta tardaria tres cops més que els membres del jurat en anar-hi. En qualsevol dels dos casos l'efecte seria estrany. Per evitar-ho, només caldria que entre 730 i 734 hi hagués unes línies més, cosa que no s'esdevenia. El fet que hi hagués precisament tres línies mostrava que els membres del jurat no eren ni deu ni dotze, sinó onze, mentre que Atena esdevenia el jurat número dotze.

Tanmateix, hi havia qui discrepava d'aquesta interpretació. La primera objecció la posaven aquells que afirmaven que Atena en l'intent de conciliar les Erínies els deia que no havien estat vençudes perquè hi havia hagut igualtat de vots (versos 795-6). Thomson afirmava que, en tant que Atena havia votat en contra seva, això encara afegiria un insult al dany. Tanmateix, si llegíem els versos 795-6 en el seu context (795-9), l'argument d'Atena mostrava que les Erínies no havien estat vençudes i no havien estat deshonrades (vers 796 οὐκ ἀτιμίαι σέθεν) ja que havien guanyat la meitat dels vots malgrat que contra elles hi havia tot el pes de l'oracle que Zeus havia donat a Apol·lo (vers 797) i que ell mateix havia vingut a defensar davant del tribunal (vers 798). Tanmateix, fos quina fos la naturalesa del vot d'Atena, les Erínies s'ho podien prendre com un insult en tant que la deessa havia votat en contra seva. Tot i això, Atena no podia deixar de mostrar respecte per aquestes divinitats, que malgrat tenir tot l'Olimp en contra, fins hi tot el propi Zeus, havien aconseguit la meitat dels vots i només el cop de mà de la filla de Zeus n'havia impedit la victòria. Atena no s'havia volgut mostrar mai irrespectuosa amb les Erínies, és més, si consideràvem que l'estrictament rellevant per la decisió d'Atena eren les cinc últimes paraules dels versos 736-8 (κάριτα δ' εἰμι τοῦ πατρὸς) tota la resta de la seva explicació només es tractava d'una justificació de la seva posició de cara a les Erínies, evitant d'ofendre-les més del necessari. Més que dir que la causa de les Erínies era injusta, el que feia

---

<sup>36</sup> KITTO 1966, p. 20



era mostrar que degut a la seva naturalesa (filla només del seu pare Zeus), estava forçada a votar com ho feia.

La segona objecció la feien aquells que s'aferraven a què en els versos 471-2 Atena expressament rebutjava tota intenció de decidir el cas. Si això fos així, no podria votar en contra del jurat en què havia confiat la decisió del cas (Hester). Tanmateix, si tornàvem a prendre aquests versos en el seu context el que Atena estava dient era que el cas era de massa importància per a què fos jutjat només per mortals, i per tant, el que implicaven les seves paraules era que calia que fossin mortals i immortals junts els que jutgessin el cas. En cap cas Atena deia que ella no participaria del judici. La tercera objecció la feien els que creien que si Atena produís l'empat i en canvi, els vots dels membres del jurat mortals anessin contra Orestes, hauríem d'esperar que Orestes estigués indignat amb els atenesos i profundament agraït a Atena, mentre que les Erínies, per altra banda, haurien d'estar ben disposades cap els atenesos i enutjades amb Atena. Per tant, donat que res d'això s'esdevenia en les *Eumènides*, calia concloure que Atena no feia l'empat (Hester). Tanmateix, si Atena era un membre més del jurat perquè haurien de fer, Orestes o les Erínies, més distinció entre Atena i els membres del jurat mortals que entre els membres del jurat humans que havien votat per l'absolució i els que hi havien votat en contra. De fet, les dues parts en conflicte havien pres el veredictes com a venint de la πόλις com a totalitat. Havia estat la πόλις, amb els seus ciutadans mortals i immortals qui havia absolt a Orestes. Orestes estava agraït a Atena (versos 754-8) i als atenesos (762-74) i en el seu comiat s'adreçava tant als uns com als altres. Mentre, les Erínies estaven enrabiades tant amb els uns (amb els déus, versos 778-9 i 845-7) com amb els altres (els ciutadans 789-90).

Atena, per tant, votava com a membre del jurat per fer l'empat i alhora deia que un empat en el nombre de vots era una absolució. Si Èsquil hagués posat damunt de l'escenari un nombre de jurats mortals parell, només hagués calgut (enlloc de dues) una acció d'Atena per a absoldre a Orestes. Si no ho va fer així, va ser per mostrar que el veredictes sorgia de la πόλις com a una totalitat, que era la πόλις la que absolia a Orestes i no només Atena. Era la contraposició entre mortals i immortals la que constituïa la πόλις i la que permetia que l'acte d'Orestes no fos condemnat. La πόλις no podia condemnar l'acte que permetia que hi hagués πόλις, malgrat que aquest fos una desmesura. Tot hi així, la πόλις, conscient de la seva aporia interna, mirava amb recel aquest veredictes, que només s'havia aconseguit amb un cop de mà d'Atena. El vot d'Atena fent l'empat havia fet que cap de les dues parts vencés i es pogués imposar a l'altre.

D'aquesta manera, Atena aconseguia mantenir l'equilibri, i per tant, l'escissió entre les divinitats. Tot i així, no es podia deixar de veure com a quelcom enganyós, des que sabíem que no hi havia fer δίκη. El dubte que planaria damunt de la tragèdia a partir d'ara, seria veure fins a quin punt s'havia aconseguit que l'escissió no es perdés. Al llarg de la trilogia havíem presenciat el moviment de menció-sorgiment de l'ésser amb la seva altra cara, la purgació i com aquesta no era més que la pèrdua del que hi havia hagut fins ara, l'escissió. En les *Eumènides* s'havia mostrat l'escissió: en el món dels mortals havien fet acte de presència els déus barallant-se entre ells, salvant la distància que separava mortals i immortals. Les *Eumènides* es preguntava si l'escissió seguia valent, i la resposta, en la mateixa mesura que el veredict de la πόλις era ambigua, com també ho era la purificació d'Orestes. L'escissió semblava que seguia valent, tanmateix, només mitjançant el cop de mà d'Atena. La πόλις no podia condemnar a Orestes pel que ella mateixa era, però tampoc no podia deixar de veure-ho com una desmesura que la portaria a la ruïna. Condemnar a Orestes era enfonsar-se encara més en la transgressió. Atena, en tant, que la figura que representava la πόλις era la subjecció de la πόλις, i alhora el seu anar més enllà, era qui instaurava el tribunal i alhora la que feia que el veredict fos una no-resolució: era l'aporia interna que constituïa la πόλις. En el veredict del judici, mortals i immortals constituïen el breu moment πόλις. Apol·lo i les Erínies, cadascú per la seva banda, l'únic que volien era vèncer, encara que això significués l'aniquilació de l'altre costat, i per tant, de l'escissió. Només Atena, com la πόλις i al seu torn la tragèdia es mantenien en aquest difícil equilibri. A partir del moment en què es pronunciés el veredict, la tragèdia ja només es preguntaria per l'equilibri assolit i per si aquest era o no un veritable equilibri. El final de les *Eumènides* estava marcat per nocions d'unitat i solidaritat: entre Zeus i les Moires en el govern de l'univers (versos 1045-6), entre el tribunal i les Erínies-Semnai com a defensores de la justícia i entre els ciutadans per tal d'evitar la guerra civil. Es tractaria de veure si la unitat originària constituïda com a escissió s'havia perdut o si pel contrari encara constituïa el fons de les coses.

Les paraules d'Atena en els versos 736-41, marcaven, encara, un altre canvi en la tragèdia. A partir d'aquest moment, Atena prendria el relleu d'Apol·lo en tant que representant de la voluntat de Zeus. Fins ara havia estat Apol·lo qui ho havia fet, mostrant la seva proximitat amb Zeus en tant que les paraules d'Apol·lo no eren més que les paraules de Zeus, de la mateixa que en els seus oracles no deia més que les paraules del seu pare. Tanmateix, el fill de Leto i Zeus no podia pretendre ser tant proper a Zeus com Atena que només era filla del seu pare. Això marcaria la desaparició d'Apol·lo de l'escena en un punt entre 757-777, sense que sabéssim exactament quan. Atena era qui, ara, parlaria en nom de Zeus ja que era qui havia rebut de Zeus

la saviesa (vers 850) i l'accés al llamp en què Zeus basava el seu poder (versos 826-8). A partir d'aquest moment, veuríem que la posició d'Atena mai seria tant radical com la d'Apol·lo, sinó sempre molt més conciliadora i on Apol·lo afirmava que l'assassinat d'Agamèmnon era molt més terrible que el de Clitemnestra (vers 640) ara Atena només afirmaria que l'assassinat d'Agamèmnon no era menys terrible que el de Clitemnestra (vers 739). En tot cas, l'aparició d'Atena en escena quedaria marcada pel seu to més moderat i conciliador.

Durant el recompte de vots, mentre Orestes s'encomanava a Apol·lo, les Erínies ho feien a la seva negra mare, Nit i mentre les opcions d'Orestes eren les de penjar-se o tornar a veure la llum, les de les Erínies eren o vagar deshonrades o rebre honors. Ens trobàvem amb una certa asimetria, doncs d'altra banda no semblava que Atena o Apol·lo temessin res encara que el resultat no els fos favorable, tot i que de fet no semblava que es contemplés aquesta possibilitat. De manera estranya, el veredictes no afectaria només a l'acusat sinó també a la part que s'havia ocupat de l'acusació. El judici d'Orestes havia estat el suportar de les Erínies, el mantenir-se com a deesses de la venjança de sang, ja que tot el seu esforç havia estat mostrar que l'absència seguia valent. Perdre el judici significava que l'absència ja no era absència, i que per tant, no hi havia cap funció que poguessin exercir: les Erínies haurien sucumbit. El resultat havia estat una absolució però el veredictes un empat. No es podia dir que la πόλις hagués fet una cosa o una altra, sinó que, més aviat, s'havia sostingut en l'aporia de no poder fer res. Per tant, no podíem assegurar que la πόλις s'hagués perdut, ni que les Erínies haguessin deixat de suportar, tanmateix, tampoc podíem dir que les coses haguessin quedat com fins ara estaven. De nou ens trobàvem amb què el judici a Orestes no era només a Orestes, sinó que aquest en el fons era un pols entre els déus en què el que estava en joc era l'escissió, que ja havíem vist que es perdia quan el que sempre havia de quedar endarrera era forçat a abandonar la seva posició, i això mateix era el que deien les Erínies que els podia passar, si perdien el judici, ja que haurien de vagar deshonrades, mentre que si guanyaven rebrien grans honors, i per tant, conservarien la seva posició. El desenllaç, però, des del moment que havien aparegut damunt d'un escenari en el món dels mortals, no els podia ser mai favorable.

## El comiat d'Orestes | 15.2

Orestes un cop havia estat absolt donava les gràcies a Atena juntament amb Apol·lo i Zeus per salvar-lo a ell i al seu casal, i tornar els seus drets als ciutadans d'Argos. Orestes es referia a Zeus com a “τρῆτου Σωτήρος” (versos 759-60), perquè, tot i que en el transcórrer de la trilogia

hi havia hagut diverses referències a la tercera libació que s'oferia a Zeus Soter (A. 246-7 τριτόσπονδον, 1386-7; Cho. 244-5 τῶι τρίτῳι ... Ζηνι, 1073), només ara, podia Zeus ser anomenat de manera veritable, el que portava les coses fins al seu final, ja que el déu havia portat fins al seu final la maledicció que pesava damunt dels Atrides, tot i que això hagués significat portar fins al final la menció. El que havia començat com una venjança contra Paris, havia acabat amb l'absolució d'Orestes i malgrat el cop de mà de la filla del déu, l'equilibri no es podria mantenir indefinidament.

Orestes complia la promesa que havia fet en els versos 289-91 prometent una aliança eterna de no agressió entre les ciutats d'Argos i d'Atenes. Amb la partida d'Orestes cap al seu palau, s'acabava la trilogia pel que feia a la història del casal dels Atrides. Orestes tornava cap a casa, però en cap moment es feia una reflexió del que hi trobaria, perquè malgrat que hagués estat absolt del seu crim, el palau dels Atrides no tornaria a ser el que era. Orestes s'havia quedat sense pares i sense germans. Ifigènia era morta i d'Electra no se n'havia sabut res més des de la mort d'Egist i Clitemnestra. La tragèdia passava per alt aquest fet i no ens el mostrava, només ens deixava veure a un Orestes feliç que tornava cap al seu palau, mantenint-se fins al final en ambigüïtat quin era el terra que es trepitjava després de tot el que havia succeït. Ho veuríem més endavant pel que feia a la transformació de les Erínies en les Semnai, o en la seva incorporació a la πόλις, però la primera ambigüïtat s'esdevenia pel que feia a saber a on, o a quin terra retornaria Orestes. Aquest content de la seva absolució, marxava cap al seu palau, però del que allà s'hi trobaria no se'n deia ni una sola paraula. El que restava de la tragèdia tractaria de la relació entre Atena i les Erínies i de com aquestes patirien-acceptarien la seva derrota.

Apol·lo havia desaparegut d'escena sense que ens n'haguéssim adonat, mostrant-se la seva manca d'importància en aquest tram final de les *Eumènides*. Les seves últimes paraules havien estat els versos 748-51 que precedien l'anunci del veredict i semblava que quan Orestes pronunciava les seves paraules de comiat (754-777) Apol·lo ja havia abandonat l'escena.



Equilibri difícil | Capítol 16



Hem arribat al final de la trilogia, i per tant, al final de la menció. L'ésser havia aparegut damunt de l'escenari de manera que el proper pas seria la seva pèrdua. Havíem vist el cop de mà d'Atena per tal de subjectar la πόλις en el seu propi moviment de constitució, mostrant-se el caràcter transgressor que la constituïa i que la portaria a la seva destrucció. La menció havia tingut lloc, s'havia mostrat com a constitutiva de la πόλις, però alhora com el perill que la portaria més enllà d'ella mateixa i era per això que calia la intervenció d'Atena que assegurés que la πόλις, si més no de moment, no anava més enllà del que era lícit. Les *Eumènides* era aquest final: tot i que la menció s'havia produït, semblava que la πόλις, encara seguia essent una πόλις. Tanmateix, la menció sempre comportava purgació i la πόλις era aquesta menció. D'alguna manera es problematitzava la situació en què havien quedat les coses. Per un costat semblava que les Erínies havien perdut la seva causa, i per tant, les seves funcions, deixant de ser el que eren, per altra banda, el veredictes havia estat un empat, la πόλις s'havia mantingut en el seu "no-fer" ni una cosa ni l'altra que caracteritzava el suportar que el fons era absència, de manera que semblava que encara hi havia la possibilitat que el fons fos escissió. Aquesta seria l'ambigüitat que recorreria el final de les *Eumènides*. Només hi havia una possibilitat per la πόλις si les divinitats antigues encara hi tenien lloc, per això el que quedava de les *Eumènides* seria la pregunta per aquesta possibilitat. Les Erínies percebien l'absolució com la pèrdua de les seves funcions, i per tant, del seu lloc en la πόλις. Però la πόλις no podia ser sense l'altre, sense el fons, i per això, Atena s'esforçaria per a què aquestes acceptessin formar part de la πόλις. El final de les *Eumènides* era la pregunta per la possibilitat d'aquesta conciliació entre les divinitats antigues i els déus vigents, que significaria la pertinença dels dos grups a l'ordre de la πόλις, i per tant, que l'escissió seguia valent. La conciliació només podria ser aparent, cosa que significava que malgrat que ambdós grups pertanyessin a la πόλις, seguien essent dos grups. Havíem vist com la tragèdia era la menció de l'ésser, i per tant, de l'escissió que el constituïa, però la tragèdia no podia anar més enllà d'uns certs límits i era per això, que les conseqüències de la menció ja no podrien tenir lloc en la tragèdia. Això feia que la tragèdia acabés amb una certa aparença de conciliació que mostrava que el fons seguia essent escissió, tanmateix, no podíem oblidar com s'havia aconseguit aquesta conciliació ni quin era el moviment que comportava la menció de l'ésser.

Orestes havia abandonat Atenes, mentre que les Erínies pretenien quedar-s'hi per semblar-hi la desgràcia degut al veredictes desfavorable que havien rebut. El final de la tragèdia ja no



tractaria d'Orestes i els Atrides, sinó de la situació després de la menció, i per tant, de fins a quin punt podíem parlar, encara, d'escissió. La deessa volia que les Erínies no perjudiquessin Atenes i que s'incorporessin a la πόλις, així aquestes no haurien de vagar sense honors i tindrien un lloc en la πόλις on tant necessàries eren. Ja ho havíem vist, la πόλις era aquest equilibri entre els dos costats, i per això, Atena no podia tolerar que les Erínies fossin humiliades i perdessin els seus honors. Si les Erínies no acceptaven la proposta d'Atena, la πόλις s'enfonsava amb elles, si acceptaven, es pretendria restablir aquell equilibri que hi havia entre els déus al principi de l'*Oresteia*, en què cadascun dels dos grups de divinitats tenia les seves funcions i atribucions sense que cap dels altres déus s'immiscís en les dels altres. Aquesta era la situació que volia restablir Atena i que la πόλις necessitava per sobreviure<sup>1</sup>. Tanmateix, la πόλις pel que ella era, estava en perill constant en el seu difícil equilibri. Si recordàvem el segon *stasimon*, les Erínies ens ho deien (versos 490 i ss.). Si el matricida era absolt hi podia haver un capgirament de les noves lleis. Les Erínies s'havien deixat convèncer per Atena per tal de portar el cas d'Orestes davant d'un tribunal, accedint, d'aquesta manera al nou ordre que estava sorgint. Però si Orestes era absolt, les noves lleis col·lapsarien i amb ell, el nou ordre. Mentre Atena creia que l'absolució d'Orestes permetia aquest nou ordre en el què consistia la πόλις, les Erínies creien tot el contrari i amb el veredict de l'absolució només podien esperar la pèrdua de la πόλις. Amb l'empat, Atena pretenia que es mantingués l'equilibri entre les divinitats que permetia que hi hagués la πόλις. Però la dificultat es trobava en com les Erínies, un cop portades a escena, podien tornar a recuperar el seu lloc, o el que és el mateix, com l'absència que havia esdevingut presència podia tornar a ser absència. Mentre per Atena l'absolució era l'empat que mantenia els dos termes, per les Erínies era la pèrdua definitiva de les seves atribucions, i per tant, del seu lloc en la πόλις. Aquest dubte sobre el que significava la sentència d'Orestes dominaria el final de les *Eumènides*. La no-resolució que havia significat el veredict havia mostrat la πόλις com un breu equilibri entre el deixat endarrera i el que estava per venir, ocasionat pel fet que l'haver estava constituït des de l'absència que feia que la seva menció fos la seva pèrdua. El fons de la πόλις es mostrava en l'acte d'Orestes com a

---

<sup>1</sup> LEBECK 1971, p. 128: "To what extent does the argument of Apollo represent the thought of Aeschylus? It is, of course, impossible to answer with anything approaching certainty. However, recurrent use of words from the root τεκ- calls attention to the shaky foundation on which the argument, as presented here, is based. It is no less one-sided than Apollo's total rejection of the Erinyes and the justice they uphold. The paradox of Dike continues; there is right and wrong on both sides. Solution of the problem comes not from adherence to one view but from reconciliation of the two that each may exercise its proper social function. It is an oversimplification to assert, as Solmsen does, that Aeschylus believes in the natural superiority of the male and finds a solution "with the help of dialectical reasoning" (pp.194-195). The old order, the female element, the irrational, whatever term finds current favor: this force is dangerous

transgressió i alhora com aquesta transgressió era l'única possibilitat que hi hagués quelcom, malgrat que fos el que la portés al seu col·lapse. Aquest difícil equilibri que representava la πόλις era el difícil equilibri de l'haver, de l'ésser. El veredict del tribunal era l'últim moment abans que tot es perdés, s'havia produït la menció, es comprenia el que l'ésser era mentre aquest encara no s'havia perdut, tot i que de manera irremeiable el següent pas seria la seva pèrdua. Aquesta comprensió era el final de la tragèdia.

Dels versos 778 a 891 l'escena prenia forma epirremàtica. Es tractava d'un diàleg entre el cor i Atena en què Atena parlava en trímetres iàmbics mentre les Erínies li responien cantant. La part cantada estava formada per dues parelles d'estrofa i antiestrofa en què l'antiestrofa era idèntica, mot per mot, a l'estrofa que la precedia. D'aquesta manera les Erínies mostraven la seva reticència a deixar-se convèncer per Atena: a les paraules de la deessa, les Erínies responien el mateix que ja havien dit sense que se les pogués fer canviar d'opinió. Que aquesta estructura epirremàtica fos un *amoibaion* mostrava que encara hi seguien havent els dos costats, les Erínies encara eren l'altre, però després de l'absolució d'Orestes, l'altre sentia que havia deixat de formar part de la πόλις. Les posicions estaven molt allunyades i mentre Atena creia que una conciliació entre les dues parts era possible, les Erínies no ho creien pas, per elles no hi havia un tornar enrera.

Les Erínies es queixaven del que els havia succeït (versos 778-793). Els déus joves havien trepitjat les antigues lleis i ara elles vagaven deshonorades. S'encomanaven a la justícia que havia estat derrocada i amenaçaven amb ser perjudicials per a aquesta terra. Les Erínies no sabien què fer (“τί ῥέξω;”) la seva implacabilitat estava desapareixent. Havien estat ridiculitzades (γελῶμαι) quelcom inaudit. La ridiculització i el riure eren trets de la comèdia, quan es prenia una distància amb el que havia passat a la tragèdia i es podia aixecar acta del que allà s'havia esdevingut sense que això, ara, causés espant; el terrible, l'horror havia deixat de ser terrible i feia gràcia. Això era el que les Erínies sentien que havia passat. El quedar endarrera ja no espantava, sinó que era ridiculitzat. Dues vegades en la mateixa estrofa, les Erínies recalaven que havien estat deshonorades (vers 780 “ἐγὼ δ' ἄτιμος”; versos 792-3 “κόραι δυστυχεῖς Νυκτὸς ἀτιμοπενθεῖς.”) i ho continuarien fent al llarg de les següents estrofes (versos 839=872, 845-7=878-80) mentre Atena les intentaria convèncer del contrari (versos 796, 807,824, 833, 854, 868, 884). L'honor que se'ls devia a les Erínies era el punt en què no es posaven d'acord les

---

because so powerful. More than that, it is indispensable and becomes the foundation on which the new order rests.”

Erínies i Atena, ja que aquest representava la posició en què elles havien quedat. La falta d'honors era el resultat de la pèrdua del lloc en el nou ordre i això seria el motiu de confrontació entre les Erínies i Atena, perquè mentre les Erínies percebien que s'havien quedat sense funcions, sense lloc entre els déus, sense respecte dels homes, Atena no ho veia així i les volia convèncer d'això, argumentant que el nou ordre en estar format per l'escissió, li calia també de la participació de les Erínies.

Les paraules d'Atena (versos 794-807) buscaven convèncer a les Erínies de no haver estat humiliades ni deshonrades (vers 796 "οὐκ ἀτιμίαι σέθεν"), que no n'hi havia per tant, al cap i a la fi no havien estat vençudes, la sentència havia estat d'igualtat de vots. Malgrat la dificultat d'enfrontar-se a Zeus i Apol·lo havien aconseguit que la votació acabés en empat tot i que Atena havia votat en contra d'elles. Malgrat que les coses haguessin canviat i que en la πόλις no hi hagués lloc per la venjança de sang, les Erínies encara hi tenien un lloc, perquè la πόλις era escissió. Aquest era el punt de controvèrsia entre Atena i les Erínies. Les Erínies no creien que hi pogués haver un lloc per elles en la πόλις. No creien que el nou ordre fos escissió degut a què l'absolució d'Orestes havia col·lapsat les noves lleis que estaven sorgint i que permetien que hi hagués la πόλις. El fràgil equilibri del que les Erínies havien volgut formar part, amb l'absolució d'Orestes s'havia perdut. Mentre Atena defensava que l'empat no era una victòria, les Erínies el veien com una derrota i com l'anar més enllà que constituïa la πόλις, que les Erínies percebien com la mort d'aquesta. Atena els seguia oferint un lloc per viure en la πόλις d'Atenes on tindrien el seu setial i serien honrades pels ciutadans. La deessa les havia d'intentar convèncer que l'única oportunitat per la πόλις era aquesta absolució ja que en cap cas s'havia declarat innocent a Orestes. Declarar a Orestes innocent era l'acte que portava més enllà de la πόλις, per això Atena ho recalrava i mostrava a les Erínies que l'empat, la no-resolució i per tant, la no-actuació de la πόλις permetia que les Erínies encara en poguessin formar part.

Tot i les paraules d'Atena les Erínies no feien cap concessió i repetien la primera estrofa, Atena no havia aconseguit convèncer-les. En les següents paraules d'Atena, la deessa intentava ser més persuasiva del que havia estat fins ara. Tornava a insistir en què no havien estat deshonrades (vers 824) i tornava a fer les mateixes promeses que en les seves primeres paraules, però ara concretava una mica més, ja que deia que no es tractava de poder viure en terra Àtica i rebre honors sinó que especificava que podrien viure a Atenes i explicava quins serien aquests honors: els primers fruits i sacrificis pels naixements i pels casaments. En els versos 828-9 Atena

deia que tenia les claus de l'habitació del llamp de Zeus però que alhora res de tot això caldria<sup>2</sup>, sinó que ella les persuadiria:

ἐν ᾧ κεραυνός ἐστιν ἐσφραγισμένος·  
ἀλλ' οὐδὲν αὐτοῦ δεῖ. σὺ δ' εὐπειθῆς ἐμοί

El llamp de Zeus representava la força, el poder del déu, aquell que feia que la resta de divinitats se sotmetessin a ell. Atena, ara, tenia aquest poder, i per tant, podria sotmetre les Erínies com en el seu moment ho va fer Zeus. Tanmateix, com deia Atena, res d'això calia ara. Tal i com havien quedat les coses no tenia sentit intentar fundar un regne com el de Zeus, mostrant-se la impossibilitat que la violència pogués tornar les Erínies a la seva posició originària. L'equilibri que Atena intentava mantenir no es podia fonamentar en una nova violència, ja que l'absència, un cop perduda, no hi havia la possibilitat de restablir-la.

Mentrestant, les Erínies es queixaven amargament del que els havia passat. Es queixaven del que els havia tocat patir a elles que eren divinitats antigues, amb el seu saber antic, amb els seus honors. Ara, en canvi, havien d'habitar aquesta terra, menyspreades i detestades. Les Erínies formaven part de l'opacitat de la πόλις en què consistia la venjança de sang, però amb la institució del tribunal de l'Areòpag, ja no podien seguir fent el que feien, els seus honors merescuts i mantinguts durant tant de temps, ja no valien i s'havien de conformar amb aquells que els donava Atena per tal que no fessin mal a la πόλις, per això deien que habitarien en aquesta terra menyspreades i sense que ningú les volgués, mentre que com a venjadores de la sang vessada i guardianes dels límits eren apreciades per tothom. D'aquesta manera es feia rellevant l'artificialitat de la situació que Atena volia crear per elles. Les Erínies estaven dolgudes i rabioses i es queixaven a la seva mare Nit. Amb trucs, els déus els havien pres els honors de tota la vida (versos 844-6):

---

<sup>2</sup> KITTO 1966, p. 53: "But if we do wait until the bitter end, we find that the Hesiodic Zeus has receded somewhat; that the thunderbolts, though still in existence, are now under lock and key; that Zeus's daughter Athena has propounded a few ideas which are apparent neither in the Hymn nor in Hesiod; that Zeus prevails this time not by main force, not as the *τριάκτις*, but by the reason and persuasion, as Zeus Agoraios, "le dieu de la parole", as Mazon translates it." p. 63: "This has its direct bearing on the dictum that a change of character in Zeus is impossible. Let it be granted that the phrase, since it can be misunderstood, is not the best; yet how can we deny that within the trilogy *something* has happened to Zeus? He *was* the champion of that law; now, in this case, he is insisting that it be suspended. If to this we add that in the Hymn he was purely Hesiodic Zeus, but at the end relies on persuasion and not on thunderbolts, then, "if change of character" is an objectionable phrase, let us find another that means much the same thing."

{θυμὸν} ἄϊε μᾶτερ Νύξ·

845 ἀπό με γὰρ τιμᾶν δαναιᾶν θεῶν

δυσπάλαμοι παρ' οὐδὲν ἦραν δόλοι.

Escolta (la meva ànima) mare nit.

Tots els honors de la meva llarga vida, dels déus

irresistibles trucs m'han desposseït i he quedat en no res.

Per les Erínies no hi havia cap lloc al que poguessin pertànyer. En les paraules d'Atena dels versos 848-869 sorgia per primer cop l'argument que faria canviar de parer a les Erínies: hi havia un futur per a la πόλις (versos 851-857):

ὕμεις δ' ἐς ἀλλόφυλον ἐλθοῦσαι χθόνα

γῆς τῆσδ' ἐρασθήσεσθε, προυννέπω τάδε·

οὐπιρρέων γὰρ τιμιώτερος χρόνος

ἔσται πολίταις τοῖσδε, καὶ σὺ τιμίαν

855 ἔδραν ἔχουσα πρὸς δόμοις Ἐρεχθέως

τεύξιμι παρ' ἀνδρῶν καὶ γυναικείων στόλων

τῶσιντ' παρ' ἄλλων οὐποτ' ἂν σχέθοις βροτῶν.

Vosaltres, si aneu a una terra d'una altra gent

enyorareu aquesta terra, us dic.

El temps fluïnt més honors

portarà a aquests ciutadans i tu honors

tindràs asseguda prop de la casa d'Erecteu

rebràs d'estols d'homes i dones

el que mai hauries tingut d'altres mortals.

Si el que deia Atena era veritat, llavors no tot estava perdut, potser les noves lleis no havien col·lapsat i hi havia encara un ordre al que les Erínies podien pertànyer. Atena havia afirmat que malgrat que elles eren sàvies, Zeus també l'havia proveït a ella de coneixement. Atena tornava a insistir en què no llencessin les seves malediccions sobre Atenes. La deessa realment creia que les Erínies no havien perdut les seves capacitats i per això les temia i fins hi tot en els versos 826-29 les arribava a amenaçar amb el llamp de Zeus, encara que després deia que res d'això no calia (vers 829: "ἀλλ' οὐδὲν αὐτοῦ δεῖ"). Mentre Atena emfatitzava les conseqüències

de l'empat, les Erínies emfatitzaven les conseqüències de l'absolució, mentre Atena veia que un nou ordre era possible, les Erínies veien que no, mentre Atena remarcava que la πόλις consistia en escissió, les Erínies remarcaven que pel seu propi moviment la πόλις es perdria. Atena i les Erínies, representaven, cada una, una cara de la πόλις. Atena veia del tot necessari que les Erínies s'incorporessin a la πόλις, si hi havia d'haver escissió, tanmateix, no semblava que hi pogués haver escissió si les divinitats antigues havien perdut totes les seves funcions. Mentre que la conciliació que hi havia al principi de l'*Orestea* era la cara de l'escissió entre els déus, la que ara volia mantenir Atena, no se sabia si tindria cap escissió per fons.

La resposta de les Erínies tornava a ser la repetició de l'estrofa dos. No semblava que les Erínies s'haguessin deixat persuadir per les paraules d'Atena. Tanmateix, les paraules que pronunciaria Atena en els versos 881-891 serien definitives i condicionarien l'acció a partir d'ara. Atena continuava insistint en els honors i el lloc que rebrien les Erínies si es quedaven a Atenes i si decidien marxar que no poguessin dir que havia estat per causa d'una deessa jove. Ara bé, si no s'hi volien quedar llavors no serien justes amb la πόλις si hi llencessin la seva ira, havent-s'hi pogut quedar honorades i amb un lloc on poder restar. El fet que Atena els digués que no serien justes si fessin tal cosa (versos 887-9) semblava que les feia reflexionar.

εἰ δὲ μὴ θέλεις μένειν,  
οὐ τὰν δικάϊως τῆιδ' ἐπιρρέποισ πόλῃ  
μηϊνί τιν' ἢ κότον τιν' ἢ βλάβῃν στρατῶι  
Si no us voleu quedar,  
no seria just llençar damunt la polis  
una còlera o una rancúnia o dany pel meu poble.

Atena deia que les Erínies no serien justes i això convencia a les divinitats antigues fent-les canviar d'opinió. La πόλις tindria un futur segons deia Atena, i hi havia un concepte de justícia, que ja no era el mateix que hi havia, però hi havia un ordre al que les Erínies es podien incorporar. No estava clar quin seria aquest ordre, només sabíem que seria el de la πόλις on la justícia tindria a veure amb els tribunals i les causes enlloc de tenir a veure amb la venjança de sang, on d'alguna manera seguiria valent l'escissió encara que les Erínies s'haurien de transformar per formar-ne part, perquè tal hi com eren ara no hi tenien lloc. Tot i que encara hi hagués escissió aquesta no seria com la que hi havia al principi.

Les Erínies havien percebut el veredictes d'empat que havia absolt a Orestes com la pèrdua de les seves funcions. Si això fos així, no hi hauria cap possibilitat per a la πόλις. Ja havíem vist com aquesta estava constituïda per l'escissió. Tanmateix, en la mesura que l'absolució d'Orestes havia estat mitjançada per un empat, la πόλις s'havia mantingut en l'aporia de "no-fer" ni una cosa ni l'altra, i per tant, havíem de suposar que la πόλις seguia essent una πόλις, de manera que seguiria constituïda des de l'absència i les Erínies encara tindrien el seu lloc. El final de les *Eumènides* estaria marcat per la possibilitat que l'escissió seguís valent i la tasca d'Atena era la de convèncer a les Erínies de no haver perdut les funcions que des de sempre havien tingut assignades, mostrant-los que encara tenien un lloc en la πόλις. Aquesta possibilitat passava per una conciliació entre les divinitats antigues i vigents per tal de poder formar part de l'ordre de la πόλις. Per tal d'aconseguir la incorporació de les Erínies a l'ordre de la πόλις, Atena faria ús de la seva persuasió. Tanmateix, la persuasió (versos 829, 885) que exercia Atena damunt de les Erínies, a diferència del que havia passat fins ara (cfr. *A.* 205-17, Agamèmnon persuadint-se de sacrificar la seva filla, *A.* 905-57, Clitemnestra persuadint a Agamèmnon de caminar damunt dels brodats porpra, o en *Cho.* 899-903 quan les paraules de Píladès persuadien a Orestes de matar la seva mare i fins hi tot en el judici de les *Eu.* 566-777, 609-73, 631-2, 657-66, 717-18 persuasió estava acompanyada d'engany) i que en l'*Agamèmnon* (versos 385-6) quedava definida com παῖς ἄφερκτος Ἄτας, enlloc de portar la πόλις més enllà del que era lícit, semblava que com passava en el judici, pretenia una breu detenció en el moviment de la menció, impedint que les Erínies quedessin fora d'aquesta<sup>3</sup>. Així, com havia passat amb la resta de nocions, també la persuasió semblava que havia perdut el seu costat fosc i enlloc de portar a la transgressió, pretenia que la situació es mantingués en el seu difícil equilibri. La persuasió que exercia Atena feia que les Erínies acceptessin unes noves funcions que no els eren pròpies, sinó que més aviat pertanyien als déus olímpics, de manera que es produís una conciliació entre els dos grups de déus, i les divinitats antigues es poguessin incorporar a l'ordre de la πόλις, tanmateix, es tractava del mateix cop de mà d'Atena pel que feia al veredictes de la πόλις que ara el tornava a exercir en la incorporació de les Erínies a l'ordre de la πόλις. Així com havia fet que la πόλις no anés més enllà del que la πόλις podia suportar, impedint que Orestes fos declarat culpable, i per tant, impedint la resolució que faria que la πόλις no se seguís mantenint en l'aporia de "no-fer", ara persuadint a les Erínies d'incorporar-se a l'ordre de la πόλις, impedia que

---

<sup>3</sup> LEBECK 1971, p. 133 : "The guileful persuasion with which Clytemnestra induces Agamemnon to enter the palace, with which Orestes induces Clytemnestra to let him enter, becomes the good persuasion of Athena, gentling the Furies' wrath and convincing them to enter their new sanctuary (lines 885-886, 970-972). Images of marriage, fertility, and birth acquired unnatural import in *Agamemnon*. At the end of *Eumenides* this theme as well returns to normalcy."

desaparegués un dels dos grups de divinitats, i que per tant, desaparegués l'escissió. Tanmateix, la incorporació de les Erínies a aquest nou ordre comportaria que aquestes perdessin la majoria de les seves funcions, i que per tant, no se sabés fins a quin punt continuaven essent Erínies, per això, més endavant, la pròpia deessa s'encarregaria de mostrar que la transformació no havia estat total.

Aquestes últimes paraules d'Atena tenien l'efecte que la deessa desitjava i les Erínies enlloc de respondre amb una altra estrofa feien una pregunta a la deessa mostrant interès per la seva proposta. Del vers 892 al 902 es produiria un intercanvi de versos entre les Erínies i Atena en forma de *stichomythia*, significat-se que malgrat l'enfrontament, les posicions eren més properes. A cada pregunta del cor seguiria la resposta d'Atena. Les Erínies preguntaven pel seu estatge, pels seus honors i ara Atena els responia de manera concreta a cada una de les seves preguntes, fins que en el vers 900 les Erínies acceptaven les ofertes d'Atena i renunciaven al seu odi.

θέλξειν μ' ἔοικας, καὶ μεθίσταμαι κότου.

Em sembla que em calmes, renuncio al meu odi.

Les Erínies sentien com si Atena els hagués fet un encanteri que les havia calmat i havia dissipat la seva ràbia. La persuasió que havia exercit Atena sobre les deesses antigues havia fet que aquestes estiguessin perdent el seu caràcter fosc, mostrant-se com *πειθῶ* encara significava transgressió, en la mesura que amb la seva persuasió, s'estava suprimint l'absència, produint-se la pèrdua de l'ésser, la pèrdua de la distància, o el que és el mateix, la supressió de la diferència. Aquesta transgressió era la menció que es purgava amb la pèrdua del terra que es trepitjava: la pèrdua de l'estructura que constituïa el món. La incorporació de les Erínies a la πόλις sempre es veuria sota aquesta llum ambigua, ja que per una part era necessària per a què hi seguís havent πόλις, tanmateix alhora, la seva incorporació no es podia deixar de veure com una pèrdua d'allò que les Erínies eren per tal de poder-se reconciliar amb els déus joves, però és que aquesta era la posició d'Atena, i per tant, de la πόλις. Per ser aquest breu equilibri es mantindria en l'escissió, però alhora, la seva tendència era a la transgressió, per això la persuasió d'Atena tenia aquest caràcter doble que no tenia la persuasió que patia Agamèmnon. Tot es jugaria en saber fins a quin punt les Erínies que s'incorporaven a la πόλις seguien essent Erínies, fins a quin punt es produïa la conciliació que Atena intentava construir. Aquesta ambigüitat constituïria el final de les *Eumènides*, en la mesura que era una tragèdia i havia fet la



menció del que sempre hauria de quedar endarrera, però alhora no podia anar més enllà d'uns certs límits. Després de δίκη i el son, les Erinies serien les següents de perdre el seu caràcter terrible<sup>4</sup>. Tanmateix, sense aquest tret no sabíem si les Erinies eren res. La *stichomythia* acabava amb un vers de les Erinies que ens mostraven en què s'estaven transformant (vers 902) :

τί οὖν μ' ἄνωγας τῆιδ' ἐφυμνήσαι χθονί;  
quins béns m'ordenes que canti al teu país?

La incorporació de les Erinies al nou ordre de la πόλις de la mateixa manera que s'havia esdevingut amb altres nocions, passava per la pèrdua del seu caràcter fosc. Tanmateix, sense aquest caràcter fosc no hi havia diferències entre els déus, i per tant, no hi havia escissió. Atena havia caminat per aquest difícil equilibri, però la πόλις no seria la πόλις sense la tendència a la transgressió i sense la tendència a aclarir el seu fons; les Erinies es quedaven en la πόλις, però deixant de ser el que elles eren, ja que per a poder-hi tenir un lloc, calia que es transformessin. Fins a quin punt la transformació de les Erinies havia estat completa, i per tant, fins a quin punt l'escissió havia desaparegut seria el tema del que quedava de les *Eumènides*. Si hagués estat així, la tragèdia ens hauria portat més enllà de la pròpia πόλις, més enllà de la pròpia Grècia, saltant per damunt de l'escissió i mostrant-nos el que hi hauria quan ésser ja no volia dir límit.

Que les següents paraules entre Atena i el cor tornessin a prendre la forma epirremàtica d'*amoibaion* ens indicava que malgrat la conciliació, hi seguia havent dos grups de divinitats. Encara que les Erinies només diguessin benediccions i Atena les confirmés, no s'escapava que encara hi havia un abisme entre elles. Les Erinies havien cedit en la majoria de les seves pretensions, però alhora es resistien a deixar de ser el que eren. La mateixa aporia de la πόλις que feia que fos escissió i alhora la seva pèrdua era el que feia que les Erinies s'haguessin d'incorporar a la πόλις, però alhora perdessin les seves funcions, i per tant, el que elles eren. En aquest tram final de la tragèdia s'havia avançat molt en la conciliació, Atena havia aconseguit que les Erinies no perjudiquessin la πόλις, però no deixava de planar el perill que deixessin de ser el que eren. El difícil equilibri de la πόλις es mantenia. D'alguna manera, en la tragèdia se'ns

---

<sup>4</sup> LEBECK 1971, p. 131 : "Two factors govern the growth or evolution of recurrent imagery in the *Oresteia*. First, images developed on a verbal level in the other two plays are dramatized and acted out in the last. Second, the trilogy's resolution, the transformation of Erinyes into Semnae, is reflected in resolution and transformation of imagery. Images hitherto adverse, possessed of ominous quality, are turned into their auspicious equivalents. The verbal images become visible symbols is connected with an other aspect of the trilogy's thematic development. Movement from enigma to clarity underlies the form of the *Oresteia*."



οὐκ οἶδεν ὄθεν πληγαὶ βίотου  
 τὰ γὰρ ἐκ προτέρων ἀπλακῆματά νιν  
 935 πρὸς τάσδ' ἀπάγει·  
 σιγῶν (δ') ὄλεθρος καὶ μέγα φωνοῦντ'  
 ἐχθραῖς ὀργαῖς ἀμαθύνει.

Per la bona voluntat pel ciutadans

faig això, grans i no fàcils d'apaivagar  
 deesses aquí s'instal·lin.

La part que els ha tocat és dirigir-ho tot entre els homes.

Qui no s'ha topat amb el seu horror  
 no sap d'on vénen els cops de la vida.

Els errors dels ancestres, el

porten davant d'elles.

Silenciosa ruïna i malgrat que cridi fort

amb la seva ràbia hostil l'esclafa.

Atena feia referència a què les funcions que les Erínies tenien assignades consistien en dirigir els assumptes dels homes, i per tant, es tornava a mostrar la implicació de les Erínies amb els mortals, pel caràcter de mort que elles comportaven (vers 930). El final de les paraules d'Atena feien referència a la funció de les Erínies com a venjadores de les transgressions (versos 934-7) quan semblava que les divinitats antigues justament havien hagut de renunciar a aquestes funcions. Les Erínies a partir d'ara beneirien la πόλις fent que les malures no malmetessin les collites, que el bestiar es reproduís i que la terra fos rica en recursos. En el vers 939 ens trobàvem amb l'única aparició de la paraula χάρις en les *Eumènides*, que d'altra banda al llarg de la trilogia havia aparegut diverses vegades, sovint amb connotacions sinistres (A. 182 “δαιμόνων ... χάρις βίαιως”, 417 “εὐμόρφων δὲ κολοσσῶν ἔχθεται χάρις ἀνδρί”, 422 “χάρις ματαίαν”, 550 “καὶ θανεῖν πολλὴ χάρις”, 727-731 χρονισθεῖς δ' ἀπέδειξεν ἦθος τὸ πρὸς τοκέων· χάριν γὰρ τροφεῦσιν ἀμείβων μηλοφόνισι σὺν ἄταις δαῖτ' ἀκέλευστος ἔτευξεν”, 1056-8 “τὰ μὲν γὰρ ἐστίας μεσομφάλου ἔστηκεν ἤδη μῆλα πρὸς σφαγὰς πάρος, ὡς οὐποτ' ἐλπίσασι τήνδ' ἔξειν χάριν”, 1545 “ἄχαριν χάριν”, Cho. 44 “χάριν ἀχάριτον”, 517 “θανόντι δ' οὐ φρονοῦντι δειλαία χάρις ἐπέμπετ'”). Ara per primer cop semblava que aquesta connotació sinistre havia desaparegut, com havia passat amb altres nocions al llarg de les *Eumènides*. Aquesta antiestrofa recordava a la primera estrofa que cantaven les Erínies just després que sabéssim el veredict del tribunal. En aquell moment les Erínies estaven molt

enrabiades amb la πόλις i només volien perjudicar-la. Mentre en el vers 780 i ss les Erínies, en la mesura que havien estat deshonrades, volien llançar un verí que causés desgràcies en aquesta terra, fent que destruís les fulles de les plantes de la mateixa manera que mataria els infants, ara les seves paraules deien just el contrari. Era com si es volgués fer notar la diferència entre les dues posicions i fer ressaltar la dificultat de salvar aquesta distància, com si la tragèdia es preguntés per la possibilitat d'un canvi tant radical, fent notar la dificultat d'un canvi així. En els versos que anaven de 943 a 945 es mencionava per primer cop als animals joves sense que fos en un context de mal auguri (cfr. A. 49-54, 118-20, 140-3, 717-26, 1144-5) fet que confirmava la tendència de les *Eumènides* d'acabar amb aquesta part fosca.

Les paraules d'Atena tornaven a insistir en la cara fosca de les Erínies, que semblava que havien perdut, però que, ara, Atena tornava a fer rellevant (versos 951-5):

ἢ τὰδ' ἀκούετε, πόλεως φρούριον, οἷ' ἐπικραίνει;  
 μέγα γὰρ δύναται πότνι' Ἐρινὺς  
 παρὰ τ' ἀθανάτοις τοῖς θ' ὑπὸ γαῖαν,  
 περὶ τ' ἀνθρώπων φανέρ' ὡς τελέως διαπράσσουσιν,  
 τοῖς μὲν ἀοιδάς, τοῖς δ' αὖ {δα}κρῦων  
 955 βίον ἀμβλωπὸν παρέχουσαι.

Escolteu, custodis de la polis, què es vol acomplir?

Molt pot l'augusta Erínia  
 entre els immortals i els de sota terra,  
 entre els homes és evident com decisivament disposa  
 a uns cançons, als altres de llàgrimes  
 una vida fosca donen.

Les Erínies que havien rebutjat tota implicació amb els déus olímpics (versos 349 i ss), ara, en canvi, es trobaven al seu costat, encara que no haguessin abandonat la proximitat amb els poders sota terra, mostrant que la conciliació era aparent i que encara hi seguien havent dos grups, i per tant, escissió, tot i que la persuasió d'Atena estava fent que les Erínies s'estiguessin transformant quasi completament. De nou es tornava a mostrar l'ambigüitat de la situació de les Erínies, que havent-se incorporat a la πόλις, malgrat rebre noves funcions, no havien deixat de ser del tot el que elles eren. Les Erínies farien referència a funcions que de fet serien més pròpies dels olímpics que no pas d'elles. Des del principi de les *Eumènides* les Erínies no havien mostrat

gaire respecte pel matrimoni i fins i tot havien basat el no haver perseguit a Clitemnestra en el fet que el matrimoni no fos un lligam de sang. Aquesta posició les enfrontava als déus olímpics, en tant que Hera, Zeus i Afrodita s'erigien en defensors d'aquestes unions (*Eu.* 213-4). En canvi aquesta funció, ara la portarien a terme les Erínies, escenificant-se, d'aquesta manera, el canvi que s'havia produït. Per altra banda l'estrofa continuava assenyalant la relació de les Erínies amb les Moires, les deesses que distribuïen els destins. Tanmateix, en el judici havíem sentit com Apol·lo havia deshonrat les Moires i havia pràcticament aconseguit que deixessin d'exercir les seves funcions (cfr. *Eu.* 727-8). Ara, semblava com si aquest fet no hagués tingut importància i les Moires poguessin seguir exercint les seves funcions, quan en alguns moments de la tragèdia s'havia dit que aquestes estaven primes quasi fins a morir (*Eu.* 173) fent-se rellevant de nou l'ambigüitat del final de les *Eumènides*. Les següents paraules d'Atena mostraven la seva alegria en sentir el que les Erínies estaven dient, ja que aquestes asseguraven la continuïtat de la πόλις.

En la segona antiestrofa les Erínies censuraven la que havia estat la seva principal funció fins ara: la venjança de sang (versos 978-983):

τὰν δ' ἄπληστον κακῶν μήποτ' ἐν πόλῃι στάσιν  
 τᾶιδ' ἐπεύχομαι βρέμειν,  
 980 μηδὲ πιούσα κόνις μέλαν αἷμα πολιτᾶν  
 δι' ὄργαν ποινάς  
 ἀντιφόνους, ἄτας  
 ἀρπαλίσαι πόλεως·  
 Que mai la insaciable de mals posi el peu en la polis  
 prego, no s'enrabïï,  
 ni la pols abeurada de negra sang dels ciutadans  
 en la seva ira venjadora  
 per fer-se pagar els assassinats  
 esdevingui la ruïna de la polis.

Tota aquesta secció epirremàtica estava marcada per l'ambigüitat en què quedava la situació. Mentre d'una banda s'emfatitzaven les noves funcions de les Erínies, de l'altra es mostrava que aquestes encara conservaven algunes de les seves característiques. En les paraules d'Atena es

referia a les Erínies com a rostres paorosos dels quals en sortirà un esplèndid profit per a la πόλις (vers 990-1):

ἐκ τῶν φοβερῶν τῶνδε προσώπων  
μέγα κέρδος ὄρῳ τοῖσδε πολίταις·

La contradicció era superficial ja que tant les Erínies com Atena estaven d'acord amb què el terrible era necessari per a què hi hagués una societat justa (versos 517-25, 698-9). Sense escissió no hi havia πόλις, i si les Erínies perdien el seu caràcter espantós, no se sabia com la seva incorporació a la πόλις significaria l'escissió que la fundava. Al principi de la trilogia ens trobàvem que l'haver era una unitat que només després es des-cobria que estava fundada en una escissió, perquè mentre l'escissió funcionava, no es notava i només quan aquesta començava a deixar de funcionar, es feia evident. Atena intentava restablir aquesta unitat que hi havia al principi de *l'Orestea*, tanmateix, el que quedava en dubte era si aquesta nova unitat era com l'originària o no, perquè sense el terrible de les Erínies, no semblava que hi pogués haver una unitat que tingués com a fons l'escissió. Ara bé, malgrat tot els canvis, les Erínies seguien conservant els seus rostres horribles, de manera que no es podia negar la possibilitat que les divinitats antigues encara significuessin l'absència que la πόλις necessitava per ser πόλις. Així, malgrat la persuasió d'Atena i la pèrdua de la majoria de les funcions de les Erínies es mostrava que la conciliació només era aparent, i per tant, que encara hi havia l'escissió que constituïa l'ésser.

De nou, com ja s'havia esdevingut amb altres nocions "κέρδος" semblava que, per primer cop al llarg de la trilogia, assenyalava a un benefici veritable (versos 1008-9),

τὸ μὲν ἀτηρὸν χωρὶς κατέχειν,  
τὸ δὲ κερδαλέον πέμπειν πόλεως ἐπὶ νίκηι.  
la ruïna manteniu-la lluny,  
el beneficiós envia-ho pel triomf de la polis.

a diferència del que passava fins ara on es tractava de guanys deshonestos (*Eu.* 541, 704; *A.* 342) o de valor dubtós (*A.* 574 on es tractava d'una victòria que deixava endarrera moltes víctimes, *Cho.* 824-5 una alliberació que provindria d'un matricidi), mostrant-se aquella pèrdua del costat

fosc que estava caracteritzant el final de les *Eumènides*. Atena també remarcava la connexió de les Erínies amb la nova justícia que estava sorgint (versos 993-5):

τάσδε γὰρ εὐφρονας εὐφρονες αἰεὶ μέγα τιμῶντες  
καὶ γῆν καὶ πόλιν ὀρθοδίκαιον  
995 πρέψετε πάντως διάγοντες.  
Si amablement sempre doneu grans honors a aquestes amables forces  
la terra i la polis de manera justa  
en tot, es faran visibles, essent conduïdes.

Si se seguia respectant les Erínies, i per tant, mentre aquestes seguissin habitant en la πόλις, aquesta aniria pel camí de la dreta justícia. Al final de les *Eumènides* hi havia lloc per a la repetició d'un adjectiu com εὐφρων que mentre que havia aparegut poc al llarg de la trilogia (només deu vegades fins a *Cho.* 195 i després només en *Eu.* 632), ara es repetiria en els versos 1030 i 1034. Les Erínies saludarien la πόλις i els seus habitants: Atena i els ciutadans de la πόλις. Mentre les Erínies cantaven es començava a preparar el que seria el final de la tragèdia: una processó en què aparentment es dissoldrien totes les diferències que fins ara hi havia hagut, si no fos perquè malgrat que les Erínies es quedaven a viure a la πόλις, ho farien sota terra, i per tant, separades dels déus olímpics. Atena saludava també a les Erínies i els mostrava el camí cap a les seves noves cambres, que com esqueia a divinitats antigues, es trobaven en el fons de la πόλις. En la tercera antiestrofa les Erínies tornaven a saludar la πόλις fent referència a l'escissió en què aquesta consistia (vers 1016: "δαίμονές τε καὶ βροτοί"). Si aquests respectaven la seva posició com a μετοικίαν, i per tant, d'habitant de la πόλις, no haurien de témer res.

Dels versos 1021 a 1031 parlava Atena. Aquestes serien les seves últimes paraules. La deessa aprovava les paraules de les Erínies. En els versos 1022-3 Atena deia que conduiria a les Erínies a les seves noves estances, acompanyades de torxes. En el vers 1005 (φῶς) i ara de nou en el 1023 (λαμπάδων) es feia referència a la llum. Les Erínies, deesses antigues, havien estat relacionades al llarg de tota la trilogia amb la foscor, la tenebra i la mort, mentre que ara, per primer cop, malgrat anar a les seves estances sota terra, les trobaríem relacionades amb la llum. Es mantenia fins a l'últim moment l'ambigüitat pel que feia a la incorporació de les Erínies a la πόλις. El mateix s'esdevenia pel que feia a les robes de les Erínies. Atena manava que s'honorés a aquestes deesses embolcallant-les amb robes porpra (versos 1027-8), que era el color que es reservava per a les ocasions més solemnes i així es desprenguessin dels vestits negres que

havien portat fins ara. Així, al final de les *Eumènides* les Erínies patien una transformació, malgrat que no semblava que fos total, ja que tot i que se'ls havia donat noves robes, aquestes seguien tenint els seus rostres paorosos i es mantenien com a venjadores d'aquells que feien mal.

El vers 1041 era el primer moment en què s'anomenava Semnai a les d'Erínies, malgrat que el culte que Atena havia explicat que rebrien si es quedaven a la πόλις com a benefactores era, de fet, el que rebien les Semnai<sup>5</sup>. Aquestes deesses rebien sacrificis, el seu santuari era un refugi pels suplicants i se les relacionava amb el consell de l'Areòpag. Èsquil va ser, segurament el primer que va associar les Erínies amb les Semnai. De la mateixa manera que s'explicava el procés de la menció com una lluita entre diferents generacions de déus (Urà-Cronos-Zeus) o es feia a Δίκη filla de Zeus per explicar la relació de Zeus amb δίκη, ara la pèrdua del quedar endarrera i la transformació de δίκη en justícia s'explicava per la connexió de dos grups de divinitats: les Erínies relacionades amb la venjança de sang, i per tant, amb δίκη i les Semnai relacionades amb els tribunals, i per tant, amb la justícia. La tragèdia exemplificava el canvi del que significava ésser, amb la transformació del grup de divinitats relacionades amb la venjança de sang en les deesses que vetllaven per la justícia en els tribunals. Mentre les Erínies ja no tenien lloc quan ésser ja no volia dir δίκη, sinó justícia, qui sí podien exercir les noves funcions que implicava la nova justícia eren les Semnai. Així, es feia servir la transformació de les Erínies en Semnai per a què quedés en ambigüitat fins a quin punt hi havia encara les Erínies, i per tant, fins a quin punt hi havia encara el quedar endarrera, d'aquesta manera deixant en ambigüitat la transformació, podíem deixar en ambigüitat si encara hi havia escissió. Si en la tragèdia s'hagués presentat les Semnai com les divinitats que ara ocuparien el lloc de les Erínies després que aquestes haguessin abandonat la πόλις enfadades, o fins hi tot s'hagués presentat una transformació total, s'hauria anat més enllà de la tragèdia, degut a què les conseqüències de la menció no podien tenir lloc en ella. Per això les *Eumènides* després de tot el que havia passat no podia acabar ni en una conciliació entre les divinitats com la que hi havia al principi de l'*Orestea*, degut a què l'absència un cop havia passat a primer terme no podia tornar a ser absència, ni amb una conciliació deguda a què ja s'havia perdut la diferència entre els déus, i per tant, l'escissió, perquè la tragèdia era l'escissió, i per tant, no podia mostrar el que hi hauria quan el que hi hagués fos la manca d'aquesta. L'aparent conciliació entre els déus al final de les *Eumènides* era tant inestable com la situació de la πόλις després del judici i mostrava el breu equilibri que aquesta significava, en la mesura que encara hi havia els dos grups de déus, per



això la conciliació no era total, però alhora mostrava que aquesta diferència estava a punt de perdre's. Aquesta inestabilitat de la conciliació era el difícil equilibri de la πόλις.

Les *Eumènides* acabava amb una processó que acompanyaria a les Erínies a les seves noves estances. Quan Atena acabava de pronunciar les seves últimes paraules la comitiva començava a avançar, mentre les dones que formaven el seguici cantaven la cançó que tancaria la tragèdia (versos 1032-47). La cançó estava formada per dues parelles d'estrofa i antiestrofa. Es tractava d'un himne de benvinguda a les deesses que habitarien, a partir d'ara, en la πόλις, on es prometia honorar-les (vers 1037-8), demanant-los a canvi, els seus favors (vers 1040) i celebrant que finalment Zeus i les Moires haguessin aconseguit una sortida dels conflictes, tant favorable pels atenesos (versos 1044-6). La primera estrofa i la primera antiestrofa acabaven amb el mateix vers que convidava al silenci (vers 1035 i 1039 : "εὐφραμεῖτε δὲ χωρῖται."). Mentre al llarg de la trilogia el silenci havia estat associat amb aquells que no podien parlar, com Ifigènia a qui se li posava una mordassa (A. 235-43) o aquells que no s'atreuen a parlar (A. 36-9, el cor d'ancians d'Argos, 548) o fins hi tot aquells que no saben què dir (A. 1025-34, *Cho.* 96-9), i per tant, sempre amb relació amb fets terribles que se silenciaven com si aquesta fos la seva manera de tenir lloc<sup>6</sup>, ara per primer cop el silenci, com havia passat amb tantes altres nocions al llarg de l'*Orestea* prenia un caràcter positiu i fins hi tot servia per a portar a terme una acció pietosa, així, el trencar-se del silenci esdevenia una altra manera de mostrar-se la pèrdua de l'absència. Pel que feia a l'última estrofa així com l'última antiestrofa acabaven amb un crit d'alegria. Finalment ὀλολυγή que al llarg de la trilogia havia tingut un paper sempre ambigu, malgrat ser un crit de joia<sup>7</sup>, (A. 28, 587, 595 pel que feia a la captura de Troia, A. 1118, pel que feia a l'assassinat d'Agamèmnon, *Cho.* 942, o a l'assassinat de Clitemnestra i Egist) ara era cantat amb l'alegria no tacada per la desgràcia. Mentre al llarg de la trilogia, Zeus, les Erínies i les Moires

<sup>5</sup> SOMMERSTEIN 1989a, pp. 6-12

<sup>6</sup> THALMANN 1985, p. 228: "At the opposite extreme to Clytemnestra are the passive characters – ordinary people most of them – who cannot speak or are reluctant to do so because that would turn horrifying possibilities into inescapable truths." Es tractava de l'oposició entre aquells que feien aparèixer el fons i aquells que el feien sonar sense fer-lo aparèixer sinó deixant-lo desaparèixer.

<sup>7</sup> HEATH 1999a, pp. 46-47: "This cry had throughout the three plays been associated with the cycle of vengeance, the slaughter within the house of Atreus. News of Troy's defeat is met by shrieks of joy from Clytemnestra (ἀνωλόλυξα, Ag. 587) and the entire town, as she herself insists (ὀλολυγμὸν ...ἐλασκον εὐφημοῦντες, 595-6; cf. ὀλολυγμὸν εὐφημοῦντα, 28). Cassandra cannot stand the hypocrisy of the 'monstrous woman' seeming to cry out in rejoicing (ἐπωλολύξατο, 1236), having herself summoned the spirit of discord to 'shriek over' the 'sacrifice' of Agamemnon (κατολολύξατω θύματος, 1118). The chorus rightly believes that Cassandra is calling upon a Fury (1119-20). The chorus in the Libation Bearers wishes to chant the ὀλολυγμός; at the death of Clytemnestra and Aegisthus (Ch. 387) and in fact do so right after Clytemnestra is dragged offstage to her death (ἐπολολύξατ', 942). This ritual cry is clearly tied to the

havien fet la vida insuportable pels homes, semblava que ara serien honorats com als que garantirien la justícia i la prosperitat de la πόλις. La processó estaria formada pels portadors de torxes que obririen la comitiva, seguits d'Atena, la sacerdotessa d'Atena que seria la que celebraria el sacrifici que s'estava preparant amb els ajudants que portarien la víctima pel sacrifici, les noies que servien en el temple d'Atena (incloent-hi aquelles que portarien les robes porpra per a les deesses), el missatger i el trompeter, els membres del jurat i fins hi tot els millors entre els homes i les dones atenesos que tancarien la comitiva les Erínies. Per primer cop al llarg de tota la trilogia (vers 1006: "ἴτε, καὶ σφαγίων τῶνδ' ὑπὸ σεμνῶν κατὰ γῆς σύμενα) semblava que es portaria a terme un sacrifici sense que aquest estigués marcat per la impietat i la corrupció<sup>8</sup>. La trilogia que havia estat travessada per l'oposició entre homes i dones i els dos amb els déus i els déus entre ells, acabaria amb una processó que els uniria a tots. La trilogia acabaria amb el crit de joia en què fins hi tot es convidaria als espectadors a unir-s'hi.

La llum de la qual tantes vegades s'havia parlat al llarg de la trilogia (A. 8-10, 20-30, 281-316 en les paraules de Clitemnestra quan explicava el camí del senyal que havia enviat Agamèmnon després de la conquesta de Troia, en 522 i 901 pel que feia al retorn d'Agamèmnon; *Cho.* 131, 809-11, 863-4 pel que fa al retorn d'Orestes) sempre s'acabava esmorteïnt i mostrant la seva altra cara, fins hi tot quan Orestes arribava a l'oracle de Delfos (*Cho.* 1035-7: "ξὺν τῶιδε θαλλῶι καὶ στέφει προσίξομαι μεσόμφαλόν θ' ἴδρυμα, Λοξίου πέδον, πυρός τε φέγγος ἄφθιτον κεκλημένον,"), que malgrat que s'anomenava la casa de la llum que no moria, no aconseguia que aquest quedés alliberat de les deesses de la foscor que el perseguïen. En el transcórrer de les *Eumènides* quasi no hi havia hagut referències a la llum, fins que en el vers 906 sortia el sol<sup>9</sup> i la llum sortia a la llum, sense que hi hagués cap contrapartida negativa. La llum dominaria l'última escena.

---

theme of the corrupted sacrifice, but the sound itself is of significance. Associated throughout the trilogy with the old system, it is now to welcome in the new."

<sup>8</sup> LEBECK 1971, p. 133: "Images of sacrifice and ritual are put to ominous use in Agamemnon and the opening of *Eumenides*; the closing procession restores to them their real significance, sacrifices and solemnities with which the Semnae are propitiated (1006-07, 1037)."

<sup>9</sup> SOMMERSTEIN 1980, p. 71: "A curious feature of the choral odes of *Eumenides* has apparently escaped notice. The concluding words of each of them, until the reconciliation of the Erinyes with Athena, speak of the underworld or of darkness: (175-8, 273-5, 395-6, 565 (here the concluding word "unseen" both suggests darkness and plays on the etymology of Αἰδης). That this constant refrain is not coincidental is made even clearer by the conclusion of the first choral utterance *after* the reconciliation (926), which speaks of the bright light of the sun, φαίδρον ἁλίου σέλας. It is noteworthy that this line is in the same metre as 396 and, while completely opposite in meaning to 396, is a close echo of it phonetically:

396 καὶ δυσήλιον κνέφας

926 φαίδρον ἁλίου σέλας

[Cfr.] també SOMMERSTEIN 1989a, p. 279

Per acabar, només una anotació sobre el títol de la tragèdia. En les *Eumènides* no es feia us en cap moment del nom d'Eumènides el qual apareixia com a nom alternatiu per a les Erínies des de finals del segle V a.c. cap endavant<sup>10</sup>. Les Erínies del judici d'Orestes eren anomenades diverses vegades Eumènides en l'*Orestes* d'Eurípides produïda el 408 a.c. i de fet elles no canviaven en Eumènides després del judici, sinó que ja eren anomenades així durant el procés. Per tant, no havíem d'esperar que en el nostre text les Erínies fossin anomenades Eumènides, fora del títol i de material secundari en el MSS (la sinopsis introductòria, la llista dels personatges i un escoli en 761). Semblava que el que havia fet les anotacions havia errat en cada cas sota la influència del títol de l'obra. Per tant, si les Erínies havien estat rebatejades al final de la tragèdia, no havia estat com a Eumènides sinó com a Semnai<sup>11</sup>. Així, si Èsquil no havia pensat les Erínies com a esdevenint Eumènides, llavors caldria acceptar que el títol no l'havia posat l'autor. Una possibilitat era que en ser parts d'una tetralogia que tenia com a tema una única llegenda, cadascuna de les tragèdies no rebés un títol, però el que semblava més probable era que en la època d'Èsquil, les obres no rebessin títols i que aquests es fixessin de forma posterior, fet que explicaria que si més endavant a les Erínies també se les va anomenar Eumènides, es posés aquest títol a l'obra.

El tram final de les *Eumènides* havia estat marcat per la impossibilitat que hi hagués una πόλις que no estigués constituïda des de l'escissió. Tot el moviment de la menció que havia tingut lloc en l'*Orestea* havia fet que el quedar endarrera quedés exposat a la llum, i per tant, desaparegués. El marxar cap a Troia d'Agamèmnon, el seu assassinat a mans de la seva dona que provocava que aquesta quedés al capdavant del palau, el matricidi que cometia Orestes i la seva absolució per part del tribunal constituït en la πόλις, feien que aquesta anés aclarint el seu fons, deixant endarrera la venjança de sang, i per tant, la foscor des de la qual estava constituïda. Malgrat tot, el veredictes d'empat feia que la πόλις es quedés en la no-resolució, de manera que no es tractava de poder fer qualsevol cosa, sinó, de l'heure-se-les amb les coses que constituïa la πόλις. Aquest "encara ser una πόλις", i per tant, pertànyer a Grècia significava que les Erínies, malgrat tot el que havien sofert i totes les funcions que havien perdut, encara eren divinitats antigues i formaven part de la πόλις, esdevenint el fons d'absència des del qual la πόλις es constituïa com a escissió. La tragèdia era el mostrar-se de l'ésser, el mostrar-se de l'escissió, per això, malgrat el moviment que havia tingut lloc durant l'*Orestea*, que en fer

---

<sup>10</sup> SOMMERSTEIN 1989a, pp. 11-12

<sup>11</sup> BROWN 1984, pp. 275-276, SOMMERSTEIN 1989a, pp. 11-12

rellevant l'absència, i per tant, l'ésser, portava a què es perdés, aquesta no podia anar més enllà de l'escissió, i per això, malgrat que l'absència quasi hagués deixat de ser absència<sup>12</sup>, aquesta encara se sentia com el fons de l'ésser, per això la transformació de les Erínies, malgrat la pèrdua de la major part de les seves funcions, no era total i permetia que encara constituïssin el fons de la πόλις. La tragèdia, pel que era, escissió, ésser, no podia mostrar el que hi hauria quan el que hi hagués no fos ni escissió, ni ésser.

---

<sup>12</sup> BACON 2001, p. 58: "It is in the last scene of Eumenides that the process of bringing hidden fearful things into the light of consciousness culminates in the emergence of the Furies from their native darkness to be recognized for what they are- not simply malign punishers too terrifying to associate with, but simultaneously powerfully creative forces to be welcomed into the sacrificial community of gods and mortals. In the course of the trilogy the Furies advance from being outcasts, inhabitants of outer darkness, working unseen by gods and mortals, to being legitimized members of the cosmic community, part of the consciousness of mortals and gods. Their presentation in the three plays is emblematic of this process. In Agamemnon they are visible only to Cassandra, shadowy forces, figures of speech, invisibly energizing moral agents of retribution. In Choephoroe they are implicit in the chorus, in the nurse, and in Orestes as he proves himself the fulfillment of Clytemnestra's dream. They determine the action but are still invisible, except to Orestes at the very end. In Eumenides they are fully visible as a principal actor. Their status in reality is reversed as they, who were part of Clytemnestra's dream and Cassandra's and Orestes' visions, now dream of Clytemnestra and Orestes. The dream has become the dreamer. Through the court, of which the Furies will be the guarantors, Athena and the Athenians recognize the Furies and their function, make them part of consciousness, bring them into the light."



## Consideracions finals | Capítol 17



Tot i que la pretensió d'aquest treball, tal com mostrava el seu títol, era llegir la tragèdia de les *Eumènides*, aquesta, com s'haurà comprovat, només ha sorgit en un moment força avançat d'aquesta investigació. Tot i això, hem mantingut el títol establert al principi d'aquest estudi perquè seguia essent cert que el treball es justificava per la intenció de llegir aquesta tragèdia, ja que havia estat d'aquesta intenció, que havia sorgit la necessitat de llegir les dues tragèdies que la precedien, alhora que esdevenia l'evidència que malgrat les nostres intencions de centrar aquesta investigació en les *Eumènides*, l'obra era qui havia acabat per imposar les seves pròpies condicions. La lectura del text de les *Eumènides* remetia una i altra vegada a *l'Agamèmnon* i les *Coèfores* i sense aquestes es tancava en si mateixa impedit-se que en brotés el sentit. No podíem llegir les *Eumènides* sense aquesta volta ja que era la pròpia tragèdia la que ho exigia. Aquesta mateixa exigència havia fet que de la lectura de *l'Orestea* sorgís una distància amb els grecs, que havia determinat que la nostra tasca no fos altra que el reconeixement d'aquesta distància. Per això, degut a aquesta necessitat de reconèixer i no apropiat-se del que no érem nosaltres, i per tant, de fer rellevant la distància amb Grècia que ens constituïa com a moderns, ens hem proposat, en aquest últim capítol, reconsiderar el nostre treball a partir d'aquesta comprensió guanyada en la confrontació amb els grecs.

Des d'un primer moment la distància es feia notar en la figura dels déus (1, 3.3.2, 3.4), mostrant-se com el que significaven els déus a Grècia, no tenia res a veure amb la noció que en tenia la Modernitat. Només deixant de banda el que nosaltres compreníem per déus podíem donar sentit a les paraules de Tales que ens havien arribat a través d'Aristòtil i a partir d'aquesta comprensió mostrar el món dels déus com la consistència de les coses (2.3). Així, l'origen del món dels déus en les lluites entre aquests, que portaven a Cronos a destronar al seu pare Urà i a Zeus a destronar al seu pare Cronos, ens mostraven les figures dels déus grecs com a radicalment oposades a la "manca de figura" d'un déu etern que sempre havia existit i que sempre existiria, que hi havia en la Modernitat (3.4), fent-se rellevant que a Grècia faltaven totes aquelles nocions que significaven totalitat. Faltaven pel que feia als déus, o el que és el mateix, l'ésser, però faltaven també pel que feia al temps (3.5.3) com mostrava l'exegesi de τὸ μέλλον (3.5.3, 7.1.5) que en el seu radical estar sempre per venir, feia impossible la noció de continu que constituïa el fons del temps en la Modernitat. Grècia estava constituïda per la impossibilitat de donar cobertura a allò que no tenia límits: l'il·limitat esdevenia el que no era. Les lluites entre els déus, el fet que la generació dels déus olímpics sorgís de la submissió de les divinitats antigues,



establia el regne de Zeus com a limitat (2.3) de manera que hi havia coses que els déus no podien (com s'havia anat repetint en el transcórrer de la trilogia), a diferència del que s'esdevenia en la Modernitat on la justificació que es buscava era de perquè, donat que déu podia fer qualsevol cosa, no sempre feia tot el que podia. Així, les lluites entre els déus que establien el regne de Zeus sorgint des de quelcom que quedava sotmès en el fons del Tàrtar era l'ésser de les coses que esdevenia figura, εἶδος, i per tant, mort com el límit insuperable que feia de l'ésser, bellesa. Així, Helena, no essent la filla de Tindàreos esdevenia la figura rellevantment bella per la qual començava la guerra de Troia: la rellevància de la seva bellesa era el mostrar-se del fons de l'ésser. Grècia es mostrava com el límit. L'escissió que constituïa el món dels déus era la constitució de l'ésser a Grècia, i per tant, el que hauria d'orientar la nostra lectura. Aquesta escissió determinava que la menció de l'ésser es percebés com el que per nosaltres era la història dels gèneres poètics. La confrontació de Hölderlin amb els textos grecs mostrava la necessitat de la tríada epos-melos-tragèdia en la menció de l'ésser, degut a què l'escissió que el constituïa determinava que no pogués ser el que apareixia, sinó el que sempre quedava endarrera de les coses (4). La tragèdia era aquest aparèixer-desaparèixer del fons, que feia que quedés caracteritzada pel seu caràcter preeminentment visual (2.1), esdevenint el mostrar-se de l'ésser que determinava que estigués constituïda per la mateixa escissió que constituïa l'ésser (2.2) i que es feia rellevant en l'oposició entre les parts parlades i les parts cantades, o el que era el mateix: entre els actors i el cor, que mostràvem a través de l'estudi de la mètrica del poema, que malgrat ser un element que pertanyia al λόγος (el que Detienne anomenava paraula eficaç) i no al lingüístic, pel fet de trobar-se inserit en la seva estructura s'havia preservat a diferència del que havia passat amb la música, la coreografia, els vestits o els decorats (2.2). La tragèdia esdevenia la festa en què s'aturava la quotidianitat, el tracte habitual amb les coses (2.1) i on sorgia l'ésser en la seva oposició amb les coses, en l'aturar-se que significaven les cançons del cor, mostrant-se la interna pertinença del cor a la tragèdia (2.3).

Comprendre l'ésser com a límit a diferència del que s'esdevenia en la Modernitat comportava que les coses s'haguessin de pensar com a tenint sempre una cara fosca que no apareixia, fet que nosaltres només podíem comprendre a partir de les reflexions de Kant sobre la figura bella (2.3, 3.1, 4.1.1). Això determinava que el saber no pogués ser domini (10.6) sinó heur-se-les amb les coses, i per tant, un reconèixer el que aquestes eren, que en la trilogia se significava com πάθει μάθος (3.4.1). El saber es mostrava com la donació d'una absència, i per tant, com el suportar del fons que permetia que hi hagués alguna cosa, com es mostrava en el refrany αἴλινον αἴλινον εἰπέ, τὸ δ' εὔ νικάτω que es repetia en l'*omen* (3.4) i que després de

l'himne a Zeus des-cobria el seu sentit. Només en el suportar sorgia l'altre, malgrat que fer-ho aparèixer determinés que el següent pas fos la seva pèrdua. Aquest suportar era el mostrar-se del fons, i per tant, el que constituïa allò tràgic, mostrant-se la incapacitat de la Modernitat per la tragèdia, en la mesura que el nostre sorgiment era la pèrdua del fons (2.2). Vèiem aquest suportar en les figures, primer d'Agamèmnon (3.5.2) i després de Cassandra (7), Orestes (10.1.1, 10.1.2) i les Erínies (13). La tragèdia era el mostrar-se de l'ésser i en la mesura que aquest era límit, el seu aparèixer comportava que s'havia de mostrar com l'aparèixer que no era el que apareixia, i per tant, com el fons que possibilitava la figura bella. Així, en tant que el límit era la mort, allò veritablement tràgic esdevenia el suportar que tot era mort, ja que només així podia aparèixer el desaparèixer. L'escena de Cassandra encarant la seva mort, Orestes sostingut en el no poder no matar la seva mare sense patir la mort terrible que li infligirien les fúries del seu pare i l'aparèixer de la pròpia absència que es representava amb l'aparició de les Erínies damunt de l'escenari significaven, respectivament, allò tràgic de *l'Agamèmnon*, les *Coèfores* i les *Eumènides* i feia de cada una d'aquestes obres, una tragèdia.

A través del símil dels voltors (2.3) l'empresa contra Troia quedava destrivialitzada i es mostrava com l'empresa en què estaven embarcats tots els grecs, fent rellevant Grècia com la pregunta per l'ésser. L'empresa comuna havia quedat caracteritzada com a restablidora de δίκη (2.3), però en tant que δίκη era un altre nom pel límit, com es mostrava a partir de les paraules d'Anaximandre (2.3), un cop perduda, no es podia restablir, mostrant-se el caràcter de desmesura de voler-la restablir. La possibilitat de fer δίκη quedava exclosa en la mesura que l'ésser estava constituït des de l'absència, i per tant, intentar fer δίκη era enfonsar-se encara més en l'ἀδικία. L'exegesi del vers 104 ens mostrava l'*omen* com el saber sobre l'empresa comuna (3.1) mostrant l'exigència d'Àrtemis (3.3.2) com la impossibilitat de fer la menció i que no caigués la purgació. Aquesta comprensió de l'ésser ens traslladava a l'himne de Zeus (3.4) on es mostraven les arrels d'aquesta impossibilitat que alhora determinava el caràcter transgressor de l'empresa que pretenia dir l'ésser. L'expedició que marxava cap a Troia es mostrava com un desig desaforat (ὄργᾱι περιόργως 3.5.2, 3.5.3) que quedava representat per l'atrocitat del sacrifici d'Ifigènia, l'acte que permetia que l'empresa comuna pogués partir (3.5). En ell es nuaven tots els aspectes que caracteritzaven la pregunta per l'ésser i a partir de l'horror que representava es podia entendre la noció de catarsi o purgació (5.2) com la pèrdua del terra que es trepitjava. No era que la venjança de sang pretengués restablir la situació anterior, sinó, més aviat, esdevenia la conseqüència de la menció del que no podia aparèixer que feia que en aparèixer s'hagués de perdre. La menció de l'ésser era la seva pèrdua, i per tant, la pèrdua del

món que aquest estructurava: Agamèmnon tornava a casa, però el seu palau ja no era el que ell havia deixat per marxar a Troia. L'empresa comuna no havia deixat les coses com estaven. El seu retorn significava l'obertura del quedar endarrera en la figura de la llum que brillava en la nit (3.6) i que es notava a partir de l'exegesi del mot *κολοσσός* com el mostrar-se de l'absència en les estàtues d'Helena que havien perdut la seva *χάρις* (5.3), en el retorn de les urnes amb les cendres enlloc dels guerrers que havien marxat cap a Troia (5.4) i en les dificultats per dir el que havia passat a Troia. El *λόγος* es començava a fer notar (5.6, 5.7, 5.8) degut a què l'ésser es començava a mostrar, fent-se evident la no separació entre ésser, dir o pensar que si hi havia en la Modernitat (2.2).

El retorn de l'empresa mostrava el fons d'absència de l'ésser a través de la pregunta pel nom d'Helena, el Zèfir o *κῆδος* (6.1) i permetia comprendre la falla del lleonet (6.2) com el mostrar-se de la transgressió en tant que causa de la purgació. L'escena dels brodats porpra era el fer-se rellevant de la situació que havia provocat l'empresa comuna. L'absència, en la figura de Clitemnestra (6.4.1.2, 6.4.1.3) era la que havia quedat al capdavant mentre Agamèmnon s'encaminava cap al palau trepitjant els brodats porpra sense ni assabentar-se del que estava passant (6.4.1). La persuasió que Clitemnestra podia exercir damunt d'Agamèmnon no era més que la conseqüència de l'empresa comuna i isomòrfica amb ella, era l'expressió de l'abolició de la distància entre l'ésser i les coses (6.4.1.4), i per tant, una transgressió com en el primer *stasimon* ho mostrava la persuasió que animava el cant dels ancians d'Argos (3.1). La manca de perspicàcia d'Agamèmnon connectava amb la noció de saber com a donació de l'absència que havíem vist en (3.4.1) i mostrava que sense aquesta no hi havia saber. Així, en la figura d'Agamèmnon, com a cap visible de l'empresa, es feien evidents les conseqüències de mostrar allò que no li esqueia aparèixer. La problemàtica d'un saber que sorgia amb la tornada de l'empresa comuna i que no estava connectat amb l'absència també es mostrava en la figura de Cassandra, la *mantis* rellevantment bella que tornava amb Agamèmnon de Troia (7.1.3, 7.1.4, 7.1.5) i assenyalava a la situació que hi hauria, quan l'absència deixés de ser el fons de l'ésser.

Les morts de Cassandra i Agamèmnon deixaven via lliure a Clitemnestra que a partir d'aquest moment deixava d'amagar-se entre ombres per ordir els seus plans, de la mateixa manera que l'absència havia deixat de quedar endarrera per quedar en primer terme. La situació esdevenia del tot desacostumada perquè el que sempre hauria de quedar endarrera quedava en primer terme. Això provocava l'aparició de vocabulari còmic, com si els recursos de la tragèdia no fossin suficients per mostrar el que s'estava esdevenint damunt de l'escenari. Els

esdeveniments que s'havien produït, estaven a punt de trencar el marc de la tragèdia (8.1). L'entrada d'Egist acompanyat per la seva guàrdia personal era una referència a la tirania com el moment de la història de la πόλις en què aquesta quedava entre parèntesi degut a què el seu propi moviment de menció podia portar-la a la seva pèrdua (8.2), de la mateixa manera que en les libacions que Clitemnestra havia manat a Electra portar a la tomba del seu pare, es feia evident que el coneixement després de Troia estava deixant de ser un reconèixer les coses (heure-se-les amb les coses) per esdevenir domini, un poder fer el que es volgués d'aquestes (9.3.1, 9.3.2), que es connectava amb el problemàtic saber de la *mantis* que tornava de Troia i que es mostrava com la conseqüència de la menció del fons. Les libacions que havien d'apacar l'ira del mort acabaven per esdevenir el que en possibilitaria la seva venjança. També l'oracle que transmetia Apol·lo a Orestes mostrava el deixar de funcionar de δίκη en la mesura que un déu olímpic es podia immiscir en les funcions de les Erínies. En aquest moment, Orestes quedava confrontat amb què tot era mort i era en aquest suportar que es feia evident la mort com el límit, i per tant, com el fons de l'haver. El *kommos* esdevenia el mostrar-se de l'ésser i com a tal, representava un aturar-se del tracte amb les coses (10.1.1, 10.1.2), de la mateixa manera que ho eren les cançons del cor (2.3). Aquest aturar-se incomodava al lector modern que ho percebia com una interrupció, mostrant-se de nou la distància amb els grecs. El mostrar-se de l'absència era incompreensible pel modern i en canvi constituïa el veritablement tràgic: el sorgiment del fons com la mort. Així, des de la Modernitat, s'havia intentat comprendre la tragèdia com un dilema que el personatge tràgic havia de resoldre, degut a no reconèixer la distància que feia impossible quelcom així, ja que a Grècia, tal com havíem vist seguint les anàlisis de Kant (3.1), no hi havia la possibilitat de prendre una decisió (3.5.2), sinó que era l'ἀνάγκη (3.5.3, 9.3.3, 10.1.2, 11) la que lligava i amb això no estàvem dient que en la dicotomia llibertat-predestinació els grecs estiguessin del costat de la predestinació, sinó més aviat que Grècia no es trobava en aquesta dicotomia, sinó que aquesta era moderna. Que s'hagués entès així, tenia a veure amb què després de l'aparèixer de l'ésser, després del que hem anomenat suportar, hi havia el sucumbir en què es feien determinades coses (sacrificar a Ifigènia o matar a Clitemnestra) que s'havien interpretat com la presa d'una decisió (10.1.1.3) però que significaven la pèrdua de l'absència, i per tant, el perdre's de l'ésser degut a què en el suportar, aquest com que s'havia mencionat havia esdevingut el que apareixia enlloc de ser el que quedava endarrera. A partir de la noció de suportar guanyada en la confrontació amb el text de *Oresteia* s'havien mostrat els punts en què la nostra interpretació se separava de la de Nietzsche en *El naixement de la tragèdia* (10.6).

El sucumbir d'Orestes era l'assassinat de Clitemnestra en què tots els déus havien pres part (11.2) i determinava que les Erínies, encara que només fos per Orestes, es comencessin a fer visibles (11.4), mostrant-se el matricidi com l'aparèixer de l'absència, que obria un conflicte entre els déus com mai s'havia vist fins ara. Mentre Apol·lo es posava del costat del matricida, les Erínies el perseguïen per fer-li pagar pel que havia fet. La menció que marxar cap a Troia havia significat, feia que l'ésser fos el que quedava en primer terme i el seu fons, les Erínies, el que apareixia per primer cop damunt d'un escenari. Així, l'escissió esdevenia la protagonista de la tragèdia, esdevenint el tema, i per tant, mostrant-se enlloc de quedar endarrera. El conflicte entre els déus no era altra cosa que el perdre's de l'ésser que havia significat l'èxit de l'empresa comuna, tal i com mostrava el fet que la pítia canviés la història de l'origen de l'oracle (12.1), i el que provocava que tant pel que feia al contingut com a la forma, les *Eumènides* fos la problematització de l'escissió i la pregunta per si aquesta seguia valent (12.2.1). Les reclamacions de la ψυχή de Clitemnestra ens avisaven de quelcom que no estava funcionant com ho havia fet fins ara (12.2.3): s'havia produït una transgressió i no li havia seguit cap purgació. En correspondència amb l'aparició de l'absència damunt de l'escenari, les Erínies estaven deixant d'exercir les seves funcions. Així, el deixar de funcionar de la venjança de sang no es podia deixar de veure com una conseqüència de la menció de l'absència que havia significat l'empresa comuna, i per tant, un pas més en l'aclariment del fons, que posava de manifest la relació de la menció, amb el sorgiment de la πόλις (13.1.1), en la mesura que aquesta estava caracteritzada pel voler aclarir el seu fons, que la tradició havia explicat com el voler escriure les seves lleis. En el ὕμνος δέσμιος les Erínies ens mostraven quines eren les seves funcions ara que aquestes s'estaven perdent, i per això, dalt de l'escenari tot era mort; la cançó de les Erínies esdevenia el suportar la mort (13.4) que ara havia quedat en primer terme, esdevenint allò veritablement tràgic de les *Eumènides*.

L'entrada d'Atena esdevenia el punt d'inflexió de la tragèdia i el moment en què es feien evidents, en la figura de la πόλις, els perills que la menció comportava (14). A partir d'aquest moment la llei de la venjança de sang deixava lloc a la justícia dels tribunals, mostrant-se que el voler fer δίκη era enfonsar-se en l'ἀδικία ja que la seva afirmació, el fet que Orestes cometés el matricidi, n'havia provocat la seva pèrdua, establint la possibilitat de la justícia dels tribunals. La negativa a argumentar de les Erínies mostrava el seu suportar, i per tant, el seu seguir essent l'altre, malgrat la situació que hi havia (13.2, 15.1.2), mentre que la no-resolució del tribunal esdevenia el breu equilibri de la πόλις (15.1.5) que degut al cop de mà d'Atena, en la mesura que la deessa esdevenia jutge i jurat, es feia rellevant com l'intent de parar, ni que fos per un

breu moment, el moviment de menció, que tal i com s'havia vist en 14, malgrat ser el que constituïa la πόλις com a πόλις, alhora, era el que la portaria, en la seva força, a la seva destrucció (15.1.5). Les apel·lacions al públic, de la mateixa manera que havíem vist que s'havia esdevingut amb els elements còmics mostraven el difícil equilibri en què les *Eumènides*, després de la menció, s'havia de sostenir (15.1.1), fet que es confirmava en el comiat d'Orestes, en què apuntava a la situació en què s'havia quedat després del veredict del tribunal, establint-se un cert paral·lelisme amb la de Creont al final de *l'Antígona* (13.4).

El final de la trilogia estava marcat per la situació que havia provocat la menció. Per tot el que havíem vist fins ara, sabíem que la tragèdia era l'escissió que constituïa l'ésser (2), i per tant, el seu fer-se rellevant. Tanmateix, les conseqüències que tenia la menció ja no es podien produir en la tragèdia, això l'hagués trencada. La pèrdua de l'ésser era la pèrdua de l'escissió, de manera que això només es podria esdevenir en un gènere constituït essencialment per aquesta pèrdua. Així, la conciliació amb què acabava les *Eumènides* no era més que el fer valer que el fons era encara escissió (16). Tot i que les Erínies pràcticament havien perdut totes les seves funcions, encara tenien un lloc en el fons de la πόλις, en unes cambres subterrànies, fent-se rellevant que les Erínies encara eren l'altre de les divinitats vigents. El final de *l'Orestea* abocava a la pèrdua de l'ésser que en ella ja no hi podia tenir lloc. El moviment de menció que constituïa la trilogia obria la possibilitat d'un nou món constituït per les conseqüències d'aquesta menció. Les Erínies, o el que és el mateix, l'absència era el que en la seva pèrdua deixaria lloc al nou ordre mentre que la πόλις es mostrava com l'equilibri difícil en què es produïa la pèrdua, sense que aquesta hagués arribat fins les seves últimes conseqüències, ja que sense el fons, tampoc hi hauria πόλις. Així, com que tant la πόλις com la tragèdia, aquesta última en tant que saber de la πόλις, necessitaven de l'altre, de les Erínies, el final de la trilogia esdevenia ambigu, ja que tot i que la menció hagués fet aparèixer el que sempre quedava endarrera, aquest encara havia de seguir valent, si és que encara ens trobàvem en la tragèdia, i per tant, en la πόλις.

Les apories amb què ens havia confrontat la lectura de *l'Orestea* ens havien portat a descobrir la distància amb Grècia que ens constituïa com a moderns. L'exegesi dels diferents moments de la trilogia havien mostrat com la comprensió només havia estat possible quan havíem fet rellevant aquesta distància, ja que sense aquesta, la tragèdia es tancava sobre si mateixa, esdevenint trivial i fent dels grecs els precursors poc destres dels drames que s'havien escrit en la Modernitat. Tanmateix, el que s'havia des-cobert era que la tragèdia no era cap drama psicològic, sinó l'aparèixer-desaparèixer de l'ésser, i per tant, el posar de manifest

l'estructura de Grècia que determinava que el següent moment fos la seva pèrdua. Això s'havia fet evident en totes aquelles situacions en què se suportava que tot era mort, i que per tant, feien sorgir el límit, determinant que el següent fos un tracte amb les coses en què ja no se suportava, sinó que feia de la mort un acte, perdent-se l'ésser com a l'altre de les coses o el que és el mateix, com a l'aparèixer que no era el que apareixia. L'*Orestea* havia estat l'equilibri, entre fer rellevant i perdre el que es feia rellevant, per això el final de les *Eumènides*, no podia ser altre que aquesta aparent conciliació. Aquesta era l'única possibilitat d'acabament de la trilogia: la tragèdia, que no deixava de ser escissió tant pel que feia al seu contingut com pel que feia a la seva forma, no podia mostrar el que hi hauria, quan l'escissió ja no fos el que estructurés el món. L'escissió, el límit, el significat de la mort era el que es perdia quan quedava en primer terme, donant lloc a un món, el nostre, que només percebíem com a "estructurat" per la manca del límit, en la confrontació amb els grecs. La distància que havia fet rellevant el text havia obert la possibilitat de comprendre'ns en la mesura que compreníem els grecs, contribuint, d'aquesta manera, a obrir un espai on pensar el límit: el més estrany a la Modernitat.

## Bibliografia |





## Abreviacions utilitzades |

AJP	<i>American Journal of Philology</i>
BICS	<i>Bulletin of the Institute of Classical Studies, University of London</i>
CA	<i>Classical Antiquity</i>
CJ	<i>Classical Journal</i>
CPh	<i>Classical Philology</i>
CQ	<i>Classical Quarterly</i>
CR	<i>Classical Review</i>
GRBS	<i>Greek, Roman and Byzantine Studies</i>
HSCP	<i>Harvard Studies in Classical Philology</i>
JHS	<i>Journal of Hellenic Studies</i>
KU	<i>Kritik der Urteilkraft</i>
LSJ	LIDDELL, H.G., i SCOTT, R. (1996): <i>A Greek-English Lexicon with a Supplement</i> , Oxford
MH	<i>Museum Helveticum</i>
REG	<i>Revue des Études Grecques</i>
RhM	<i>Rheinisches Museum für Philologie</i>
TAPA	<i>Transactions of the American Philological Association</i>

Pel que fa a les abreviacions utilitzades per referir-nos a les obres gregues hem seguit la nomenclatura de LSJ en la seva edició de 1996.

Text de *l'Oresteia* | 1

Edicions del text | 1.1

*Aeschylus, Tragoediae*, ed. M.L. West, Bibliotheca Teubneriana, Stuttgart- Leipzig 1998

*Aeschylus: Eumenides*, ed. A. H. Sommerstein, Cambridge Greek and Latin Classics, Cambridge, 1989a

*Aeschylus Oresteia*, ed. A. H. Sommerstein, Loeb Classical Library, Cambridge 2008

Traduccions utilitzades | 1.2

*Aeschylus. Eumenides*, traducció de A.J. Podlecki. Cambridge 1989

*Aeschylus Oresteia*, traducció de A.H. Sommerstein, Cambridge 2008

*Agamemnon*, traducció de C. Riba sobre el text de Paul Mazon, Barcelona 1934

*Agamemnon*, traducció de H.W. Smyth, Cambridge 1971

*Eumenides*, traducció de H.W. Smyth, Cambridge 1971

*Libations-bearers*, traducció de H.W. Smyth, Cambridge 1971

*Orestie*, traducció de O. Werner, Munchen 1948

Edicions i traduccions d'altres textos grecs | 2

*Aristòtil, Poètica; Constitució d'Atenes*, ed. J. Farran i Mayoral, Fundació Bernat Metge, Barcelona, 1926

*Die Fragmente der Vorsokratiker. Griechisch und Deutsch*, von. H. Diels, hg. von W. Kranz, Zurich 1951

*Aeschyli, Persae*, ed. M.L. West, Bibliotheca Teubneriana, Stuttgart 1991

*Èsquil, Perses*, ed. P Mazon, trad. C. Riba, Bernat Metge, 1932

*Euripides, Iphigenia among the Taurians*, ed. and translated D. Kovacs, The Loeb classical library, England 1999

*Euripides, Hecuba*, ed. S. G. Daitz, Bibliotheca Teubneriana, Leipzig 1973

*Hesiodi Theogonia, Opera et dies*, ed. P. Friedlaender, Berlin, 1921

*Homeri, Ilias*, ed.v. M.L. West, Bibliotheca Teubneriana, Stuttgart- Leipzig 1998

- Homeri, Ilias*, ed. v. M.L. West, K. G. Saur, Bibliotheca Teubneriana, Leipzig-Munich, 2000
- Homeri, Odyssea*, ed. P. von der Muehll, Bibliotheca Teubneriana, Leipzig-Stuttgart, 1984
- Hymni Homerici*, ed. A. Baumeister, Bibliotheca Teubneriana, Leipzig 1915
- Pindari Carmina cum fragmentis, pars II*, edd. B. Snell, H. Maehler, Bibliotheca Teubneriana, Leipzig 1989
- Pindar Victory Odes*, ed. M.M. Willcock, Cambridge Greek and Latin Classics, Cambridge 1995
- Platon, Werke in acht Bänden Griechisch und Deutsch*, hg. G. Eigler, Darmstad 1990
- Platonis opera*, ed. I. Burnet, Great Britain, 1967
- Tucidides, Història de la guerra del Peloponès*, ed. J. Berenguer Amenós, Fundació Bernat Metge, Barcelona 1953-1982

#### Obres de consulta general sobre llengua grega | 3

- LIDDELL, H.G., i SCOTT, R. (1996): *A Greek-English Lexicon with a Supplement*, Oxford
- MEIER-BRUGGER, M. (1992): *Griechische Sprachwissenschaft I und II*, Berlin/New York

#### Obres de consulta sobre l'Antiguitat en general | 4

- Der Kleine Pauly Lexikon der Antike auf der Grundlage vom Pauly's Realencyclopädie der classischen Alterstumswissenschaft unter Mitwirkung Zahlreicher Fachgelehrter*, edd. K. Ziegler, W. Sontheimer, Stuttgart 1969
- Der Neue Pauly Enzyklöpädie der Antike*, edd. H. Cancik, H. Schneider, Weimar 1996
- Paulys Real-Encyclopädie der classischen Alterstumswissenschaft: neueBearbeitug unter Mitwirkung Zahlreicher Fachgenossen*, ed. G. Wissowa, Stuttgart 1894

#### Monografies i articles sobre aspectes generals del pensament grec | 5

- BURKERT, W. (1977): *Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche*, Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz
- DETIENNE, M. (1981): *L'invention de la mythologie*, Poitiers
- (1982): *La muerte de Dionisos*, Paris

- (1986): *Dioniso a cielo abierto*, Barcelona
- (1994): *Les maîtres de vérité dans la Grèce archaïque*, France
- (1998): *Apollon le couteau à la main*, France
- DODDS, E. R. (2006): *Los griegos y lo irracional*, Berkeley, Madrid
- DOVER, K.J. (1966): "Aristophanes' speech in Plato's symposium", *JHS* 86, pp. 41-50
- FARNELL, L.R (1896-1909): *The cults of the greek states*, Chicago
- FISHER, N.R.E. (1992): *Hybris, A study in the values of honour and shame in Ancient Greece*, Warminster
- FRÄNKEL, H. (1955): *Wege und Formen Frühgriechischen Denkens*, München
- (1993): *Poesía y filosofía de la Grecia Arcaica*, Madrid
- GOULD, J. (1980): "Law, Custom and Myth: Aspects of the Social Position of Women in classical Athens", *JHS* 100, pp. 38-59
- GUÉPIN, J.P. (1968): *The tragic paradox. Myth and Ritual in Greek Tragedy*, Amsterdam
- ILES JOHNSTON, S. (1999): *Restless dead. Encounters between the living and the dead in ancient Greece*, Berkeley
- JEANMAIRE, H. (1951): *Dionysos: histoire du culte de Bacchus*, Paris
- NILSSON, M.P. (1955-1961): *Geschichte der griechischen Religion*, Munchen<sup>2</sup>
- (1995): *Griechische Feste von religiöser Bedeutung mit Ausschluss der Attischen*, Leipzig<sup>2</sup>
- OTTO, W. (1960): *Dionysos: Mithos und Kultus*, Frankfurt am Main
- (1979): *Los dioses de Grecia. La imagen de lo divino a la luz del espíritu griego*, Buenos Aires
- POST, L. (1940): "Womans's place in Menander's Athens", *TAPA* 71, pp. 420-459
- REHM, R. (1994): *Marriage to death*, New Jersey
- ROHDE, E. (1974): *Psyche*, Darmstadt
- SCHADEWALDT, W. (1960): *Hellas und Hesperien*, Stuttgart
- (1978): *Die Anfänge der Philosophie bei den Griechen*, Frankfurt am Main.
- (1982): *Die Anfänge der Gesichtsschreibung bei den Griechen*, Frankfurt am Main
- (1989): *Die frühgriechische Lyrik*, Frankfurt am Main
- SNELL, B. (2000): *Die Entdeckung des Gesistes: Studien zur Entstehung des Europäischen Denkens bei den Griechen*, Göttingen
- VERNANT, J.P. (2001): *El individuo, la muerte y el amor en la antigua Grecia*, Madrid

## Altres estudis relacionats amb el tema d'aquest treball | 6

- ALLEMANN, B.(1954): *Hölderlin und Heidegger*. Freiburg
- BOLLACK, J.(2004): *Sentido contra sentido*, Madrid
- GADAMER, H.-G. (1965): *Wahrheit und Methode*, Tübingen<sup>2</sup>
- HEIDEGGER, M. (1927): *Sein und Zeit*, Tübingen<sup>17</sup>
- (1980): *Hölderlins Hymnen "Germanien" und "Der Rhein"*, G. A. Band 39, Frankfurt am Main
- (1981): *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*, G.A. Band 4, Frankfurt am Main
- (1982): *Hölderlins Hymne "Andenken"*, G. A. Band 52, Frankfurt am Main
- (1984): *Hölderlins Hymne "Der Ister"*, G. A. Band 53, Frankfurt am Main
- HÖLDERLIN, F. (1976): *Ensayos*, editat i traduït per F. Martínez Marzoa, Madrid<sup>6</sup>
- (1990): *Correspondencia completa*, traducció, introducció i notes d'H. Cortés i d'A. Leyte, Madrid
- (1993): *La mort d'Empèdocles*, edició bilingüe a càrrec de Jordi Llovet a partir de la Kritische Textausgabe editada per D.E. Sattler, Barcelona
- (1998): *Theoretische Schriften*, Mit einer Einleitung herausgegeben von Johann Kreuzer, Hamburg
- JAMME, Ch. (1983): *Ein ungelehrtes Buch. Die philosophische Gemeinschaft zwischen Hölderlin und Hegel in Frankfurt 1797-1800*, Bohn
- KREUZER, J. (1998): Introducció a l'edició dels escrits teòrics de Hölderlin, *Theoretische Schriften*, Hamburg, pp. VII-LIII
- LEYTE, A. (2005): *Heidegger*, Madrid
- MARTÍNEZ MARZOA, F. (1974): *Iniciación a la filosofía*, Madrid
- (1976): *De la revolución*, Madrid
- (1985): *El sentido y lo no pensado (Apuntes para el tema "Heidegger y los griegos")* Universidad de Murcia
- (1987): *Desconocida raíz común*, Barcelona
- (1989): *Releer a Kant*, Barcelona
- (1990a): *De Grecia y la filosofía*, Murcia
- (1990b): "La "Crítica del Juicio" y la cuestión Grecia-Modernidad", en AA.VV., *Estudios sobre la "Crítica del Juicio"*, Madrid, pp. 147-164.

- (1990c): "Heidegger y la filosofía griega" en M. Pecellín, I. Regea (edd.), *Wittgenstein-Heidegger*, Badajoz
- (1991), "La palabra que viene", en F. Duque (comp.): *Heidegger: La voz en tiempos sombríos*, Barcelona, pp. 147-160.
- (1992a): *De Kant a Hölderlin*, Madrid
- (1992b): "La crítica del juicio estético, Hölderlin y el idealismo", en R. Rodríguez, G. Vilar (edd.), *En la cumbre del criticismo*, Barcelona, pp. 139-151
- (1992c): "Was hat der Philosophie noch zu tun?", en Rühle, V. (ed.): *Beiträge zur Philosophie aus Spanien*, Freiburg, pp. 139-155
- (1995): *Historia de la filosofía antigua*, Madrid
- (1996a): *Ser y diálogo. Leer a Platón*, Madrid
- (1996b): "El proyecto del saber y el camino de Hölderlin", *La Ortiga*, Número 13-15, pp. 94-100
- (1996c): "'Seyn" y "Ur-teilung", en O. Market i J. Rivera de Rosales (coord.), *El inicio del idealismo alemán*, Madrid, pp. 335-342
- (1998): "La poesía griega y la teoría hölderliniana de los géneros", *Revista Sileno* 4
- (1999a): *Heidegger y su tiempo*, Madrid
- (1999b): *Lengua y tiempo*, Madrid
- (1999c): "Estado y pólis", en M. Cruz (compil.): *Los filósofos y la política*, Madrid
- (2000a): *Historia de la filosofía*, vol. I, Madrid
- (2000b): "Decisión y finitud", *Quaderns de filosofia i ciència* 29, pp. 63-70
- (2000c): "Píndaro y el libro X de "la República" de Platón", en AA.VV., *La razón del mito*, Madrid, pp. 200-208
- (2001): *Lingüística fenomenológica*, Madrid
- (2003): *Historia de la filosofía*, vol. II, Madrid
- (2005): *El saber de la comedia*, Madrid
- (2006): *El decir griego*, Madrid
- (2007): *Muestras de Platón*, Madrid
- (2009): *La cosa y el relato*, Madrid
- MÍGUEZ, A. (2008): *Problemas hermenéuticos en la lectura de la Ilíada*, Tesis doctoral UB
- MÖGEL, E. (1992): *Natur als Revolution. Hölderlins Empedokles Tragödie*, Stuttgart
- NIETZSCHE, F. (1967-1977): *Sämtliche Werke kritische Studien-Ausgabe. Band 1*, München

RYAN, L. J. (1960): *Hölderlins Lehre vom Wechsel der Töne*, Stuttgart

SZONDI, P. (1974): *Poetik und Geschichtsphilosophie I i II*, Frankfurt am Main

(1992): *Estudios sobre Hölderlin. Con un ensayo sobre el conocimiento filológico*. Barcelona

#### Estudis sobre aspectes generals de la tragèdia | 7

AICHELE, K. (1971): "Das Epeisodion" en W. Jens (ed.) *Die Bauformen der griechische Tragödie*, München.

BAIN, D., (1975): "Audience Address in Greek Tragedy", CQ 25, nº 1, pp. 13-25

BENVENISTE, E. (1932): "Le sens du mot κολοσσός et les noms grecs de la statue", *Revue de Philologie*, 3ème s.4, pp. 118-135

DALE, A. M. (1969): *Collected Papers*, Cambridge: (1950): "The Metrical Units of Greek Lyric Verse I", CQ XLIV, pp. 138-148; (1951a): "The Metrical Units of Greek Lyric Verse II", CQ I, pp. 20-30; (1951b): "The Metrical Units of Greek Lyric Verse III", CQ I, pp. 119-129; (1956): "Seen and Unseen on the Greek Stage", WS LXIX, pp. 96-106; (1960): "Words, Music and Dance", Inaugural Lecture; (1963): "Stichos and Stanza", CQ XIII, pp. 46-50; (1965): "The Chorus in Action of Greek Tragedy, *Classical Drama and its Influence*, pp. 17-27; "Speech - rhythm, Verse - rhythm and Song", pp. 230-247; "Expressive Rhythm in the Lyrics of Greek Drama", pp. 248-258; "Interior Scenes and Illusion in Greek Drama", pp. 259-271

DE ROMILLY, J. (1961): *L'évolution du pathétique. D'Eschyle a Euripide*, Paris

(1971): *Le temps dans la tragédie grecque*, Paris

GOODELL, T.D. (1906): "Bisected Trimeters in Attic Tragedy": CPh, vol. 1, nº 2, pp. 145-166

GOULD, J. (1979): "Myth, Memory and the Chorus: The tragic Rationality" en BUXTON, R., (ed.), *From Myth to Reason? Studies in the Development of Greek thought*, Oxford, pp. 107-118

GRIFFIN, J. (1998): "The Social Function of Attic Tragedy", CQ 48, pp. 39-61

JENS, W., (1955): "Die Stichomythie in der frühen griechischen Tragödie", *Zetemata*, Heft 11, München

JENS, W. (ed.), (1971): *Die Bauformen der griechischen Tragödie*, München

KAUFMANN, W. (1968): *Tragedy and Philosophy*, New York

KIEFNER, W. (1965): *Der Religiöse Allbegriff des Aischylos*, Spudasmata, Hildesheim

LATACZ, J. (2003): *Einführung in die griechische Tragödie*, Göttingen

LÉVÊQUE, P. (1955): *Agathon*, Paris



- LESKY, A. (1972): *Die tragische Dichtung der Hellenen*, Studienhefte zur Aertumswissenschaft, Göttingen
- (2001): *La tragedia griega*, Madrid
- MIRALLES, C. (1968): *Tragedia y política en Esquilo*, Barcelona
- NUSSBAUM, M.C. (1986): *The fragility of Goodness*, Cambridge
- RODRÍGUEZ ADRADOS, F. (1983): *Fiesta, comedia y tragedia*, Madrid
- SAÏD, S. (1978): *La faute tragique*, Paris
- SCHADEWALDT, W. (1966): *Monolog und Selbstgespräch. Untersuchungen zur Formgeschichte der griechischen Tragödie*, Berlin, Zurich, Dublin
- (1991): *Die griechische Tragödie*, Frankfurt am Main
- SEECK, G.A. (2000): *Die griechische Tragödie*, Stuttgart
- SILK, M.S., STERN, J.P. (1981): *Nietzsche on Tragedy*, Cambridge
- SILK, M.S. (ed.) (1996): *Tragedy and the tragic. Greek theatre and Beyond*, Oxford
- SNELL, B. (1957): *Griechische Metrik*, Göttingen<sup>2</sup>
- STINTON, T.C.W. (1977): "Interlinear Hiatus in Trimeter", *CQ*, New Series vol. 27, n<sup>o</sup> 1, pp. 67-72
- THALMANN, W.G. (1986): "Aeschylus's physiology of the emotions", *AJP* 107, pp. 489-511
- VERNANT, J.P., VIDAL-NAQUET, P. (2002): *Mito y tragedia en la Grecia antigua, vol. I i II*, Barcelona
- VICKERS, B. (1973): *Towards Greek Tragedy*, London
- WEBSTER, T.B.L. (1970): *The greek Chorus*, London
- (1971): *Greek Tragedy*, Oxford
- WEST, M.L. (1982): *Greek Metre*, Oxford
- (1989): "The Early Chronology of Attic Tragedy", *CQ* 39, pp. 251-254
- WILES, D. (1997): *Tragedy in Athens*, Cambridge
- WINKLER, J.J., ZEITLIN, F. I. (1990): *Nothing to do with Dyonisos*, Princeton
- WINNINGTON-INGRAM, R.P. (1983): *Studies in Aeschylus*, Cambridge
- WOLFF, E., (1958): "Die Entscheidung des Eteokles in den Sieben gegen Theben", *Harvard Studies in Classical Philology* 63, pp. 89-95
- ZIMMERMANN, B. (1991): *Greek tragedy*, English translation Thomas Marier, Baltimore

Monografies i articles sobre *l'Oresteia* | 9

- BACON, H.H. (2001): "The Furies' Homecoming", CPh 96, pp. 48-59
- BERGSON, L., (1967): "The hymn to Zeus in Aeschylus' *Agamemnon*" *Eranos* 65, pp. 12-24
- BOLLACK, J.,JUDET DE LA COMBE, P., (1981a): "Agamemnon 1. L'Agamemnon d'Eschyle. Le texte et ses interprétations 1", *Cahiers de philologie* 6, Lille
- (1981b): "Agamemnon 1. L'Agamemnon d'Eschyle. Le texte et ses interprétations 2", *Cahiers de philologie* 7, Lille
- BOWIE, A.M. (1993): "Religion and politics in Aeschylus' *Oresteia*", CQ 43, pp. 10-31
- BROWN, A. L. (1982): "Some problems in the *Eumenides* of Aeschylus", JHS 102, pp. 26-32
- (1983): "The Erinyes in the *Oresteia*", JHS 103, pp. 13-34
- (1984): "Eumenides in Greek Tragedy", CQ 34, pp. 260-281
- BURIAN, P. (1986): "Zeus Swthr Tritos and Some Triads in Aeschylus' *Oresteia*", AJP 107, pp. 332-342
- CHIASSON, C.C. (1999): "Σωφρονοῦντες ἐν χρόνῳ: The Athenians and time in Aeschylus' *Eumenides*", CJ 95, pp. 139-161
- CLINTON, K. (1979): "The Hymn to Zeus"πάθει μάθος", and the End of the Parodos of *Agamemnon*", *Traditio* 35, pp. 1-19.
- COHEN, D. (1986): "The theodicy of Aeschylus: Justice and Tiranny in the "*Oresteia*"", *Greece & Rome* 33, pp. 129-141
- CONACHER, D.J. (1974): "Interaction between chorus and characters in the *Oresteia*", AJP 95, pp. 323-343
- (1987): *Aeschylus' Oresteia: a literary commentary*, Toronto
- COSTA, C.D.N. (1962): "Plots and politics in Aeschylus", *Greece & Rome, Second Series*, vol. 9, nº 1 pp. 22-34
- CRANE, G. (1993): "Politics of consumption and generosity in the carpet scene of the "*Agamemnon*"", CPh 88, pp. 117-136
- DAVIES, M. (1987): "Aeschylus' Clytemnestra: sword or axe?", CQ 37, pp. 65-75.
- DAWE, R. D. (1966): "The place of the hymn to Zeus in Aeschylus' *Agamemnon*", *Eranos* 64, pp. 1-21
- DENNISTON, J.D. and PAGE, D.L. (1957): *Aeschylus Agamemnon*, Oxford
- DODDS, E.R. (1953): "Notes on the *Oresteia*", CQ 3, pp. 11-21
- DOVER, K.J. (1957): "The political aspects of Aeschylus' *Eumenides*", JHS 77, pp. 230-237

- (1973): "Somme neglected aspects of Agamemnon's dilemma", *JHS* 93, pp. 58-69
- DYER, R.R. (1969): "The evidence for Apolline purification rituals at Delphi and Athens", *JHS* 89, pp. 38-56
- EDWARDS, M.W. (1977): "Agamemnon's decision: freedom and folly in Aeschylus", *California Studies in Classical Antiquity* 10, pp. 17-38
- FLETCHER, J. (1999): "Choral voice and narrative in the first stasimon of Aeschylus *Agamemnon*", *Phoenix* 53, pp. 29-49
- FRAENKEL, E. (1931): "Der Zeushymnus im *Agamemnon* des Aischylos", *Philologus* 86, pp. 1-17
- (1950): *Aeschylus Agamemnon* edited with a commentary by Edward Fraenkel, Oxford
- GAGARIN, M. (1975): "The vote of Athena", *AJP* 96, pp. 121-7
- GANTZ, T.N. (1977): "The fires of the *Oresteia*", *JHS* 97, pp. 28-38
- (1983): "The chorus of Aischylos' *Agamemnon*", *HSCP* 87, pp. 65-86
- GARVIE, A.F. (1970): "The opening of the *Choephoroi*", *BICS* 17, pp. 79-91
- (1988): *Aeschylus Choephoroi. Edited with Introduction and Commentary*, Oxford
- GOHEEN, R.F. (1955): "Aspects of Dramatic Symbolism: Three Studies in the *Oresteia*", *AJP* 76, pp. 113-137
- GOLDEN, L. (1961): "Zeus, whoever he is...", *TAPA* 92, pp. 156-167
- GOLDHILL, S. (1984): *Language, sexuality, narrative: the Oresteia*, Cambridge
- (1986): *Reading greek tragedy*, Cambridge<sup>8</sup>
- (2000): "Civic Ideology and the Problem of Difference: The Politics of Aeschylean Tragedy, Once again", *JHS* 120, pp. 34-56
- GRUBE, G.M.A. (1970): "Zeus in Aeschylus", *AJP* 91, pp. 43-51
- HALDANE, J.A. (1965): "Musical Themes and Imagery in Aeschylus", *JHS* 85, pp. 33-41
- HAMMOND, N.G.L. (1965): "Personal freedom and its limitations in the *Oresteia*", *JHS* 85, pp. 42-55
- (1972): "The conditions of Dramatic Production to the Death of Aeschylus" *GRBS* 13, pp. 387-450
- HEATH, L. (1999a): "Disentangling the beast: Humans and other animals in Aeschylus' *Oresteia*", *JHS* 119, pp. 17-47
- (1999b): "The serpent and the sparrows: Homer and the parodos of Aeschylus' *Agamemnon*", *CQ* 49, pp. 396-407

- HERTER, H. (1976): "Hermes: Ursprung und Wesen eines griechischen Gottes", *Rheinisches Museum* 119, pp. 193-241
- HESTER, A. (1981): "The casting vote", *AJP* 102, pp. 265-274
- HIGGINS, W.E. (1978): "Double-Dealing Ares in the Oresteia", *CPh* 73, pp. 24-35
- HILTBRUNNER, O. (1950): *Wiederholungs- und Motivetechnik bei Aischylos*, Bern
- HOMMEL, H. (ed.) (1974): *Wege zu Aischylos*, Band I und II, Darmstad
- IRELAND, S. (1974): "Stichomythia in Aeschylus: the Dramatic Role of Syntax and Connecting Particles", *Hermes* 102, pp. 509-524
- JUDET DE LA COMBE, P. (1982): "Agamemnon 2", *Cahiers de philologie* 8, Lille  
(2001), *L'Agamemnon d'Eschyle. Commentaire des Dialogues. Première et deuxième partie*, Paris
- KAMERBEEK, J.C. (1980): *Mnemosyne* 33
- KITTO, H.D.F. (1959): *Form and Meaning in Drama*, London  
(1966): *Poiesis. Structure and Thought*, Berkeley and Los Angeles
- KNOX, B.M.W. (1952): "The lion in the house (Agamemnon 717-36)" *CP* 47, pp. 17-25  
(1972): "Aeschylus and the third actor", *AJP* 93, pp. 104-124
- KONISHI, H. (1986): "Agamemnon's reasons for yielding", *AJP* 110, pp. 210-222  
(1990): *The plot of Aeschylus' Oresteia. A literary commentary*, Amsterdam
- LEAHY, D.M. (1974): "The representation of the Trojan war in Aeschylus' Agamemnon", *AJP* 95, pp. 1-23
- LEBECK, A. (1971): *The Oresteia: A Study in Language and Structure*, Cambridge
- LESKY, A. (1966): "Decision and responsibility in the tragedy of Aeschylus", *JHS* 86, pp. 78-85
- LIVINGSTONE, R.W. (1925): "The problems of the Eumenides of Aeschylus", *JHS* 45, pp. 120-131
- LYNN-GEORGE, M. (1993): "A reflection on Homeric dawn in the parodos of Aeschylus, Agamemnon", *CQ* 43, pp. 1-9
- LLOYD – JONES, H. (1962): "The guilt of Agamemnon", *CQ* 12, pp. 187-199  
(1970): *Aeschylus. The Oresteia*, California
- MACINTOSH, F., MICHELAKIS, P., HALL, E., TAPLIN, O. (2005): *Agamemnon in performance 458 BC to AD 2004*, Oxford
- MCCLURE, L. (1999): *Spoken like a woman. Speech and gender in athenian drama*, Princeton New Jersey
- MACE, S. (2002): "Why the Oresteia's sleeping dead won't lie", *CJ* 98, pp. 35-56
- MACLEOD, C.W. (1982a): "Politics and the Oresteia", *JHS* 102, pp. 124-144  
(1982b): "Aeschylus, Agamemnon 1285-1289", *CQ* 32, pp. 231-232

- MARSHALL, C.W. (2002): "Casting the Oresteia", *CJ* 98, pp. 257-274
- NEITZEL, H. (1978): "Funktion und Bedeutung des Zeus-Hymnus im *Agamemnon* des Aischylos" *Hermes* 106, pp. 406-425
- (1980): "πάθει μάθος" Leitwort der aischyleischen Tragödie", *Gymnasium* 87, pp. 283-293
- O'DAILY, G.J.P. (1985): "Clytemnestra and the Elders: Dramatic technique in Aeschylus, *Agamemnon* 1372-1576", *Museum Helveticum* 42, pp. 1-19
- OWEN, E.T. (1952): *The harmony of Aeschylus*, London
- PERADOTTO, J.J. (1969): "The omen of the eagles and the ethos of Agamemnon", *Phoenix* 23, pp. 237-263
- PONTANI, F. (2007): "Shocks, lies, and matricide: thoughts on Aeschylus Choephoroi 653-718", *HSCP* 103, pp. 203-233
- PODLECKI, A.J. (1966): *The Political Background of Aeschylean Tragedy*, Michigan
- (1989): *Aeschylus: Eumenides*, Cambridge
- PORTER, D.H. (1971): "Structural parallelism in Greek tragedy: a preliminary study", *TAPA* 102, pp. 465-496
- (2005): "Aeschylus' *Eumenides*: some contrapuntal lines", *AJP* 126, pp. 301-331
- QUINCEY, J.H. (1963): "The beacon-sites in the *Agamemnon*", *JHS* 83, pp. 118-132
- (1964): "Orestes and the argive alliance", *CQ* 14, pp. 190-206
- REINHARDT, K. (1949): *Aischylos als Regisseur und Theologe*, Bern
- (1976): *Sophokles*, Frankfurt am Main
- RIVIER, A. (1968): "Remarques sur le "nécessaire" et la "nécessité" chez Eschyle", *REG* 81, pp. 5-39
- ROSE, H. J. (1958): *A commentary on the surviving plays of Aeschylus*, Amsterdam
- ROUX, G. (1974): "Commentaires à l'Orestie", *REG* 87, pp. 33-79
- SCHENKER, D.J. (1999): "Dissolving differences: character overlap and audience response", *Menmosyne* 52, pp. 641-657
- SCOTT, W.C. (1966): "Wind imagery in the Oresteia", *TAPA* 97, pp. 459-471
- SEAFORD, R.A.S. (1995): "Historicizing tragic ambivalence: The vote of Athena" pp. 202-221 in GOFF, B. E. (ed.), (1995): *History, Tragedy, Theory: Dialogue on Athenian Drama*, Austin
- SEECK, G.A. (1984): "Dramatische Strukturen der griechischen Tragödie. Untersuchungen zu Aischylos", *Zetemata. Monographien zur klassissschen altertumswissenschaft. Heft 81*, Munchen.
- SIDER, D. (1978): "Stagecraft in the Oresteia", *AJP* 99, pp. 12-27

- SMERTENKO, C.M. (1932): "The political sympathies of Aeschylus", *JHS* 52, pp. 233-5
- SOMMERSTEIN, A.H. (1980): "Notes on the *Oresteia*", *BICS* 27, pp. 63-75
- (1989b): "Again Klytaimestra's weapon", *CQ* 39, pp. 296-301
- (2002): "Comic elements in tragic language" in WILLI, A., (ed.) *The language of Greek Comedy*, Oxford
- STINTON, T.W.C. (1979): "The First Stasimon of Aeschylus' *Choephoroi*", *CQ* 29, New Series, pp. 252-262
- TAPLIN, O.T. (1972): "Aeschylean silences and silences in Aeschylus", *HSCP* 76, pp. 57-97
- (1977): *The stagecraft of Aeschylus*, Oxford
- THALMANN, W.G. (1985a): "Speech and silence in the *Oresteia* I", *Phoenix* 39, pp. 98-118
- (1985b): "Speech and silence in the *Oresteia* II", *Phoenix* 39, pp. 221-237
- THOMSON, G. (1938): *The Oresteia of Aeschylus*, Amsterdam<sup>2</sup>
- VELLACOTT, P. (1977): "Has good prevailed? A further study of *Oresteia*", *HSCP* 81, pp. 113-122
- VON WILAMOWITZ-MOELLENDORF, U. (1964): *Kronos und die Titanen. Zeus*, Darmstadt
- WEST, M.L. (1977): "Tragica I", *BICS* 24, pp. 89-103
- (1990): *Studies in Aeschylus*, Stuttgart
- WHALLON, W. (1958): "The serpent at the breast", *TAPA* 89, pp. 271-275
- WHEELWRIGHT, P. (1968): *The burning fountain. A study in the language of symbolism*, London, pp. 206-240
- WINNINGTON-INGRAM, R.P. (1948): "Clytemnestra and the vote of Athena", *JHS* 68, pp. 130-147
- YOUNG, D.C.C. (1971): "Readings in Aeschylus 'Choephoroe'", *GRBS* 12, pp. 303-330
- ZEITLIN, F.I. (1965): "The motif of the corrupted sacrifice in Aeschylus' *Oresteia*", *TAPA* 96, pp. 463-508
- (1966): "Postscript to sacrificial imagery in the *Oresteia*", *TAPA* 97, pp. 645-653







