

# TEORÍA RETÓRICA Y RETÓRICA DEL ERROR EN LA *ELECTRA* DE SÓFOCLES<sup>1</sup>

---

M. CARMEN ENCINAS REGUERO  
Universidad del País Vasco  
mcarmenencinas@gmail.com

La presencia implícita en la *Electra* de Sófocles de una teoría retórica continuamente cuestionada no es un tema menor en la obra. A través de los errores que cometen los personajes, especialmente Electra, en la interpretación de unas pruebas retóricas voluntariamente manipuladas, el autor insta a una profunda reflexión, que afecta al valor de la retórica y de sus diferentes tipos de pruebas, a la dificultad de los seres humanos para comprender el mundo que los rodea y también, en concreto, a la interpretación de esta tragedia y de su mensaje.

tragedia griega / Sófocles / *Electra* / retórica / argumentación

It is not a minor matter in Sophocles' *Electra*, the implicit presence of a continuously questioned rhetorical theory. It is through the faults made by the characters, especially Electra, on the interpretation of rhetorical proofs which are voluntarily manipulated, that the author urges us to a deep reflection. This reflection influences the significance of rhetoric and of its different kind of proves as well as the difficulty of human beings to understand the world surrounding them. Moreover, it concretely affects the interpretation of this tragedy and its message.

greek tragedy / Sophocles / *Electra* / rhetoric / argumentation

**A**unque la influencia del arte retórica en las obras tardías de Sófocles -no tanto en las tempranas<sup>2</sup>- es algo en mayor o menor medida admitido, considero que la relevancia real de este elemento en esas obras, así como su significación para la comprensión de las mismas, no han

---

<sup>1</sup> Este trabajo ha contado con la financiación del Gobierno Vasco, a través de una ayuda del Programa de Perfeccionamiento de Doctores en el Extranjero del Departamento de Educación, Universidades e Investigación y también con la del Ministerio de Educación y Ciencia a través de un proyecto de investigación subvencionado (HUM2006-07163). Así mismo, agradezco a la Dra. M. Quijada (Universidad del País Vasco) y al Dr. M. Hose (Ludwig-Maximilians Universität München) la ayuda que me han prestado con la atenta lectura de este trabajo y sus sugerencias al respecto. Este artículo es un desarrollo y ampliación de la comunicación titulada "Crisótemis y Electra. *Pisteis éntechnoi* y *átechnoi* en conflicto", leída en el XII Congreso Español de Estudios Clásicos (Valencia, 2007) (en prensa).

<sup>2</sup> Sobre la influencia del arte retórica en las obras sofocleas de época temprana, cf. ENCINAS REGUERO (2008).

sido valorados en su justa medida. En este trabajo me voy a centrar en el caso concreto de *Electra*<sup>3</sup>, porque esta tragedia plantea, en mi opinión, una reflexión implícita acerca de los distintos tipos de *písteis* o pruebas y, además, a través de ello invita a una valoración más amplia de la teoría y técnica retóricas y a una reflexión más profunda sobre el significado de la propia acción dramática de la obra.

Para realizar este estudio voy a tener en cuenta las sucesivas oposiciones que la obra establece entre Electra, de un lado, y Orestes, Crisótemis y Clitemnestra, de otro. Pero, sobre todo, aunque no exclusivamente, me voy a detener en dos pasajes fundamentales de la tragedia, a saber, la escena de mensajero protagonizada por el pedagogo, en la que éste anuncia la ‘muerte’ de Orestes, y la siguiente escena, en la que Crisótemis hace su entrada para dar a conocer el regreso del hijo de Agamenón a Argos. La yuxtaposición de estas dos escenas, tan similares y al mismo tiempo tan diferentes, así como la yuxtaposición de las diferentes reacciones que cada una de ellas provoca en la heroína, implican una profunda reflexión sobre los diferentes tipos de pruebas y de testigos y sobre la retórica en general.

La oposición en la caracterización de Electra y Orestes se hace explícita en el prólogo de la obra, formado por dos escenas, la primera protagonizada por Orestes y el pedagogo y la segunda por Electra. Desde este primer momento se advierte un contraste en la forma de actuar de ambos hermanos. Los versos finales de la *rhésis* inicial del pedagogo (vv. 15-22) muestran el modo de actuar que éste ha inculcado en el joven, basado en la reflexión previa a la acción (*λόγος* previo a *ἔργον*) y en la búsqueda del momento oportuno (*καιρός*)<sup>4</sup>, todo ello encaminado a la ejecución de la acción práctica. Este modo de actuar es corroborado a continuación en la *rhésis* de Orestes, cuando el joven enfatiza la certidumbre que tiene de la lealtad del pedagogo (vv. 23-4) para justificar que lo haga seguidamente partícipe de su plan; en el relato del mismo, además, se muestra inclinado a esperar el momento oportuno para iniciar la acción (*καιρός*, v. 39, 75).

<sup>3</sup> Pese a que no se conoce con exactitud la fecha en que la *Electra* de Sófocles fue representada por primera vez, la obra se suele situar en la década de 410 a.C. Junto con *Filoctetes* y *Edipo en Colono* forma parte del grupo de obras tardías de Sófocles, mientras que *Áyax*, *Traquinias*, *Antígona* y *Edipo Rey* constituyen el de las obras tempranas.

<sup>4</sup> Como SMITH (1989-90) pone de relieve, la palabra *καιρός* es empleada en siete ocasiones a lo largo de *Electra* (v. 22, 31, 39, 75, 1259, 1292, 1368) y se asocia con Orestes, ya sea porque él la emplee o porque lo haga otro personaje dirigiéndose a él. Basándose en la relación entre *καιρός* y *δίκη* hecha notar por Palmer (*apud* SMITH [1989-90:341 nota 2]) Smith defiende que este concepto es empleado en *Electra* de manera ambigua para introducir una cierta nota de horror ante la idea del matricidio.

En el caso de Electra, la constante en su caracterización son los lamentos, que se perciben antes incluso que su presencia en el escenario. A lo largo de toda la obra Electra se muestra lamentando su situación y reclamando venganza, y, por tanto, deseando también el regreso de su hermano, agente necesario de la misma. Ahora bien, cuando, tras el primer *thrénos* de Electra, entra en escena el Coro de mujeres, éstas defienden la moderación y ponen de relieve el exceso en el comportamiento de la muchacha, cuya actitud contrasta con la de Crisótemis y con la que le suponen a Orestes (vv. 137-43, 153-63, 213-20)<sup>5</sup>.

Ante la mención del nombre de éste, Electra hace referencia a la comunicación que ha mantenido con él a través de mensajeros. No obstante, la joven no confía en los mensajes recibidos, porque, en su opinión, se contradicen con el comportamiento de Orestes, quien, a pesar del dolor que dice sentir, no ha hecho nada, según cree ella, para ejecutar la venganza (vv. 168-72)<sup>6</sup>. Frente a la reflexión previa a la acción, que impera en el modo de proceder del joven, Electra se muestra inclinada a la acción inmediata, impulsada únicamente por el sentido de necesidad y justicia, sin matices ni adaptación a las circunstancias concretas. Sin embargo, lo cierto es que Orestes sí ha iniciado la venganza y, por lo tanto, desde este primer momento Electra está equivocada.

Más adelante, ante los reproches del Coro, Electra se apoya en su soledad y aislamiento para justificar sus continuados lamentos<sup>7</sup>; al hacerlo, utiliza una expresión con significativas resonancias (“Porque, ¿a quién, oh linaje querido, podría yo escuchar un consejo oportuno? ¿A quién que razone convenientemente [φρονοῦντι καίρια]?”<sup>8</sup>, vv. 226-8). Irónicamente, aunque con esta expresión Electra busca resaltar su aislamiento, la mención del término καίρια, después de que en el prólogo Orestes ha apelado insistentemente a la idea del καίρός, lo señala implícitamente a él<sup>9</sup>. Pero,

<sup>5</sup> El Coro está formado por mujeres nobles de la ciudad (v. 129), es decir, forman parte de una comunidad política y quizás esto explica los reproches a Electra, pues, sin duda, los constantes lamentos de ésta no son beneficiosos para la *pólis*.

<sup>6</sup> Son numerosos los momentos en los que Electra censura a otro personaje por no actuar de acuerdo con sus palabras. Lo hace con Orestes (vv. 168-72, 319), con Clitemnestra (v. 287) y también con Crisótemis (vv. 357-8). Para Electra este desacuerdo entre *érgon* y *lógos* es siempre algo negativo, que se opone a su propia forma de actuar. Sin embargo, como SCHEIN (1982:74) ha advertido, irónicamente el éxito de la venganza que ella tanto desea depende precisamente de ese desacuerdo.

<sup>7</sup> Electra conoce la doctrina de la moderación, pero se siente obligada a ignorarla; cf. SHEPPARD (1918:84).

<sup>8</sup> Sigo la traducción de ALAMILLO (1992 [repr. 1981]) y la edición de FINGLASS (2007).

<sup>9</sup> Aunque SCHEIN (1982:73) no señala precisamente este ejemplo, sí que pone de relieve

además, es interesante también el empleo de φρονέω, con el que la heroína parece designar un pensamiento racional diferente al suyo.

Así pues, desde el primer momento se advierte un contraste entre los dos hermanos. Orestes es partidario de la reflexión antes de la acción y de esperar al momento oportuno para actuar con las mayores garantías posibles. Electra, en cambio, se consume en lamentos continuos, con los que cree dar honra al muerto, y se deja guiar únicamente por la emoción<sup>10</sup>.

Tras la *párodos*, Electra explica su postura en una *rhésis* (vv. 254-309), en cuyos versos finales reconoce que su modo de actuar no es ni σώφρων ni εὐσεβής (vv. 307-9). No es el único momento en el que la heroína defiende su actuación como la única posible en esas circunstancias, a pesar de ser, sin embargo, en sí misma censurable (cf. 616-21). Así, frente a Orestes, al que implícitamente se refiere con la expresión φρονοῦντι καίρια, Electra se muestra como un personaje carente de σωφροσύνη<sup>11</sup>.

El contraste entre Orestes y Electra se podría explicar inicialmente en gran medida en función de las diferencias de género, pues Orestes se muestra inclinado a la acción práctica para la recuperación del poder político, mientras que Electra se recluye en el ámbito de los afectos más exaltados. Ahora bien, al introducir también una marcada diferenciación entre Electra y su hermana Crisótemis, Sófocles diluye esa oposición basada en el género y delimita la caracterización particular de la heroína<sup>12</sup>.

---

el empleo en la *párodos* de otros términos utilizados previamente por Orestes en el prólogo. Así, la repetición de determinados conceptos en diferentes contextos y con distinto significado, conduce a una reflexión más profunda.

<sup>10</sup> Como ya señalaba SHEPPARD (1918:81), la clave de la interpretación de la obra está en el cuidado con el que Sófocles distingue entre Electra, que sufre, y Orestes, que actúa. Por su parte, WOODARD (1964:164-8) analiza el prólogo en función de la diferenciación y contraste entre los hermanos y subraya la oposición en la presentación de ambos. Sobre todo, este autor (*ibid.*:174ss) considera que Orestes y Electra son emblemas de *érgon* y *lógos* respectivamente y que toda la obra desarrolla esta dualidad desde la inicial oposición hasta la coordinación final. A mi juicio, estas observaciones han de ser matizadas, pues, aunque Orestes representa la acción, se trata de una acción pragmática que espera las circunstancias oportunas y, aunque Electra representa el *lógos*, es un *lógos* que insta a una acción inmediata.

<sup>11</sup> Así, Sófocles establece el tema moral al comienzo del drama, antes de la aparición de Crisótemis, algo propio de él; cf. SHEPPARD (1918:84-5). Pero, además, es ese dilema de Electra de tener que actuar en contra de *sophrosýne* y *eusebeia* lo que forma la tragedia de este personaje en la obra.

<sup>12</sup> WOODARD (1964), sin embargo, considera esencial la división dual entre Orestes y Electra en función de su género. Así, este autor (*ibid.*:168) cree que de la dualidad entre lo masculino y lo femenino y las particularidades del mundo público y el doméstico, que se dan en el prólogo, pasamos después a la delineación de dos esferas opuestas de

El personaje de Crisótemis no aparece ni en *Coéforas* de Esquilo ni en la *Electra* de Eurípides, obras que desarrollan la misma temática que la que nos ocupa. El hecho de que Sófocles introduzca este personaje en la trama seguramente se puede explicar, en buena parte, por la afición de este autor a los contrastes<sup>13</sup>, pero también, en mi opinión, por la conveniencia dramática de delimitar el carácter heroico de Electra<sup>14</sup>.

Al igual que Orestes, también Crisótemis representa, frente a Electra, un razonamiento más meditado, que en su caso, de acuerdo con su género, conduce a la aceptación de las circunstancias y consecuentemente a la no acción. Es decir, la reflexión lleva a Orestes, personaje masculino, a la actuación y la venganza y a Crisótemis, personaje femenino, a la aceptación de su situación y al sometimiento a quienes son más fuertes y poderosos que ella. Frente a ambos Electra representa el lamento no contenido e irreflexivo, el exceso en el dolor y la falta de reflexión o razón aplicada a su comportamiento.

Pero el personaje al que de manera más brusca se enfrenta Electra es Clitemnestra. En el *agón* que ambas protagonizan la madre defiende y justifica su acción asesina contra Agamenón, a lo que responde la hija con una *rhésis* perfecta desde el punto de vista retórico, con la que se impone claramente a su adversaria<sup>15</sup>. En el diálogo que sigue, no obstante, Electra reconoce que, pese a todo, su modo de actuar es censurable (vv. 616-21)<sup>16</sup> y su única justificación es la propia actuación de Clitemnestra, que genera un comportamiento análogo.

excelencia y heroísmo, basadas en una división entre acción externa y emoción interna.

<sup>13</sup> La técnica de contrastar caracteres es muy del gusto de Sófocles y explica el cuidado con el que este autor elige y delinea también los personajes menores. WEBSTER (1969 [1936<sup>1</sup>]:87-8) explica que esta técnica se retrotrae hasta Homero. Así, en *Iliada*, por ejemplo, Héctor y Andrómaca contrastan con Paris y Helena. También utilizan la técnica Esquilo y Eurípides, pero no la desarrollan tanto como Sófocles.

<sup>14</sup> Al delinear sus personajes, especialmente los protagonistas, Sófocles no opta por reflejar el modo en que evolucionan en el tiempo. En su lugar, prefiere ofrecer un retrato profundo del personaje en un momento puntual dado y esto lo logra básicamente colocando a ese personaje en el mayor número posible de circunstancias diferentes, ante las que éste reacciona, permitiendo que el espectador aprecie nuevas facetas y matices de su carácter. Para más datos sobre la caracterización en la tragedia griega y concretamente en Sófocles, cf. GARTON (1957), EASTERLING (1977), SCODEL (2005:240-5).

<sup>15</sup> Cf. ENCINAS REGUERO (2001-2).

<sup>16</sup> A diferencia de Orestes, que sigue las indicaciones del oráculo recibido y no tiene dudas morales en ningún momento sobre su acción, Electra sí es consciente de la repercusión de sus actos y es esta conciencia lo que la convierte en un personaje trágico. Como SHEPPARD (1927:5-6) pone de relieve, Electra está desgarrada por los sentimientos contradictorios.

Si en la entrada<sup>17</sup> de la tragedia Electra se muestra equivocada respecto a la valoración de Orestes, y si en la escena con su hermana queda patente la falta de propiedad de su actitud por lo que respecta a su género, en la escena con su madre Electra aplica su razón más depurada al servicio de una causa que sabe que es censurable. Es decir, cuando se deja llevar por el dolor y el lamento, llega a conclusiones equivocadas o contrarias a *sophrosýne* y, cuando utiliza la razón, lo hace para justificar una acción que reconoce reprochable.

En todo caso, estas tres escenas de oposición, ya sea yuxtapuesta por lo que se refiere a Orestes, o basada en el enfrentamiento directo por lo que hace a Crisótemis y, sobre todo, Clitemnestra, sirven para definir gradualmente la postura de Electra y su carácter.

Tras la escena con Clitemnestra, y cuando el carácter de Electra ha quedado ya suficientemente definido, hace su entrada en escena el pedagogo y anuncia la 'muerte' de Orestes<sup>18</sup> en una *rhésis* que sigue todos los convencionalismos de las *rhéseis* de mensajero (vv. 680-763)<sup>19</sup>. Sobre todo, el pedagogo se presenta como testigo presencial de los hechos que narra, de manera que su testimonio, catalogable como una *pístis átechnos*<sup>20</sup>, tiene un fuerte carácter persuasivo y consigue que tanto Clitemnestra como Electra crean firmemente en la noticia recibida.

Esta situación de engaño prepara la escena para el momento en que, a continuación, entra Crisótemis portando noticias 'felices' del exterior. La función de Crisótemis en esta escena es, en cierta medida, paralela -y, al mismo tiempo, antitética- a la función que acaba de desempeñar el pedagogo. Ambos entran en escena para anunciar noticias relativas a Orestes. El pedagogo es portador de funestas noticias para Electra, que a la postre se

<sup>17</sup> Utilizo el término 'entrada', traducción del alemán *Eingang*, en su sentido técnico, esto es, como la parte de la tragedia griega formada por la unión de prólogo y *párodos*. Al respecto, cf. SCHMIDT (1971:1-3).

<sup>18</sup> La escena del pedagogo es el punto central de la tragedia. Alrededor de ella se agrupan el resto de escenas de manera simétrica. SEGAL (1966:480) ofrece un esquema ilustrativo de ello. Unos años antes lo había hecho también BRANN (1957:103), quien, además, enfatizaba la presencia del pedagogo también al principio y final de la obra.

<sup>19</sup> Como bien explica MARSHALL (2006:203), este discurso de engaño es pronunciado adaptándolo de manera consciente a la forma de un componente establecido de la tragedia griega, la *rhésis* del *ángelos*. Así, este discurso se convierte en una especie de demostración de cómo Sófocles cree que funciona el discurso de mensajero en la tragedia griega. Sobre esta *rhésis* véase, por ejemplo, GROTE (1997), GOWARD (1999:113-8), MACLEOD (2001:112-8), BARRETT (2002:132-67), MARSHALL (2006).

<sup>20</sup> Las pruebas o *písteis* retóricas se dividen en *átechnoi* y *éntechnoi*, según la terminología aristotélica. Las primeras son las consideradas pruebas externas o ajenas al arte, en tanto que las segundas son las pruebas internas, que dependen por completo de la capacidad del orador (Arist., *Rh.* 1. 2, 1355b35-39).

mostrarán como lo contrario, en tanto que Crisótemis comunica buenas nuevas, que posteriormente rechazará en favor de otras más desdichadas. Todo esto intensifica los contrastes, los vaivenes emocionales y, en definitiva, el juego escénico. Pero, además, este juego de realidades y apariencias fomenta la reflexión sobre ese tema y pone al receptor de la obra en guardia frente a lo que está presenciando.

Por otra parte, tanto las noticias de Crisótemis como las del pedagogo se basan en un conocimiento adquirido, según sus palabras, en calidad de 'testigo presencial'. Sin embargo, esta característica, un rasgo esencial de los mensajeros en la tragedia griega, es en ambos casos cuestionable, y este hecho parece emplearse para instar a una reflexión sobre la validez del testimonio como prueba.

Efectivamente, el pedagogo se presenta como un μάρτυς o testigo visual<sup>21</sup>, lo que, en sentido estricto, es una *pístis átechnos*<sup>22</sup>. De hecho, es la más relevante de las *písteis átechnoi*, según se desprende de las oposiciones que se encuentran en algunos pasajes del s. V a.C., como, por ejemplo, Esquilo, *Euménides* 485-6<sup>23</sup>. No obstante, el testimonio del pedagogo es falso y ha sido creado en función del criterio de lo *eikós*, lo que lo acerca al ámbito

---

<sup>21</sup> En realidad, el pedagogo se presenta como testigo presencial de los hechos que narra de manera indirecta, a través de los detalles que llenan su discurso. Sólo se presenta de manera explícita como testigo presencial al final del relato (vv. 761-3). En esto el pedagogo se diferencia de otros mensajeros, que efectivamente narran algo presenciado de manera directa y que, por lo general, lo explicitan de esa manera al comienzo de su *rhêsis*. Ahora bien, es interesante destacar que en el comienzo del relato de mensajero éste sí que utiliza alguna forma verbal en primera persona del singular (680: *κἀπεμπόμεν, φράσω*; 688: *λέγω*; 689: *οἶδα*), aunque éstas pertenecen fundamentalmente a verbos de 'decir' o 'saber', más propios de un relato ficticio.

<sup>22</sup> Anaxímenes menciona dentro de las *písteis átechnoi* cuatro pruebas, a saber, las opiniones del orador, los testigos, los juramentos y las declaraciones mediante tortura (*Rh. Al.* 7. 2-3, 1428a23-24). Aristóteles, por su parte, incluye las leyes, los testigos, los contratos, las confesiones bajo tortura y los juramentos (*Rh.* 1. 15, 1375a24-25).

<sup>23</sup> La división teórica entre *písteis átechnoi* y *éntechnoi* se conocía ya, sin duda, en el s. V a.C., pues ya en ese momento es empleada en la práctica, por ejemplo en la *Electra* de Sófocles, como vamos a ver, e incluso expuesta de manera casi teórica en autores como Esquilo (*Eu.* 485-6) o Antífonte (2.1.9, 2.1.10, 2.3.9, 5.81, 6.30). Tras analizar los discursos de Antífonte, GOEBEL (1983:25-6) llega a la conclusión de que para este autor los elementos de pruebas son los testigos y los *λόγοι*. La función de los primeros consiste en establecer los hechos externos del caso; los segundos, en cambio, ofrecen una explicación de lo sucedido, que, para ser convincente, debe adaptarse a lo probable. Esto muestra que la antítesis entre pruebas artificiales y naturales era ya conscientemente articulada en el s. V a.C.

de las *písteis éntechnoi*<sup>24</sup>.

En el caso de Crisótemis la situación es diferente. Ella también se presenta como testigo presencial, pero no tanto de un suceso o acción, cuanto de una situación determinada (la presencia de unas ofrendas sobre la tumba de su padre), y a partir de ahí realiza una deducción racional. Es decir, sus *písteis* son *éntechnoi*, aunque ella intente presentarlas como *átechnoi*.

Esta situación, en la que dos personajes buscan la persuasión aferrándose a una *pístis átechnos* que en sentido estricto no lo es, parece poner de manifiesto una preferencia o mayor credibilidad conferida a las *písteis átechnoi* frente a las *éntechnoi*; pero, dada la situación concreta de esta tragedia, donde esas pruebas están manipuladas, también se previene frente a esa preferencia y se muestra que toda *pístis*, incluso la aparentemente más fiable, es susceptible de manipulación.

Por otra parte, si las noticias que portan el pedagogo y Crisótemis acerca de Orestes son muy distintas, también la reacción de Electra en ambos casos lo es, pues, aunque cree al pedagogo sin vacilar, ante Crisótemis deja ver de inmediato su escepticismo (vv. 879-80).

El problema esencial para Electra parece ser la fuente del conocimiento de Crisótemis (“¡Ay, desventurada! ¿Y a qué mortal le has oído esta noticia como para tener esa excesiva confianza?”, vv. 883-4). El modo en que pregunta al respecto, como bien ha señalado Finglass, es despectivo. “Electra assumes that Chrysothemis’ account is only second hand; ironically, however, her contempt for her sister’s news itself arises from her own all too quick belief in a story which she has heard”<sup>25</sup>.

Ante la desconfianza de Electra, Crisótemis se presenta enfáticamente como un testigo presencial, cuyo conocimiento emana de algo percibido directamente por ella a través de sus sentidos (“Yo confío en esta noticia, porque he visto claras señales por mí misma y no por medio de otro”, vv. 885-6). El empleo de un verbo de ‘ver’ (ἰδοῦσα, v. 886) y la expresión σαφή σημεῖα enfatizan la seguridad e infalibilidad de las pruebas.

<sup>24</sup> En ocasiones se ha sostenido que las *písteis átechnoi* no son susceptibles de manipulación racional, al contrario que las *éntechnoi*. También se ha dicho que éstas son anteriores a éstas e implican un desarrollo retórico aún más primitivo y menos evolucionado. Esta postura, sin embargo, está ya ampliamente superada y no son pocos los autores que así lo manifiestan. GAGARIN (1990:24-6) insiste en que las *písteis átechnoi* cumplen la misma función que las *éntechnoi*, con la diferencia de que las segundas son consideradas generales y las primeras específicas del caso, pero en ambos supuestos la manipulación toma la forma de argumento racional. No hay tampoco señal de que las *písteis átechnoi* sean históricamente anteriores a las *éntechnoi*.

<sup>25</sup> Cf. FINGLASS (2007:377).



No obstante, a partir de aquí Crisótemis apoya su argumentación en *písteis éntechnoi*, en tanto que Electra sigue aferrada a la *pístis átechnos* aportada por el pedagogo. Así, en la escena entre las hermanas cada una de ellas representa uno de los dos tipos de prueba que la retórica distinguía.

Efectivamente, tras el diálogo inicial, en el que ambas pugnan por mostrar que las *písteis átechnoi* están de su parte, las posiciones se separan cuando Crisótemis, en la *rhésis* que sigue (vv. 892-919), presenta una argumentación claramente basada en pruebas *éntechnoi*. Esta *rhésis* se divide en dos partes (vv. 892-904 y 905-915)<sup>26</sup>, seguidas de un epílogo (vv. 916-9). Y en cada una de esas dos partes Crisótemis ejemplifica un modo de argumentar a partir de *písteis éntechnoi*, concretamente recurre al razonamiento basado en signos físicos y al que emana de lo probable o *eikós*.

Como Aristóteles explica en su *Retórica*<sup>27</sup>, mientras que las *písteis éntechnoi* se dividen en tres grupos, a saber, las que derivan del *éthos*, del *páthos* y del *práigma*, los métodos para obtener argumentos en cada uno de estos ámbitos son esencialmente dos: el ejemplo y el entimema. Y las fuentes a partir de las cuales se pueden elaborar esos argumentos son lo verosímil (*εἰκός*) y los indicios o signos (*σημεῖα*), ya sean éstos necesarios (*τεκμήρια*)<sup>28</sup>

<sup>26</sup> Los vv. 905-6 forman, en realidad, una transición entre la primera y la segunda parte. La primera termina en el v. 904, en el que Crisótemis, por vez primera, menciona su deducción de que Orestes ha regresado. La segunda comienza propiamente en el v. 907, donde la expresión *καὶ νῦν* marca el cambio de argumentación, así como el verbo *ἐξεπίσταμαι*, que implica un contraste con los verbos de 'ver' que proliferan en la primera parte del discurso.

<sup>27</sup> Los dos manuales retóricos más antiguos que conservamos son la *Retórica* de Aristóteles y la *Retórica a Alejandro*, atribuida a Anaxímenes de Lámpsaco. Ambas obras datan del s. IV a.C., aunque seguramente recogen, al menos en parte, las enseñanzas del siglo anterior. Pese a que es una cuestión debatida dónde situar el nacimiento del arte retórico, éste se localiza tradicionalmente en Siracusa ca. 465 a.C. (Cicerón, *Brutus* 12. 46-48) y se vincula a las aportaciones de Córax y Tisias. La retórica siracusana debió de implicar todavía un desarrollo primitivo de la *téchne*, pero al llegar a Atenas el desarrollo de ésta aumentó al convertirse en objeto de interés de los sofistas, entre quienes destacan Protágoras y Gorgias. El último descubre la magia del discurso y los recursos del estilo, comprendiendo la fuerza persuasiva de la emoción que hace del orador un *psychagogós*; el primero establece un método de discusión y revela los cimientos dialécticos de toda argumentación. Pero en términos generales los sofistas en su conjunto hicieron una aportación fundamental al desarrollo de la retórica, ya que suscitaron interrogantes sobre problemas sustanciales acerca del ser humano y, además, demostraron que no siempre hay respuestas absolutas para esos problemas, con lo que justificaron el argumento de probabilidad y la necesidad del mismo. Sobre la retórica anterior a los primeros manuales conservados, cf. NAVARRE (1900).

<sup>28</sup> El significado de los términos *semeíon* y *tekmérion* en la primera teoría retórica

o no necesarios (ἀνώνυμα) (*Rh.* 1. 2, 1357a31-1357b7; cf. *Rh.* 2. 25, 1402b13-24). Así, tanto lo *eikós* como el *semeïon* se enmarcan dentro de las pruebas *éntechnoi* -también en Anaxímenes es así-, aunque la argumentación que deriva de lo *eikós* se concibe como una argumentación deductiva, mientras que la que deriva del *semeïon* es esencialmente una argumentación inductiva<sup>29</sup>.

Pues bien, en la *rhésis* bipartita que Crisótemis pronuncia en esta escena, quedan ejemplificados esos dos tipos básicos de *pístis éntechnos*. Y en este caso ambos razonamientos conducen a la misma conclusión, el regreso de Orestes.

La primera parte del discurso, que es la propiamente narrativa, se introduce con un verbo de 'ver' (κατειδόμην, v. 892), que remarca la calidad de testigo presencial de la oradora. A través de su relato en primera persona Crisótemis describe lo que vio al llegar junto a la tumba de su padre, a saber, leche y flores, restos de una ofrenda, y también un bucle, que inmediatamente le hizo pensar en Orestes ("me pareció ver en esto una señal [τεκμήριον] del más querido de todos los mortales, Orestes", vv. 903-4).

De un lado, destacan en esta primera parte de la *rhésis* los verbos de 'ver', que insisten en esa idea de que Crisótemis es un testigo presencial de lo que cuenta (v. 892: κατειδόμην; 894: ὄρῶ; 897: ἰδοῦσα y περισκοπῶ; 899: ἐδερχόμεν; 900: ὄρῶ; 902: εἶδον; 904: ὄρᾶν) y que contrastan sustancialmente con la situación que se da en la *rhésis* del pedagogo. El pedagogo es el personaje que cumple con la función dramática del mensajero en esta tragedia; a él le corresponde, por tanto, el empleo enfático de estos verbos de 'ver', la mayoría de ellos, además, en primera persona. Sin embargo, la ausencia de esos verbos en su relato apunta implícitamente a la existencia de algo raro en ese mensajero y la atribución enfática de los mismos a Crisótemis en esta escena, compuesta, en mi opinión, como espejo distorsionante de la anterior y como claro punto de comparación, señala en la misma dirección.

Por otro lado, el rizo de pelo, que es lo único que hasta este momento conduce a la identificación de Orestes, es designado en esta narración como *tekmérion* (v. 904), ya que no remite de manera obvia a esa identidad concreta<sup>30</sup>. Hasta aquí las pruebas de Crisótemis evidencian simplemente que

---

conservada, la del s. IV a.C., no coincide con el significado que los mismos conceptos tienen en el siglo anterior. Al respecto, cf. GOEBEL (1983:13-55), ENCINAS REGÜERO (2009).

<sup>29</sup> Sobre la diferencia entre *eikós* y *semeïon*, cf. GRIMALDI (1980:389-90 y 396-7).

<sup>30</sup> El *semeïon* parece designar en el s. V a.C. un signo obvio, en tanto que el *tekmérion* implica un empleo más sutil de la probabilidad; cf. GOEBEL (1983:13-55), ENCINAS REGÜERO (2009).

alguien ha rendido honores en la tumba de Agamenón, pero no queda claro en modo alguno que esa persona haya sido precisamente Orestes.

Pero al razonamiento basado en indicios físicos y que lleva a una conclusión aún no muy firme le sigue en la segunda parte de la *rhésis* un razonamiento lógico basado en un perfecto proceso de planteamiento y eliminación de sucesivos *eikóta*<sup>31</sup>, que conduce a Crisótemis a confirmar con la razón lo que antes intuía a partir, sobre todo, de los sentidos. Y así, con esta *rhésis* impecablemente racional Crisótemis llega a la conclusión cierta de que Orestes ha regresado a su tierra natal.

Tras la *rhésis* de Crisótemis, sin embargo, Electra reitera su desconfianza y Crisótemis nuevamente enfatiza su cualidad de testigo presencial (vv. 920-3), como si el apoyo de una prueba *átechnos* fuera necesario para la defensa de una prueba *éntechnos*.

Ahora bien, la situación se complica porque inmediatamente a continuación Electra anuncia a su hermana la muerte de Orestes (vv. 924-5), una noticia en la que ella confía porque cree habérsela escuchado a un testigo directo de los hechos. Recordemos que anteriormente (vv. 883-4) Electra cuestionaba el conocimiento de su hermana por ser de segunda mano. Pues bien, ahora es ella la que ofrece un relato de segunda mano. La diferencia es que Crisótemis sí la cree.

Tenemos así en este pasaje tres tipos de testigos o mensajeros: el testigo presencial que cuenta 'lo que ha visto', el testigo presencial que expone su interpretación subjetiva elaborada a partir de lo que ha visto y el testigo no presencial, cuyo relato es una reproducción del relato de un 'testigo presencial'.

Invertiendo los roles del comienzo de esta escena (vv. 883-4), al oír el anuncio de la muerte de su hermano, Crisótemis pregunta por el origen del conocimiento de Electra ("¡Ay de mí, infortunada! ¿A qué mortal has escuchado esto?", v. 926), que no es otro que el relato de alguien que 'estaba presente' cuando los hechos sucedieron (v. 927). Esto es suficiente para Crisótemis. El más fiable de los tres tipos de testimonios señalados es el que procede del testigo que narra objetivamente los hechos presenciados, que es lo que se supone que ha hecho el pedagogo, y por eso es su noticia, transmitida indirectamente por Electra, la que se impone a todo lo demás. Sin embargo, el pedagogo no es un verdadero testigo presencial y su noticia es falsa. Así, un relato falso logra imponerse sobre una deducción racional perfectamente

---

<sup>31</sup> Aunque no hay un elemento textual que indique la presencia en este pasaje de un argumento de *eikós*, creo que se puede defender su existencia. A diferencia de la oratoria, en la tragedia sofoclea el término *eikós* no se emplea en su sentido técnico y no se vincula con un argumento de probabilidad. Esto no implica, no obstante, que no existan argumentos de probabilidad en esas obras. La cuestión es que su presencia no está formalmente marcada.

elaborada y, además, cierta.

Cuando, a continuación, Electra ofrece otra posible explicación para dar cuenta de lo que Crisótemis vio (“Yo mejor pienso que alguien las depositó como recuerdo de la muerte de Orestes”; vv. 932-3), ésta abandona definitivamente su interpretación. La deducción de Crisótemis se basaba en un sencillo proceso de plantear y eliminar sucesivas posibilidades hasta llegar a la única que le parecía aceptable: el regreso de Orestes. Pues bien, Electra destruye toda la verosímil -y cierta- argumentación de Crisótemis tan sólo con proponer una nueva y plausible posibilidad. El argumento de *eikós*, prueba *éntechnos* por excelencia, le ha servido a Crisótemis para llegar a la verdad, pero no le sirve para aferrarse a ella y defenderla frente a los ataques externos. De hecho, la extrema adaptabilidad de este argumento, su característica más importante, es lo que al mismo tiempo mina su valor.

Así, en el enfrentamiento entre las *písteis éntechnoi*, presentadas por Crisótemis, y las *átechnoi*, representadas inicialmente por el pedagogo y reproducidas posteriormente por Electra, estas últimas se imponen. Y esto es así, entre otros motivos, porque existe otra manera *éntechnos* de explicar lo que Crisótemis vio. Es decir, es la adaptabilidad de las *písteis éntechnoi* y su posibilidad de ser creadas a partir de la nada en cualquier contexto o circunstancia y al servicio de cualquier postura, lo que las hace estar sometidas a las *písteis átechnoi*, mucho más estables y difíciles de refutar, incluso aunque, como en este caso, sean falsas.

La defensa de las pruebas *átechnoi* y las *éntechnoi* por parte de Electra y Crisótemis respectivamente está, además, en consonancia con la caracterización de las muchachas. Crisótemis emplea pruebas *éntechnoi*, que se caracterizan por ser más adaptables, lo que coincide con la propia inclinación de la joven a adaptarse a las circunstancias. Electra, en cambio, se aferra a las *písteis átechnoi*, más inmutables, del mismo modo que también ella se mantiene firme en sus convicciones. Sin embargo, las pruebas de Electra están equivocadas. ¿Quiere esto decir que también Electra lo está en su modo de proceder? La obra nos impele a mirar más allá de las apariencias. ¿Implica esto que también debemos hacerlo en el caso de Electra y de la acción que ella defiende? O, circunscribiéndonos a la cuestión de la teoría retórica, ¿significa esto que las más inmutables *písteis átechnoi* deben ser cuestionadas tanto como las *éntechnoi*?

Lo cierto es que Electra se equivoca una vez más. En el diálogo lírico de la *párodos* desconfía del contenido de los mensajes de Orestes, porque éste, en su opinión, no se adapta a las acciones de su hermano. En la escena con Crisótemis, en cambio, su error parte del hecho de que el mensajero en persona, el pedagogo, ha faltado a la verdad. Es decir, Electra cree al pedagogo a pesar de que su mensaje es falso, pero desconfía de Orestes y de Crisótemis,

pese a que éstos transmiten información cierta.

La figura del pedagogo, por ser el representante en la tragedia del tradicional ἄγγελος, está revestida de unas características que hacen su relato creíble, características que no poseen ni Orestes ni Crisótemis, lo que implica que Electra se cuestione más seriamente la función de éstos como transmisores de una información. Así, utilizando las convenciones de la tragedia, Sófocles insta a una reflexión más profunda sobre su función concreta. Pero, además, por medio del personaje del *ángelos*, cuya función específica es la transmisión de información, este autor parece sugerir una reflexión sobre los problemas inherentes a la comunicación.

Al contrario que con Orestes y Crisótemis, en el caso del enfrentamiento con Clitemnestra, Electra no está equivocada, pero reconoce explícitamente estar actuando de forma errónea llevada por el mal comportamiento de Clitemnestra. Así pues, o se equivoca inconscientemente por interpretar mal o por creer a quien miente o actúa mal conscientemente pensando que no le queda otra opción. Electra es en esta tragedia reiteradamente un personaje que de una u otra manera se equivoca.

Ahora bien, aunque Electra esté en un error, en la escena con Crisótemis su visión se impone a la de su hermana, que está en lo cierto, lo que subraya la ironía de la obra y potencia la reflexión sobre los medios y fines de la retórica.

Y así llegamos al enfrentamiento final entre las muchachas, un momento clave en la tragedia. Las dos hermanas creen que Orestes ha muerto. Sus esperanzas de revancha se han desvanecido. Ahora bien, las reacciones de ambas son nuevamente distintas. Electra le propone a Crisótemis cumplir la venganza por su cuenta; ésta se niega, consciente de sus limitaciones.

Las palabras de Crisótemis, similares a las de Ismene en *Antígona*, son antiheroicas, pero son propias de su género y de su situación y muestran su pragmatismo y su comprensión de la situación real en la que ambas se encuentran. Las palabras de Electra, por el contrario, están llenas de heroísmo, pero, dados los precedentes, ¿no podemos quizás entender que nuevamente Electra está equivocada y que esto es un exceso en la acción similar a su exceso en los lamentos?

La oposición entre las hermanas es radical. La una defiende una visión idealista y la otra se inclina por razones mucho más pragmáticas. El encuentro es imposible. Ahora bien, hay varios puntos en su diálogo que creo que merece la pena destacar aquí. De un lado, en el v. 1039 Electra reconoce con extrañeza que su hermana está equivocada a pesar de hablar bien. Así, diferencia entre el uso del lenguaje y el contenido del mismo (en cierto modo Electra hacía lo mismo con Orestes en la entrada de la tragedia). Crisótemis (v. 1040) le responde que es ella la que ha caído en ese error. La joven se refiere al deseo de Electra de acometer personalmente la venganza, pero realmente no

podemos dejar de entender que el error de Electra es mucho más amplio, pues al escuchar al pedagogo no supo diferenciar entre lenguaje y contenido, como ahora sí ha hecho con Crisótemis y anteriormente sí hizo con Orestes, sino que se dejó engañar por sus falsas pero verosímiles palabras. Pero, además, la idea de hablar bien aunque transmitiendo un contenido equivocado se podría aplicar no sólo a lo que hizo el pedagogo, sino también a lo que ha hecho la propia Electra, que por su manejo superior del lenguaje ha conseguido que Crisótemis abandone la verdad en favor de un hecho falso (la muerte de Orestes). Electra es capaz de distinguir entre apariencia y realidad, entre palabras y contenido, pero su aplicación concreta de esa capacidad la aleja de la verdad, en lugar de acercarla a ella.

La joven se muestra capaz de enjuiciar críticamente las noticias recibidas de Orestes y hace lo mismo con la información transmitida por Crisótemis. Su gran error, el momento en el que se muestra incapaz de juzgar crítica y racionalmente un mensaje, se produce con el pedagogo. Sófocles parece enfatizar la necesidad de cuestionar a este personaje y lo que simboliza. El mensajero representa el testimonio presencial, prueba *átechnos* por excelencia, que en esta obra aleja del conocimiento, lo que implica un cuestionamiento de este tipo de *písteis*. Por otro lado, el mensajero cumple una función esencial en la tragedia y esa función también es cuestionada. Marshall<sup>32</sup> apunta al hecho de que la *rhésis* del pedagogo implica una reflexión sobre estos discursos. Yo creo que es toda la obra la que insta a reflexionar sobre la función del mensajero y de su mensaje, tanto en el nivel de las convenciones dramáticas, como en el nivel de la teoría retórica.

Por otra parte, Crisótemis reconoce en esta escena de algún modo la justicia última en las acciones de Electra (vv. 1041-2), pero aun así cree que eso no es suficiente justificación. Esto nos recuerda las palabras de Electra tras el enfrentamiento con Clitemnestra (vv. 616-21). Allí la heroína reconocía que sus acciones eran deshonorosas, pero creía que no le quedaba otra manera de responder a las acciones también censurables de su madre. Aquí Crisótemis, en cambio, cree que, aunque lo que Electra propone puede ser justo, no siempre lo justo es bueno. Electra se ve arrastrada a hacer lo que considera condenable; Crisótemis, llevada por la razón, se niega incluso a hacer lo que considera justo<sup>33</sup>. La distancia que separa a las hermanas es absoluta, como lo es la que separa las dos diferentes maneras de actuar de Electra y Orestes. El modo de actuar de Electra sólo se equipara al de Clitemnestra, la asesina cuyas acciones ella -y también la tragedia- claramente censura<sup>34</sup>.

<sup>32</sup> Cf. MARSHALL (2006).

<sup>33</sup> Como FINGLASS (2007:421) afirma, "a just act, for all its justice, may still be shameful or otherwise detrimental to its perpetrators".

<sup>34</sup> Cf. SEGAL (1966:499-501) sobre las semejanzas e inversión de valores entre Electra y

En el v. 1098 entra en escena Orestes, simulando ser un enviado que porta la urna con los restos mortales del hijo de Clitemnestra. Puesto que Electra está en escena (este personaje se mantiene presente en escena prácticamente desde su aparición en el prólogo hasta el final de la tragedia)<sup>35</sup>, es ella la que recibe primeramente la urna. Ésta es designada indirectamente como *tekmérion* y se califica explícitamente como visible (ἐμφανῆ τεκμήρια, v. 1109). Además, Orestes utiliza un verbo de 'ver' (vv. 1113-4) para enfatizar la fuerza de la urna como prueba. Sin embargo, esto es engañoso porque lo que se ve, la urna, no indica necesariamente la conclusión (que contiene los restos de Orestes). Así, al igual que anteriormente la obra instaba a la reflexión sobre la valoración de los testigos, aquí parece ponernos en guardia respecto a determinados tipos de prueba y al uso que se hace de ellos.

La designación de la urna como *tekmérion* recuerda los otros dos pasajes en los que este término ha sido empleado (v. 774, 904). En el v. 774 Clitemnestra utiliza este concepto en alusión al mensaje del pedagogo<sup>36</sup>, que constituye una prueba creíble de la muerte de Orestes. En el v. 904 Crisótemis lo utiliza en alusión al rizo de pelo que ha encontrado sobre la tumba de Agamenón y que la ha llevado a pensar en Orestes. Aquí, en el v. 1109, *tekmérion* es la urna, que, según cree Electra, contiene los restos de su hermano. Es decir, Clitemnestra, Crisótemis y Electra reciben, cada una en su momento, un *tekmérion* relacionado con Orestes, pero el modo en que reaccionan ante él es diferente.

Clitemnestra y Electra actúan de un modo similar. Ellas aceptan el *tekmérion* tal como se les presenta; no van más allá, sino que confían en esa prueba, que resulta ser falsa. Crisótemis, en cambio, pasa de ese nivel a otro dominado más claramente por la deducción racional y es el conjunto de pruebas que confluyen en un resultado único lo que le permite alcanzar el conocimiento.

Electra no advierte el engaño y en la escena con Orestes, que se presenta como un mensajero, al igual que hacía el pedagogo, cree en el *tekmérion* que éste le ofrece. De hecho, la conclusión a la que llega es que la muerte de su hermano, a partir de esas pruebas, es ya algo σαφές (v. 1115). Ella no sabe interpretar las *písteis*, pese al magnífico empleo de la retórica del que hace gala en su escena con Clitemnestra y también en otros momentos de la tragedia. Así, Sófocles parece querer llamar la atención de la audiencia sobre un hecho

---

Clitemnestra.

<sup>35</sup> Electra sale de escena en el v. 1383 para volver a entrar inmediatamente tras un breve *stásimon* coral (v. 1384-97) en el v. 1398.

<sup>36</sup> JONG (1994) defiende la posibilidad de que el término *tekmérion* se aplique aquí al relato del mensajero.

que, sin duda, sería de gran significación en su época, a saber, que ser capaz de controlar los mecanismos del discurso retórico no implica necesariamente ser capaz de entender adecuadamente la realidad ni saber valorar con precisión las *pisteis* recibidas. Y ése es un gran peligro.

La urna, por supuesto, provoca nuevamente los lamentos de la heroína. Son esos lamentos precisamente los que permiten a Orestes identificar a su hermana. La situación lo mueve a revelar su identidad a través de un indicio físico, un anillo de su padre. Orestes utiliza de nuevo un verbo de 'ver' y también el concepto *saphés* (vv. 1223-4), con el que quiere remarcar la seguridad de su afirmación. Pero no podemos evitar que resuene aún irónicamente el eco del v. 1115, en el que Electra ha utilizado el mismo término para expresar su seguridad sobre la muerte de su hermano. No obstante, la joven cree a Orestes, mostrando así que una prueba física sólida se impone a cualquier testimonio, aunque sea 'presencial'.

La *anagnórisis* entre los hermanos, y posteriormente entre Electra y el pedagogo, provoca, por supuesto, la alegría sin límites de la muchacha, una alegría que el pedagogo considera inoportuna en ese momento. El lamento de Electra se ha mostrado desde el principio como su única opción ante la ausencia de una venganza efectiva. Ella se ha quejado en la entrada de la tragedia de la falta de acción por parte de Orestes. Sin embargo, cuando llega el momento de esa acción, Electra continúa con su exceso de afectividad, dilatando la ejecución de la venganza. La escena del prólogo en la que se quejaba de la tardanza de Orestes contrasta así con esta escena, previa al desenlace, en la que es ella precisamente quien dilata el final ansiado.

A partir del v. 1398 asistimos a la escena final de la venganza, ejecutada primero en Clitemnestra y después en Egisto. Cuando éste entra en escena, después de que el asesinato de la reina se ha consumado, interroga a Electra acerca de las noticias que ha recibido sobre la 'muerte' de Orestes. Egisto quiere asegurarse de la veracidad de esa información ("¿Y anunciaron que está verdaderamente muerto?", v. 1452). Electra responde de manera ambigua ("No, pero lo demostraron con algo más que palabras", v. 1453). En su respuesta Egisto acentúa la importancia de saberlo de manera segura ("¿Nos es posible, entonces, saberlo con certeza? [πάρεστ' ἄρ' ἡμῖν ὥστε κάμφανῆ μαθεῖν;]", v. 1454). Cuando, a continuación, Electra le dice que es posible incluso verlo (v. 1455), Egisto lo cree.

Irónicamente Egisto emplea el adjetivo ἐμφανής, como poco antes hacía Electra para designar la urna con los supuestos restos de Orestes. Igual que allí, también aquí ese concepto alude a algo que, aunque es visible, no se corresponde con la realidad. Electra creía ver la urna con los restos de Orestes, pero lo que veía en realidad era una urna con ciertos restos. Egisto aquí cree ver el cuerpo de Orestes, en función de las noticias que ha recibido, pero



finalmente descubre que lo que está viendo es realmente el cuerpo de Clitemnestra. Las pruebas visibles demuestran lo contrario de lo que él esperaba y lo llevan a su muerte.

Lo visible es generalmente lo más fiable, pero Sófocles nos avisa en esta tragedia del peligro, porque no siempre vemos lo que creemos ver y porque la interpretación de lo que vemos está condicionada por la información que se nos ha transmitido y consecuentemente por lo que creemos saber, como les sucede a Electra y a Egisto.

Aunque el ejecutor de la venganza es Orestes, las palabras de Electra muestran una crueldad mayor. Él cumple con la venganza, como su situación requiere; ella, en cambio, hace gala de una dureza que sorprende. Es ella la que incita a Orestes a herir repetidamente a Clitemnestra (v. 1415) y la que lo impele a matar a Egisto sin dejarle hablar para después entregar su cuerpo a los animales (vv. 1483ss). El exceso de lamentos del comienzo de la obra, continuado en un exceso en la acción al querer realizar ella en persona la venganza, se consuma finalmente en un muy significativo exceso en la violencia.

La tragedia termina con Orestes y Egisto entrando al interior, donde Orestes ha de matar al usurpador y hacerse con el cetro de su padre. La imagen de los dos hombres entrando en el palacio ilustra gráficamente el cambio de poder<sup>37</sup>. Electra, en cambio, no ha actuado movida por esa causa y permanece fuera.

A lo largo de la obra Orestes no se cuestiona las implicaciones morales de su acción, porque para él es una acción estrictamente política y resulta legítimo querer derrocar a los usurpadores del trono para hacerse con el poder de su padre<sup>38</sup>. Tampoco la obra parece censurar especialmente la acción de Orestes; sin embargo, el proceder de Electra es mucho más cuestionado. Sus equivocaciones en la valoración de las pruebas y testimonios que recibe, el reconocimiento de que su actuación es tan censurable como la de su madre o las semejanzas que en ocasiones parecen dibujarse entre ella y su víctima, Clitemnestra, nos llevan a preguntarnos por la legitimidad de su acción.

Al contrario que Orestes, Electra no actúa guiada por motivos políticos, sino que, más bien, lo hace movida por criterios morales, y dentro de ese

---

<sup>37</sup> El tono político con el que termina la obra está en consonancia con el comienzo de la misma, donde el pedagogo describe el territorio sobre el que Orestes habrá de gobernar. Estos dos pasajes marcadamente políticos encuadran una obra donde la relevancia de las acciones para la *pólis* no es especialmente acentuada. Esta cuestión, me refiero al significado de la *pólis* en esta tragedia concreta, ha sido muy discutida. Véase, por ejemplo, FINGLASS (2005).

<sup>38</sup> Para BOWMAN (1997:143) la transferencia del poder político es el tema central de *Electra*. En mi opinión, en cambio, es sólo un tema colateral.

ámbito le resulta imposible no entrar en consideraciones acerca del significado de su acción (el matricidio) y de lo que ésta implica. A esas consideraciones, no obstante, antepone la lealtad inquebrantable a su padre, su empeño inamovible en cumplir con lo que cree que le corresponde o su defensa hasta las últimas consecuencias de una acción que juzga necesaria, aun a sabiendas de que es tan censurable como aquella a la que responde.

Pero la tragedia pone de relieve en repetidas ocasiones que Electra está equivocada. Si esto es así, ¿qué pretende decirnos Sófocles? De un lado, la falta de mesura de Electra en la expresión de sus afectos es censurada abiertamente en la obra y también implícitamente por el contraste entre ella y los demás personajes, sobre todo Crisótemis. De otro lado, está la cuestión más sutil de la defensa retórica que hace Electra de su postura. Su correcto manejo de la técnica retórica le permite imponerse dialécticamente a sus interlocutores; no obstante, la aleja de la verdad.

La teoría retórica implícita a lo largo de toda la tragedia se muestra pieza fundamental para entender la obra. El modo en que Sófocles pone en entredicho la tradicional mayor fiabilidad de las pruebas externas, aparentemente menos manipulables, parece ensalzar la razón como criterio supremo de verdad. Pero al mismo tiempo, al mostrar cómo la argumentación deductiva puede servir a cualquier argumento, incluso al que nos aleja de la verdad, Sófocles llega a un cuestionamiento absoluto de todos los medios de persuasión.

*Electra* utiliza un metalenguaje que remite en numerosas ocasiones implícitamente al campo de la retórica y que parece impulsar al espectador (o lector) a una reflexión acerca de la validez de los distintos tipos de pruebas. Esto no es extraño en este momento de triunfo absoluto de la retórica. Así también, por ejemplo, en una fecha no muy alejada Antifonte hace algo similar en su *Tetralogía Primera*, donde se halla inserto un metadiscurso sobre el valor de los argumentos de probabilidad<sup>39</sup>.

De un lado, la tragedia parece poner de relieve la diferencia entre apariencia y realidad y apuntar a los peligros inherentes a la retórica y a los distintos tipos de *písteis*. De otro lado, parece subrayar también los peligros de manejar bien la técnica retórica sin comprender adecuadamente las pruebas, como le sucede a Electra. Electra se equivoca, pero su visión se impone. En el plano general, es evidente que Sófocles nos previene de juicios rápidos o superficiales. En el plano concreto, ¿no querrá Sófocles hacernos reflexionar sobre la significación de su obra?<sup>40</sup>

---

<sup>39</sup> Cf. GAGARIN (2002:112-8).

<sup>40</sup> Estoy de acuerdo con la opinión expresada por SCHEIN (1982:79-80). Como él, yo también considero que Sófocles crea deliberadamente una obra problemática, que suscita valoraciones diversas en distintos niveles.

## Bibliografía

- ALAMILLO, A. (1992) *Sófocles. Tragedias*, Madrid 1992 (repr. 1981).
- BARRETT, J. (2002) *Staged Narrative. Poetics and the Messenger in Greek Tragedy*, Berkeley-Los Angeles-London.
- BOWMAN, L. (1997) "Klytaimnestra's Dream: Prophecy in Sophocles' *Elektra*", *Phoenix* 51.2, pp. 131-151.
- BRANN, E. (1957) "A Note on the Structure of Sophocles' *Electra*", *CP* 52, pp. 103-104.
- EASTERLING, P.E. (1977) "Character in Sophocles", *G&R* 24, pp. 121-129.
- ENCINAS REGUERO, M.C. (2001-2) "Formas de argumentación retórica en Sófocles, *Electra*, 558-609", *Veleia* 18-19, pp. 341-355.
- ENCINAS REGUERO, M.C. (2008) *Tragedia y retórica en la Atenas clásica: la rhêsis trágica como discurso formal en Sófocles*, Logroño (<http://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=1404>).
- ENCINAS REGUERO, M.C. (2009) "La evolución de algunos conceptos retóricos. *Semeïon* y *tekmérion* del s. V al IV a.C.", *Rhetorica* 27.4 (en prensa).
- FINGLASS, P.J. (2005) "Is there a *Pólis* in Sophocles' *Electra*?", *Phoenix* 59, pp. 199-209.
- FINGLASS, P.J. (2007) *Sophocles. Electra*, Cambridge.
- GAGARIN, M. (1990) "The Nature of Proofs in Antiphon", *CPh* 85, pp. 22-32.
- GAGARIN, M. (2002) *Antiphon the Athenian. Oratory, Law, and Justice in the Age of the Sophists*, Austin.
- GARTON, C. (1957) "Characterisation in Greek Tragedy", *JHS* 77, pp. 247-254.
- GOEBEL, G.H. (1983) *Early Greek Rhetorical Theory and Practice: Proof and Arrangement in the Speeches of Antiphon and Euripides*, Diss. Wisconsin-Madison.
- GOWARD, B. (1999) *Telling Tragedy. Narrative Technique in Aeschylus, Sophocles and Euripides*, London.
- GRIMALDI, W.M.A. (1980) "*Semeïon*, *Tekmérion*, *Eikós* in Aristotle's *Rhetoric*", *AJPh* 101, pp. 383-398.
- GROTE, D. (1997) "On the Pedagogue's Deception Speech in Sophocles' *Electra*", *ElectronAnt.* 3, 6. (<http://scholar.lib.vt.edu/ejournals/EIAnt/V3N6/grote.html>)
- JONG, I. de (1994) "Πιστὰ τεκμήρια in Soph. *El.* 774", *Mnemosyne* 47, pp. 679-681.
- MACLEOD, L. (2001) *Dólos and Díke in Sophocles' Elektra*, Leiden-Boston-Köln.
- MARSHALL, C.W. (2006) "How to write a Messenger Speech (Sophocles, *Electra* 680-763)", en J. DAVIDSON, F. MUECKE, P. WILSON (eds.), *Greek Drama III. Essays in Honour of Kevin Lee*, London, pp. 203-221.
- NAVARRÉ, O. (1900) *Essai sur la rhétorique grecque avant Aristote*, Paris.

- 
- SCHEIN, S.L. (1982) “*Electra*. A Sophoclean Problem Play”, *A&A* 28, pp. 69-80.
- SCHMIDT, H.W. (1971) “Die Struktur des Eingangs”, en W. JENS (ed.), *Die Bauformen der griechischen Tragödie*, München, pp. 1-46.
- SCODEL, R. (2005) “Sophoclean Tragedy”, en J. GREGORY (ed.), *A Companion to Greek Tragedy*, Oxford, pp. 233-250.
- SEGAL, C.P. (1966) “The *Electra* of Sophocles”, *TAPhA* 96, pp. 473-545.
- SHEPPARD, J.T. (1918) “The Tragedy of *Electra*, according to Sophocles”, *CQ* 12, pp. 80-88.
- SHEPPARD, J.T. (1927) “*Electra*: A Defence of Sophocles”, *CR* 41, pp. 2-9.
- SMITH, C.S. (1989-90) “The Meanings of *καίρός* in Sophocles’ *Electra*”, *CJ* 85, pp. 341-343.
- WEBSTER, T.B.L. (1969) *An Introduction to Sophocles*, London (1936<sup>1</sup>).
- WOODARD, T.M. (1964) “*Electra* by Sophocles: the dialectical Design”, *HSCP* 68, pp. 163-205.

Fecha de recepción: 20-02-09

Fecha de aceptación: 26-03-09