

En torno a la narración y la escena del mensajero en *Agamenón* de Esquilo

About Narration and Messenger Scene in Aeschylus' *Agamemnon*

Marta del Carmen Encinas Reguero

Universidad del País Vasco (UPV/EHU), España

mariadelcarmen.encinas@ehu.eus

 <https://orcid.org/0000-0001-7455-0193>

RESUMEN:

A pesar de ser una de más antiguas tragedias conservadas, *Agamenón* de Esquilo muestra una gran originalidad y maestría compositiva. En este artículo se fija la atención, de un lado, en la narración, que se retrasa al final de la tragedia y en la que se invierte el orden cronológico, y, de otro lado, en la escena de mensajero, anticipada por la escena de la antorcha que protagoniza Clitemnestra. La comparación de ambas escenas muestra cómo Esquilo opone distintas formas de comunicación llamando la atención sobre la imperfección de todo acto comunicativo y provocando una reflexión metateatral sobre la autoridad de la voz narrativa.

PALABRAS CLAVE: Esquilo, *Agamenón*, Narración, Escena de mensajero.

ABSTRACT:

Despite being one of the oldest surviving tragedies, Aeschylus' *Agamemnon* shows great originality and compositional mastery. In this paper, attention is focused, on the one hand, on the narration, which is delayed at the end of the tragedy and in which the chronological order is reversed, and, on the other hand, on the messenger scene, which is anticipated by the torch scene, where the main character is Clytemnestra. The comparison of both scenes shows how Aeschylus opposes different forms of communication, drawing attention to the imperfection of any communicative act and producing a meta-theatrical reflection on the authority of the narrative voice.

KEYWORDS: Aeschylus, *Agamemnon*, Narration, Messenger scene.

Aunque¹ la narración en la tragedia griega se suele asociar principalmente con la escena de mensajero, lo cierto es que se puede encontrar también en otras escenas y a cargo de otros personajes (Easterling, 2014, pp. 226-227). En todos los casos la narración permite llevar a escena hechos que se producen en otro espacio (ya sea extraescénico o distanciado)² o en otro tiempo (pasado o futuro)³ y es fundamental porque, como se ha reconocido, en la tragedia griega “important events are never shown and acted, but reported” (Bremer, 1976, p. 29).

Agamenón de Esquilo, tragedia representada por primera vez en 458 a. C. y en la que todavía se utilizan únicamente dos actores, hace un uso profuso de la narración, pero altera en gran medida los patrones narrativos, de manera que logra crear una obra que sorprende por su originalidad pese a ser una de las más arcaicas que se conservan.

En líneas generales Esquilo tiende en esta tragedia a cambiar el lugar de la narración, pues traslada una parte significativa de ella al final de la tragedia; también altera el orden cronológico de la narración, ya que va desde el presente hasta el pasado cada vez más lejano, aunque lo habitual es lo contrario; y, sobre todo, en *Agamenón* Esquilo creó una compleja escena de mensajero con la que llama la atención sobre los problemas inherentes a la comunicación, pero también provoca una reflexión metateatral sobre la autoridad de la voz narrativa.

Recepción: 19 Octubre 2021 | Aceptación: 17 Diciembre 2021 | Publicación: 01 Agosto 2022

Cita sugerida: Encinas Reguero, M. C. (2022). En torno a la narración y la escena del mensajero en *Agamenón* de Esquilo. *Synthesis*, 29(2), e120. https://doi.org/10.24215/1851779_e120



1. EL LUGAR Y ORDEN DE LA NARRACIÓN

Es frecuente que la tragedia comience con una narración inicial en la que un personaje (o el Coro, como sucede en *Persas*) explica en orden cronológico los antecedentes de la situación que se va a desarrollar en la tragedia. Este patrón es típico especialmente de Eurípides, pero se observa también en las tragedias conservadas de Esquilo, mientras que Sófocles prefiere formas dialogadas más naturales (Schmidt, 1971).

La *rhésis* inicial de *Agamenón*, pronunciada por un vigía que otea el horizonte en busca de una señal que anuncie la caída de Troya, se limita, sin embargo, a anunciar la señal de la antorcha y, en consecuencia, el final de la guerra y el próximo regreso del rey (hecho futuro), pero silencia cualquier información sobre los antecedentes de esos hechos y, además, verbaliza expresamente la intención de guardar silencio (vv. 36-39), llamando así la atención sobre la falta de información.

La narración de los hechos pasados, que permiten entender la acción que se desarrolla en escena, se da en la tragedia a través de dos vías, a saber, a través de los *dramatis personae* y a través del Coro. El Coro asume una función narrativa en los cantos corales.⁴ Así, en la *párodos* (vv. 40-257), el canto coral más largo de cuantos se conservan, el Coro relata el comienzo de la guerra de Troya y el sacrificio de Ifigenia a manos de Agamenón, pero también un vaticinio de Calcas que abarca temporalmente los hechos que sucederán en la tragedia (vv. 126-155).⁵ Después, en el primer *stásimon* (vv. 355-488), el Coro se centra en el rapto de Helena por Paris y en la reacción de Menelao; es decir, se retrotrae a las causas inmediatas de la guerra. Por último, el segundo *stásimon* (vv. 681-749) se centra en Helena y en lo que ha supuesto para Troya. A través de estas tres primeras largas y complejas odas corales, el Coro proporciona, por tanto, información sobre la guerra de Troya y su trasfondo, expandiendo así tanto temporal como espacialmente la situación que se presenta en escena. Después, a medida que avanza la tragedia y se acelera el ritmo, las odas corales son cada vez más breves y dejan de tener contenido narrativo.

Más interesante resulta la manera en que utilizan la narración los personajes de la tragedia. Tras la *párodos*, primero Clitemnestra y luego el heraldo (episodio primero y segundo respectivamente) cuentan la caída de Troya, y el heraldo, además, narra el naufragio que sufrió la flota griega en su regreso desde Troya. Se trata de los hechos más recientes, que, además, muestran el final de la guerra cuyo comienzo explica el Coro en los cantos corales.

A esas escenas les sigue, en el centro de la tragedia, el regreso de Agamenón y su entrada en palacio, que precede a la llamada 'escena de Casandra'.⁶ La escena de Casandra supone un importante avance en la narración, porque a través de sus visiones Casandra narra los hechos pasados de la familia de los Atridas (la *cena Thyestea*) y también los futuros (el asesinato de Agamenón y el suyo propio). El tiempo en esta escena se expande; es decir, la acción ya no se centra solo en los hechos presentes o en los inmediatamente anteriores (la caída de Troya o incluso el comienzo de la guerra), sino que se aleja en el pasado (el origen de la situación familiar) y también se dirige hacia el futuro inmediato. Además, se amplía la temática, porque ya no se limita a Troya, sino que incluye también la historia familiar de los Atridas. Y este cambio de temática lo protagoniza el personaje de Casandra, que es una princesa troyana, mientras que los hechos relacionados con Troya son relatados por personajes vinculados a Argos.

La progresión en la narración permite ahondar en las causas que explican la muerte de Agamenón, que queda suspendida tras entrar el rey en palacio (Agamenón sale de escena en el v. 957, pero la escena de Casandra retrasa su muerte hasta el v. 1343). En la *párodos* parece que el error de Agamenón es el sacrificio de su hija Ifigenia. Después, en el relato del mensajero (episodio segundo) se informa de que los griegos han destruido los templos y lugares sagrados de los dioses en Troya (vv. 527-528), por lo que, según afirma Clitemnestra (vv. 338-340), serán castigados. Finalmente, en la escena de Casandra se exponen también los antecedentes familiares y la culpa heredada de Atreo. Así, no solo se amplía el marco narrativo de la tragedia, sino también los motivos por los que Agamenón está destinado a morir. El destino de Agamenón parece inexorable y, además, motivado por múltiples factores.

Tras la entrada de Casandra en palacio, los gritos del soberano anuncian el cumplimiento de las visiones de la joven (es el primer ejemplo atestiguado de una voz interior que se proyecta para ser escuchada en la *skéné*).⁷ Después aparece en escena Clitemnestra, que explica lo que ha sucedido en el interior del palacio.⁸ Finalmente, en la obra aparece Egisto (v. 1577), quien se encarga de narrar la historia de Atreo y Tiestes (vv. 1577-1611). Esta aparición de Egisto al final de la tragedia recuerda en cierta medida al *deus ex machina* (θεὸς ἀπὸ μηχανῆς).⁹ Ahora bien, mientras el *deus ex machina* pone fin al conflicto, explica la etiología de lo sucedido y da instrucciones o explicaciones respecto al futuro, Egisto se centra en narrar el pasado más lejano (que explica la razón de la acción cometida) y en lugar de ofrecer una solución a la situación, transmite en su diálogo con el Coro la idea de que el conflicto no ha terminado aún (recuérdese que *Agamenón* es la primera pieza de la trilogía).¹⁰

En definitiva, la tragedia comienza con la narración de los hechos recién acontecidos (la caída de Troya) y va yendo hacia el pasado hasta llegar en la *éxodos* de la obra a lo que en la tragedia se considera el comienzo de la desgracia familiar, la *cena Thyestea*. El orden cronológico de la narración se invierte y los hechos más lejanos, que suelen situarse al comienzo de la tragedia, se trasladan en *Agamenón* a la parte final.

Pero la ruptura del orden cronológico se da también en otro sentido. El orden cronológico normalmente implica una sucesión de hechos y también una cierta causalidad entre ellos. En *Agamenón*, el orden cronológico se altera, pero también la causalidad clara entre los sucesos. Como dice Goward (2005, p. 57), “[e]verything points two ways, both to the past and to the future”. Esto se percibe claramente en la escena de Casandra, pero de manera más sutil está presente también en otros momentos: en la *párodos*, donde se cuenta el comienzo de la expedición a Troya, pero la reproducción del vaticinio de Calcas anuncia hechos futuros; en el primer y segundo episodio, donde se narra lo sucedido en Troya y se apunta a lo que puede suceder después de que los griegos hayan cometido sacrilegio contra los lugares sagrados de Troya; en la escena de la alfombra,¹¹ en la que Clitemnestra ofrece un falso relato de su espera pasada y apunta al funesto desenlace futuro; e incluso en la escena final, en la que Clitemnestra y Egisto explican lo que ha sucedido y se remontan al conflicto entre Atreo y Tiestes, pero también se deja entrever que ellos igualmente tendrán que pagar por sus actos.

2. LA ESCENA DE MENSAJERO

La escena de mensajero en *Agamenón* se desarrolla estrictamente en el episodio segundo de la tragedia y corre a cargo de un heraldo enviado por los aqueos para anunciar la caída de Troya y el próximo regreso del ejército, y especialmente de Agamenón. Sin embargo, una antorcha que anuncia eso mismo en el prólogo de la tragedia se adelanta al heraldo. La escena de mensajero aparece así desdoblada en *Agamenón*: de un lado, Clitemnestra se convierte en portavoz de la antorcha (episodio primero); de otro lado, el heraldo transmite su mensaje (episodio segundo). Ambas escenas, construidas en paralelo, están claramente interconectadas propiciando una reflexión conjunta sobre la comunicación.

2.1. El episodio primero: Clitemnestra y la antorcha

Como si de un mensajero se tratase, Clitemnestra anuncia que Troya ha sido finalmente vencida (vv. 264-267). En la tragedia griega el mensajero habitualmente ha sido testigo presencial de los hechos que narra. Clitemnestra, no obstante, no ha presenciado la caída de Troya, así que el Coro pregunta por el origen de su información, pues, dado que Troya acaba de ser derrotada, ningún mensajero ha podido llegar con la noticia desde allí (vv. 272-280).

La primera *rhêsis* de Clitemnestra, la llamada ‘*rhêsis* de las antorchas’ (vv. 281-316), explica la manera en que una antorcha fue encendida en lo alto del monte Ida para transmitir la noticia, que luego se fue

propagando a través de fuegos sucesivos que se fueron encendiendo hasta que su luz se hizo visible en Argos. El emisor de la noticia desde Troya, además, fue Agamenón (vv. 315-316); por lo tanto, la noticia transmitida tiene la mayor autoridad.

Lo curioso es que, tras escuchar la explicación de Clitemnestra, el Coro le pide que pronuncie su relato (vv. 317-319). La petición del Coro se adapta a las convenciones de la escena de mensajero, donde el mensajero normalmente enuncia la noticia y luego la desarrolla relatando los detalles sobre cómo se produjeron los hechos (De Jong, 1991, pp. 32-34). La cuestión es que el Coro no tiene en cuenta las características especiales de la comunicación a través de señales. Efectivamente, todo lo que la luz de la antorcha puede transmitir es que Troya ha sido derrotada, y esto es posible porque se entiende que previamente se había acordado actuar así (algo similar al sistema de cambio de velas con el que, según el mito, Teseo tenía que anunciar a su padre que regresaba victorioso de Creta). Ahora bien, la antorcha no puede transmitir información sobre el modo en que ha tenido lugar esa derrota o sobre lo que ha sucedido exactamente en Troya. A pesar de ello, en contra de lo que cabría esperar, Clitemnestra asume el papel de mensajero y pronuncia una *rhêsis* narrativa sobre lo sucedido en Troya (vv. 320-350).

Esta *rhêsis* de Clitemnestra se configura como si de un relato de mensajero se tratase, aunque, si los relatos de mensajero incluyen con frecuencia al comienzo un ὄρω que indica que el relato subsiguiente obedece a hechos presenciados, el relato de Clitemnestra comienza con un οἶμαι (v. 321), que señala que el relato es fruto de una suposición racional (de hecho, el relato no se centra en personas concretas, sino en grupos y en sentimientos o acciones de carácter general en esa situación).

Clitemnestra se centra primero en el distinto significado de la caída de Troya para vencedores y vencidos (vv. 321-337). Describe a los vencidos, abrazados a los cuerpos de sus seres queridos y profiriendo lamentos, y a los vencedores, que sacian su hambre tras el esfuerzo y tienen la posibilidad de descansar a resguardo abandonando la intemperie. Pero lo más importante es lo que Clitemnestra dice a continuación, pues avisa de que “Si con piedad veneran a los dioses protectores del país conquistado y los templos de esas deidades, no se tornarán en el futuro de conquistadores en conquistados” (εἰ δ’ εὐσεβοῦσι τοὺς πολιτισσοῦχους θεούς / τοὺς τῆς ἀλούσης γῆς θεῶν θ’ ἰδρύματα, / οὗ τᾶν ἐλόντες αὐθις ἀνθαλοῖεν ἄν, vv. 338-340).¹²

Como pone de manifiesto Di Benedetto (2004), en *Agamenón* sucede con frecuencia que un mismo hecho tiene dos valores diferentes, uno positivo y otro negativo. Aquí este rasgo es evidente, porque, si bien Clitemnestra anuncia el regreso victorioso de los griegos tras diez años de dura guerra, al mismo tiempo deja entrever que sus acciones en Troya serán la causa de los males que se abatirán posteriormente sobre ellos (“Pero antes me temo que incurra el ejército en el deseo de devastar lo que no se debe, dominado por ansia de lucro, pues todavía es preciso que den la vuelta para hacer hacia atrás la segunda mitad de la carrera, que constituye la salvación del regreso a sus casas”, ἔρωσ δὲ μή τις πρότερον ἐμπίπτῃ στρατῶ / πορθεῖν ἂ μὴ χρῆ κέρδεσιν νικωμένων· / δεῖ γὰρ πρὸς οἴκους νοστήμου σωτηρίας, / κάμψαι διαύλου θάτερον κῶλον πάλιν, vv. 341-344).

Así, la *rhêsis* de Clitemnestra es una *rhêsis* centrada en hechos generales que ella no ha presenciado y no puede conocer, pero que son los esperables en esas circunstancias (el dolor de los vencidos, el lamento por los caídos, el cansancio de los vencedores, etc.). Es paradójico que solo tras esta *rhêsis*, que no obedece a una experiencia presenciada y que tampoco ha podido ser comunicada por la antorcha, el Coro acepta la explicación de Clitemnestra afirmando que la reina ha aportado “fidedignas pruebas” (πιστά ... τεκμήρια, v. 352), y dejándose persuadir, a lo que parece, por las convenciones de la escena de mensajero y por la verosimilitud del relato (aunque posteriormente el Coro cambia de opinión y vuelve a manifestar dudas, vv. 477-482).

2.2. El episodio segundo: la escena del heraldo

La escena de mensajero en *Agamenón* es la que protagoniza en el episodio segundo el heraldo enviado para anunciar la victoria obtenida en Troya. Esta escena se desarrolla justo después de que el Coro manifieste sus dudas sobre la interpretación de la antorcha, y confirma la información transmitida por la antorcha e interpretada por Clitemnestra.

Las primeras palabras del heraldo son un largo discurso (vv. 503-537) en el que celebra haber podido regresar después de diez años de guerra y anuncia el próximo regreso de Agamenón. Ahora bien, al anunciar la victoria sobre Troya, el heraldo afirma que “Ya no hay en ella rastro de altares ni templos de dioses, y la semilla de todo el país ha perecido” (βωμοὶ δ’ αἴστοι καὶ θεῶν ἰδρύματα, / καὶ σπέρμα πάσης ἐξαπόλλυται χθόνος, vv. 527-528). Sin que el heraldo lo sospeche, sus palabras confirman que Agamenón ha cometido una impiedad y que, si Clitemnestra tiene razón, habrá de ser castigado por ello.¹³ Así, lo que para el heraldo es una noticia positiva genera en el espectador la sombra del temor sobre Agamenón. Esa *rhêsis* inicial del heraldo termina, además, con el recuerdo de que Agamenón fue a Troya con justicia para hacer pagar a Paris su ofensa (vv. 529-537), pero esos versos parecen anunciar que, igual que Paris y Troya han pagado por sus acciones, Agamenón habrá de hacer lo mismo. Así pues, las palabras del heraldo, que aparentemente buscan transmitir una noticia positiva, dibujan, sin que el heraldo lo perciba, una sombra de temor, con lo que Esquilo empieza a llamar la atención sobre la figura del mensajero y su función como transmisor de información.

Tras esa *rhêsis* inicial se desarrolla una breve esticomitia entre el heraldo y el Corifeo (vv. 538-550) y, a continuación, tiene lugar la segunda *rhêsis* del mensajero, en teoría la *rhêsis* principal de la escena, en la que el heraldo ha de contar lo sucedido en Troya. Recuérdese que Clitemnestra ha pronunciado una *rhêsis* similar, pero basada en suposiciones. El heraldo ha vivido lo sucedido en Troya y podría, por tanto, ofrecer un relato muy diferente y detallado. Sin embargo, no lo hace.

La segunda *rhêsis* del heraldo (vv. 551-582) se parece a la de Clitemnestra, pues en ella el heraldo narra los muchos padecimientos del ejército griego, pero lo hace en términos generales, como ha hecho previamente Clitemnestra. Primero explica las dificultades para descansar tanto en el barco como en tierra (vv. 555-562) (recuérdese que Clitemnestra señala en su discurso que los griegos, tras la victoria, por fin pueden dejar de dormir a la intemperie; vv. 334-337); luego el sufrimiento a causa del frío o del calor (vv. 563-566) (Clitemnestra en su *rhêsis* mencionaba el rigor de la escarcha; vv. 335-336); después la futilidad de lamentarse, puesto que ya todo pasó y el lamento no sirve ya ni a los que han muerto ni a los vivos (vv. 567-574); y, por último, la conveniencia de celebrar en lugar de hacer un catálogo de los caídos (vv. 570-580).

Esta *rhêsis*, así configurada, sorprende por varios motivos. En primer lugar, se evita en ella enfatizar que el relato es fruto de la experiencia personal. Es habitual en los relatos de mensajero un ὄρω o formas verbales en primera persona que implican la participación del mensajero en los hechos que narra.¹⁴ Aquí eso se evita deliberadamente y las primeras personas son escasas y poco vinculadas a los hechos que se relatan (vv. 555, 572, 573). Esquilo podría haber enfatizado la visión del heraldo marcando así un fuerte contraste entre la *rhêsis* de Clitemnestra y la de este personaje, lo que habría servido para remarcar las ventajas de la comunicación basada en un testigo presencial frente a la basada en señales. En lugar de eso, hace lo contrario, restando así importancia a esa cuestión. Además, el heraldo se detiene en detalles de intendencia (las camas, el clima...), en lugar de dar detalles bélicos sobre cómo se ha desarrollado la guerra o, al menos, la victoria final. En definitiva, el heraldo evita lo concreto en beneficio de lo general (como hace Clitemnestra, aunque ella por necesidad) y no solo eso, sino que incluso evita en lo posible toda narración detallada.¹⁵ En concreto, utiliza expresiones como “Si yo os contara” (εἰ λέγοιμι, v. 555), “si uno hablara” (εἰ λέγοι τις, v. 563), “¿Por qué lamentarlo?” (τί ταῦτα πενθεῖν δεῖ, v. 567), con las que soslaya la narración, en contra de lo que es habitual en estas *rhêseis*. Al evitar el relato detallado y optar por lo general, Esquilo acerca la *rhêsis* del heraldo a la de Clitemnestra y minimiza la diferencia entre la comunicación de un mensajero y la basada en señales físicas.

Pero en esta *rhêsis* el heraldo también evita expresamente los lamentos y el catálogo de los caídos. Se establece así una relación en la distancia con la *rhêsis* del heraldo de *Persas*, que llega también para contar el resultado de una guerra, aunque en su caso se trata de una derrota.¹⁶ Si el heraldo de *Persas* se detiene en el relato detallado, así como en el lamento y el catálogo de los caídos,¹⁷ el heraldo de *Agamenón* evita todo ello deliberadamente. Sin embargo, al final de su discurso afirma “Ya has escuchado entero el relato”¹⁸ (πάντ’ ἔχεις λόγον, v. 582), que es un rasgo tradicional del relato de mensajero que ya se encuentra en *Persas* (vv. 253-255).¹⁹ En *Agamenón*, en cambio, esa afirmación pone fin a una *rhêsis* muy parca en la que, más que ofrecer un relato detallado de los hechos, se insiste en evitar dicho relato por considerarlo innecesario.

Así, aunque tanto el heraldo de *Persas* como el de *Agamenón* narran el final de una guerra, existe una marcada oposición entre ambos. En *Persas* el Coro anuncia un relato completo (vv. 246-248), pero el mensajero insiste en que la magnitud del desastre es tal que es imposible contar todo (vv. 330, 429-430, 513-514). El heraldo de *Agamenón*, que tiene la posibilidad de narrar con detalle la victoria lograda, también ofrece un relato parcial, pero en su caso no por la imposibilidad de contar todo, sino por considerar que no tiene sentido hacerlo, lo que parece constituir una reflexión metateatral sobre la escena de mensajero. La comparación, sin duda, resulta interesante.²⁰

Tras esta *rhêsis* terminaría, siguiendo los patrones más frecuentes, la escena de mensajero, pero en *Agamenón* la escena continúa. Y lo hace con una tercera *rhêsis*, no solo por parte del heraldo, sino también de Clitemnestra. La tercera *rhêsis* de Clitemnestra (vv. 587-614) no es estrictamente una *rhêsis* narrativa, pues en ella la reina, tras escuchar el relato del heraldo sobre lo sucedido en Troya, reafirma su correcta interpretación de la luz de la antorcha, renuncia a recibir más información del mensajero, puesto que podrá conocer cuánto le interesa directamente de Agamenón, y pide al heraldo que le transmita un mensaje al soberano en el que enfatiza la idea de que ella lo ha esperado fielmente.

Clitemnestra y el heraldo representan dos modos distintos de comunicación, a saber, la comunicación a través de señales y la comunicación verbal a través de mensajeros. El Coro cuestiona la primera y parece defender la segunda, pero la configuración de la escena, lejos de respaldar esa postura, busca cuestionar también la comunicación propia de la escena de mensajero, y lo hace a través de un heraldo que en su primera *rhêsis* no entiende el alcance y verdadera significación de sus palabras, que en su segunda *rhêsis* evita un relato detallado y no añade apenas nada a la suposición de Clitemnestra, y que, además, cuando la reina le pide que transmita su falso mensaje a Agamenón, no percibe nada extraño y se convierte así en transmisor de un relato falso, pese a que los mensajeros están asociados a la veracidad y la credibilidad en la transmisión de información. Evidentemente Esquilo utiliza esta escena de mensajero y la oposición entre el heraldo y Clitemnestra para generar una reflexión sobre la comunicación y también sobre la autoridad de la voz narrativa en la escena de mensajero.

Inmediatamente tras su tercera *rhêsis* Clitemnestra sale de escena y el Coro pregunta al heraldo por Menelao, lo que da lugar a la tercera *rhêsis* de este personaje (vv. 636-680).²¹ En este caso sí es una *rhêsis* narrativa (de hecho, es la más larga de las que pronuncia el heraldo) y en ella se relata la terrible tempestad que se abatió sobre la flota griega durante el viaje de regreso. Normalmente la información que transmiten los mensajeros se considera cierta porque deriva de la visión personal de los hechos. En la segunda *rhêsis* del heraldo, la expresión de la presencialidad, como se ha visto, se diluye; sin embargo, en esta tercera *rhêsis* se constata un mayor uso de la primera persona asociada a verbos de la acción que se narra, lo que indudablemente permite apreciar que el heraldo participó en los hechos.

El heraldo, en cambio, en esta *rhêsis* enfatiza la idea de que su visión fue parcial, en el sentido de que quienes estaban en su barco solo pudieron ver restos de naufragios y, en consecuencia, creen que nadie más se salvó; ahora bien, si alguien lo hizo y no los vio a ellos, también creará que ellos han muerto. Así, aunque el heraldo no puede saber lo que sucedió con Menelao, pues no lo vio, eso no implica necesariamente que esté muerto. El heraldo plantea así su relato para transmitir esperanza sobre Menelao. Pero de nuevo el heraldo transmite

mucho más de lo que aparentemente pretende. De un lado, si el relato se vincula a la visión y esta es parcial, el relato automáticamente deviene también parcial, con lo que este heraldo desafía la concepción del mensajero como un personaje vinculado a la credibilidad y a la exhaustividad del relato. De otro lado, aunque el heraldo enfatiza su visión parcial para transmitir esperanza sobre Menelao, sin advertirlo consigue algo más, pues el relato de la tempestad confirma que los dioses quieren castigar a los griegos por su acto de impiedad; con la tormenta han castigado ya al ejército y, ahora sabemos con certeza, de alguna manera castigarán también a Agamenón. Así, lo que está destinado a crear esperanza sobre Menelao, confirma la sombra que se cierne sobre Agamenón.

La visión es lo que garantiza que la información que transmiten los mensajeros es cierta (de hecho, la visión absoluta de los dioses es lo que implica su conocimiento superior).²² Esquilo, en cambio, en esta tragedia llama la atención sobre ese rasgo esencial del mensajero trágico, pero para cuestionarlo.

Además, el heraldo termina la *rhésis* (y la escena) enfatizando que ha dicho toda la verdad (“Luego de haber escuchado tan importantes noticias, sabe que estabas oyendo toda la verdad”, τσαῦτ’ ἀκούσας ἴσθι τἀληθῆ κλυόν, v. 680). Esta afirmación es también típica de las escenas de mensajero y confiere autoridad a su discurso, pero en este caso destaca por dos motivos. En primer lugar, porque se sitúa al final de una *rhésis* en la que se ha puesto de relieve la limitación de la visión del mensajero y, por tanto, la de su relato, hasta el punto de que el heraldo no ha podido afirmar si Menelao está vivo o muerto; es decir, él no sabe cuál es la verdad. En segundo lugar, porque esa apelación a la verdad en la tercera *rhésis* del heraldo recuerda a las palabras finales de Clitemnestra en su también tercera *rhésis*, en la que la reina apela igualmente a la verdad aunque su relato es falso (vv. 613-614).

En definitiva, los dos primeros episodios de *Agamenón* presentan de forma paralela dos formas de comunicación. El primer episodio (protagonizado por Clitemnestra) se centra en la información transmitida por una señal, pero sigue el patrón de una escena de mensajero, aunque no lo es estrictamente. La credibilidad de la información así transmitida es cuestionada, pero queda confirmada por la escena de mensajero. La escena de mensajero, en el episodio segundo, se centra en la transmisión del relato a través de los cauces tradicionales; sin embargo, esta escena, que confirma la validez de la antorcha, significativamente pone en cuestión la autoridad del mensajero y de su discurso.

El heraldo es un tipo concreto de mensajero que acude porque se le envía para ello; en este caso lo envía el ejército aqueo (v. 538). Hay un paralelismo, por lo tanto, con la antorcha, cuya señal es enviada por los griegos desde Troya (concretamente se atribuye a Agamenón en los vv. 315-316). El heraldo transmite su mensaje de manera verbal y la antorcha lo hace a través de una luz y, por tanto, de manera visual. El mensaje de la antorcha es limitado y ha de ser interpretado; en teoría el del mensajero debería ser transparente, pero, como se ha visto, no lo es tanto, y ello por varios motivos. En primer lugar, encierra un significado mayor que el que el propio heraldo cree comunicar y, en ese sentido, también requiere de cierta interpretación. Además, la información está limitada a la visión parcial del mensajero y, por último, el heraldo puede ser utilizado para transmitir información falsa. Así, Esquilo plantea una reflexión metateatral sobre la autoridad de esta voz narrativa.

Pero la estructura también merece nuestra atención. Tanto Clitemnestra como el heraldo pronuncian tres *rhéseis* cada uno. La primera es la *rhésis* de las antorchas (36 versos) y la *rhésis* de saludo del heraldo (35 versos). Ambas anuncian la caída de Troya y el regreso del ejército griego. La segunda es la *rhésis* principal, que narra lo sucedido en Troya; la de Clitemnestra (31 versos) no obedece a la experiencia personal sino a una suposición, mientras que la del heraldo (32 versos) deriva de la experiencia personal, pero evita hacer un relato detallado (se asemeja a la de Clitemnestra y recuerda por oposición a la de *Persas*). La última *rhésis* es muy diferente en los dos casos. Clitemnestra (28 versos) pide al heraldo que trasmita un mensaje a Agamenón; el heraldo (45 versos) ofrece un relato narrativo sobre la tempestad que se abatió sobre el ejército griego en su viaje de regreso. Mientras las dos primeras *rhéseis* de los dos personajes son similares en su longitud y hasta cierto punto también en su contenido o función, la última *rhésis* difiere en todos los sentidos. Pero aun así puede haber una similitud entre ambas: Clitemnestra, después de dar información obtenida de la interpretación

racional, ofrece una tercera *rhêsis* en la que utiliza la razón para mentir y manipular el discurso; el heraldo, después de ofrecer dos discursos basados en la experiencia y en su visión, ofrece un tercero en el que cuestiona esa visión. Es decir, el tercer discurso en los dos casos cuestiona el elemento (la razón, la visión) en el que se han basado los anteriores. Así, Clitemnestra muestra en su tercera *rhêsis* que la deducción racional no solo sirve para interpretar correctamente las señales, sino también para manipular el *lógos*; el heraldo, por su parte, en la tercera *rhêsis* deja claro que la visión, elemento en el que se basa la credibilidad, es parcial y, por tanto, cualquier relato basado en la visión y experiencia personal es necesariamente subjetivo y parcial.

Y curiosamente estos dos terceros discursos terminan con una apelación a la verdad (vv. 613-614 y 680), lo que resulta irónico y plantea una reflexión sobre la comunicación y sobre la escena de mensajero. En cuanto al contenido, además, los dos discursos hacen temer que el regreso de Agamenón será desafortunado, pues Clitemnestra sale de escena para preparar su muerte y el heraldo anuncia sin querer que, igual que la flota ha sido castigada con la tempestad, Agamenón habrá de pagar por su acto de impiedad.

CONCLUSIÓN

El tratamiento de la narración en *Agamenón* es muy peculiar y da testimonio de la originalidad de esta obra y de la gran maestría de Esquilo. De un lado, la narración se invierte y se retrasa en la tragedia, lo que sirve esencialmente para crear suspense (Goward, 2005, p. 47). Como explica Goward (2005, pp. 49-50),

The audience knows in outline the outcome of Agamemnon's return (the 'what' of the story), but they do not the 'how' of the plot: they do not know which (if any) particular version Aeschylus is adopting. And Aeschylus deliberately creates a plot full of subterfuge (via the chorus and his heroine), one in which the chronological sequence of past events – the only key to the causality of the murder – is wildly obscured and disordered. His audience is throughly 'defamiliarised' and kept in a state of uncertainty to the highest degree and for as long as possible.

Pero, además, el empleo peculiar de la escena de mensajero y el paralelismo entre esta escena y la escena que protagoniza Clitemnestra en torno a la interpretación de la antorcha, crean una interesante reflexión sobre la comunicación y el lenguaje, y llaman la atención sobre las propias convenciones del género y, en particular, de la escena de mensajero. A través de esas dos escenas, que ocupan los dos primeros episodios de *Agamenón*, se oponen dos tipos de comunicación. De un lado, la comunicación basada en la interpretación racional de señales y, de otro, la comunicación basada en el relato de un testigo presencial. Estas dos formas de comunicación se oponen o enfrentan en la primera parte de la tragedia, pero no para subrayar las diferencias entre ellas, sino para cuestionar ambas y remarcar así la idea de que todo acto de comunicación es imperfecto en cierta medida, generando también una reflexión metateatral sobre la autoridad de la voz narrativa del mensajero.

BIBLIOGRAFÍA

- Barrett, J. (1995). Narrative and the Messenger in Aeschylus' *Persians*. *AJPh*, 116(4), 539-557.
- Barrett, J. (2002). *Staged Narrative. Poetics and the Messenger in Greek Tragedy*. Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press.
- Bergson, L. (1982). Nochmals Artemis und Agamemnon. *Hermes*, 110(2), 137-145.
- Bollack, J. y Judet de La Combe, P. (1981-1982), *L'Agamemnon d'Eschyle*, 3 vols. Lille – Paris: Presses Universitaires.
- Bremer, J. M. (1976). Why Messenger-Speeches? En J. M. Bremer, S. Radt y C. J. Ruijgh (eds.), *Miscellanea tragica in honorem J. C. Kamerbeek* (pp. 29-48), Amsterdam: Hakkert.
- Crane, G. (1993). Politics of Consumption and Generosity in the Carpet Scene of the Agamemnon. *CPh*, 88(2), 117-136.

- De Jong, I. (1991). *Narrative in Drama. The Art of the Euripidean Messenger-Speech*. Leiden – New York – København – Köln: Brill.
- Denniston, J. D. y Page, D. (1957). *Aeschylus. Agamemnon*. Oxford: Clarendon Press.
- Di Benedetto, V. (2004). Osservazioni sulla parodo dell Agamemnone. En J. A. López Férez (ed.), *La tragedia griega en sus textos. Forma (lengua, estilo, métrica, crítica textual) y contenido (pensamiento, mitos, intertextualidad)* (pp. 99-111). Madrid: Ediciones Clásicas.
- Easterling, P. E. (2014). Narrative on the Greek Tragic Stage. En D. Cairns y R. Scodel (eds.), *Defining Greek Narrative* (pp. 226-240). Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Egan, R. B. (2007). The Prophecies of Calchas in the Aulis Narrative of Aeschylus' *Agamemnon*. *Mouseion*, 7, 179-212.
- Elata-Alster, G. (1985). The King's Double Bind: Paradoxical Communication in the *Parodos* of Aeschylus' *Agamemnon*. *Arethusa*, 18(1), 23-46.
- Encinas Reguero, M. C. (2021). The Rhetoric of Silence in Greek Tragedy. En M. C. Encinas Reguero y M. Quijada Sagredo (eds.), *Tragic Rhetoric. The Rhetorical Dimensions of Greek Tragedy* (pp. 185-219). Rome: Aracne.
- Feichtinger, B. (1991). Zur Cassandra-Szene in Aischylos' *Orestie* und ihren poetischen Funktionen. *WJA*, 17, 49-67.
- Fraenkel, E. (1962). *Aeschylus. Agamemnon*, 3 vols. (1950¹). Oxford: Oxford University Press.
- Fraenkel, E. (1964a). Die Kassandraszene der *Orestie*. En E. Fraenkel, *Kleine Beiträge zur klassischen Philologie*, Vol. 1 (pp. 375-387). Roma: Storia e Letteratura.
- Fraenkel, E. (1964b). Der *Agamemnon* des Aeschylus. Ein Vortrag. En E. Fraenkel, *Kleine Beiträge zur klassischen Philologie*, Vol. 1 (pp. 239-351). Roma: Storia e Letteratura.
- Furley, W. D. (1986). Motivation in the *Parodos* of Aeschylus' *Agamemnon*. *CPh*, 81(2), 109-121.
- García Novo, E. (2005). Las dos caras del protagonista en *Los Persas* de Esquilo. *CFC(G)*, 15, 49-62.
- Goheen, R. F. (1955). Aspects of Dramatic Symbolism: Three Studies in the *Oresteia*. *AJPh*, 76(2), 113-137.
- Goldhill, S. (2004). *Aeschylus. The Oresteia*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Goward, B. (2005). *Aeschylus: Agamemnon*. London: Duckworth.
- Hamilton, R. (1987). Cries within and the Tragic Skene. *AJPh*, 108(4), 585-599.
- Kitto, H. D. F. (1961³). *Greek Tragedy. A Literary Study* (reimpr. 1966). London – New York: Methuen.
- Knox, B. (1979). *Word and Action. Essays on the Ancient Theater*. Baltimore – London: Johns Hopkins University Press.
- Lawrence, S. E. (1976). Artemis in the *Agamemnon*. *AJPh*, 97(2), 97-110.
- Leahy, D. M. (1974). The Representation of the Trojan War in Aeschylus' *Agamemnon*. *AJPh*, 95(1), 1-23.
- Lloyd-Jones, H. (1983). Artemis and Iphigeneia. *JHS*, 103, 87-102.
- Lowe, N. J. (2000). *The Classical Plot and the Invention of Western Narrative* (reimpr. 2003). Cambridge: Cambridge University Press.
- McClure, L. K. (1999). *Spoken like a Woman. Speech and Gender in Athenian Drama*. Princeton: Princeton University Press.
- McClure, L. K. (2020). Silence and Song in Aeschylus' *Agamemnon* and Euripides' *Ion*. En E. Papadodima (ed.), *Faces of Silence in Ancient Greek Literature. Athenian Dialogues I* (pp. 217-237). Berlin – Boston: Walter De Gruyter.
- McNeil, L. (2005). Bridal Cloths, Cover-ups, and *Kharis*: The 'Carpet Scene' in Aeschylus' *Agamemnon*. *G&R*, 52(1), 1-17.
- Montiglio, S. (2000). *Silence in the Land of Logos*. New Jersey: Princeton University Press.
- Neitzel, H. (1979). Artemis und Agamemnon in der *Parodos* des Aeschyleischen *Agamemnon*. *Hermes*, 107(1), 10-32.
- O'Daly, G. J. P. (1985). Clytemnestra and the Elders: Dramatic Technique in Aeschylus, *Agamemnon* 1372-1576. *MH*, 42(1), 1-19.
- Peradotto, J. J. (1969). The Omen of the Eagles and the ΗΘΟΣ of *Agamemnon*. *Phoenix*, 23(3), 237-263.
- Perea Morales, B. (1993). *Esquilo. Tragedias* (1986¹). Madrid: Gredos.

- Reeves, C. H. (1960). The Parodos of the *Agamemnon*. *CJ*, 55(4), 165-171.
- Rehm, R. (2002). *The Play of Space. Spatial Transformation in Greek Tragedy*. Princeton – Oxford: Princeton University Press.
- Reinhardt, K. (1949). *Aischylos als Regisseur und Theologe*. Bern: A. Francke.
- Rutherford, R. B. (2007). ‘Why should I mention Io?’ Aspects of Choral Narration in Greek Tragedy. *CCJ*, 53, 1-39.
- Schein, S. L. (1982). The Cassandra Scene in Aeschylus’ *Agamemnon*. *G&R*, 29(1), 11-16.
- Schein, S. L. (2009). Narrative Technique in the *Parodos* of Aeschylus’ *Agamemnon*. En J. Grethlein y A. Rengakos (eds.), *Narratology and Interpretation: The Content of Narrative Form in Ancient Literature* (pp. 377-398). Berlin – New York: Walter De Gruyter.
- Schmidt, H. W. (1971). Die Struktur des Eingangs. En W. Jens (ed.), *Die Bauformen der griechischen Tragödie* (pp. 1-46). München: W. Fink.
- Sommerstein, A. H. (1980). Artemis in *Agamemnon*: A Postscript. *AJPh*, 101(2), 165-169.
- Sutton, D. F. (1984). Aeschylus’ *Proteus*. *Philologus*, 128(1), 127-130.
- Taplin, O. (1977). *The Stagecraft of Aeschylus. The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*. Oxford: Clarendon Press.
- Thiel, R. (1993). *Chor und tragische Handlung im Agamemnon des Aischylos*. Stuttgart: Teubner.
- Whallon, W. (1961). Why is Artemis Angry? *AJPh*, 82(1), 78-88.
- Wians, W. (2009). The *Agamemnon* and Human Knowledge. En W. Wians (ed.), *Logos and Muthos. Philosophical Essays in Greek Literature* (pp. 181-198). Albany: State University of New York Press.

NOTAS

- 1 Este trabajo ha sido elaborado en el marco de un proyecto de investigación financiado por el Ministerio de Economía, Industria y Competitividad, y los Fondos FEDER (FFI2016-79533-P).
- 2 Rehm (2002, pp. 20-25) categoriza seis tipos de espacios en la tragedia griega: teatral, escénico, extraescénico, distanciado, autorreferencial y reflexivo.
- 3 El tiempo es un concepto difícil en unas tragedias que tratan temas del pasado mítico. Al respecto, cf. Easterling (2014, pp. 229-233).
- 4 Como explica Lowe (2000 [reimpr. 2003], p. 168), “the choral interlude, with its narratological roots in the lyric rather than the epic tradition, remains the single most powerful and versatile means of embedding an anachronistic secondary narrative at a chosen point in the primary action. In all three tragedians we find choral songs used to report past action continuous with the primary narrative of the play, as well as disjunct myths of merely thematic relevance – though it is not normally used in post-Aeschylean tragedy as a vehicle for essential story background on the characters we can see”. Sobre la narración en las odas corales, cf. Rutherford (2007).
- 5 Sobre el presagio de las águilas y el sacrificio de Ifigenia, cf., entre otros, Whallon (1961), Peradotto (1969), Lawrence (1976), Neitzel (1979), Sommerstein (1980), Bergson (1982), Lloyd-Jones (1983), Elata-Alster (1985), Furley (1986), Di Benedetto (2004). Sobre la *parodos* de *Agamenón*, cf. también, entre otros, Reeves (1960), Egan (2007), Schein (2009).
- 6 Sobre la escena de Casandra en *Agamenón*, véase, entre otros, Reinhardt (1949, pp. 97-105), Fraenkel (1964a; 1964b, pp. 341-348), Knox (1979, pp. 42-55), Whallon (1980, pp. 55-59), Schein (1982), Feichtinger (1991), Thiel (1993, pp. 289-347), McClure (1999, pp. 92-97; 2020, pp. 218-226), Montiglio (2000, pp. 213-216), Encinas Reguero (2021, pp. 198-209).
- 7 Sobre los gritos en el interior que se escuchan desde la *skéné*, cf. Hamilton (1987).
- 8 Es habitual que un mensajero se encargue de narrar los hechos violentos que han sucedido en el interior. Sin embargo, “Aeschylus has made an *exangelos* doubly unnecessary here by the prevision of Cassandra and by the vivid boasting of Clytemnestra (1377ff.). It is not to deny the efficacy of the traditional messenger speech to say that Aeschylus’ alternatives here are much more powerful” (Taplin, 1977, p. 324).
- 9 El *deus ex machina* aparece bosquejado en *Euménides* y es utilizado posteriormente por Sófocles (*Filoctetes*) y, sobre todo, por Eurípides, que lo incluye en todas sus tragedias conservadas, con la excepción de *Heraclidas*, *Troyanas* y *Fenicias*.
- 10 Sobre la parte final de la tragedia, concretamente los vv. 1372-1576, cf. O’Daly (1985).

- 11 Sobre la escena de la alfombra, cf., por ejemplo, Crane (1993), Goldhill (2004, pp. 49-51). Sobre la significación de la alfombra cf. también Goheen (1955, pp. 115-126), McNeil (2005).
- 12 Utilizo para *Agamenón* el texto de Denniston y Page (1957) y la traducción de Perea Morales (1993 [1986¹]), así como los comentarios de Denniston y Page (1957), Fraenkel (1962), y Bollack y Judet de La Combe (1981-1982).
- 13 Los relatos de Clitemnestra y el heraldo son en cierto sentido complementarios. La reina explica qué sucederá si los griegos no respetan los templos, pero no tiene constancia de si lo han hecho o no; el heraldo sabe que los griegos no han respetado los lugares sagrados, pero no sabe cuáles serán las implicaciones de esa acción.
- 14 Sobre la importancia de la primera persona para marcar la autoridad del discurso del mensajero, cf., por ejemplo, Barrett (2002, pp. 74-76).
- 15 En *Agamenón* se evitan también los motivos heroicos. La victoria griega en Troya no se describe desde un punto de vista triunfal, sino que las acciones se presentan desprovistas de heroísmo y marcadas por detalles realistas, dolorosos y sombríos. Al respecto, cf. Leahy (1974).
- 16 Se ha dicho que la primera parte de *Agamenón* se puede ver como una cierta reelaboración de *Persas* (cf. Lowe, 2000 [reimpr. 2003], p. 161).
- 17 Existen tres catálogos en *Persas*: el primero está en la *párodos*, donde el Coro presenta a los jefes persas; el segundo catálogo está en la escena de mensajero (vv. 302-330) y presenta a los jefes persas caídos en la batalla; el último catálogo lo lleva a cabo Jerjes en el *kommós* final. Al respecto, cf. García Novo (2005, pp. 52-56).
- 18 Como explica Barrett (1995, p. 542), “Already by the time of Persians, there is a traditional or literary messenger who is defined in terms very similar to those that characterize the tragic messenger as a conventional and functional figure. Specifically, the traditional messenger is reliable and always tells all” (cf. *ibid.*, pp. 542-546).
- 19 Frases similares se pronuncian en otras tragedias en relación con la transmisión de información: *Áyax* 734, *Traquínias* 349, 369, 453, 472-474, 749, 876, *Antígona* 1193, *S. Electra* 680, *Filoctetes* 604, 620, *Heraclidas* 799, *Fenicias* 1334, IA 1540.
- 20 Según Kitto (1961³ [reimpr. 1966], p. 38), Esquilo escribe en *Persas* una tragedia religiosa. Jerjes comete *hybris* y por eso ha de ser castigado, como lo son Paris y Agamenón. Si Paris es castigado a través de los Atridas y Agamenón por medio de Clitemnestra, Jerjes recibe su castigo a través de los griegos.
- 21 La tercera *rhésis* del heraldo se centra en la figura de Menelao, lo que establece un vínculo entre *Agamenón* y *Proteo*, el drama satírico que, según parece, cerraba la tetralogía y en el que se cree que se relataban las vivencias de Menelao en Egipto después del naufragio. Así la tetralogía abarcaba lo sucedido a ambos Atridas en su regreso de Troya. Al respecto, cf. Sutton (1984).
- 22 Como explica Wians (2009, pp. 182-183), “The gods know everything, past, present, and future, precisely because they have seen and do see all”.