

# LA ANAGNÓRISIS TRÁGICA EN *AGAMENÓN* DE ESQUILO

Emilio Pascual Barciela

<emilio\_pascual\_bar@hotmail.es>

Artículo recibido: 4 de abril de 2017

Artículo aceptado: 27 de abril de 2017

## RESUMEN

En este artículo estudiamos, siguiendo la teoría que el filósofo Aristóteles desarrolló en su *Poética*, la anagnórisis (reconocimiento, descubrimiento o revelación) en *Agamenón* de Esquilo. Esta tragedia representativa del estilo esquileo permite mostrar un tipo específico de anagnórisis, en particular, el episodio más importante de la obra en el que se revela la verdad trágica, desencadenando las emociones del terror y la compasión.

**PALABRAS CLAVE:** Teatro, Tragedia griega, Esquilo, Poética, Aristóteles, Anagnórisis.

## ABSTRACT

In this paper, we study following the theory of the philosopher Aristotle who developed in his *Poetics*, the anagnorisis (recognition, discovery or revelation) in *Agamemnon* of Aeschylus. This tragedy it is representative of Aeschylus' style which allows us to show a specific type of anagnorisis, in particular, inside the most important episode of the play in which the tragic truth is revealed, inducing the emotions of terror and compassion.

**KEYWORDS:** Theatre, Greek tragedy, Aeschylus, Poetics, Aristotle, Recognition.

## 1. INTRODUCCIÓN

Esquilo (525-455 a.C., aprox.) es el primer dramaturgo griego del que se conservan obras completas en la actualidad,<sup>1</sup> de ahí que los estudiosos le con-

<sup>1</sup> A lo largo del trabajo citaremos el texto en griego de las obras de Esquilo por la edición de Murray (1955b) y la traducción española realizada por Perea Morales (1986).

sideren el «creador de la tragedia».<sup>2</sup> Su producción estuvo conformada, de manera aproximada, por noventa obras, aunque solo siete han llegado íntegras hasta nuestros días: *Persas* (472 a.C.), *Siete contra Tebas* (467 a.C.), *Suplicantes* (467 a.C.), *Orestíada* (458 a.C.)—*Agamenón*, *Coéforos* y *Euménides*—y *Prometeo encadenado* (s.d.). Esquilo estableció casi todas las convenciones escénicas que después se desarrollarían en la tragedia griega, tal como podemos apreciar en las magníficas piezas de Sófocles y Eurípides. En el teatro de Esquilo los estudiosos coinciden en destacar, por ejemplo, su capacidad dramática, su imaginario mítico y la estética de su lenguaje, en suma, la potencialidad trágica. Por estas razones, se ha afirmado, acertadamente, que Esquilo «no sólo fue un gran poeta, sino también un completo hombre de teatro» (Fernández-Galiano, 1986: 93).

Sin embargo, pensamos, además, que en el actual panorama crítico sobre los estudios de la tragedia esquilea sería necesario remarcar la relevancia de la anagnórisis, un procedimiento dramático que recorre toda su producción. En la tragedia griega, como definió Aristóteles en su *Poética*,<sup>3</sup> la ἀναγνώρισις es un momento esencial de la fábula para emocionar al espectador: «Los medios principales con que la tragedia seduce al alma son partes de la fábula; me refiero a las peripecias y a las agniciones» (1450a).<sup>4</sup> El concepto de ἀναγνώρισις significa reconocimiento, descubrimiento o revelación. En la tragedia, sobre todo, permite el desarrollo de escenas cognitivas donde los héroes y las heroínas protagonizan instantes de lucidez psíquica en los que pasan, mediante un cambio (μεταβολή), desarrollado de forma gradual o repentina, desde un estado previo de ignorancia (ἄγνοια) a una fase de comprensión sobre algún aspecto que permanecía olvidado, ignorado u oculto. Según definió por primera vez el filósofo griego: «La agnición es, como el nombre indica, un cambio desde la ignorancia al conocimiento, para amistad o para odio, de los destinados a la dicha o al infortunio» (1452a).<sup>5</sup>

Aristóteles insiste en que este reconocimiento desencadena consecuencias positivas o negativas, ya que los amigos pueden convertirse en enemigos o a la inversa, girando (περιπέτεια) el desenlace hacia la desgracia (δυστυχία) o a la

<sup>2</sup> «The creator of Tragedy» reza el título del estudio que Murray (1955a) dedicó a la obra de Esquilo.

<sup>3</sup> En las siguientes páginas utilizaremos el texto en griego de la *Poética* de Aristóteles por la edición de Kassel (1966) y la traducción española de García Yebra (1974).

<sup>4</sup> πρὸς δὲ τοῦτοις τὰ μέγιστα οἷς ψυχαγωγεῖ ἡ τραγωδία τοῦ μύθου μέρη ἐστίν, αἱ τε περιπέτεια καὶ ἀναγνωρίσεις (1450a).

<sup>5</sup> ἀναγνώρισις δέ, ὥσπερ καὶ τοῦνομα σημαίνει, ἐξ ἀγνοίας εἰς γνῶσιν μεταβολή, ἢ εἰς φιλίαν ἢ εἰς ἔχθραν, τῶν πρὸς εὐτυχίαν ἢ δυστυχίαν ὀρισμένων (*Poética*, 1452a).

felicidad (εὐτυχία). Así, podemos diferenciar un tipo de anagnórisis que atañe a la identidad, la cual puede referirse a la de uno mismo o, por extensión, a la de otra persona. Pero lo que resulta más interesante por la novedosa ampliación que conlleva es la posibilidad de diferenciar otros tipos de anagnórisis, como dice Aristóteles: «hay otras agniciones; pues también con relación a objetos inanimados y sucesos casuales ocurre a veces como se ha dicho, y puede ser objeto de agnición saber si uno ha actuado o no» (1452a).<sup>6</sup>

Se infiere, pues, la existencia en la tragedia griega de tres entidades (personas, objetos y acciones) sobre las cuales, desde una escala valorativa gradual, los personajes dirigen su conocimiento para desencadenar la agnición. En consecuencia, se establece una clasificación tripartita.<sup>7</sup> En las tragedias de Esquilo la agnición trágica de identidad puede implicar un instante filosófico, esto es, un aprendizaje tardío por el sufrimiento, siguiendo el consejo délfico de «conócete a ti mismo» (γνῶθι σεαυτόν ο, traducido al latín, *gnosce te ipsum*). Esta es, por ejemplo, la situación de Jerjes en *Persas*, cuando regresa derrotado a su patria tras la guerra y se contempla a sí mismo en una situación desfavorable, lo que le permite reconocer su identidad antiheroica. Esquilo muestra un reconocimiento catártico, un momento de profunda desesperanza que supone la primera escena de anagnórisis introspectiva en la historia de la tragedia occidental.

Pero existen, además, otras agniciones, ya sean identitarias o bien sean accanciales. En ambas categorías se desdoblan en episodios trágicos o dichosos (aunque, teniendo en cuenta el propio género teatral, estos últimos son escasos). Las primeras escenifican reconocimientos entre los personajes, como la anagnórisis de Darío, Atosa y el coro en *Persas*; la agnición que protagonizan Eteocles y Polinices en *Siete contra Tebas*; la *agnitio* entre Pelasgos y las dainades en *Suplicantes*; el reencuentro que representan el caudillo y Clitemnestra en *Agamenón*; el mutuo hallazgo fraternal de Orestes y Electra, así como el conocimiento de Clitemnestra-Egisto respecto a la identidad de Orestes en *Coéforos*; y los reconocimientos consecutivos que teatralizan Hefesto, el coro, Océano e Ío en *Prometeo encadenado*, por poner solo algunos ejemplos.

Las segundas muestran el descubrimiento de sucesos trágicos (narraciones dolorosas, impiedades, maldiciones, secretos, profecías y oráculos), que pueden emplazarse en el pasado, exigiendo un relato retrospectivo a través de un

<sup>6</sup> εἰσὶν μὲν οὖν καὶ ἄλλαι ἀναγνώσεις; καὶ γὰρ πρὸς ἄψυχα καὶ τὰ τυχόντα ἐστὶν ὅσπερ εἴρηται συμβαίνει καὶ εἰ πέπραγέ τις ἢ μὴ πέπραγεν ἔστιν ἀναγνώσει (1452a).

<sup>7</sup> Por razones metodológicas omitimos el desarrollo teórico-práctico de los modos de agnición. Para ahondar en el conocimiento de la anagnórisis aristotélica en la tragedia griega, cf. Quijada (2005).

mensajero (u otro personaje –vigía, espía o heraldo–), como en *Persas* con la comunicación de la trágica derrota por el informante a la reina Atosa, o la revelación de la maldición paterna en *Siete contra Tebas*. Además, se constatan revelaciones oraculares que afectan al futuro, por ejemplo: sucede en *Persas*, cuando Darío descubre el destino trágico a Atosa y al coro de los ancianos; y en *Agamenón*, donde Casandra reconoce el final fatídico que el caudillo y ella encontrarán en el palacio. Bastante similares son los episodios que se representan en *Prometeo encadenado*, como las escenas en que el coro conoce el pasado doliente de *Ío*, al tiempo que esta, mediante la confesión profética de Prometeo, logra saber los infortunios venideros y el secreto que ocultaba sobre Zeus. Igualmente, la declaración profética que pronuncia Hermes. Todas estas escenas cognitivas provocan la conmoción de los personajes y practican en el escenario estrategias dramáticas de una enorme potencialidad teatral.

En el marco de las revelaciones actanciales trágicas diferenciamos otro subgrupo (objeto de estudio en este trabajo), que son aquellas anagnórisis que consisten en que los personajes (y el público) descubren, *in praesentia*, las acciones violentas (muertes y crímenes), o sus consecuencias directas, en el escenario. Como, frecuentemente, estos episodios suceden, ajustándose al decoro, fuera del alcance de la mirada de la mayoría de los personajes, la anagnórisis tiene un carácter retrospectivo, es decir, lo que sucedió en espacios interiores y ocultos se descubre mediante algún mecanismo escenográfico (por ejemplo, abrir la puerta del lugar en el que se ha producido la acción).

Constituyen escenas trágicas muy impactantes, ya que en esos momentos climáticos se muestran las macabras señales que prueban el hecho funesto: los cadáveres, las armas homicidas y las prendas textiles de los difuntos que incluso conservan las manchas de sangre. Estos episodios se hallan, principalmente, en *Siete contra Tebas*, cuando se descubren los cadáveres de Eteocles y Polinices, quienes perecieron en lucha fratricida; en *Agamenón*, donde Clitemnestra aparece con el objeto criminal, junto a los cuerpos inertes de Agamenón y Casandra, a quienes ha asesinado; y en *Coéforos*, pieza en la que se desvelan las muertes de Clitemnestra y Egisto a manos de Orestes. Por su fuerza patética, nos ocuparemos de la anagnórisis trágica que se produce en *Agamenón*, que es la primera obra que forma la trilogía *Orestíada* y, a su vez, una de las piezas más representativas en torno al uso de la funesta agnición en el teatro esquileo.

## 2. LA ANAGNÓRISIS TRÁGICA EN *AGAMENÓN*

En esta tragedia, por tanto, se evidencia la anagnórisis centrífuga, esto es, aquella que establece un contraste entre el espacio intra-escénico, donde acon-

tece el lance macabro, y el contexto externo, el lugar en el que ocurre la revelación. La trama marca un movimiento desde el interior hacia lo perceptible. Esquilo despierta el interés del público antes de la *agnitio* visual mediante diversas técnicas diegéticas, como las señales acústicas que proceden del ámbito que permanece oculto. El clímax cognitivo llegará con la anagnórisis truculenta, la exposición de los cadáveres en escena (Deforge, 1997).

## 2.1. El motivo del regreso al hogar

*Agamenón* se inicia con el regreso (*vóστος*) del caudillo a su patria (Micenas). Es un viaje atípico porque se transgrede la secuencia tradicional de una narración heroica (Alexopoulou, 2009). Sin olvidar que la vuelta al hogar configuró el subgénero trágico de los «dramas de retorno», pensemos en la variante positiva que ofrece la *Odisea* de Homero, donde se narra el viaje de Ulises, quien, tras peregrinar por la geografía griega, llega a Ítaca para reencontrarse con su esposa Penélope. Al contrario, el dramaturgo de Eleusis plasma un camino inverso en esta anagnórisis. Aunque pudo construir una emotiva escena de reconocimiento entre Agamenón y Clitemnestra, que volvían a verse después de los años, el sacrificio de Ifigenia y el regreso infiel con Casandra impedían la feliz representación de este episodio, así que invierte su sentido hacia la tragedia. El público conocía la leyenda, por lo que el componente de sorpresa se anula. Pero el inusual reencuentro familiar aumentaba el contraste emotivo, al frustrar la esperanza positiva con la magistral escena de anagnórisis trágica que rompía el modelo homérico.<sup>8</sup>

Cuando el jefe griego llega a las puertas del palacio, tras conquistar Troya, quizá lo más probable hubiera sido esperar un recibimiento heroico por parte de sus familiares que honrasen su *regreso* de la campaña militar, siguiendo el esquema de los dramas de retorno que tendría en la figura de Ulises su más claro antecedente. No obstante, el espectador comprueba rápidamente un sentido inverso a la línea tradicional. Como bien explica Else (1977: 73), «the meeting of husband and wife is curiously oblique and muffled». El palacio de los Atridas dejará de ser un puerto seguro para transformarse en símbolo de la maldad, un ámbito arquitectónico que albergará una violencia extrema.

<sup>8</sup> Taylor (2007: 45) comenta que «Homer already contrasted the homecoming of its hero with that of Agamemnon: a long but finally happy return to a loyal wife set against a quick but tragic return to a treacherous one. Aeschylus tackles the comparison from the other side, with *Odyssey* itself as a template».

## 2.2. La transgresión del reencuentro matrimonial

Desde que Agamenón aparece en su carruaje y dialoga con sus interlocutores se pone en marcha un teatro irónico y ambiguo.<sup>9</sup> Los personajes, sobre todo Clitemnestra, expresan lo contrario de lo que dicen. Unos, por decoro al rey, callan la perfidia que se oculta en la mansión; otros prefieren utilizar la técnica del engaño (Vílchez, 1976: 103). Agamenón también prefiere no hablar del pasado. Hay en este reencuentro avisos encubiertos, dobles sentidos y un juego de tintes macabros. Presenciamos, como señala Simon (1978: 199), una escena de «resentimientos». Los habitantes del palacio conocen la verdad, pero por temor deciden mantenerla oculta. El silencio domina un escenario que, paradójicamente, se convertirá en pura elocuencia trágica. Clitemnestra esconde sus violentos deseos, mientras que Agamenón permanece en la ignorancia. Aunque pronto descubrirá de forma drástica la tragedia. Cuando se produce su atípica entrada triunfal, el coro con ambigüedad lingüística intenta prevenirle de la amenaza que se teje en el palacio y en el corazón de la esposa en cuyo interior oculta la intención criminal.

Hay un claro contraste entre la apariencia y la realidad, una aporía que resolverá la anagnórisis, de ahí que le advierta que sea cauto en su comportamiento para observar con atención las miradas de quienes están en el interior del palacio, pues en ellas identificará a quien quiera engañarle con falsos halagos. Es diáfana en este sentido la apelación a la agnición de la verdad que se produce a través del paso del tiempo, lo que en última instancia implica un aprendizaje tardío, cuando el coro dice: «Conocerás con el tiempo, si tú investigas, al ciudadano que con justicia vela por nuestra ciudad y al que lo hace de un modo que no es conveniente» (808-809).<sup>10</sup>

Sin embargo, solo existe un engaño, la trama de una cruel cazadora en busca de su presa. De hecho, la metáfora de la caza es constante a lo largo de la trilogía. El caudillo no presagia el peligro que le acecha, comete un error cog-

<sup>9</sup> Vernan y Vidal-Naquet (1987: 105) definen *ambigüedad trágica* como «sobrentendidos, utilizados de forma consciente por ciertos personajes del drama para disimular, en los discursos que dirigen a su interlocutor, un segundo discurso, contrario al primero, y cuyo sentido sólo es perceptible a aquellos que disponen, en la escena y en el público, de los elementos de información necesarios».

<sup>10</sup> Xo. γνώση δὲ χρόνῳ διαπευθόμενος / τὸν τε δικαίως καὶ τὸν ἀκαίρως πόλιν οἰκουροῦντα πολιτῶν (808-809). Recordemos que esta expresión resulta bastante parecida a la que Prometeo emplea en *Prometeo encadenado* para evidenciar que el valor temporal es clave para que se descubra la verdad trágica: «Todo lo enseña el transcurso del tiempo» [ἀλλ' ἐκδιδάσκει πάνθ' ὁ γηράσκων χρόνος.] (984) (citamos la traducción de Calderón Dorda, 2015).

nitivo, además del ético-moral que fue sacrificar a su hija, lo que le conduce a su funesto final. Al llegar el momento de la comprensión será demasiado tarde para revertir el curso de la tragedia. Esquilo juega con la ironía, la paradoja de los héroes que creen conocer más de lo que saben.

Este clímax se observa también en su expresión volitiva: «¡Ojalá que la victoria que me acompañó permanezca aquí para siempre!» (854).<sup>11</sup> Cuando un héroe trágico eleva su voz para expresar un deseo de que todo salga bien, el espectador infiere que la trama tomará el sendero contrario. A partir de ese instante, Clitemnestra entra en el escenario. No se enfatiza la sentimentalidad del reencuentro.<sup>12</sup> Esquilo solo resalta la atmósfera enrarecida, el ambiente en que la interioridad de Clitemnestra desprende un aroma de lo corrompido por el rencor que pronto se transformará en violencia. Al pronunciar una frase en apariencia positiva, quiere manifestar su antítesis, potenciando la tragedia del fingido diálogo. Por ejemplo, dice ante el coro que ama a su esposo. Pero, en realidad, de forma soterrada reafirma su cinismo porque no le quiere, sino que antes bien le odia con todas sus fuerzas. Tras la marcha de Agamenón a la guerra, Clitemnestra sufrió con honda intensidad, pues, como la Penélope homérica, tuvo que permanecer en soledad en el hogar. Pero las lágrimas sinceras que vertieron sus ojos, como una fuente, imagen expresiva propia del estilo esquileo (Earp, 1948), ya se habían agotado. Por eso manifiesta: «Las fuentes del llanto que otrora manaban como torrentes se me han secado. Ya no me queda ni una sola gota» (887-888).<sup>13</sup> Fue el macabro sacrificio de Ifigenia lo que, como madre, no pudo tolerar. Aquella injusta decisión provocó su sentimiento de venganza. Una vez que Agamenón dejó de lado su figura como padre defensor de sus hijos, ella también desearía su rol de esposa fiel para convertirse en una madre vengadora.

Todo este discurso de la violencia se encuentra escondido, siendo más bien implícito en la representación. Aunque el secreto sería elocuente para quien supiera leer entre líneas, conociendo la situación engañosa que se vivía bajo el palacio corrupto, donde Clitemnestra se había entregado en los brazos de otro hombre como Egisto para planear de manera conjunta el crimen de Agamenón.

<sup>11</sup> Ἄγ. νίκη δ' ἐπειπερ ἔσπετ', ἐμπέδως μένοι (854).

<sup>12</sup> Según Thiele (1944: 155), «en *Agamenón* hay latente una anagnórisis entre Clitemnestra y el rey que después de largos años de ausencia regresa a su país; pero Esquilo no ha querido darle vida. Él renuncia a todo momento de sorpresa». Por su parte, Vélchez (1976: 104) señala que «la mentira, instrumento de la acción, juega en ella un papel importante. El alarde de fidelidad que la reina despliega ante el coro momentos antes de la llegada de Agamenón es más bien una farsa».

<sup>13</sup> Κλ. ἔμοιγε μὲν δὴ κλαυμάτων ἐπίσσυτοι / πηγαὶ κατεσβήκασιν, οὐδ' ἔνι σταγῶν (887-888).

Por eso antes el vigía había optado con prudencia por mantenerse en silencio. También el coro, a pesar de que ve llegar sano al caudillo y presiente la desgracia en su interior, decide contener su lengua. Esquilo, que es el maestro de los dramaturgos griegos, sabe muy bien cómo mover a sus personajes y recrear la tensión trágica en la que, bajo una aparente dicha, se esconde un plan funesto.

Lentamente, caminamos hacia la anagnórisis o descubrimiento de la trágica verdad. Cuando el espectador, que con seguridad conocería el posterior desarrollo de la trama, escuchara las palabras afectuosas que Clitemnestra dirigía a Agamenón, a quien con hipocresía llama «mi esposo querido» [φίλον κάρα] (905), podría sentir una especie de escalofrío, pues cortan la fidelidad amorosa.<sup>14</sup> El desencantado reencuentro supone un momento de tensión por el ambiente hostil. Nos encontramos ante dos personajes llenos odio y desconfianza, traidores, en suma, de su fidelidad conyugal y familiar.

### 2.3. El funesto destino tejido con púrpura

Ahora vemos cómo al cruzar sus primeras palabras no hay efusividad en sus sentimientos. Todo el discurso se esconde bajo la máscara del engaño. Un paso más hacia la tragedia se produce porque Clitemnestra, quien ha delineado el crimen al detalle, ordena a los ayudantes que tiendan una alfombra púrpura, cromatismo rojizo que anticipa, de una manera simbólica, la muerte. La reina, bajo la apelación a una justicia que en el fondo es la de las vengadoras Erinias, pretende que el caudillo acceda al interior de la casa caminando sobre una suntuosa alfombra púrpura, so pretexto de que se le tributen los honores que merece. Pero la escena no se desarrolla de forma natural, sino a través de un boato excesivo que tiene una única finalidad. La ceremonia que la esposa representa de forma planificada es el medio necesario para despertar la ira de los dioses contra Agamenón, que caerá de este modo en la soberbia y el orgullo. Ella, erigida en una reina cínica, clava su rodilla en el suelo, haciendo una reverencia al rey criminal. Aquí el destino ya se ha tejido con la púrpura que conducirá la trama hasta su fatal desenlace.

Agamenón cede, lo que, metafóricamente, marca el sentido trágico. Al pisar el tapiz púrpura (πορφυρόστρωτος πόρος, 910), símbolo del poder y la ri-

<sup>14</sup> Vernant y Vidal-Naquet (1987: 105-106) aclaran que «Clitemnestra utiliza este lenguaje de doble registro: suena agradablemente a los oídos del esposo como prenda de amor y de fidelidad conyugal; pero, ya equívoco para el coro, que presiente en él una oscura amenaza, se revela plenamente siniestro al espectador que descifra en él el proyecto de muerte que ella ha tramado contra su marido».



queza, pero también prolepsis de la sangre derramada, traza el punto de inicio del sacrificio ritual. Tengamos en cuenta que la púrpura pudo ser el color de las prendas textiles que se utilizaban en los ritos sangrientos. Por esta razón, según los académicos, en esta obra presenta con toda claridad un «caractère symbolique et prémonitoire» (Vicaire, 1963: 340) y se convierte en un objeto escenográfico con una plena «signification sinistre» (Vicaire, 1963: 340).<sup>15</sup>

La ritualización se reflejará sobre todo en el momento trágico de la muerte, ya que el procedimiento empleado podría ser el mismo que se utilizaba en los sacrificios animales. Conviene saber que Agamenón no carecía de inteligencia. Pero tiempo atrás cometió excesos violentos. Así lo hubo resaltado el coro (Paco Serrano, 2003) en un emotivo parlamento. Sin embargo, en esta acción actúa de forma negligente al confiar en demasía en las halagadoras palabras de su esposa. En un principio se muestra temeroso (φόβου, 924), pues sabe que esta actitud atenta contra la moderación: «como a un hombre, no como a un dios, me des honores» (925).<sup>16</sup> El comportarse de un modo prudente es el ideal al que debe aspirar el ser humano, comportándose con sensatez y cordura (North, 1964: 46). Agamenón lo sabe. Pero en el combate dialéctico con su esposa yerra y muerde el anzuelo. Imbuido en la ignorancia, comete un error cognitivo, mientras que con un orgullo sacrílego accede al palacio, a la trampa que se ha tendido para que caiga como una presa en la casa, que es la morada de los muertos, y en las aras de ese altar cuidadosamente preparado que le espera para materializar el cruento sacrificio (Yziquel, 2001), cuyo objetivo no será otro que el de recuperar el honor de la difunta Ifigenia, cumpliendo, en sentido circular, la Ley del Talión.

## 2.4. La realización de la tragedia como un ritual

El contrapunto a la tensión lo pone el coro que presagia la desgracia (975-976). Inmediatamente, y en una acción simultánea, es decir, a la vez que el coro pronuncia una especie de vaticinio, tiene lugar el crimen en la sala interna del palacio, oculta a la mirada del espectador y de los personajes, lo que no impide que, como ya señalamos más arriba, desde el exterior se escuchen los alaridos

<sup>15</sup> Márquez (1987: 81) refiere cómo «Esquilo juega con la ambigüedad del término. La púrpura es, sin duda, el signo externo de la majestad y el poder, pero es también el recuerdo de ese coro de vengadoras que se alimentaban con la sangre de sus víctimas y, sobre todo, el anticipo de la sangre que teñirá al manto -otra tela roja- de Agamenón cuando éste recorra el purpúreo camino».

<sup>16</sup> Ἄγ. λέγω κατ' ἄνδρα, μὴ θεόν, σέβειν ἐμέ (925).

de pánico y dolor que profiere el caudillo.<sup>17</sup> La acción trágica acontece dentro de la casa. Pero un movimiento centrífugo permitirá que la verdad truculenta salga hacia la zona externa, desencadenando la consabida anagnórisis. Para ello se utilizan recursos escénicos, como la puerta giratoria (ἐκκύκλημα) y, posiblemente, la plataforma con ruedas (Noël, 2008).<sup>18</sup> El corifeo no está junto a los interlocutores para contemplar la escena. Sin embargo, permanecerá cerca del lugar del crimen para oír los gritos del rey.

El público tiene que imaginar ahora lo que está sucediendo en el otro espacio, aunque más tarde sabrán todo lo que ha ocurrido con detalle. Nos encontramos en el instante climático porque sucede el lance mortal, el frío y premeditado asesinato de Agamenón a manos de Clitemnestra. Así lo denota la exclamación dolorosa del caudillo: «¡Ay de mí! ¡Me han herido de un golpe mortal en las entrañas!» (1343).<sup>19</sup> Al escuchar esta macabra expresión, dos miembros del coro se detienen de una forma brusca para cuestionar lo que ocurre en el palacio: «¡Calla! ¿Quién grita, herido de un golpe de muerte?» (1344).<sup>20</sup> Clitemnestra continúa y con extrema violencia da otra embestida, como evidencia la siguiente queja del moribundo monarca: «¡Ay de mí nuevamente! ¡Me han herido otra vez!» (1345).<sup>21</sup> A partir de este momento se establece la dicotomía entre la verdad y la apariencia, es decir, el misterio sobre lo que ha sucedido en el interior.<sup>22</sup> Antes de la anagnórisis, el coro presenta un conflicto de emociones que fluctúa entre lo cierto y lo incierto. Hay señales acústicas que prueban la veracidad del crimen. Pero, guiados por un sentido materialista, prefieren acceder al palacio para descubrir *in flagranti* a los asesinos con las pruebas evidentes que corroboren la verdad (1350-1351).<sup>23</sup>

<sup>17</sup> Notemos una diferencia que consideramos esencial en el *modus operandi*. Agamenón amordazó a Ifigenia para impedir que gritara. Clitemnestra quiere, precisamente, que se escuchen sus alaridos. Como explica Calderón Dorda (2013: 14), Esquilo subraya «el carácter sacrilego del sacrificio de Agamenón cuando, en vez de su asentimiento como víctima, es herido tres veces y no una sola como era de rigor, al tiempo que daba gemidos de dolor».

<sup>18</sup> En este sentido, Dupont (2015: 59) ha elogiado el estilo que «focalise ses performances sur les effets sonores ou visuels: machines, grands mots, costumes, accessoires, scenes pathétiques».

<sup>19</sup> Ἄγ. ὄμοι, πέπληγμαι καιρίαν πληγὴν ἔσω (1343).

<sup>20</sup> Χο. σῖγα· τίς πληγὴν ἀντεῖ καιρίως οὐτασμένος; (1344).

<sup>21</sup> Ἄγ. ὄμοι μάλ' αὖθις, δευτέραν πεπληγμένος (1345).

<sup>22</sup> Lesky (1973: 102) advierte que «escenas como esta quiere verlas nuestra imaginación de un modo plástico y recobrar a ser posible la impresión que en los espectadores debía causar el teatro clásico».

<sup>23</sup> Según Douterelo Fernández (2001: 18-19), el episodio contrasta «la veracidad del conocimiento proporcionado por la vista y la oposición con la incertidumbre de lo que no podemos ver, pero creemos saber». Encinas Reguero (2009: 382) opina que «el Corifeo utiliza el concepto *tekmêrion* para aludir a los gemidos de Agamenón, que hacen presagiar su muerte. [...] en este

## 2.5. El descubrimiento de la trágica verdad

Esquilo otra vez más demuestra su conciencia retórico-judicial, al decantarse por la revelación mediante signos materiales seguros, los indicios (τεκμήρια) que corroboren la tragedia, como un juicio en el que hubiera que aportar testimonios fiables. Así, se opta por un pensamiento demostrativo, basado en lo visual, para probar lo sucedido y, en consecuencia, saber con seguridad cuál es el estado en que se encuentra Agamenón. De este modo, mediante la anagnórisis, se revela la catástrofe. En este momento el espectador asiste al trágico «descubrimiento» (Murray, 1955a: 163), al «cuadro revelado por el lanzamiento del ἐκκόκλημα» (Easterling y Knox 1990: 301), o, dicho con un acertado símil pictórico, al «cuadro del horror» (Zimmermann, 2012: 36).

En este preciso instante se produce el lance cognitivo, esto es, la anagnórisis que permite conocer cómo Clitemnestra ha asesinado a Agamenón y su concubina Casandra, provocando la inversión del espacio amoroso en un lugar nefando, el cual, según interpreta Noël (2008: 7), se ha convertido en «miroir inversé du *thalamos*».<sup>24</sup> Cuando la puerta del palacio se abre, a través del mecanismo técnico, aparece en el escenario la imagen truculenta. Si se nos permite una *excursus* comparado, podríamos señalar una diferencia genérica esencial, atendiendo a la escena que siglos más tarde el escritor Caritón de Afrodisias presentará en su novela *Quéreas y Calirroe*. Al final de esta obra amorosa y de aventuras también se produce un contraste entre el interior y el exterior, explotado de nuevo con gran maestría por el autor. En dicha secuencia, leemos cómo al descender la cortina de un carruaje donde se hallan los amantes, como si fuese una pintura, el héroe y la heroína quedan ante la vista del público, generando una estampa rebosante de felicidad que pone el broche de oro a la narración trepidante con su regreso al hogar y el ansiado reencuentro/reconocimiento con sus familiares, secuencia esta que Caritón narra con enorme dinamismo para provocar la *admiratio* (VIII, 6, 8).

pasaje ese indicio no se concibe en modo alguno como un signo irrefutable, sino más bien lo contrario, ya que el Coro decide no creer en la muerte de Agamenón hasta tener pruebas de ella».

<sup>24</sup> Noël (2008: 8) interpreta que «l'ecycléme est comme la perverse inversion du *thalamos*, la chambre nuptiale cachée au fond du palais, où les époux légitimes goûtent en toute liberté aux plaisirs de l'amour. Scandaleusement exhibés en dehors du palais, aux yeux du public, les amants Agamemnon et Cassandre jouissent dans la mort d'une union adultère obscène, mise en scène par Clytemnestre elle-même. C'est le *topos* des retrouvailles émues des époux dans l'intimité de la chambre, merveilleusement incarné par l'union finale d'Ulysse et de Pénélope dans l'*Odyssée*, qui se trouve ainsi en tous points outrageusement perversi».

En sentido inverso, como ya expusimos líneas atrás, en la tragedia no son frecuentes este tipo de escenas que reconfortan el ánimo, siendo más habitual que se pretenda provocar la conmoción catártica a través del recurso esceno-gráfico de abrir una puerta, detrás de la cual se muestra el espectáculo funesto. Veamos, por tanto, la diferencia de tonalidad que Esquilo ofrece en *Agamenón*, donde se representa el descubrimiento de una honda tragedia, en tanto que el público asiste a la visualización del horror en un contexto que transgrede el espacio amoroso. Trazando un movimiento hacia el ámbito externo, los cadáveres de los adúlteros se muestran en el escenario (Deforge, 1997). No tenemos aquí un cuadro admirable. Lejos queda la escena de un concepto heroico. Las connotaciones de esta estampa sangrienta, a modo de un grupo escultórico, ecfrástico, en el que la reina, «como odioso cuervo» [κόρακος ἐχθροῦ] (1473), aparece sobre los cuerpos, cuadro situado en el centro del escenario, conlleva una elevada violencia que introduce el componente *gore*. Clitemnestra desarrolla su actuación como una fémica asesina, mientras que, por antítesis, la pareja se enmarca en un tálamo fúnebre.

Una vez que la reina ha cometido el horrendo crimen, resulta sorprendente, además, el despiadado discurso que pronuncia ante el coro de ancianos, portando en sus manos el arma homicida (quizá un hacha) que incluso gotea la sangre recién vertida, y todavía con los cuerpos inertes, como pruebas claramente visibles, bajo sus pies, al modo de un animal salvaje después de cazar a sus presas. Esquilo no recurre a la clásica figura del mensajero para comunicar la noticia, así que es la propia protagonista quien confiesa el regicidio sin remordimientos.<sup>25</sup> El prólogo de su discurso establece ya la antítesis entre las acciones precedentes y la trama posterior: «No sentiré vergüenza de decir lo contrario de lo que he dicho antes según era oportuno» (1372-1373).<sup>26</sup> En seguida, Clitemnestra, como si fuese una acusada que declararse en un juicio ante el juez, recrea con enorme dinamismo y deteniéndose en todos los detalles la descripción repulsiva de la muerte que ha infligido a su esposo. El procedimiento que emplea no deja lugar a la duda sobre su premeditación. Después de echar sobre Agamenón una especie de manto suntuoso, como una

<sup>25</sup> Loraux (1989: 31) señala que Clitemnestra es la reina de la mentira, pues domina a la perfección el discurso engañoso. Vilchez (1976: 105) apunta la doblez en su carácter, pues «al contrario de lo que dice, el amor es odio; en lugar de ser débil, es casi varonil en su audacia, frialdad racional y tenacidad». Paco Serrano (2003: 107-ss.) piensa que tras el crimen se quita la máscara para mostrar su faceta animal, portadora de cualidades terribles (cruel, vengativa, celosa e infiel). Zambujo Fialho (2012: 58) entiende que «constitui um caso extremo» en tanto que transgrede la casa marital con infidelidad y regicidio.

<sup>26</sup> Κλ. πολλῶν πάροιθεν καιρίως εἰρημένων / τάναντί' εἰπεῖν οὐκ ἐπαισχυνθήσομαι (1372-1373).

red de pescadores, la «túnica-red» (Kadaré, 2006: 201), mientras se hallaba en la bañera, para que no tuviera la posibilidad de maniobrar en su defensa, con furia le asestó dos certeros golpes que le dejaron en un estado de semiinconsciencia (1379-1386).<sup>27</sup>

La acción criminal fue su degollación, un macabro procedimiento que implicaba su sacrificio en honor al dios Zeus, al modo de un ritual (Calderón Dorda, 2013). Esquilo ha dibujado una heroína que no titubea en su determinación criminal, a diferencia de lo que Eurípides hará con su Medea, a la que dota de una especie de conciencia que le impele a reprimir sus impulsos. En esta ocasión, la esposa resulta a todas luces enérgica. Al segarle el cuello, Agamenón, gradualmente, perdió su vida en la tina de baño mortal, donde el agua se mezcló con la sangre (1386-1390). En ese receptáculo se funden estos líquidos, como una libación, con un simbolismo funerario, de modo que «the killing of Cassandra, as of Agamemnon, is presented as a sacrifice» (Seaford, 1984: 247).

Esquilo se ajusta en este caso al juicio crítico que más tarde expondrá Aristóteles, quien aconsejaba a los dramaturgos que para representar tragedias que consiguieran provocar la compasión del auditorio debían poner en el escenario acciones violentas, crímenes que se produjeran en el seno de las relaciones familiares, ya que de este modo producirían mayor conmoción. Dice el filósofo griego: «cuando el lance se produce entre personas amigas, por ejemplo si el hermano mata al hermano, o va a matarlo, o le hace alguna otra cosa semejante, o el hijo al padre, o la madre al hijo, o el hijo a la madre, estas son las situaciones que deben buscarse» (1453b).<sup>28</sup>

## 2.6. El discurso de la hiperviolencia

Esta es la línea de honda tragedia que utiliza Esquilo en *Agamenón*, siendo la primera vez que se refleja una poética trágica del horror a través de un personaje femenino: «nunca desfiló por la escena griega un ser como Clitemnestra», señala Rodríguez Adrados (2006: 35). Más tarde, Eurípides pondrá sobre el escenario a un personaje terrible, como la iracunda Medea, pero el

<sup>27</sup> No sabemos con exactitud la prenda textil que Esquilo menciona a lo largo de la trilogía para definir el arma homicida que utiliza Clitemnestra. La variedad terminológica denota un uso polifacético como objeto mortífero. Como estudia Noël (2011), es posible que fuese un manto sin aperturas para que Agamenón no pudiera maniobrar, de modo que quedara sin defensa, como se observa en la Crátera Ática de figuras rojas (470-465 a.C.), atribuido por Beazley al pintor de Dokimasia, cf. Martino (2009: 181).

<sup>28</sup> ὅταν δ' ἐν ταῖς φιλίαις ἐγγένηται τὰ πάθη, οἷον ἢ ἀδελφὸς ἀδελφὸν ἢ υἱὸς πατέρα ἢ μήτηρ υἶον ἢ υἱὸς μητέρα ἀποκτείνει ἢ μέλλῃ ἢ τι ἄλλο τοιοῦτον δοῦναι, ταῦτα ζητητέον (1453b).

dramaturgo de Eleusis ya había conseguido conmocionar a los espectadores con un derroche de violencia explícita. Es verdad que en *Siete contras Tebas* los cuerpos de los hermanos se mostraban en escena, pero allí existía un tono compasivo. En este lance patético, en cambio, se muestra en el teatro lo que podríamos definir con el término de hiperviolencia. Primero se procede con la exhibición cadavérica, al mostrar el cuerpo de Agamenón. Después, incluso la asesina decide recrearse de una manera retorcida en los detalles más desagradables y siniestros, como las consecuencias inmediatas en el momento de asestar los golpes certeros.<sup>29</sup> Advirtamos que no se trataría aquí de incidir en aspectos morbosos, sino de tratar de buscar posibles causas en fenómenos antropológicos y culturales de la Antigüedad que pudieran justificar su evidente plasmación escénica, como en seguida explicaremos.

Fijémonos, sobre todo, en la descripción dinámica, en el preciso vocabulario médico y en el cromatismo sangriento del discurso que pronuncia Clitemnestra en relación al instante trágico en que Agamenón estaba agonizando, después de su violenta agresión, porque resulta trágicamente perturbador por esa especie de arrebató pasional con el que transmite la acción horrenda: «una vez caído, fue perdiendo el calor de su corazón y exhalando en su aliento con ímpetu la sangre al brotar del degüello. Me salpicaron las negras gotas del sangriento rocío, y no me puse menos alegre que la sementera del trigo cuando empieza a brotar con la lluvia que Zeus concede» (1388-1392).<sup>30</sup>

Como podemos observar desde la perspectiva de la ejecutora de la venganza, el instante exacto de cercenar el cuello de Agamenón genera una especie de ékfrasis (ἔκφρασις) que se vincula, metafóricamente, al mundo vegetal, portentosa imaginería de la naturaleza típica del estilo dramático de Esquilo (Earp, 1948) y que siglos más tarde también utilizarán importantes autores latinos, como, por ejemplo, Publio Ovidio Nasón (*Metamorfosis*), Séneca (*Edipo*, *Tiestes*) y Lucano (*Farsalia*). Esta escena con nítido cariz pictórico es, según el juicio de Peradotto (1964: 380), «the most violent of these images».

<sup>29</sup> Bowra (1958: 71) cree que «en las soberbias escenas del *Agamenón*, Esquilo logra los efectos trágicos más auténticos». Miguel Jover (1998: 131) aduce que la narración de la escena supone una «inmediatez horripilante». Briosó Sánchez (2006: 79) piensa que el poeta tiende a «la necesidad dramática de exhibir las pruebas materiales de esa violencia. Pero no ahorra el relato de esos infortunios, tal como sucedía con otros episodios acontecidos fuera de la vista del público». Caballero López (2013: 45) explica que Esquilo refleja «un momento especialmente climático».

<sup>30</sup> Κλ. οὐτῶ τὸν αὐτοῦ θυμὸν ὀρμαίνει πεσών: / κάκφρυσίων ὀξεῖαν αἵματος σφαγὴν / βάλλει μ' ἔρεμνῆ ψακάδι φοινίας δρόσου, / χαίρουσαν οὐδὲν ἦσσαν ἢ διοσδότῳ / γάνει σπορητὸς κάλυκος ἐν λοχεύμασιν (1388-1392).

Clitemnestra explica cómo al extraer de la herida corporal el filo del hacha no brotó, unidireccionalmente, un chorro de sangre, sino que se produjo una explosión que dispersó en forma de gotas el líquido rojizo, el cual impactó sobre ella. Resulta muy interesante comprobar en esta pieza de Esquilo, que es el dramaturgo de Eleusis, cómo recrea esta imagen cinematográfica a partir de una expresión metafórica, pues compara ese baño sangriento con la llovizna que, enviada por Zeus, cae del cielo para fecundar el campo, el sagrado espacio terrestre dedicado al culto de Démeter.

Quizá el dramaturgo estuviera aludiendo, implícitamente, al hipotético ritual agrario que los estudiosos asocian al ámbito de la vegetación (Murray, 1955a). El coro irá más lejos todavía en esta metáfora cromática, al decir que los crímenes familiares que se han cometido provocan que sobre el palacio caiga lluvia de sangre, la cual provoca ríos de color rojo que conducen al interior de la morada maldita. Ahora bien, más allá de su evidente valor estilístico, apreciemos también que la referencia concreta al cereal resulta reveladora porque el trigo era el símbolo epifánico en los misterios eleusinos y en los rituales en honor a Démeter, la diosa de la madre Tierra. Se ha dicho, como leemos en el libro de Kerényi (2004: 113), que en aquellos ritos había una fase en la que se mostraba una espiga cortada. Si relacionamos ambas escenas, podríamos tal vez interpretar con las cautelas necesarias esta escena de una manera simbólica, pues Agamenón es decapitado, como una espiga, y después se muestra su cuerpo inerte. Para Clitemnestra, además, la sangre del caudillo cierra el círculo de violencia, pues se une a la sangre de Ifigenia.

Clitemnestra devuelve el golpe mortal a Agamenón con un hacha. Sabemos por el coro que es un arma de doble filo (ἀμφιτόμῳ βελέμῳ, 1496), como también muestran las pinturas que decoran las cerámicas griegas,<sup>31</sup> invirtiendo la muerte de Ifigenia (1528-1529). La esposa realiza una especie de ritual de descuartizamiento (σπαραγμός). Con las diferencias pertinentes, siguiendo a Seaford (1984: 249-250), la reina sega el cuello de Agamenón, como evidencia el coro, cuando define en términos de sacrificio dicha acción (1409). En un sentido antropológico, esta escena violenta acaso podría evocar la fase del antiguo ritual que se vincula a la ceremonia agraria y funeraria (Murray, 1955a; Rodríguez Adrados, 1972). Como también sucedía en esta fase ritual, tenemos a su vez la anagnórisis que hace explícita la revelación de la trágica verdad, en este caso no a través de un mensajero, sino mediante la visualización de la propia estampa funesta. Esta agnición dinamiza el sentido

<sup>31</sup> Sobre las representaciones de estos episodios violentos en el arte griego antiguo, cf. Dukelsky (2011), Damet (2011), Martino (2009) y Viret-Bernal (1996).

que Aristóteles daba a la catarsis, la cual debía producirse por las emociones del miedo y la piedad, ya que en este lance patético la tragedia potencia sobre todo la repulsión, sin aminorar el dolor, de lo truculento.<sup>32</sup>

## 2.7. Los efectos emotivos de la anagnórisis

En este episodio la anagnórisis provoca una poética del terror, una dinámica que más tarde retomará Eurípides en *Bacantes*, con la diferencia de que allí la tragedia se cometerá por desconocimiento, como también sucederá en el *Tiestes* de Séneca. No obstante, en ambos casos nos encontramos con la manifestación de la hiperviolencia que dirige al espectador hacia una agnición angustiosa. En primer lugar, el coro muestra su turbación anímica no solo por la desorbitada violencia física que la reina ha ejercido sobrepasando el límite, sino también ante la soberbia empleada para describir la acción criminal sin importarle lo más mínimo que el cuerpo inerte del que fuera su esposo yaciera en la tierra: «¡Nos asombra tu lengua! ¡Cuán audaz al jactarte con ese lenguaje junto al cadáver de tu marido!» (1400-1401).<sup>33</sup>

Como hemos apuntado, nos parece necesario volver de nuevo a la teoría aristotélica sobre los tipos de lance patético que los personajes pueden realizar, ya que en este caso el obrar de Clitemnestra se ajusta al de aquellos personajes que deciden cometer la acción con lucidez cognitiva. Así pues, como señaló Aristóteles, «es posible, en efecto, que la acción se desarrolle, como en los poetas antiguos, con pleno conocimiento de los personajes» (1453b).<sup>34</sup> Este modo de proceder será el mismo que Orestes ejerza contra la propia Clitemnestra y Egisto. Al actuar a sabiendas, la tragedia exacerba lo repulsivo, sobre todo si se produce en las relaciones familiares, donde existen vínculos

<sup>32</sup> Brioso Sánchez (2006: 79) considera que «la visión de los cadáveres mantenía así la vinculación entre la tragedia y la muerte y desde luego con los ritos fúnebres». Deforge (1997: 70) señala que «Eschyle dans ce drame combine tous les procédés possibles de monstration de la mort: l'angoisse prophétique, la prémonition immédiate, et, nouvelle invention eschyléenne, les cris entendus de l'assassiné dans la *skènè*; puis ce sera le récit (par l'assassin même) et la monstration du cadavre ensanglanté». Huhges-Fowler (1991: 93) expone: «the image is primarily sexual, but the word *σφαγὴν* makes Agamemnon another sacrifice to the underworld, and Clytemnestra, spattered with dark drops of bloody gore, has drunk his blood and so become the avenging Erinys of Iphigenia, while Agamemnon has drunk to the dregs in his house the mixing bowl that he himself had filled with accursed evils».

<sup>33</sup> **Χο.** θαναμάζομέν σου γλῶσσαν, ὡς θρασύστομος, / ἦτις τοιόνδ' ἐπ' ἀνδρὶ κομπάζεις λόγον (1399-1400).

<sup>34</sup> ἔστι μὲν γὰρ οὕτω γίνεσθαι τὴν πρᾶξιν, ὥσπερ οἱ παλαιοὶ ἐποίουν εἰδότας καὶ γιγνώσκοντας (1453b).



de parentesco.<sup>35</sup> Aunque la imagen descriptiva que se ofrece de la reina es la de una furia, una heroína irracional, una mujer con rasgos animalizados, una erinia con sed de sangre, no por todo ello su crimen carece de lógica premeditación y alevosía, ni le exime de responsabilidad. Por eso el coro le acusa sin ambages de estar inmersa en un proceso mental patológico y anticipa la tragedia que se representará en *Coéforos*: «Eres de alma altanera y has hablado con arrogancia. Tu mente ha enloquecido con este suceso que mancha la sangre de un asesinato. Sobre tus ojos destaca el fluir de la sangre. Necesario es que ya, privada de amigos, pagues represalias, golpe por golpe» (1426-1430).<sup>36</sup> Asistimos, pues, tras esta anagnórisis del coro a la expresión emocional que consiste en una *indignatio* ante el crimen pérfido realizado con engaño (δολίῳ μόρῳ, 1519), pues los ancianos le reclaman conciencia por su maldad, una especie de reconocimiento de su culpabilidad que no se va a producir.<sup>37</sup>

Según se puede comprobar en el siguiente parlamento, los efectos emotivos de la anagnórisis se proyectan en el coro, que ahora, como si fuese un testigo visual, pasa a un estado compasivo por el monarca y ofrece el lamento fúnebre, donde mediante una *amplificatio* exterioriza su dolor tras el reconocimiento de la desgracia, acompañado a su vez de preguntas retóricas que no esperan respuesta, pero que sirven para incrementar el patetismo de una escena ritual: «¡Ay, ay! ¡Rey, Rey! ¿De qué manera debo llorarte? ¿Qué decirte desde el interior de mi alma amiga? Yaces en esa tela de araña, exhalando tu vida con impía muerte -¡ay, ay de mí!- en ese indigno lecho, vencido por muerte traicionera mediante el arma de doble filo que una mano empuñó» (1489-1496).<sup>38</sup>

<sup>35</sup> Moreau (1990: 46) interpreta que «la mort d'Agamemnon dans son propre palais produit un effet pathétique: après dix ans d'absence il rentre en vainqueur dans sa maison, salue Argos, sa ville, et les dieux de son pays. Un moment plus tard on entend les cris d'agonie. Le père meurtrier provoquait l'horreur, le souverain d'Argos attire la sympathie. Eschyle n'a pas créé une caricature, mais un personnage complexe».

<sup>36</sup> **Χο.** μεγαλόμητις εἶ, / περίφρονα δ' ἔλακες. ὥσπερ οὖν / φονολιβεῖ τύχα φρὴν ἐπιμαίνεται, / λίπος ἐπ' ὀμμάτων αἵματος εὐ πρόπει: / ἀτίετον ἔτι σὲ χρὴ στερομένην φίλων / τύμμα τύμματι τεῖσαι (1426-1430).

<sup>37</sup> Como apunta Hughes-Fowler (1991), el coro da a entender que Clitemnestra ha ingerido la sangre de sus víctimas en una especie de ritual antropófago (1407). Esta interpretación se podría percibir también se reparamos en las visiones que padece Cassandra antes de entrar al palacio. Ella describe, entre metáforas y símbolos, cómo Clitemnestra actúa como si preparase un ritual, ya que verterá en una vasija la sangre extraída de Agamenón, como el veneno (φάρμακον) de su corazón (1260-1262).

<sup>38</sup> **Χο.** ἰὼ ἰὼ βασιλεῦ βασιλεῦ, πῶς σε δακρῦσω; / φρενὸς ἐκ φιλίας τί ποτ' εἶπω; / κεῖσαι δ' ἀράχνης ἐν ὑφάσματι τῷδ' / ἀσεβεῖ θανάτῳ βίον ἐκπνέων. / ὄμοι μοι κοίταν τάνδ' ἀνελεύθερον / δολίῳ μόρῳ δαμεις <δάμαρτος> / ἐκ χερὸς ἀμφιτόμῳ βελέμινῳ (1489-1496).

En el último instante, el coro llega a la comprensión del verdadero significado que subyace en esta cadena de crímenes, que es la Ley del Talión: «¡Un ultraje sucede a otro ultraje! Difícil es esto de juzgar: expolian al que expolia, y el que mata paga. Mientras permanezca en su trono Zeus, permanecerá -es ley divina- que el culpable sufra» (1560-1564).<sup>39</sup> Esta es la sentencia sacrificial. El coro aprende por el dolor (πάθει μάθος), comprende que Agamenón debía expiar su culpa. También reconoce en Clitemnestra a la asesina, que habrá de recibir su castigo, pero en el fondo subyace el destino inevitable y las culpas heredadas. Se corrobora cómo el procedimiento de la anagnórisis alcanza aquí su dimensión trágica. Como señaló Laín Entralgo (2005: 214-215), ampliando el radio de influencia de la anagnórisis también hacia el público: «Gracias a la anagnórisis conoce y reconoce el espectador lo que verdaderamente acaece en la escena [...]. Sólo por la virtud del reconocimiento se hacen patentes la verdad, la coherencia interna y el sentido de la fábula –sentido sobrehumano, casi siempre– en el alma del espectador».

Llegamos de esta manera al *diminuendo* de la acción. La ironía se plasma en esta escena final, ya que el dramaturgo pone los peldaños de la trama que se va a desarrollar en *Coéforos*, estableciendo el conflicto entre la apariencia y la realidad. Cuando Clitemnestra se jacta de culminar su crimen y se dirige a su cómplice en el engaño con soberbia desprecia al coro, pues cree, equivocadamente, que todo ha terminado. Pero esta nueva osadía de menospreciar a los ancianos de la ciudad abrirá el camino hacia la siguiente anagnórisis trágica que tendrá como protagonista a Orestes, quien, como un vengador de la honra paterna, cerrará el círculo de la violencia.<sup>40</sup>

<sup>39</sup> Xo. ὄνειδος ἤκει τόδ' ἀντ' ὄνειδους. / δύσμαχα δ' ἔστι κρῖναι. / φέρει φέροντ', ἐκτίνει δ' ὁ καίων. / μίμνει δὲ μίμνοντος ἐν θρόνῳ Διὸς / παθεῖν τὸν ἔρξαντα: θέσμιον γάρ (1560-1564).

<sup>40</sup> Cabe apuntar que en *Agamenón* Clitemnestra utilizó el engaño. Pero hay una diferencia. Ante la llegada del caudillo al palacio, fingía fidelidad y sentimiento amoroso, por lo que era un uso distorsionado del lenguaje, ambigüedad, doble sentido y ocultación de su condición moral. En cambio, en *Coéforos* Esquilo elaborará una trama más compleja al mostrar, explícitamente, cómo Orestes planea una farsa, una micro-representación trágica, introduciendo el factor meta-teatral e irónico. No solo se tratará del uso de la mentira a través del lenguaje, esto es, de la historia falsa, sino del empleo del disfraz tanto físico como simbólico, además de un desdoblamiento de la identidad y/o personalidad, ante los personajes que se convierten en víctimas del fraude nefasto. Será, por tanto, *Coéforos* la obra donde la confluencia de engaño, disfraz, error, ironía y tragedia alcanzará un mayor desarrollo, consiguiendo unos resultados dramáticos encomiables por el suspense y la emoción en el clímax que coincidirá con la anagnórisis que resuelva el conflicto entre la falsa apariencia y la realidad verídica. Aunque el antecedente se encontraría en *Odisea* de Homero, cuando Ulises se presenta disfrazado ante su hijo Telémaco y la nodriza Euriclea, y también en la adopción de otra identidad, añadiendo la historia inventada, al reencontrarse con su padre Laertes.

### 3. A MODO DE CONCLUSIÓN

Según establecimos en la introducción de este trabajo, en el grupo que conforma la anagnórisis de acciones trágicas, que se pueden diferenciar, a nivel metodológico, de las anagnórisis que tienen como núcleo la agnición de identidades, tiene una especial funcionalidad un tipo de descubrimiento que podemos definir como la revelación del horror, puesto que nos estamos refiriendo a los episodios cognitivos que ofrecen a los personajes y, por extensión al espectador, siempre en el marco de los reconocimientos de tramas violentas, una dramaturgia de lo macabro, cruel y sangriento. La mayoría de estas anagnórisis consisten en una puesta en escena de la muerte trágica que genera un teatro ritual que se remontaría a los mismos orígenes del propio género dramático.

En estas escenas ya no se trata de narrar de forma retrospectiva o proyectiva las consecuencias bélicas, las profecías siniestras o los antiguos hechos nefandos, sino de revelar la violencia (oculta o visible, climática o repentina) en toda su crudeza durante la representación a través de diversas técnicas dramáticas. No obstante, el escenario, que se tiñe de cromatismo rojizo, desde el plano simbólico pero también en el físico, se suele duplicar en espacios internos y espacios externos. Conocido es que la tragedia griega, siguiendo la norma de lo que consideraba más apropiado, esto es, el decoro (*πρέπον*), tiende a la ocultación de la violencia en escena, de modo que toda gama de acción dañina (muertes, crímenes y asesinatos) que pudiera soliviantar la sensibilidad del público sucede lejos de la mirada, en lugares escondidos, y después, una vez que se ha cometido el lance patético, la verdad funesta (en forma de pruebas fidedignas) sale al exterior frente a personajes y espectadores.

Hemos constatado varias técnicas para escenificar la anagnórisis. Cuando público y personajes presencian las acciones truculentas nos encontramos ante la dramatización visual del *πάθος*, lo que potencia el impacto psíquico, al reconocer *in situ* la tragedia. Por otro lado, estamos frente a la violencia omitida, hasta cierto punto porque existen grados en cada acción, si seguimos *in crescendo* los acontecimientos hasta que llega el lance nefando, que sucede fuera de la zona perceptible, ya sea en una habitación de una casa o del palacio, u otros espacios contiguos.

En estos ejemplos, el lance patético se tamiza con la elipsis tanto temática, que elude la representación trágica, y se opta por su narración retrospectiva, generalmente a través del mensajero, como escenográfica, ya que la acción se minimiza con recursos de utilería (la puerta central que da acceso a la sala), como acontece en *Agamenón*, cuando el caudillo y Casandra son asesinados por Clitemnestra en el palacio, pero la criminal después sale al exterior con el arma homicida y muestra los cuerpos inertes.

Existe una gradación en la violencia, de manera que, si bien la elipsis funciona en un primer momento, al final siempre se revela la tragedia frente al público, lo que incide en la dramaturgia de la crueldad al mostrar en el escenario el horror visual con técnicas rayano en lo pictórico, pues se trata de una composición hierática en la que aparecen los cadáveres. La anagnórisis truculenta, o descubrimiento de la verdad trágica, implica el punto climático de la obra. Aquí es funcional el *atrezzo*, los mecanismos escenográficos (por ejemplo, el ἐκκύκλημα, esto es, la apertura de la puerta del palacio en el que ha sucedido el crimen) para exhibir las evidentes señales fidedignas que prueban el hecho funesto.

El gran dramaturgo de Eleusis presentó a personajes violentos (Eteocles, Polinices, Agamenón, Clitemnestra, Orestes) que realizaban los crímenes contra sus familiares con conocimiento, es decir, con plena conciencia de sus actos, logrando de este modo conmocionar al espectador. Los siguientes tragediógrafos griegos, Sófocles y Eurípides, darán un paso más en la construcción de estas anagnórisis, haciendo que algunos de sus personajes cometan la tragedia desde la ignorancia, como, por ejemplo, Edipo en *Edipo rey* o Ágave en *Bacantes*, con el posterior descubrimiento de la verdad. Incluso, como señaló Aristóteles, a personajes que a punto de cometer la tragedia se den cuenta y desistan de realizar la atrocidad. Las tres perspectivas son complementarias y nos permiten conocer el alcance de la anagnórisis, aunque en esta ocasión hayamos optado por ejemplificar el primer caso en la que consideramos una tragedia magistral.

Hemos tratado de evidenciar cómo Esquilo utilizó en sus obras, en este caso en el ejemplo de *Agamenón*, si bien se podrían aportar más episodios de otras piezas, el tipo específico de anagnórisis que consiste no tanto en el descubrimiento de una identidad, cuanto en la revelación de un suceso trágico, esto es, lo que Aristóteles definía en los términos de «saber si alguien ha actuado o no». De esta manera, apreciamos cómo se amplía, en un grado muy considerable, el prisma del procedimiento de la anagnórisis en su clasificación tripartita, desde los objetos y las identidades hasta las acciones.

En conclusión, Esquilo fue un maestro del arte teatral para provocar en el auditorio los efectos emotivos del terror (φόβος) y la compasión (ἔλεος), consiguiendo la catarsis (κάθαρσις), o purificación de las pasiones, mediante la impactante representación de la anagnórisis trágica.

## BIBLIOGRAFÍA

**Obras:**

- Esquilo. *Aeschyli septem quae supersunt tragoediae*, edición de Gilbert Murray, Oxonii, E Typographeo Clarendoniano, 1955.
- Esquilo. *Tragedias*, introducción de Manuel Fernández Galiano, traducción y notas de Bernardo Perea Morales, Madrid, Gredos, 1986.
- Esquilo. *La Oresteia*, traducción de José Luis de Miguel Jover, Madrid, Akal, 1998.
- Esquilo. *Tragedias*, III, *Agamenón*, texto y traducción de Mercedes Vílchez y Francisco Rodríguez Adrados, Madrid, CSIC, 2006.
- Esquilo. *Tragedias*, IV, *Coéforos, Euménides*, introducción de Francisco Rodríguez Adrados; traducción de Esteban Calderón Dorda, Madrid, CSIC, 2010.
- Esquilo. *Tragedias*, V. *Prometeo encadenado*, introducción, edición y traducción de Esteban Calderón Dorda, Madrid, CSIC, 2015.

**Estudios:**

- Alexopoulou, Marigo (2009). *The Theme of Returning Home in Ancient Greek Literature: The Nostos of the Epic Heroes*, Lewiston NY, Edwin Mellen Press.
- Brioso Sánchez, Máximo (2006). «Sobre la maquinaria teatral en la Atenas clásica», *Habis* 37, pp. 67-85.
- Browra, Cecile (1973). *La literatura griega*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Caballero López, José Antonio (2013). «Escenas trágicas en el teatro griego: de la violencia a la retórica», en Ignacio Arellano y Juan Antonio Martínez Berbel (ed.), *Violencia en escena y escenas de violencia en el Siglo de Oro*, New York, IDEA, pp. 41-55.
- Calderón Dorda, Esteban Antonio (2013). «El concepto de religión en Esquilo», *Emerita: Revista de lingüística y filología clásica* 81/2, pp. 295-313.
- (2015), Esquilo. *Tragedias*, V. *Prometeo encadenado*, Madrid, CSIC.
- Damet, Aurélie (2011). «L'infamille'. Les violences familiales sur la céramique classique entre monstration et occultation», *Images Re-vues* 9 [En ligne].
- Deforge, Bernard (1997). *Le festival des cadavres. Morts et mises à mort dans la tragédie grecque*, Paris, Les Belles Lettres.

- Douterelo Fernández, Esther (2001). *El vocabulario del conocimiento en la obra de Esquilo*, Tesis Doctoral. Madrid, Universidad Complutense de Madrid.
- Dukelsky, Cora (2011). «Clitemnestra, esposa violenta, mujer con poder. Una interpretación de su iconografía en la cerámica griega», en Elsa Rodríguez Cidre y Emiliano Jerónimo Buis (eds.), *Normas, disturbios y transgresiones de género en la Grecia Antigua*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires.
- Dupont, Florence (2015). *Le théâtre d'Eschyle*, Paris, Ides et Calendes.
- Easterling, Patricia Elizabeth y Bernard MacGregor Knox (1990), *Historia de la literatura clásica. I. Literatura griega*, Madrid, Gredos, pp. 288-379.
- Earp, Frank R. (1948). *The Style of Aeschylus*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Else, Gerald F. (1977). «Ritual and Drama in Aeschylean Tragedy», *Illinois Classical Studies* 2, pp. 70-87.
- Encinas Reguero, María del Carmen (2009). «La evolución de algunos conceptos retóricos», *Rhetorica: A Journal of the History of Rhetoric* 27/4, pp. 373-403.
- Fernández Galiano, Manuel y Bernardo Perea Morales (1986). *Esquilo. Tragedias*, Madrid, Gredos, 1986.
- García Yebra, Valentín (1974). *Aristóteles. Poética*, edición trilingüe, Madrid, Gredos.
- Hughes-Fowler, Bárbara (1991). «The Creatures and the Blood», *Illinois Classical Studies* 16/1, pp. 85-100.
- Kadaré, Ismail (2006). *Esquilo*, Madrid, Siruela.
- Kerényi, Károly (2004). *Eleusis. Imagen arquetípica de la madre y la hija*, Madrid, Siruela.
- Láin Entralgo, Pedro (2005). *La curación por la palabra en la Antigüedad Clásica*, Barcelona, Anthropos.
- Lesky, Albin (1973). *La tragedia griega*, Barcelona, Labor.
- Loroux, Nicole (1989). *Maneras trágicas de matar a una mujer*, Madrid, Visor.
- Martino, Francesco, de (2009). «All' ultimo sangue», en Francesco de Martino y Carmen Morenilla (eds.), *Legitimación e institucionalización política de la violencia*. Bari, Levante Editori, pp. 119-183.
- Márquez, Esperanza (1987). «La sangre: un motivo recurrente en la *Orestíada* de Esquilo», *Habis* 18-19, pp. 79-86.
- Miguel Jover, de, José Luis (1998). *Esquilo. La Oresteia*, Madrid, Akal.
- Moreau, Alain (1990). «Les sources d'Eschyle dans l'*Agamemnon*: silences, choix, innovations», *Revue des Études Grecques* 103, pp. 30-53.

- Murray, Gilbert (1955a). *Esquilo, el creador de la tragedia*, Buenos Aires, Espasa.
- (1955b). *Esquilo. Aeschylus septem quae supersunt tragoediae*, Oxonii, E Typographeo Clarendoniano.
- Noël, Anne-Sophie (2008). «Eccyclème et transition spatiale dans le théâtre tragique grec du Ve siècle av. J.C.», *Agón 1: Interstices, entractes et transitions, Dossiers, Dramaturgies de l'interstice*. [En ligne].
- (2011). «L'objet au théâtre avant le théâtre d'objets: dramaturgie et poétique de l'objet hybride dans les tragédies d'Eschyle», *Agón 4: L'objet, Pour une archéologie de l'objet théâtral*. [En ligne].
- North, Helen (1966). *Sophrosyne: Self-knowledge and Self-restraint in Greek Literature*, New York, Cornell University Press.
- Paco Serrano, Diana de (2003). «Caracterización de Clitemnestra y Agamenón de Esquilo a Séneca», *Myrtia: Revista de filología clásica* 18, pp. 2-11.
- Peradotto, John J. (1964). «Some Patterns of Nature Imagery in the *Oresteia*», *The American Journal of Philology* 85, pp. 378-393.
- Quijada, Milagros (2005). «La *anagnórisis* como materia y forma de la tragedia griega», en Francesco de Martino y Carmen Morenilla (eds.), *Entre la creación y la recreación*, Bari, Levante Editori, pp. 491-509.
- Rodríguez Adrados, Francisco (1972). *Fiesta, comedia y tragedia. (Sobre los orígenes griegos del teatro)*, Barcelona, Planeta.
- Rodríguez Adrados, Francisco y Mercedes Vílchez (2006). *Esquilo. Tragedias, III, Agamenón*, Madrid, CSIC.
- Seaford, Richard (1984). «The Last Bath of Agamemnon», *The Classical Quarterly* 34, 2, pp. 247-254.
- Simon, Bennett (1978). *Razón y locura en la antigua Grecia*, Madrid, Akal.
- Taylor, John (2007). *Classics and the Bible*, London, Duckworth.
- Thiele, Guillermo (1944). «Problemas de *anagnórisis* en la literatura griega», *Anales del Instituto de Literaturas Clásicas* 2, pp. 61-179.
- Vernant, Jean-Pierre y Vidal-Naquet, Pierre (1987). *Mito y tragedia en la Grecia antigua*, vols. I y II, Madrid, Taurus.
- Vicaire, Paul (1963). «Pressentiments, présages, prophéties dans le théâtre d'Eschyle», *Revue des Études Grecques* 76, pp. 337-357.
- Vílchez, Mercedes (1976). *El engaño en el teatro griego*, Barcelona, Planeta.
- Viret-Bernal, Francine (1996). «Quand les peintres exécutent une meurtrière: l'image de Clytemnestre dans la céramique attique», en Odile Cavalier (dir.), *Silence et Fureur: La femme et le mariage en Grèce*, Paris, Bocard, pp. 289-301.

- Yziquel, Philippe (2001). «Figures du sacrifice dans le théâtre d'Eschyle», *Pallas* 57, pp. 153-167.
- Zambujo Fialho, Maria do Céu (2012). «Do Oikos à Pólis de Agamémnon: sob o signo da distorção», *Ágora: estudos clássicos em debate* 14, pp. 47-62.
- Zimmermann, Bernhard (2012). *Europa y la tragedia griega: de la representación ritual al teatro actual*, Madrid, Siglo XXI.