

LA AMBIGÜEDAD EN LA ORESTÍA DE ESQUILO

PABLO A. CAVALLERO

En los estudios dedicados al primero de los tres grandes trágicos del siglo de Pericles, al menos en los conocidos por nosotros, se alude de manera tangencial y a propósito de algunos versos en particular, a un rasgo que creemos esencial en el estilo que a la *Orestía* imprimió su autor. Concretamente respecto del pasaje del *Agamenón* en el que Clitemnestra hace su discurso de recepción al rey que retorna a Troya, varios autores señalan o aluden al doble sentido que esconden esas palabras: Herbert Smyth, Karl Reinhardt, Eduard Fraenkel, Antonio Maddalena, Jacqueline de Romilly, Albin Lesky, Raffaele Cantarella, para citar a algunos¹. Queremos aquí

¹ Cf. Herbert Smyth, *Aeschylean tragedy*, Berkeley, Univ. of California Press, 1924, p. 164: "cozening words of affection"; Karl Reinhardt, *Aischylos als Régisseur und Theologe*, Bern, A. Francke AG, 1949, p. 95; Eduard Fraenkel en su edición del *Agamenón*, Oxford, Clarendon Press, 1950, vol. II, p. 413: "Here, with her wish framed like a prayer, the woman speaks in fact with sinister ambiguity, just as in the prayer at the end of the scene"; Antonio Maddalena, *Interpretazioni eschilee*, Torino, Giappichelli, 1953 (1951), p. 14: "È un discorso in cui sono mescolate e come confuse verità e menzogna, perché vere sono le pene e vere le parole, ma falso è ciò che Agamennone intende di quelle parole, falso è, per quel che intende Agamennone, l'oggetto di quelle pene..."; J. de Romilly, *La crainte et l'angoisse dans le théâtre d'Eschyle*, Paris, Les belles lettres, 1971, p. 62: "Le contraste entre les vœux perfides de Clitemnestre et le récit du héraut, l'imprudence même d'Agamemnon et les paroles à double entente de la reine, tout cela peut sans doute faire naître l'angoisse", y *L'évolution du pathétique d'Eschyle à Euripide*, Paris, Les belles lettres, 1980, pp. 52-3: "double sens redoutable (...) ambiguïté..."; A. Lesky, *La tragedia griega*, Barcelona, Labor, s. f., p. 101: "Tiene doble sentido su grito al Zeus de la consumación"; R. Cantarella, *La literatura griega clásica*, Bs. As., Losada, 1971, p. 251. Del libro de W. Bedell Stanford, *Ambiguity in Greek literature*, Oxford, Basil Blackwell, 1939, sólo pudimos consultar la reseña de George Duckworth en *American Journal of Philology* 63-1 (1942), pp. 117-119; Duckworth señala que en la segunda parte dedicada al tratamiento específico de autores, entre los trágicos "the author centers his attention on the three plays which best

profundizar esta visión de la ambigüedad de expresión rastreando su utilización a todo lo largo de la trilogía: tras ese análisis podremos demostrar —creemos— todo el alcance que este recurso tiene en cuanto a la estructura, dramatismo e intencionalidad de la trilogía, recurso que supera notoriamente los límites de pasajes aislados.

* * *

Entendemos por ambigüedad la posibilidad de que una expresión adquiera varias interpretaciones; pero incluimos también en esa idea el doble sentido que no se percibe en una primera lectura, sino que se descubre con el desarrollo de la pieza y cuyo verdadero alcance capta el lector al conocer y rever la totalidad de la obra². Benvenuto Terracini ha seña-

serve as illustrative material: the *Agamemnon* (...) the *Oedipus Tyrannus* (...) and the *Bacchae*" (p. 118). Lamentamos no haber podido enriquecer nuestra visión del *Agamenón* con el análisis de Stanford; creemos, sin embargo, que nuestro trabajo puede ofrecer alguna aportación por cuanto lleva el estudio de la ambigüedad a toda la trilogía para tratar de demostrar cómo Esquilo utiliza intencionalmente tal recurso como medio valioso para diversos logros.

² Aparentemente, el primero en señalar que el desarrollo de la obra aclara pasajes complejos ha sido Isaac Casaubon en sus observaciones anotadas en el manuscrito parisino, folios 15 y 107: "debemus notare (...) Aeschylum solitum esse quod dixit obscuris verbis postea quid intelligat explicare", y "ut iam diximus semper solet Aeschylus illa quae satis obscure dixit obscuris verbis postea illustrare clariori sententia" (*apud* Fraenkel, edic. cit. I, 37). También lo hizo Bossuet en su *Sermon sur la Providence* (cf. M. Patin, *Études sur les tragiques grecques: Eschyle*, Paris, Hachette, 1913[1841], p. 311). Por otra parte queremos destacar que no haremos mayor hincapié en distinguir si la ambigüedad es consciente o inconsciente en los personajes, ni en el sentido que le da Stanford (ambigüedad dramática = el personaje sugiere al auditorio inconscientemente dobles pero no opuestos significados; ironía dramática = el personaje dice inconscientemente el reverso de la verdad real), ni en el sentido que le da Ann Lebeck (doble sentido = significado consciente o intencional; ironía trágica = significación inconsciente; en *The Oresteia: a study in language and structure*, Cambridge, Mass., 1971, p. 31, *apud* Robert Rabel, "Pathei mathos; a dramatic ambiguity in the *Oresteia*", *Rivista di studi classici* XXVII [1979], n. 3), pues analizamos aquí el recurso desde el punto de vista del autor y de la intencionalidad y alcances del recurso.

lado³, a propósito del problema de la traducción, la relevancia que este rasgo de estilo conlleva para la obra misma y para su traducción: "Escollo son estas palabras [las evocadoras] cuando el poeta las emplea en realidad con un fin evocador y concentra en las connotaciones de algunas de ellas, de doble o de triple sentido (son justamente las palabras gratas a la tragedia), el enigma que una lengua extranjera no está siempre en condición de reproducir; es una tensión expresiva que una traducción puede sugerir, pero nunca reproducir". Creemos que tal observación debe tenerse muy presente al estudiar este recurso.

Ya en los versos 10-11 del prólogo, el *φύλαξ* comenta en su monólogo que *ὄδε γὰρ κρατεῖ γυναικὸς ἀνδρόβουλον ἐπιζον κέαρ*, donde "el corazón de varonil determinación de una mujer" es una sinécdoque de la reina que aparece caracterizada desde el comienzo como poseedora de un carácter virilmente decidido, el cual puede entenderse como un elogio a la mujer que, privada de su esposo, lleva diez años al frente del palacio y de su pueblo; sin embargo, el mismo adjetivo *ἀνδρόβουλον* puede constituir en una segunda lectura un anticipo no solo del valor que tuvo Clitemnestra para sostener ante su pueblo el adulterio con Egisto⁴, sino sobre todo de las agallas que le permitieron planear y ejecutar por propia mano el asesinato de Agamenón. Este segundo sentido se ve posibilitado también por la ambigüedad del participio *ἐπιζον*: la esperanza de Clitemnestra es, para el lector desprejuiciado, que acabe pronto la guerra y que el marido retorne sano al hogar; pero el guardia, que conoce a su ama, puede querer expresar el deseo del fin del conflicto abrigado por la reina pero sostenido por la esperanza vengativa de que Agamenón muera en Troya o de que ella pueda matarlo en el regreso: tal es un posible segundo sentido oculto

³ Cf. *Conflictos de lenguas y de cultura*, Buenos Aires, Imán, 1951, p. 80.

⁴ Winnington-Ingram, que ha estudiado esta caracterización de Clitemnestra en "Clytemnestra and the vote of Athena", *Oxford readings in Greek tragedy*, edited by G. Segal, Oxford, Clarendon Press, 1983, pp. 89-103, aunque su trabajo, con objetivos diversos de los nuestros, no encara el punto de vista con el que ahora enfrentamos el texto, señala que esta es una "paradoxal phrase" (p. 85), y si bien no habla de ambigüedad o sentidos múltiples, parece interpretar que tal caracterización alude al influjo de Egisto: "But Agamemnon's wife has another consort: the woman has the mind of a man" (*ibidem*).

que anticipa la euforia de Clitemnestra al conocer el fin de la guerra, y su satisfacción al haber perpetrado el asesinato.

En el v. 14 el atalaya dice φόβος γὰρ ἀνθ' ἵπνω παραστατεί: ¿por qué ese temor a dormirse? Por tratarse de un servidor al que se le dio un importante encargo, el lector puede pensar, y con razón, que el guardia teme el incumplimiento del deber y el castigo consecuente⁵. Sin embargo, extraña una mención expresa de ese sentimiento normal en un servidor responsable si la situación que lo rodea es la acostumbrada: tal vez el guardia teme un castigo excesivo o una imprevisible actitud del ama. Si se tienen en cuenta los vv. 18-19, donde el φίλαξ lamenta la desgracia de una casa no cuidada como antes —se refiere al palacio de Agamenón—, se puede pensar que el atalaya alude a que la ausencia del rey perjudica la buena administración; pero el primer sentido de ἀνδρόβουλος sugiere que el problema, la fuente del temor, no es la capacidad de Clitemnestra sino la 'manera' de gobierno; de tal modo, el pasaje puede aludir oscuramente a la relación de la reina con Egisto y al perjudicial efecto que tienen el talante de Clitemnestra y el influjo de su amante.

También llama la atención que en el v. 20 insista en la deseada "liberación" (ἀπαλλαγὴ) ya mencionada en el v. 1. En primera instancia la reiteración puede iniciar el excesivo cansancio producido por la prolongada vigilia. El deseo de que esa ἀπαλλαγὴ sea εὐτυχής puede entenderse simplemente como que espera una feliz liberación porque la liberación lo hará feliz a él; pero también puede dar a pensar que existe la posibilidad de que esa liberación de su tarea no sea necesariamente afortunada: puede temer que el fin de la guerra traiga otros problemas, y de tal manera la expresión de aquel deseo temeroso anuncia los temidos hechos que se cumplirán⁶. Esto lo con-

⁵ Así lo interpreta J. de Romilly en *La crainte...* citado en nota 1, p. 13, n. 4: "Le φόβος dont il dit que pour lui il remplace le sommeil ne nous paraît cependant être que la crainte de manquer à son devoir et d'être puni (...) Il parle au vers suivant de son envie de dormir, ce qui confirme cette explication. Mais il se pourrait qu'Eschyle, jouant de cette ambiguïté même, en ait profité pour jeter le mot φόβος dès le début"; Eduard Fraenkel por su parte, señaló la posibilidad de ver este φόβος y este ὕπνος personificados; cf. edic. cit. en nota 1, vol. II, p. 13.

⁶ George Thomson ha visto en dicha ἀπαλλαγὴ otro sentido: "La 'liberazione del male' o 'dalla cura' era una delle molte frasi passate nel

firma el uso del vocablo *ὄρφναιόν*: lo sombrío del fuego podría deberse a que los rodea la noche; pero inmediatamente, al sentido, como en la ficción de la obra podría entender al guardia quien estuviese al tanto de las intrigas que “el palacio mismo, si tuviera voz, expondría muy claramente” (vv. 37-38).

Iniciado el canto coral, en los vv. 48 a 59 aparece la referencia a los buitres comparados con los Atridas, de quienes se viene hablando desde el v. 40; los vv. 60-67 confirman que los buitres se asimilan a los Atridas pues éstos son la Erinia enviada contra Alejandro: obsérvese que en la otra mención de la Erinia también usa Esquilo el verbo *πέμπει* para destacar aparecer la hoguera, la describe como *ήμερήσιον φάος πιφαύσκων* (vv. 22-23): el fuego le resulta, pues, lúgubre por sus presentimientos funestos, aunque el hecho en sí de la caída de Troya sea una alegría que merece la preparación de muchos coros.

El *φόβος* del guardia, su anhelada liberación y el lúgubre fuego preanuncian, en sus segundos alcances, el doloroso sometimiento contra el que se rebela el Coro de ancianos al final del *Agamenón*, y que deploran Electra y las portadoras de libaciones en la segunda pieza de la trilogía. Respuesta a aquellos es el canto coral de *Las cóeforas* 931 ss. en el que, tras la muerte de Clitemnestra y de Egisto, las sirvientas exhortan a lanzar un grito de alegría y de triunfo (*ἐπολολύξατο*).

Los malos presentimientos del *φύλαξ* no son infundados: él sabe cosas que le hacen temer que no pueda llegar a estrechar la mano del rey (vv. 34-35), cosas que prefiere no decir (*τὰ δ' ἄλλα σιωῶ· βούς ἐπὶ γλώσση μέγας βέβηκεν*). El uso de la ambigüedad intencional queda expresamente enunciado en vv. 38-39, “Yo voluntariamente hablo para quienes saben y oculto para quienes no saben”: las evasivas, los segundos sentidos, las alusiones oscuras, otorgan a la expresión del personaje un carácter enigmático que crea la expectativa desde la misma

linguaggio comune dal linguaggio dei misteri, nel quale, come abbiamo visto, stava a indicare il mezzo con cui l'iniziato sperava di raggiungere quello stato di beatitudine spirituale, che era il premio della purificazione dai mali della condizione mortale. L'Osservatore dell'*Agamemnone* non si rende conto di questo significato, che però si fa strada a poco a poco nel corso della trilogia” (*Eschilo e Atene*, Torino, Einaudi, 1949, p. 347). Más allá de que tal interpretación sea o no aceptada según los datos históricos, confirma la amplitud que alcanza la posibilidad de diversas lecturas en la *Orestía*.

prótesis dramática; los que conocen el desarrollo de la tragedia (los espectadores griegos conocían el mito) captarán el doble paralelismo y la identificación de los jefes con las aves; los buitres, pues, son los griegos ofendidos en su hospitalidad por Paris, de ahí que sea Ζεὺς ἕξνιος el que los envía como castigo. Pero existe la posibilidad de invertir los términos y de ver en los buitres a los troyanos que gimen por los excesos de los argivos, por sus profanaciones, por el aniquilamiento, de los que Agamenón es responsable; en tal visión la Ἐρινὺν ὑστερόπαινον (vv. 58-59) es una crítica anticipación del castigo a Agamenón, que el desarrollo de la pieza desplegará gradualmente. La posibilidad de esta segunda interpretación parece admitida por el final de la comparación, v. 67 Δανοῖσι Τρωσὶ θ' ὁμοίως: las luchas serán muchas y extenuantes para ambos pueblos, porque ambos cometen sucesivamente excesos por mandos de sus jefes, Paris (cf. 399) y Agamenón; precisamente en los de Agamenón insite Esquilo al presentarlo como el destructor de Troya (v. 471).

Los dioses a quienes ni sacrificios ni libaciones agradan (vv. 68-71) están ofendidos no solo con los troyanos sino también con los griegos⁷. En contraste con esos sacrificios que no arden, el coro ve llamas en todos los altares de Argos (v. 88 ss.) y pide una explicación que lo libere de su preocupación (μερίμνη 99, φροντίς 103). Su preocupación evidente ha de ser el estado de la guerra, pero consciente de aquellas culpas que desagradan a los dioses⁸, puede también temer el coro que los sacrificios aceptados sean indicio de un principio de castigo a los transgresores: para los troyanos la destrucción de su ciudad, ¿y para los argivos? El coro presiente males para Agamenón y males que de éste pueden sobrevenir al pueblo todo. En este caso, la posible doble causa del temor acrecienta en el lector-espectador la expectante percepción de una atmósfera de peligro inminente.

⁷ Cf. Maddalena, *op. cit.* en nota 1, pp. 3-4.

⁸ El canto de hazañas, en el que el coro recuerda la visión de las aves devoradoras de liebres y su asimilación a los Atridas por parte de Calcas, evidencia que el coro conoce las culpas de los griegos (v. 105 ss.). En cuanto a las muy matizadas interpretaciones de ese pasaje cf. S. Lawrence, "Artemis in the *Agamemnon*", *American Journal of Philology* 97-2 (1976), pp. 97-110, y últimamente A. Sommerstein, "Artemis in *Agamemnon*: a postscript", *ibidem* 101 (1980), pp. 165-169.

Cuando el coro cita las palabras de Calcas, menciona que el adivino pide a Peán que no apresure *θυσίαν ἐτέραν ἀνομον τίν' ἄδαιτον νεκρῶν τέκτονα σύμφυτον οὐ δεισθήνορα* (vv. 150-1). La referencia es oscura pues alude a la vez al pasado y al futuro: el calificativo de *ἐτέραν* se debe sin duda a que recuerda el otro sacrificio, el de los hijos de Tiestes, y el de *οὐ δεισθήνορα* en cambio alude al futuro sacrificio de Agamenón por su esposa⁹. “La cólera temible, administradora engañosa, memoriosa, vengadora de hijos, que permanece acechante” (vv. 153-5), no solo es la que encendió a Atreo y a Tiestes, sino también la que encenderá a Clitemnestra, quien reúne todos los adjetivos referidos a la *Μῆνις* como si ésta se hubiese encarnado o personificado en la reina: también allí la expresión es oscura y ambigua, alude a la vez al pasado y al futuro¹⁰.

La profecía está enmarcada por el estribillo *αἴλιον αἴλιον εἰπέ: τὸ δ' εὖ νικάτω* (vv. 121, 139, 159), extraño verso en el que, como señaló Maddalena¹¹, “que triunfe el bien” puede ser augurio del cumplimiento de la venganza: según la ley de la justicia antigua, de la justicia de las Erinias, tal sería “el bien”, aunque triste (*αἴλιον αἴλιον*). Pero también puede verse allí un preanuncio de las *Euménides*: tras mucho dolor triunfará finalmente otro bien, el de la justicia compasiva y pacificante.

⁹ A propósito del giro *οὐ δεισθήνορα*, Eduard Fraenkel comenta que “The phrase (...) points quite unambiguously, although in veiled language, to the development that culminates in the murder of Agamemnon” (ed. cit. en nota 1, p. 92). Creemos que el contexto de las palabras del adivino es ambiguo en la medida en que reúne “in veiled language” alusiones a diferentes momentos, de los que los futuros no pueden ser captados ni por los que oían a Calcas ni por el lector desprevenido.

¹⁰ La traducción que propone Ignacio Granero, “pues el rencor aguarda terrible y doloso, cual guardián de su casa, para lanzarse de nuevo y vengar a la hija” (“Moirá, ananke y responsabilidad individual en Esquilo”, *Argos* 1 [1977], p. 43), como la de Mazon “et veut venger une enfante” (Eschyle, *Agamemnon. Les choéphores. Les euménides*, Paris, Les belles lettres, 1972, p. 15) al limitar el alcance del adjetivo *τεκνόποινος*, impide que la imprecisa expresión pueda significar no solo que el acerbo genio de la Casa de Atreo se encarnará en Clitemnestra para vengar en Agamenón a Ifigenia, sino que es también él la misma cólera que en Ifigenia vengó a los hijos de Tiestes valiéndose del orgullo y ambición de Agamenón. El adjetivo *τεκνόποινος* como ‘vengador de hijos’ subraya la continuidad y recurrencia de la venganza en el mito.

¹¹ *Op. cit.* en nota 1, pp. 76-77.

Tras el himno a Zeus, dios incomparable a sus predecesores, himno que tampoco carece de ambigüedad¹² y que culmina con el famoso τῷ πάθει μάθος (seguramente tema fundamental y clave intencional de toda la trilogía), adviene esta sentencia: “La pena que rememora padecimientos destila en el sueño ante el corazón, y el pensar sabiamente llega junto a los que no lo quieren”. Puede ser, claro está, una afirmación genérica, pero en el contexto de la trilogía puede aludir encubiertamente al desarrollo posterior: Orestes y Electra viven apenados por sus padecimientos, como también Clitemnestra puede recordar la suyos subyacentes en su inseguro reinado; la sabiduría se alcanza a través del sufrimiento y llega a todos porque Zeus lo estableció, aun cuando el hombre quiera apartar el padecer: Agamenón conocerá la consecuencia de sus excesos, Clitemnestra ‘saboreará’ el castigo que merece su crimen, Orestes experimentará lo tremendo del suyo... Y la frase de vv. 182-3 (“y en algún lugar está la gracia impuesta de las divinidades sentadas en sedes augustas”) puede anunciar el final de la trilogía cuando la augusta Atenea desde su trono impone la merced del perdón y la conciliación, sabiduría a la que se llega tras largos sufrimientos, representados en los padecidos por las varias generaciones de la estirpe de Tántalo¹³.

¹² Véase la interpretación de Rose en la discusión que sigue a la comunicación de Kitto “The idea of God in Aeschylus and Sophocles”, *Entretiens pour l'étude de l'antiquité classique*, Ginebra, Fondation Hardt, 1952, t. I, pp. 169-201, y la objeción de este; el pasaje es lo suficientemente oscuro como para admitir que pueda incluir una trasposición al mundo de la política humana.

¹³ Para Page, la χάρις es el poder ser educado por Zeus con el sufrimiento. También Mario Untersteiner anota (Eschilo, *Le tragedie*, Milano, Istituto editoriale italiano, 1947, vol. 2, p. 288, n. 26) que los dioses “tuttavia emanano la loro χάρις (...), cioè la loro benefica potenza magica, che con la sua suggestione domina le passioni, concedendo la grazia della saggezza, vale a dire la grazia almeno di poter conoscere le contraddizioni del mondo, dato che, insuperabili some [sic] sono, l'uomo è in ogni caso costretto a soffrirle”; hay que tener en cuenta que Untersteiner no lee βίαιος sino βιαίως (v. 182). Lesky, *op. cit.* en nota 1, p. 106, al comentar las *Euménides* destaca la importancia de esta gracia (“El hombre no puede por sus propias fuerzas salirse del círculo en que la culpa y el destino le han encerrado, pero puede rescatarle la χάρις de los dioses en cuyas manos nos encontramos”); tal relevancia puede estar anticipada aquí y tener doble sentido: el don de Zeus y la sentencia de

Tras este *excursus* vuelve al momento de Aulide (v. 184 ss.) y al conflicto interior de Agamenón al tener que optar entre el sacrificio de su hija y la deserción; pero el *excursus* inserto precisamente allí¹⁴ exige que tenga un sentido también para ese contexto: la elección de Agamenón será la pena que destila en sueños; él también alcanzará el conocimiento con el padecer, tanto el de la elección misma como el de sus consecuencias. Lo que confirma que hay una relación entre el himno y el relato del suceso de Aulide es que este acaba con la reiteración de la sentencia "La justicia concede el aprender a los que sufren" (vv. 249-250), a Ifigenia con una experiencia definitiva fruto concreto de los defectos humanos encarnados en su padre, pero también venganza de las Erinias a cambio de los hijos de Tiestes, venganza en la que el crimen contra un consanguíneo no es perseguido por estar enmarcado como un 'sacrificio' tributado a la diosa; a Agamenón se lo concede con un futuro funesto que se desarrolla en la pieza (cf. 251-4), inminente porque llega con el sol que en ese momento despunta, destino que le hace 'conocer' y 'saborear' los frutos de sus excesos¹⁵.

Aparecida Clitemnestra en escena, al acabar su relato del anuncio con antorchas y sus comentarios sobre el regreso del ejército, dice la reina: "Si el ejército llegara a partir sin culpa respecto de los dioses, llegará a estar despierto el sufrimiento

Atenea. Smyth (*op. cit.* en nota 1, p. 151), opina que el *Agamenón* "is not prophetic of the *Eumenides*"; creemos que sí lo es, no solo por este posible segundo sentido, sino también por la alusión a las Erinias, coro del tercer drama, en la *párodos*, y por las referencias a Orestes.

¹⁴ No parece imprescindible ver un trastrueque de versos como propone R. Dawe, *Eranos* 64 (1966), pp. 1-21.

¹⁵ Creemos que puede aceptarse el ver ambigüedad en la sentencia τῷ πάθει μάθος y el observar, como hace R. Rabel, art. cit. en nota 2, p. 182, que hay una "obvious discrepancy" entre esa γνώμη y el pasaje de *Ag.* 250 Δίκα δὲ τοῖς μὲν παθοῦσιν μαθεῖν ἐπιρρέπει ("Those who suffer learn", is by no means identical to the proposition 'by suffering, learning', though the former is a possible interpretation of the latter"; sin embargo, no estamos de acuerdo con su interpretación de que el μάθος "has no relevance for the principal characters" (en palabras de Knox citadas por Rabel) sino tan solo para los atenienses testigos del padecimiento de la Casa de Atreo (p. 184): creemos, por el contrario, que los miembros de ella alcanzan, aunque sea en el momento mismo de su muerte, una *sabiduría* que es don de Zeus.

de los que han muerto, si no le tocan en suerte males inesperados" (vv. 345-7). El coro entiende que alude a los muertos troyanos y que los males inesperados son una posibilidad a tener en cuenta; pero Clitemnestra esconde un segundo sentido: los sufrimientos son los de Ifigenia, no acallados, y los males inesperados son los que ella misma prepara contra Agamenón¹⁶.

En los vv. 349-350, Clitemnestra declara que *πολλῶν γὰρ ἐσθλῶν τὴν ὄψην εἰλάμην*. El genitivo puede tener varios valores (especificativo, partitivo, *πόθεν*); unido a lo anterior ("ojalá se imponga lo bueno para no ver inciertamente"), el v. 350 pudo ser entendido por el coro en el sentido de que Clitemnestra quiere que el ejército llegue sano y salvo (= que se imponga lo bueno) porque eligió ese goce de entre otros que podría haber preferido, o porque eligió la posesión de los muchos bienes que le aportará el ejército; posiblemente ambas ideas estaban presentes, pero ella oculta otro deseo: que vuelva sano y salvo el ejército porque eligió el botín de la venganza, sentido que el coro no puede captar¹⁷.

El interludio del coro que se inicia en v. 355 comenta la caída de Troya como castigo de Zeus a las impiedades de los troyanos. Pero su comentario adquiere ironía trágica al decir que los dioses se ocupan de los mortales que no respetan lo sagrado y cuyas audacias los conducen a la ruina; el coro refiere el comentario a Paris (cf. 399), pero es perfectamente adjudicable a Agamenón (cf. 524-8): de hecho, el canto culmina con la declaración de que se murmura contra los Atridas como culpables de las desgracias de los griegos (449-451), y de que las Erinias destruyen en un vuelco de fortuna a quien ofendió a la justicia (463 ss.). La sentencia de que es peligroso tener una gloria excesiva (468-9), y el deseo de no ser envidiado ni ser destructor de ciudades (471 ss.) anticipan en boca del coro los males que sufrirá Agamenón por su envidiada gloria y por el aniquilamiento que causó: de tal

¹⁶ Cf. Mazon, nota 2 de p. 22, y Maddalena, *op. cit.* en nota 1, p. 5; Granero, art. cit. en nota 10, 2ª parte, p. 26: "...palabras un tanto oscuras...".

¹⁷ "It is a prayer of dreadful ambiguity", E. Fraenkel, ed. cit. en nota 1, II, 178.

manera la ironía trágica complementa aquí el efecto de la ambigüedad.

Tras el relato y comentario de Taltibio reaparece Clitemnestra con un parlamento cargado de doble sentido: su alegría por el regreso del marido parece la de tenerlo de nuevo a salvo consigo, pero es la posibilidad anhelada de tenerlo junto a sí para matarlo. El mensaje que le envía es hipócrita pues en él se declara fiel amante, pero lo es de Egisto. Pocos versos después, respondiendo a las tristes noticias sobre Menelao, dice el coro (622-3): "¿Cómo podría encontrar la verdad al decir gozos? Pues estos, desgarrados, se hacen no fáciles de ocultar"; pero el comentario puede interpretarse como alusión velada a la hipocresía de la reina.

Cuando entra Agamenón, el coro le hace advertencias que parecen genéricas pero que en segunda intención pueden referirse al momento que viven: en primer lugar los vv. 788-9 πολλοὶ δὲ βροτῶν τὸ δοκεῖν εἶναι προτίουσιν δίκην παραβάντες parecen aludir al coro mismo, que no quiere excederse, pero puede también entenderse como alusión a la apariencia que quiere tener Clitemnestra y que la hace excederse, dado que se describe la actitud de los hipócritas (vv. 790-4); mas también puede decirlos el coro en recuerdo de la ἔβρις que cometió Agamenón en el pasado y en previsión de la que cometerá en un futuro inmediato al aceptar honores divinos. Con la imagen del buen hombre que conoce a su rebaño (v. 795, cf. *Juan* 10, 14), le insinúa el coro al rey que este puede conocer a los falsos halagadores (vv. 795-8); y con los versos finales le advierte sobre la injusta infidelidad de algunos ciudadanos (vv. 807-9): el lenguaje no es claro, no porque la expresión sea difícil de comprender sino porque el coro prefiere confiar en la sagacidad de Agamenón, tal vez temeroso (cf. 548) de hablar abiertamente.

Agamenón señala en su discurso de llegada, tras describir la destrucción de Troya, que él llamará a consejo y sanará lo enfermo, cortando o quemando (vv. 844-850). La declaración puede entenderse literalmente en un sentido genérico, es decir, que al estar de regreso retomaré sus funciones de rey y pondrá en orden lo que haya que corregir; pero puede entenderse también que le han llegado rumores del estado de la situación, de la partida de Orestes, del adulterio de Clitem-

nestra, de las desconformidad del pueblo. Aun cuando el rey no conociera esos hechos, la oscura manera de hablar de Agamenón puede haber resultado sospechosa a Clitemnestra, porque ella no tiene limpia su conciencia¹⁸; así, pues, la ambigüedad impulsa a Clitemnestra a acelerar su venganza después de cubrirse con las explicaciones de su discurso, y con ello la pieza, hasta entonces lenta, apresura el movimiento hacia la concreción de los temores y anuncios.

El final del parlamento de recepción de Clitemnestra nuevamente juega con el doble sentido. Los vv. 910-911 parecen referirse a que, en consideración de la gloria de Agamenón, es justo que el rey vaya a su morada sobre alfombras de púrpura; pero a la vez se puede entender que por ese camino de púrpura la Justicia lo espera en la morada que desespera de él, el Hades, que Agamenón merece como castigo de sus excesos¹⁹.

Y cuando surge la discusión acerca de esta púrpura, Clitemnestra dice que ella es "la que tramaba la ofrenda de tu vida" (*ψυχῆς κόμιστρα τῆσδε μηχανωμένη*). Quienes no conocen las intenciones reales de la reina piensan que se refiere a que planeaba las ofrendas o votos por el retorno a salvo de Agamenón, pero el desarrollo de la obra descubre este pasaje como velado anuncio de que "ella maquina el sacrificio de la vida" de su esposo, segundo sentido subyacente.

Entre los vv. 972-4, cuatro palabras corresponden a la idea de 'acabar, llevar a término'. La primera, *ἀνδρὸς τελείου*, referida a Agamenón, parece calificarlo de hombre 'cabal, cum-

¹⁸ G. Murray señaló que la soberbia de Agamenón acerca de sus excesos en la guerra lo condenó, pero que con sus proyectos logra alarmar a Clitemnestra; cf. *Esquilo, creador de la tragedia*, 2ª edic., Buenos Aires. Espasa Calpe, 1955, p. 193. M. Croiset, *Eschyle: études sur l'invention dramatique dans son théâtre*, Paris, Les belles lettres, 1928, pp. 188-189, cree que Agamenón está totalmente ciego; creemos nosotros que las palabras del rey admiten la posibilidad no inverosímil de que supiera algo, pero ciertamente no debía de esperar un ataque tan violento ni tan próximo. Como señala Maddalena, *op. cit.* en nota 1, p. 13, el recuerdo de Ifigenia puede originar miedo en Agamenón, pero en realidad la misma profecía de Calcas ya le advertía sobre una venganza; cf. la reacción de Agamenón en *Iliada* I, 106 ss.

¹⁹ M. Croiset, *op. cit.* en nota 18, p. 190, califica a esta expresión ambigua como "équivoque sinistre, terriblement claire pour le public qui l'entendait".

plido, perfecto', pero en segundo sentido es el hombre 'realizado' y también 'acabado' porque llega para morir²⁰. Cuando en 973-4 Clitemnestra invoca a Zeus τέλειος, 'el que lleva a término', 'el que cumple', y le pide "cumple mis ruegos, y ojalá te ocupes de lo que estás a punto de cumplir", da al dios la responsabilidad del crimen, y habla con una oscuridad tal que el coro, único testigo, no puede sino solo presentir algún peligro (975 ss.): la invocación de Clitemnestra es un anuncio ambiguo del futuro, adelanta el desarrollo de la tragedia²¹.

Los segundos sentidos no acaban. En el discurso de Clitemnestra a Casandra, la reina le dice que baje del carro "puesto que Zeus dispuso que participe, en el palacio, de las aguas lustrales" (1036-7), lo cual los oyentes podían entender en su significado literal primero: que ella se contaría entre quienes iban a realizar los sacrificios de gracias, que de hecho se preparan (cf. 1056-7). Pero en segundo sentido puede entenderse que Zeus quiere, porque la trajo hasta allí, que se una a Agamenón en el sacrificio a perpetrarse en las aguas del baño. A este significado alude Clitemnestra al referirse a la crueldad de los soberanos hacia sus esclavos (1044-5) y al referirla a Casandra: ἔχεις παρ' ἡμῶν οἰάπερ νομίζεται (1046)²².

²⁰ Cf. Mazon, edic. cit. en nota 10, p. 44, n. 1. E. Fraenkel, en cambio, opina que "Verrall irrelevantly introduces one of his double meanings (a secondary reference to 'the perfect victim, fit for the sacrifice')", edic. cit., II, 440.

²¹ Con otra perspectiva, Ann Lebeck señala la reincidencia en la familia léxica de τέλος, y a propósito de estos versos interpreta que "Agamemnon's death is the *telos* for which Clytemnestra prays" ("Imagery and action in the *Oresteia*", *Oxford readings in Greek tragedy*, edited by G. Segal, Oxford, Clarendon Press, 1983, p. 83).

²² M. Croiset comenta que Clitemnestra "traite l'étrangère en esclave, mais elle la félicite en termes ambigus, d'être échue en partage à des maîtres de qui elle peut attendre 'ce qui est juste'" (*op. cit.* en nota 18, p. 193). Es la única referencia expresa de Croiset a la ambigüedad, aunque en reiteradas ocasiones observa que los personajes hablan oscuramente (pp. 183, 184, 186, 190, 219), "à mots couverts" (p. 188). Richmond Lattimore señaló, acerca de los motivos de Clitemnestra contra su marido, que Esquilo agrega los celos hacia Casandra: "her love for Agamemnon was real, and enough of that love remains to waken perfectly real jealousy at the sight of Agamemnon's lovely captive"; piensa que los personajes, en particular Clitemnestra y el coro, "act always against a part of their own will or sympathy which is committed to the other side, and what they kill is what they love" (*The complete*

Estas segundas intenciones no las capta el coro (1047), quien cree que el trato que le corresponderá a Casandra es bueno (1053), el dado por señores de antigua opulencia. Por cierto que en todo este sector del drama la apariencia adquiere una importancia tal que parece propia de un tratamiento barroco.

También reaparece la ironía trágica al aludir el coro a la esclavitud con "fatales redes" en que está Casandra (1048), sin saber que ese será el instrumento del asesinato. Al lector pasa inadvertido como una metáfora más, pero Esquilo anticipa con ello el desarrollo, crea el clima.

El v. 1058, que Mazon suprime en su edición siguiendo a Wilamowitz, es también ambiguo: "como para quienes no esperaban tener esta gracia", referido al contexto de las víctimas que están prestas, parece aludir a que ellas no esperaban tener el 'honor' de ser la ofrenda por el retorno, pero también puede aludir a que las víctimas están preparadas para Clitemnestra y Egisto, que no esperaban tener la merced de deshacerse de Agamenón con sus propias manos, o a que las víctimas son Agamenón y Casandra que no esperaban recibir esa 'merced' de la reina: Esquilo concentra en la expresión ambigua los alcances relativos a los diversos participantes de la tragedia.

El deliro de Casandra es uno de los pasajes donde más ambigüedades y segundos sentidos hay. Dada la maldición que Apolo envió sobre las profecías de Casandra, el coro no las entiende, salvo en lo que concierne a los sucesos ya acaecidos. Cuando Casandra caracteriza el palacio de Atreo (1090-2) y lo llama morada "odiada por los dioses, testigo de muchos males, asesina de los suyos, cortadora de cabezas, inmoladora de un hermano y rociadora del suelo", el coro sólo refiere los calificativos al banquete de Tiestes; no piensa que la casa puede volver a ser *αἰτόφωνα* ni siquiera cuando Casandra anuncia *τόδε νέον ἄχος μέγα* (1101); menos aún puede comprender la os-

greek tragedies, vol. I, University of Chicago, 1953, pp. 12 y 15). Creemos, como comentario al margen, que esta especie de *odi et amo* no es hacia Casandra es que su marido haya preferido traer a esa cautiva antes que volver a su esposa, y por lo tanto Clitemnestra se siente afectada fuente de los celos de Clitemnestra; no creemos que en Clitemnestra queden rastros de su antiguo amor, sino que lo que provoca sus celos tada no como esposa amante sino como mujer despreciada, desplazada por otra.

cura alusión a un socorro lejano (*ἀλλὰ δ' ἐκὼν ἀποστατεῖ* 1104), expresión ambigua que se ha de referir a Orestes y anuncia el desarrollo de la trilogía, aunque Orestes no podrá ser ya socorro sino vengador, solo ayuda para quienes sobrevivan. Casandra describe el asesinato inminente²³, pero el coro sólo queda perplejo “por los oscuros oráculos” (1113), se aterra (1120) al oír hablar de discordias (1117), pero no puede captar a qué hecho concreto e inmediato se refieren la red del Hades y la compañera de lecho coautora del asesinato (1115-6), ni las metáforas de novilla y toro o la *δολοφόνου λέβητος τίχων* (1125 ss.); solo presiente un mal (1131). Lo único que comprende es la muerte que espera a Casandra (1162 ss.) porque fue clara su predicción (1139, 1149), pero tal vez la acepta el coro como el destino posible de una cautiva y, además, no inminente. Casandra abandona el lenguaje críptico (1183) para declarar abiertamente, anunciando también así el desarrollo de la trilogía, la permanencia de las Erinias vengadoras en el palacio (1190); sin embargo, el coro sigue limitando su comprensión a los hechos pasados (1199-1201, cf. 1242-5).

Cuando vuelve a poseerla el delirio profético (1214) ambiguamente señala Casandra la existencia de un cómplice y de un móvil: en 1223 ss. señala que a causa del banquete de Tiestes, “alguien, un león cobarde, planea la venganza contra mi señor que regresó”; solo el uso de la imagen del león, que recuerda el de la puerta de Micenas como símbolo de la casa real, puede relacionar al aludido con un miembro de la familia, como es Egisto; pero Casandra no lo menciona abiertamente ni tampoco especifica ahora que la venganza será un asesinato. También es ambiguo que “una mujer es asesina de un hombre” (1231) y más aún que “parece gozar con la salvación del retorno” (1238), pues literalmente, si el coro lo refiere a Clitemnestra, tiene que entenderlo como la alegría por

²³ Fraenkel no cree que Casandra hable del futuro sino de la acción presente de Clitemnestra mientras baña a Agamenón; a propósito de *προτείνει δὲ χεῖρ ἐκ χειρὸς ὀρέγομένα* (1110), dice “in using the present tense (*προτείνει*) Cassandra returns from the possibilities of the future to what her vision shows her now” (edic. cit. en nota 1, III, 501). Creemos que el uso del presente es el que otorga la ambigüedad al texto, al poder actuar como lo interpreta Fraenkel y como un ‘presente pro futuro’. Cf. el uso del presente y del pretérito en las profecías bíblicas referidas a hechos futuros.

el regreso a salvo de Agamenón, al menos como una simulación de alegría, pero no porque eso le permita matarlo. En cambio, es totalmente clara la denuncia del v. 1246 "Digo que tú verás sobrevenir el destino funesto de Agamenón", ante la cual el coro se aterroriza aún más, pero cuando intenta averiguar más datos, un nuevo delirio atrapa a Casandra. Ahora menciona una *δίπους λέαινα συγκοιμημένη λύκῳ* (1258), con lo que alude a Clitemnestra y Egisto, Clitemnestra en figura de leona por ser la esposa del "león de buena raza" (1259), y bípeda en el sentido de 'de doble andar', 'falsa': su unión antinatural con un lobo destaca lo tremendo de su adulterio y la distinta índole del primo de Agamenón. Pero son metáforas cuyo significado no resulta evidente al coro, aunque este conoce el adulterio de la reina.

Ambigüedad hay también en la predicción de que "un garrote espera en lugar del altar paterno, ensangrentado por el caliente sacrificio" (1277-8), pues Casandra habla de los asesinatos futuros y el coro puede entenderlo —si entiende— como referido a los sacrificios rituales de los que se llamó a Casandra a participar. Anuncio del desarrollo de la segunda pieza es la alusión, en los vv. 1280-4, a la futura llegada de un vengador, cuyas características coinciden con las de Orestes, nombre que Casandra oculta: retoño matricida, vengador del padre, exiliado, errante, extranjero de su tierra, guiado por la súplica mortal del padre yacente; para el coro no pueden ser sino oscuras predicciones que, como es común, se comprenden cabalmente una vez cumplidas. Sí capta el coro la muerte de Casandra como relativamente próxima, pues de nuevo ella es clara en esto: *τλήσομαι τὸ καθανείν* "Αιδου πύλας δὲ τάσδ' ἐγὼ προσεινέπω (vv. 1289 y 1291). Y aunque Casandra dice que entrará para llorar *ἐμὴν Ἀγαμέμνωνος τε μοῖραν* (v. 1314), el coro sólo la consuela de la suya (1321).

Los vv. 1318-9 son un ambiguo anuncio del final de las *Coéforas*. El uso de expresiones indefinidas, como el *ἄλλος* de 1280, es un instrumento lingüístico importante y reiterado en la búsqueda de la ambigüedad: al decir Esquilo *ὅταν γυνή γυναικὸς ἀντ' ἐμοῦ θάνῃ ἀνὴρ τε δυσδάμαρτος ἀντ' ἀνδρὸς πέση*, ni siquiera usa artículos o demostrativos que orienten al coro para identificar a la *γυνή* con Clitemnestra, al *ἀνὴρ* con Egisto y al *ἀνδρὸς* con Agamenón.

En el canto coral, los ancianos se preguntan quién de los mortales podría jactarse de haber nacido con un destino favorable si el conquistador de Troya ha de expiar la sangre de los anteriores²⁴, y muriendo por los muertos ha de provocar las compensaciones de otros muertos, con lo cual el coro parece decir que captó no solo la inminencia de la muerte de Agamenón sino también sus causas y consecuencias, comprensión que choca con la actitud sostenida ante Casandra, por lo que podemos entenderlo tal vez como un comentario 'filosófico' del autor. Solo tras la segunda herida por la que gime el rey, el coro parece tomar conciencia de que la predicción se cumple ya mismo; con temor reflejado en el desorden sintáctico, solo se atreve a aludir al asesinato con un ambiguo *ἔργον βασιλέως* (1345) y pierde el tiempo en discusiones.

El diálogo siguiente entre el coro y Clitemnestra es muy directo y claro, incluso en las amenazas como la que el coro dirige a la reina en v. 1430: *ἀτίετον σὲ χρὴ στερομένην φίλων τύμμα τύμματι τεῖσαι*, nuevo anticipo del desarrollo de la trilogía, como lo son los vv. 1509-1512 ("con familiares flujos de sangres el gran Ares ejerce la violencia donde, avanzando, proveerá de justicia a la sangre coagulada de niños devorados"); e incluso la duda acerca de la solución de ese largo proceso, "¿quién podría arrojar el germen de maldición del palacio?" (1565) anticipa que solo la intervención divina en *Euménides* puede acabar la desgracia a la vez que satisfacer la sentencia *παθὴν τὸν ἔρξαντα* (1564, retomado en *Coéforas* 313) mientras que es concreto anuncio de la segunda pieza la amenaza de 1646-8

²⁴ A propósito de este *προτέρων*, dice Fraenkel (III, 629) "I agree with Wecklein: 'indefinite, so that it is possible to think of Iphigenia as well as of the children of Thyestes'. The vagueness is intentional". Cf. *infra* el comentario a 1453 ss. En cuanto a la opinión de H. D. Broadhead ("Some passages of the *Agamemnon*", *The classical quarterly* IX-2 [1959], p. 311), de que no es necesario ver allí una referencia a Ifigenia, estamos de acuerdo en que "context is decisive", pero precisamente la atención a un contexto más amplio hace más probable que el coro piense también en Ifigenia, pues él mismo recordó su muerte y temió sus consecuencias en la *parodos*. Este temor es el que justifica la conservación de *ἄλλων*, objetada por Broadhead, que no se refiere a los hijos de Tiestes sino a la cadena de crímenes que continuará con la muerte de Agamenón, tras la cual el mismo coro predice la venganza de Orestes. Los cuatro argumentos acumulados por el erudito contra esta interpretación no son indiscutibles.

(“¿Acaso no ve Orestes la luz en algún lugar, de modo tal que regresando aquí con fortuna favorable llegue a ser el poderoso asesino de estos dos?”) como lo es la de 1667: “A menos que una divinidad guíe hasta aquí a Orestes”. Tales anuncios son instrumento de la unidad de la trilogía al cumplirse en las piezas siguientes: el retorno de Orestes, el castigo de los asesinos, el fin de la cadena de crímenes. Y al servicio de tales anticipos, a veces claros, a veces crípticos, está la ambigüedad, el doble sentido, como técnica constante que concentra a la trilogía entera en su primera tragedia²⁵.

Pero aquella claridad (cf. 1584) contrasta con la ambigüedad que caracteriza al *Agamenón*: es el asesinato el eje divisor entre el predominio del doble sentido, la hipocresía, la ambigüedad y las predicciones, por una parte, y el predominio de la claridad y el cumplimiento de los anuncios por la otra²⁶.

Sin embargo, queda alguna alusión que puede tener más de un sentido, como la de los vv. 1453-4 “el que sufrió tanto por una mujer, por una mujer perdió la vida”, que según el contexto se refiere a Agamenón que trabajó por Helena y murió en manos de Clitemnestra, pero que puede llevar subyacente el tema de la culpa de Agamenón y aludir a Ifigenia, por la que mucho sufrió y en cuyo sacrificio nacieron los excesos de Agamenón y de Clitemnestra: la *αἶμα ἀναιτόν* (1460) puede ser la de las muchas vidas caídas en Troya (1456) como también la de Ifigenia, imposible de lavar como la de los guerreros; pero también la del mismo Agamenón²⁷: es tan imposible de lavar su sangre que requiere un crimen más ho-

²⁵ Ya Lesky, *op. cit.* en nota 1, p. 96, observa que “la primera pieza es al mismo tiempo una exposición de la trilogía entera”.

²⁶ Es interesante anotar que en el v. 1443 se dice de Casandra que es *ισοτριβής*, lección de los códices que fue enmendada por Pawn en *ισοτριβής* y considerada oscura por los editores y comentaristas. Dos eruditos han hecho estudios filológicos paralelos sobre la etimología del término, G. Koniaris y W. Blake Thyrrell; ambos trabajos publicados en *American Journal of Philology* 101 (1980) pp. 42-43 y 44-46 con el título de “An obscene word in Aeschylus”; Thyrrell concluye que el vocablo no es oscuro sino obsceno, pero esta última realidad no niega la tendencia estilística de Esquilo a los lexemas compuestos muchas veces difíciles de dilucidar.

²⁷ Sobre los problemas de interpretación que genera el giro *δὲ αἶμα* y diversas opiniones, cf. Fraenkel, *edic. cit.* en nota 1, III, 691.

rrendo y nuevas furias. Así, el pasado, el presente y el futuro vuelven a unirse por la ambigüedad.

Luego, cuando el coro dice que es el *δαίμων* (1468), el *άλάστορ* (1501) el culpable de esta serie de muertes, que se abate sobre *δώμασι καὶ διφνίοισι Τανταλίδαισιν* (1468-9), también el contexto "me prescribes la fuerza de similar ánimo que muerde el corazón desde mujeres", hace pensar que los Tantálidas son Agamenón y Menelao y las mujeres Clitemnestra y Helena, como opina Page²⁸; pero precisamente la alusión a esa divinidad remota que se resiste a abandonar la familia, y la ambigüedad de la expresión "Tantálidas", permiten referir el patronímico a Atreo y Tiestes²⁹, y las "mujeres" (de nuevo sin artículos ni pronombres) pueden incluir a Ifigenia como instrumento del genio vengador.

También en 1502, cuando comentan los ancianos que "el genio acerbo de Atreo, anfitrión de dura entraña, hizo expiar a este adulto sacrificándolo por niños"³⁰, la falta de toda especificación permite referir la causa no solo a los hijos de Tiestes sino también a Ifigenia, la cual ambigüedad de expresión da lugar a Esquilo a actualizar sintéticamente diferentes momentos de la cadena de crímenes y castigos.

A medida que avanza la trilogía, la ambigüedad, las alusiones oscuras van decreciendo en frecuencia, pero son aún enlace entre las piezas³¹. En los vv. 382 ss. de *Coéforas*, Ores-

²⁸ Aeschylus, *Agamemnon*, edited by John Denniston and Denys Page, Oxford, Clarendon Press, 1957, p. 205: "either Atreus and Thyestes or Agamemnon and Menelaus", Schol.: the context suggests the latter pair, whose wives are the principal theme at the moment".

²⁹ Cf. Fraenkel, edic. cit. en nota 1, III, 694; la alternativa aparece ya en un escolio y fue adoptada por algunos comentaristas.

³⁰ La traducción de Maddalena, *op. cit.* en nota 1, p. 22, "per il crudele banchetto di Atreo sacrificò quest'uomo ai giovinetti", limita las causas previas actuantes y el alcance del texto.

³¹ No tiene esta función, sin embargo, en algún caso, como por ejemplo el de los vv. 342-4 de *Coéforas* *ἀντι δὲ θρήνων ἐπιτυμβιδίων παιῶν μελάθροισ ἐν βασιλείοις νεοκράτα φίλον κομίσειεν* donde aparece el adjetivo *νεοκράτα* que tiene las dos acepciones señaladas por Bailly, *Dict.* 1320a (1: "nouvellement mêlé" referido al vino en Platón el cómico; 2: "réellement uni, qui s'est joint tout à l'heure [à nous]"), y cita este pasaje de Esquilo). Brieua Salvatierra (en *Teatro griego*, Madrid, EDAF, 1968, p. 223) traduce "y en vez de trenos funerarios el peán triunfal que resituya en sus regios alcázares al nuevo amigo que se nos acaba de juntar", es decir, adopta la segunda acepción aunque la duplica con el

tes dice: Ζεῦ Ζεῦ, κάτωθεν ἀπέμπων / ὑστέρόποιον ἄταν / βροτῶν τλήμονι καὶ πανούργῳ / χειρὶ —τοκεῦσι δ' ὄμως τελεῖται donde nos interesan especialmente las dos últimas líneas en dos aspectos: primeramente, si a la frase “a la mano audaz y hábil de los mortales” se le dan las acepciones segundas de los adjetivos, como hacen Brieva Salvatierra (“la osadía de los malvados”) y Mazon (“tout mortel dont la main fut scélérate et perfide”)³², desaparece la ambigüedad del texto que permite entender que la desgracia llegará con su tardía pena a Clitemnestra y Egisto, pero también a Orestes; el anuncio del desarrollo siguiente es doble: los malvados, criminales y pérfidos son Clitemnestra y Egisto, a quienes llegará la muerte, a ellos que fueron audaces y hábiles en su plan criminal contra Agamenón; pero también es un “mortal de mano audaz y hábil” Orestes, que logrará engañar a su madre y a su primo y osará matar a ambos parientes, por lo que recibirá el tormento de las Erinias. El final del pasaje (“por igual se cumple para los padres”) destaca que aquella frase precedente es genérica en principio, pero que debe aplicarse a la reina y a su amante, y también, con ironía trágica, a quien la dice. En segundo lugar, τοκεῦσι δ' ὄμως τελεῖται también es ambiguo; de hecho, Mazon traduce “même une mère doit payer”, y Brieva Salvatierra, en cambio, “haz que así suceda también en favor de mi padre”. En el original no hay variantes textuales, y el plural, entonces, solo puede referirse a “los padres”, hombre y mujer, salvo que genéricamente se refiera a “las madres” de cualesquier

adjetivo “nuevo”; Mazon, en cambio (edic. cit. en nota 10, p. 93) dice “Au lieu du thrène sur une tombe, le péan peut, au palais de nos rois, ramener enfin l'allégresse d'une cratère de vin neuf”, y señala en nota que “le Coryphée évoque l'image des libations d'actions de grâces”, pero al tomar en su traducción la imagen evocada, borra la idea de “que el peán acoja al amigo recién llegado” y saca de escena al Orestes presente aludido por el texto: reemplaza lo inmediato por lo evocado. En otro lugar nos ocupamos brevemente del problema de la ambigüedad y de su traducción: si bien el traductor es un intérprete, creemos que debe evitar el volcar en su traducción las sugerencias que no se imponen y relegarlas a notas, mientras que debe —pensamos— evitar el borrar las sugerentes ambigüedades del original; esto lo referimos, por ejemplo, al pasaje del que nos ocupamos a continuación.

³² Este editor adopta a la letra la interpretación de Bailly, *Dict.* 1452c, acepción 2 de πανούργος, y 1941c acepción I, 2 de τλήμων.

personas, o a “los padres” varones de cualesquier personas, o que sea un ‘plural poético’. Si lo entendemos como padres hombre y mujer, Orestes está reconociendo que también Agamenón tuvo mano audaz y hábil y recibió la tardía pena, como Clitemnestra la recibirá: debemos tener en cuenta que en ático también el futuro de *τελέω* se contrae y coincide con el presente; Esquilo puede jugar con ambos valores del verbo y unificar así el pasado y el futuro de una suerte similar. También es posible que Orestes hable con intención sarcástica llamando “padres” a su madre y padrastro; debemos recordar que usó el mismo tono irónico y despreciativo al aludir a Egisto en el v. 305 (*θέλεια γὰρ φρήν*). En esta última posibilidad, la expresión ambigua “igualmente se cumple / cumplirá para los padres”, anuncia más ampliamente el desarrollo de la tragedia al aludir a la muerte de ambos asesinos, y tiene su correspondencia en la respuesta del coro (386 ss.) *ὄλολυγμὸν ἀνδρὸς θεינוμένιον γυναικὸς τ’ ὀλλυμένας*; en la primera, en cambio, se actualizan los comentarios hechos en la pieza anterior por el coro y el heraldo sobre la actuación previa de Agamenón y se anticipa el destino de Clitemnestra: se juega así, pues, con el pasado y el presente.

Nuevamente en el v. 419 aparece en boca de Electra un uso ambiguo del plural: *τί δ’ ἂν φάντες τύχοιμεν; ἢ τάπερ πάθοιμεν ἄλγεα πρὸς γε τῶν τεκομένων*; . Mazon traduce “Par quels mots pourrais-je agir? Dirai-je les souffrances que nous devons à une mère?”; Brieva, por su parte: “Entonces, ¿qué podremos decir? ¿Diremos los males que nos hace padecer una madre?”. El uso de *τῶν τεκομένων*, que Bailly da como ejemplo de la utilización en voz media del verbo *τίκτω*, referido al padre y a la madre, podría ser un plural poético como tantos; sin embargo, su coincidencia con *τοκεῦσι* del v. 385 destaca la posibilidad de ver en esto un plural adrede y de plantearse a quiénes y a qué hechos se refiere ese ambiguo uso. El contexto de respeto al padre muerto y de censura a la madre asesina, presente en todo el diálogo con Orestes, y la inmediata declaración de Electra de que su ánimo es un lobo *ἐκ ματρός*, parece asegurar como exacta la interpretación de los traductores. Pero el plural sigue allí, y no podemos negar que pueda tener otras connotaciones. “¿Qué podríamos decir? ¿Acaso que soportamos desdichas provenientes de los padres?”: Electra puede aludir

a sus progenitores y a las penas que ella y su hermano padecen ya por causa de Clitemnestra (el destierro de Orestes, las privaciones de Electra), ya por causa de Agamenón, aunque indirectamente (la orfandad —cf. 794 ss.—, el tormento de no haberle rendido los honores debidos —cf. 430 ss., 483 ss.), ya por causa de la estirpe toda (el sentirse herederos y partícipes de la serie de atrocidades perpetradas por los antepasados, cadena a la que Esquilo alude varias veces, por ejemplo, poco antes, en vv. 400 ss., y poco después, en vv. 466 ss.); pero también puede referirse Electra, como pudo haberlo hecho antes Orestes, a su madre y padrastro, y entonces las desdichas son el concreto desposeimiento al que los hijos del rey muerto están sometidos (cf. 465 ss., 479 ss.). Esta variedad de connotaciones, posibilitada por la ambigüedad, es la que actualiza casi constantemente, en cada momento de la trilogía, ya el pasado, ya el futuro de sus personajes y su reiterada tragedia.

El tema de la cadena de crímenes al que hicimos referencia, aparece nuevamente en 649 ss.: “La célebre Erinia de espíritu misterioso trae además al palacio al hijo de los anti-guos asesinatos para cobrarse con el tiempo la mancha abominable”; la frase *τέκνον αἱμάτων παλαιτέρων*, destacada por la posición inicial, puede entenderse en un doble significado: primeramente, que la cólera vengadora trae un nuevo crimen fruto de los crímenes precedentes; además, que ella trae al palacio al hijo, a la ‘persona’ heredera de esos crímenes y vengadora de los mismos³³. El doble valor que tiene el giro da lugar una vez más a unificar el presente de la segunda pieza (la llegada de Orestes) y el pasado representado y recordado en la primera (la muerte de Agamenón y la de los hijos de Tiestes): la ambigüedad aparece, pues, al servicio de la permanente relación de cada parte con el todo de la trilogía.

Quando Orestes llama a la puerta del palacio pide que salga *γυνή τ' ἄπαρχος— ἄνδρα δ' εἰπρεπέστερον*. Seguramente el joven quiere ver a su madre y de inmediato piensa que es mejor comenzar con Egisto, y por eso cambia su pedido. Pero tam-

³³ Este doble valor lo ha señalado ya Mazon (p. 104, n. 5); no nos parece muy probable, en cambio, la propuesta de Tucker mencionada por Mazon, de que los epítetos de la Erinia, *κλίτη* y *βυσσάφρων* hagan juego con el nombre de Clitemnestra; la base de que la Erinia está encarnada en Clitemnestra parece errónea a esta altura de la tragedia.

bién puede verse allí un juego despectivo acorde con la expresión del v. 305 ya mencionada: si Egisto es “de disposición femenina”, bien pudo Orestes pensar en Egisto y referirse a él como “mujer-jefe” o “ama de casa”; el sirviente no podía sospechar la intención peyorativa. En este caso, el doble sentido viene a reforzar la caracterización de Egisto y a actualizar la participación oscura que tuvo en el asesinato de su primo, en el que él actuó como mujer y Clitemnestra como hombre (cf. *Ag.* 10-11 *γυναικὸς ἀνδρόβουλον κέαρ* referido a la reina), opuestamente a lo que harán Orestes y Electra. Esta oposición que destaca positivamente la actitud viril de Orestes parece ser un argumento anticipado para fundamentar la sentencia de marcada preferencia por lo masculino, que en la tercera pieza absolverá a Orestes. Una vez más, las connotaciones o segundos sentidos del texto son repercusiones de otros aspectos o pasajes de la trilogía, y así el todo se concentra en cada parte.

En los vv. 692-699, donde Clitemnestra comenta la noticia de la muerte de Orestes, invoca a la Maldición de la casa (*τῶνδε δωματίων Ἄρά*), que le arrebató a su hijo, *ιατρὸς ἐλπίς*. Como señala Maddalena³⁴, Clitemnestra finge dolor pero exulta alegría porque murió la esperanza y el médico de sus enemigos (*βακχείας καλῆς ιατρὸς ἐλπίς*). Pero es posible ver aquí que la reina expresa a la vez que, a pesar de su temor, ella tenía la íntima esperanza de que Orestes acabara con la cadena de asesinatos —la “bravía bacanal” (v. 698), maldición familiar—, al no atreverse a vengar a su padre. Mientras que el primer sentido hace referencia al futuro inmediato destacado por Electra y el coro, que Clitemnestra cree eludido pero que se cumplirá, el segundo sentido actualiza los crímenes ya perpetrados por la Maldición. Obsérvese además que si en el giro recién citado se atribuye el genitivo al sustantivo más cercano (*ιατρὸς*), *βακχείας καλῆς* tiene matiz negativo, perjudicial, y se adecua a este segundo sentido; si en cambio se le atribuye a *ἐλπίς* como hace Mazon (“*espoir d'une pure allégresse capable de guérir*”, p. 106), el genitivo tiene valor positivo y se adecua más al primer sentido, y más aún si se lo entiende como “esperanza de un bravío furor báquico”.

³⁴ Cf. *op. cit.* en nota 1, p. 46.

Cuando Egisto aparece en escena para confirmar la noticia a la que califica de οἰδαμῶς ἐφίμερον, declara aún más su pesar diciendo: καὶ τόδ' ἀμφέρειν δόμοις γένοιτ' ἂν ἄχθος δειματοσταγὲς φόνῳ τῷ πρόσθεν ἐλκαίνουσι καὶ δεδηγμένους (vv. 841-3), "sería aportar esta terrible carga a una morada herida y mordida por el asesinato anterior". Interesa aquí el giro φόνῳ τῷ πρόσθεν que puede ser entendido al menos de dos maneras: 1) como que alude al asesinato de Agamenón (cf. 994-5), y en tal caso Egisto mostraría un remordimiento por su responsabilidad, actitud que lo llevaría a congraciarse con el coro, como la de lamentar la muerte de Orestes; 2) o como que alude al asesinato de sus hermanos perpetrados por Atreo, y en tal caso Egisto mostraría un tormento más antiguo, el origen mismo de las penas. Posiblemente ambos sentidos están presentes en una actitud hipócrita de Egisto: la de querer esconder su alegría por el peligro supuestamente desaparecido y fingir un lamento por Agamenón que en realidad es el lamento por Tiestes. Con ese doble sentido vuelven a hacerse patentes el pasado mediato de la primera pieza y el pasado remoto del mito, que pertenecen al hilo conductor de toda la trilogía: la cadena incesante de crímenes.

En cuanto al famoso verso 886 Τὸν ζῶντα καίνειν τοὺς τεθνηκότας λέγω referido a que Orestes mató a Egisto, Antonio Madalena señaló (p. 48) que el siervo "senza saperlo, dice altro, dice ch'è la vendetta del morto re che si compie, che Oreste è il ministro del padre". El doble sentido se ve reforzado por el uso del plural, que no alude solo al supuestamente muerto Orestes, sino a todos los asesinados de la familia, que claman su venganza y la continuación de la incesante cadena de crímenes; el singular τὸν ζῶντα particulariza en cada criminal la venganza, Egisto vivo hace un instante y ya muerto, Clitemnestra viva y a punto de morir; también es un anticipo de que estos muertos golpearán al mismo Orestes sobreviviente. Una vez más, la expresión ambigua unifica el pasado, el presente y el futuro.

En el duelo verbal entre Orestes y Clitemnestra, el v. 912 de las *Coéforas* dice Οὐδὲν σεβίξῃ γενεθλίου ἀράς, τέκνον;. El contexto y el personaje que habla, la reina, impone que esas "maldiciones gentífacas" se refieren aquí a las 'maldiciones maternas'; sin embargo, es notorio que Esquilo no haya usado

adjetivos más precisos como *μητρῶος*, *μητρῷος*. Esto no ha de deberse tan solo a razones métricas, sino que la utilización de la forma *γενεθλίου* permite, con voluntaria ambigüedad, traer al presente las maldiciones de toda la estirpe, desde las de Tiestes hasta las que habría lanzado Ifigenia si no se lo hubiesen impedido: la expresión ambigua actualiza, pues, el pasado, y destaca la idea de la recurrencia de la cadena crimen-venganza a través de las generaciones.

En el mismo pasaje, el v. 915 dice *Διχῶς ἐπράθην ὦν ἐλευθέρου πατρὸς*. El adverbio *διχῶς* podría interpretarse literalmente como “dos veces”, pero eso chocaría con los datos del relato, pues Orestes sólo fue dado a Estrofió el focense; si se lo interpreta, en cambio, como “doblemente”³⁵, se refiere Orestes a que fue vendido como hijo y como príncipe heredero, hechos que constituyen dos de las motivaciones humanas del joven contra su madre: los celos por su desplazamiento y la indignación por su condición regia reducida a la pobreza y la dependencia en el exilio. El adverbio aparece combinado con *ἐπράθην*; entender “fui vendido” como siervo choca con los datos; si hubiera estado privado de la libertad como un esclavo, no habría podido retornar a su patria; además, en el v. 132 Electra usa el mismo verbo aplicado a sí misma, y sin embargo sabemos que ella es maltratada pero no ‘vendida’ como esclava. El verbo *ἐπράθην* tiene allí la acepción de ‘fui traicionado’: Orestes fue traicionado en el amor de su madre y en el respeto a su condición regia³⁶. El sentido literal de la expresión es una actualización del pasado, el exilio, un pasado no detallado sino aludido en la primera pieza y pormenorizado en la segunda; en el otro sentido, la expresión condensa la carga subjetiva que ese pasado representa en la vida de Orestes, e integra la argumen-

³⁵ Cf. nota de Mazon, p. 155 de la edic. cit. en nota 10.

³⁶ M. Croiset, *op. cit.* en nota 18, p. 207, comentó este verso diciendo: “Oreste riposte par des paroles assez obscures (...) Ce qui semble signifier qu'en l'envoyant à l'étranger, elle le réduisait à une condition misérable, voisine de l'esclavage, et qu'en aidant Egisthe à occuper le trône d'Argos, elle lui vendait l'héritage de son fils”. También Patin, *op. cit.* en nota 2, p. 359, n. 1, coincide en que el joven vivió “dans un état de dépendance qu'Oreste assimile ici à l'esclavage. C'est peut-être cette assimilation, dont on trouve dans le théâtre d'autres exemples (...) qui avait fait donner par un tragique latin, Pacuvius, à une tragédie sur Oreste, le singulier titre de *Dulorestes*, δούλος Ὀρέστης”.

tación que se manejará en la tercera pieza para justificar al matricida (v. 600).

En el v. 927 de la *stykhomythia*, Clitemnestra, al comprender que no puede disuadir a Orestes, dice "Ἐοικα θρηνηῖν ζῶσα πρὸς τύμβον μάθην. La tumba ante la cual Clitemnestra dirige en vano su lamento puede ser efectivamente una metáfora del incommovible, rígido e inflexible Orestes; pero también, y de acuerdo con la escena de la representación, puede aludir en segundo sentido al túmulo de Agamenón que reclama venganza y ante el cual son inútiles sus súplicas; asimismo, es posible hallar en la expresión la idea de que 'estando viva en vano me lamento hacia mi tumba', 'dirigiéndome a la tumba', porque ya prevé Clitemnestra su muerte ineludible. De tal manera, el verso recuerda el pasado (el crimen de Agamenón), describe el presente (la decidida venganza), y anticipa el futuro casi inmediato de la reina.

Tras la *στυχομυθία* de Orestes y Clitemnestra, el coro inicia su canto diciendo Στένω μὲν οὖν καὶ τῶνδε συμφορὰν διπλῆν, que puede entenderse como que lamenta "la desgracia de estos dos", o literalmente, que "lamenta la doble desgracia de estos". En el primer caso, las dos personas son en primera instancia Clitemnestra y Egisto³⁷, que acaban de morir y a los que alude el contexto siguiente (vv. 944-5, 973); pero también pueden ser Clitemnestra y Orestes, pues Clitemnestra sufrió la muerte pero Orestes está amenazado por las Erinias (cf. 924), y aunque el coro confía en que acaben las desdichas (cf. 942-3, 971), Orestes es τλήμων (933) no solo por su pasado sino también por su situación actual y su futuro; en este caso coincide la segunda posibilidad de entender a διπλῆν, repetido dos veces más en 938, pues la συμφορά es realmente doble: diversa es la situación de la reina y su amante por una parte (cf. 176-7) y la de su hijo por otra. De tal manera, la ambigüedad de la

³⁷ Recientemente afirmó que debe entenderse así Vittorio Citti, "Aeschylus *Choephoroi* 931", *Rivista di filologia e istruzione classica* 108 (1980), pp. 257-9, señalando (n. 5 de p. 259) que al palacio entra también Pilades y que el coro se refiere a dos, no a tres personas, que por lo tanto deben ser Clitemnestra y Egisto; sin embargo, Pilades no participa de la terrible situación sino como manifestación corporizada de la conciencia del deber de Orestes. Creemos que el desacuerdo de los comentaristas destaca que Esquilo quiso ser ambiguo y refirió la reflexión del coro a ambas parejas, Clitemnestra-Egisto y Clitemnestra-Orestes.

expresión anticipa el padecimiento que Orestes sufrirá desde el final de las *Coéforas* (1009 ss.).

También pueden hallarse dos sentidos en el v. 987, cuando Orestes justifica su crimen en un largo discurso e invoca a Helios *ὡς ἂν παρῆ μοι μάρτυς ἐν δίκῃ ποτέ / ὡς τόνδ' ἐγὼ μετῆλθον ἐνδίκως μόρον / τὸν μητρός*. Las diversas traducciones de Mazon ("Il pourra ainsi témoigner pour moi en justice que j'étais dans mon droit en poursuivant la vengeance jusqu'au meurtre d'une mère", p. 118) y de Brieva Salvatierra ("porque si soy acusado alguna vez, pueda dar testimonio de la justicia con que le di muerte", p. 246) indican ya los matices diferentes que puede tener el texto. La clave está en el circunstancial *ἐν δίκῃ*: si se lo entiende como 'en justicia', 'justicieramente', solo se señala la autoridad del dios como testigo; pero si se lo entiende como 'en juicio' y si se repara en el *ποτέ* que acompaña al giro, la expresión es a la vez un anticipo del juicio que decidirá la suerte de Orestes en el final de la trilogía³⁸. Obsérvese al pasar la similitud fónica y de ubicación de ese circunstancial con el adverbio *ἐνδίκως* del verso siguiente, situación que parece destacar que 'en el juicio' se resolverá 'con justicia' que Orestes mató 'justicieramente': el tema de la *Δίκη* pasa a reemplazar al de *Ἄτη* en cuanto al nivel de relevancia³⁹.

Así como esta segunda pieza se abrió con anhelos de liberación en boca de sus personajes, anhelos satisfechos en su desarrollo, se cierra ahora con el deseo del coro de que el dios socorra a Orestes, lo cual anuncia el contenido del tercer drama, en el que también se satisfará ese deseo.

En las *Euménides* los hechos del pasado son mencionados abiertamente (p. ej. 458 ss.), y lo que era futuro se hace presente en los límites que el autor dio al mito en su trilogía. La ambigüedad que fue decreciendo a medida que se desarrollaban las piezas, da ahora libre paso a la claridad de los dioses olímpicos que dominan la escena y de un juicio sin par.

F. R. Earp, en su *Estilo de Esquilo* no menciona la ambigüedad, aunque acerca del delirio de Casandra dice que "cryptic language is expected of a prophetess", y en cuanto

³⁸ La expresión francesa "en justicia" parece ser suficientemente ambigua como para dar lugar a ambos valores.

³⁹ Compárese con el juego *δικαίως - δίκην* de *Euménides* 468.

al guardián observa que responde a la aparición de la hoguera "with his cryptic hints"; a pesar de esto, considera que "however strange the language, the thought is not confused or obscure"⁴⁰. Señala, sin embargo, que mientras que en el *Agamenón* hay 366 metáforas, en las *Coéforas* pasan a 168 y en las *Euménides* a 112; los símiles, de 27 se reducen a 10 y a 9 respectivamente. Estos datos confirman la voluntad de transitar gradualmente desde un lenguaje de expresión indirecta a otro más llano y más claro, instrumento de una polisemia que pasa de los elementos internos del mito afectados por ella, a una generalización trascendente que sobrepasa la anécdota y alcanza significado actual, tanto para los contemporáneos de Esquilo como para nosotros.

Si queremos, pues, establecer la relevancia que, según pensamos, el análisis expuesto demuestra acerca de la ambigüedad en esta serie de dramas, debemos señalar que:

- 1) tanto la posibilidad de dar al texto varias interpretaciones como la presencia de un doble sentido no evidente sino que puede descubrirse con el desarrollo de la obra y valorarse en relecturas, no son hechos aislados sino lo suficientemente reiterados como para que constituyan un voluntario rasgo estilístico⁴¹;
- 2) esa ambigüedad, esa sensación de no tener certeza en los alcances del significado textual, crea expectativa no solo en el lector desprevenido o desconocedor del mito, sino también en quien es testigo del tratamiento que Esquilo da al mito aunque ya conozca el asunto, pues es un acicate para el estado de alerta ante el desarrollo del mismo⁴²;

⁴⁰ *The style of Aeschylus*, Cambridge, University Press, 1948, pp. 112, 159 y 101 respectivamente.

⁴¹ E. Whittle ha visto "An ambiguity in Aeschylus, *Supplices* 315", ambigüedad que anuncia el futuro, pero a diferencia de la *Orestia* se hace aquí solo un uso aislado del recurso (cf. *Classica et mediaevalia* 25 [1964], pp. 1-7).

⁴² G. Duckworth señaló en acuerdo con Norman Pratt que se exageró la omnisciencia del auditorio acerca de los sucesos del mito, y que "the clearly foreboding atmosphere stimulates interest and creates expectation of tragic events. Thus the effectiveness of much of the ambiguity does not necessarily depend upon such preknowledge as is usually assumed". Creemos que el recurso adquiere mayor valor y relevancia precisamente porque crea expectativa aun en aquellos que conocen el

- 3) dentro del cuadro del mito que se representa, la ambigüedad permite reiteradamente el juego de alusiones simultáneas al pasado y al futuro de cada instancia;
- 4) el recurso colabora estructuralmente al logro de la unidad literaria de la trilogía, pues la ambigüedad permite preanunciar por síntesis alusiva el desarrollo general de aquella, relacionando cada parte con la totalidad del mito en el tratamiento que le da Esquilo;
- 5) es, entonces, un recurso expresivo que se hace recurso dramático de primer orden; la ambigüedad ofrece al poeta un medio para lograr la tensión trágica que domina en el comienzo de la trilogía y que con un *diminuendo* constante decrece y llega a desaparecer, cuando el protagonismo de la acción se traslada de los turbulentos seres humanos a los dioses serenos del Olimpo (Apolo-Atenea), que imponen el pacífico fin dictado por Zeus y también su serenidad al perturbado Orestes y a las mismas Erinias. Así, pues, con un armonioso movimiento contrario —para mantener la terminología musical—, mientras se diluyen la ambigüedad y sus consecuencias (oscuridad, tensión, angustia), se insinúa y finalmente domina la claridad a la que apunta el poeta como reflejo formal del orden y de la justicia de la sociedad y de sus instituciones, que Esquilo exalta para sus conciudadanos y para el mundo presente⁴³: la ambigüedad es utilizada por Esquilo en función de su intencionalidad literaria, en vista del logro de la plena correspondencia entre estilo y contenido.

asunto del mito pero no el argumento seguido de manera original por Esquilo. Cf. reseña citada en nota 1, p. 118.

⁴³ Ciertamente no es el único recurso para señalar esto, pero sí uno muy importante; Michael Poliakov señaló que "the manner in which Aeschylus deploys the combative imagery in the *Oresteia* shows an evolution from divine and human discord to compromise and arbitration" (cf. "The third fall in the *Oresteia*", *American Journal of Philology* 101 [1980], p. 255). En cuanto al valor teológico y político de aquella creciente claridad, cf. André Bremond, "La 'théologie' d'Eschyle", *Recherches de science religieuse* 15 (1925), pp. 127-163, espec. 128-129.

