

El relato de mensajero en el *Orestes* de Eurípides*

M. Carmen Encinas Reguero

Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea
mcarmenencinas@gmail.com

The messenger's speech in Euripides' *Orestes*

Orestes incluye dos relatos de mensajero, cada uno de ellos situado en cada una de las dos partes en que se puede dividir la tragedia. Ambos son singulares frente a los habituales relatos de mensajero de la escena griega, porque se produce en ellos la unión de los rasgos convencionales con los propios de otros elementos trágicos (*agón* y monodia respectivamente), lo que repercute en ambos casos en la autoridad del discurso. Dado que las dos partes de *Orestes* representan respectivamente diferentes planos temporales y espaciales, las peculiaridades de los relatos de mensajero apuntan también, en mi opinión, a cuestiones de contenido en diferentes niveles (no sólo en el nivel literario, sino también en el histórico y político).

Palabras clave: tragedia griega; Eurípides; *Orestes*; relato de mensajero; narración.

Orestes includes two messenger's speeches, each one placed in each of the two parts of the play, into which it is possible to divide the tragedy. Both speeches are peculiar in opposition to the messenger's habitual speeches of the Greek stage, because there is in them a union of conventional features with the proper ones of other tragic elements (*agón* and monody respectively), which reverberates in both cases in the authority of the speech. Since both parts of *Orestes* represent respectively different temporary and spatial planes, the peculiarities of the messenger's speeches point also, in my opinion, towards questions of content on different levels (not only on the literary level, but also on the historical and political one).

Key words: Greek tragedy; Euripides; *Orestes*; messenger-speech; narration.

Quizás el único punto en el que los estudiosos están en gran medida de acuerdo en lo referente al *Orestes* de Eurípides es el hecho de que la obra se puede dividir esencialmente en dos partes¹ separadas por el planteamiento

* Este trabajo ha contado con la financiación del Ministerio de Educación y Ciencia a través de un proyecto de investigación subvencionado (HUM2006-07163) y mediante el Programa Nacional de Movilidad de Recursos Humanos del Plan Nacional de I+D+i 2008-2011. Así mismo, agradezco a la Dra. M. Quijada (Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea) y al Dr. M. Hose (Ludwig-Maximilians Universität München) la ayuda que me han prestado con la atenta lectura de este trabajo y sus sugerencias al respecto.

¹ Conacher 1967, pp. 213-214, en cambio, establece una división de la obra en tres partes (vv. 1-469, 470-1012 y 1018-final).

del *mēchánēma*, una estructura que ha sido sometida a interpretaciones muy diferentes². La primera de estas dos partes se centra en el problema presente de Orestes (y consecuentemente de Electra³) en Argos, escenario mítico en el que se desarrolla la trama, mientras que la segunda implica una reelaboración del pasado conflicto familiar. Al mismo tiempo, la primera parte se relaciona con la realidad de la Atenas contemporánea⁴, esto es, la del año 408 a. C., cuando Atenas se asoma ya a la debacle que supondrá para ella la derrota ante Esparta en la guerra del Peloponeso, en tanto que la segunda parte transporta en cierta medida al espectador de nuevo al conflicto de Troya.

Cada una de estas dos partes cuenta con una escena de mensajero y su respectivo relato⁵. El primero de ellos (vv. 866-956) es el relato de la asamblea convocada en Argos para decidir sobre los hermanos a causa del matricidio cometido. El segundo (vv. 1395-1502), narrado en versos líricos por un esclavo frigio, se centra en lo sucedido dentro del palacio, cuando Orestes —ayudado por Pílates— ataca a Helena y posteriormente a Hermíone. Aunque estos

² En ocasiones se ha interpretado que la división de *Orestes* en dos partes socava la unidad de la obra (cf. Wright 2006, p. 33). Por el contrario, también hay quien, como Scarcella 1956, ha puesto de relieve la presencia de elementos temáticos comunes en las dos partes de la tragedia para refutar dicha interpretación. Cf. también Boulter 1962, pp. 102-103.

³ Sobre Electra, cf. Synodinou 1988.

⁴ El escenario mítico en el que tienen lugar los hechos dramáticos es Argos. No obstante, se ha asumido de manera general que el verdadero referente de los mismos es la Atenas contemporánea del autor.

⁵ Desde la primera tragedia griega conservada, *Persas* de Esquilo, la escena de mensajero y su componente principal, el relato de mensajero, cuyos antecedentes se pueden encontrar ya en la épica, han demostrado ser de enorme relevancia dentro del género trágico. Tanto sus rasgos épicos (cf. Bergson 1953, 1959), como algunos de sus elementos formales (cf. Rijksbaron 1976), sus motivos y evolución (cf. Gregorio 1967) o su función en la obra (cf. Bremer 1976) han sido objeto de un intenso estudio. No han faltado, por supuesto, los estudios generales de la escena (cf. Henning 1910, Fischl 1910, Guzmán 1999), aunque la tendencia principal en este ámbito ha consistido en centrar la atención en las realizaciones eurípideas (cf. Rassow 1883, Erdmann 1964, Stanley-Porter 1968, Jong 1991, Marcos Pérez 1994). Una excepción es el trabajo de Keller 1959, dedicado al estudio de esta escena en Esquilo y Sófocles. Por su parte, también la propia figura del mensajero trágico se ha constituido en el punto de interés central sobre el que han girado algunos estudios reseñables (cf. Bassi 1899, Caverno 1916-1917, Barrett 2002, Brioso Sánchez 2006, Dickin 2009). La amplia variedad de mensajeros, así como de escenas y relatos protagonizados por este personaje, unida a la multiplicidad de funciones y formas que parecen asumir en la tragedia, justifica tanto la considerable bibliografía al respecto, como la diversidad de opiniones entre la crítica respecto a numerosos puntos concretos.

dos discursos son muy diferentes entre sí, hay un rasgo que comparten y que los singulariza frente a los habituales relatos de mensajero⁶. Me refiero al hecho de que en ambos se produce una combinación de los rasgos convencionales⁷ con los propios de otros elementos trágicos (*agón* y monodia respectivamente), lo que repercute negativamente en la autoridad del narrador.

Mi intención en este trabajo consiste en analizar ese rasgo peculiar en estos dos relatos de mensajero, para intentar descifrar la función del mismo en esta tragedia. Dicha función está relacionada, en mi opinión, con la estructura bipartita de *Orestes* y los diferentes planos representados en cada una de sus partes, lo que conduce a conclusiones no sólo en el nivel literario, sino también en el histórico o político.

1. *Primer relato de mensajero (vv. 866-956): el plano del presente (Atenas)*

El primer relato de mensajero es el relato de la asamblea⁸ convocada en Argos para decidir sobre la vida o muerte de Orestes (y Electra)⁹. El mensajero se presenta como un campesino afín a la casa de Orestes y, sobre todo, dado que su presencia en la asamblea es casual (vv. 866-873), no habituado a los discursos públicos y al manejo de la palabra¹⁰. Lo primero, su vinculación con una de las partes, es una característica de muchos mensajeros trágicos; lo segundo, en cambio, la insinuación tácita de su inexperiencia oradora, es un rasgo más propio de quien interviene en un *agón* que de la figura del mensajero, cuya función consiste esencialmente en transmitir con fidelidad

⁶ Me refiero en este trabajo al relato de mensajero en el sentido tradicional, aunque ya Goward, 1999, pp. 26-32, puso de relieve la conveniencia de considerar este relato tan sólo como un subtipo dentro de un grupo más amplio.

⁷ Para una explicación sucinta de los rasgos fundamentales y convencionales de la narración del mensajero cf. Quijada 1991, pp. 47-51.

⁸ Esta temática es extraña en un discurso de mensajero. Yates 1995, pp. 181-184, considera la posibilidad de que Eurípides introdujera esta asamblea en *Orestes* como alusión a la asamblea celebrada tres años antes en Atenas por los hoplitas para decidir si marchar sobre la ciudad.

⁹ En realidad, cuando el heraldo anuncia el comienzo de la asamblea y expone el tema por tratar, limita la decisión a Orestes (vv. 885-887). Sin embargo, tanto en el resto de la *rhésis* como en el resto de la tragedia se asume que el proceso se incoa contra los dos hermanos.

¹⁰ Cf. Willink 1986, p. 227.

lo que ha visto¹¹. El contexto de la asamblea, y el hecho de que el mensajero es ahí un ciudadano que participa en una institución altamente retorizada, lo convierte en algo muy diferente del mensajero típico, lo que se refleja posteriormente en el modo en que transmite los hechos. En su relato el contenido agonístico se opone a la forma convencional de la narración del mensajero trágico generando una marcada tensión entre forma y contenido.

Como es habitual en el comienzo de este tipo de relatos el campesino utiliza repetidamente el verbo ‘ver’ y la primera persona del singular dejando claro que fue testigo presencial de los hechos que relata (v. 871, 874, 879...). Al mismo tiempo opone la forma ὄρῶ (v. 871) a φασι (v. 872), con lo que marca la oposición entre lo que sabe por haberlo visto y lo que sabe de oídas, perteneciente al pasado remoto. Todo esto se utiliza para subrayar la autoridad de su discurso.

Ahora bien, esa autoridad establecida al modo tradicional queda inmediatamente cuestionada cuando el mensajero reproduce un diálogo con un ciudadano, en el que éste apela al verbo ‘ver’ («¿No ves [οὐχ ὄρῶς] a aquel, Orestes, avanzando cerca...?», vv. 877-878), pero para poner de relieve el hecho de que ver no implica necesariamente comprender. Así, la larga introducción subraya tácitamente la posibilidad de que, aunque un mensajero esté en condiciones de ofrecer un relato fiable, eso no implica necesariamente que lo haga. Y el relato presente es precisamente un ejemplo de dicha situación¹².

En el relato de la asamblea, que tiene que decidir si Orestes ha de ser condenado a muerte o no (vv. 884-887), intervienen cuatro personajes, además de Orestes, formando dos parejas, en las que cada miembro defiende una

¹¹ Una de las características que tradicionalmente se han señalado en los relatos de mensajero es su objetividad, o, cuando menos, la apariencia de objetividad que les confieren sus rasgos esenciales (empleo del discurso directo, narración en primera persona por ser el mensajero testigo principal de cuanto narra, etc.). Precisamente la contradicción entre esa aparente objetividad y el hecho incontestable de que el mensajero es un personaje del drama y, por tanto, focalizador de los hechos narrados es un punto esencial a tener en cuenta. Al respecto, cf. Jong 1991, p. 63 ss., Barrett 2002, pp. 16-22.

¹² Jong 1991, pp. 9-12, explica que el énfasis del mensajero tradicional en su cualidad de testigo presencial surge del *tópos* que considera que lo que se conoce por haberlo visto es más fiable que lo que se conoce tan sólo de oídas. Precisamente por este motivo, creo que la constatación de que el mensajero de *Orestes* ve pero no comprende lo que está viendo es una manera implícita de llamar la atención sobre un punto convencional y esencial de los relatos de mensajero.

postura diferente¹³: la primera pareja la constituyen Taltibio y Diomedes, ambos relacionados de algún modo con los hechos de Troya; la segunda la conforman un demagogo y un campesino, ambos personajes anónimos y que remiten a la realidad ateniense contemporánea. El primer miembro de cada pareja, es decir, Taltibio y el demagogo, se muestra contrario a los jóvenes; los otros dos, Diomedes y el campesino, se manifiestan en su favor.

Diomedes y el campesino están en marcada oposición entre sí por razones de estatus social¹⁴. Pero, además, lo están también formalmente por el espacio que el mensajero les dedica (cuatro versos y medio frente a catorce) o el modo en que dicho mensajero presenta su postura (posición objetiva frente a subjetiva). A pesar de ello, no obstante, ambos defienden que Orestes siga vivo, mostrando que desde sectores muy distantes se puede reaccionar en favor del joven¹⁵.

Taltibio y el demagogo, por su parte, presentan similitudes entre sí, pues los dos se relacionan, aunque no de la misma forma, con el manejo del *lógos*: el primero como transmisor de la palabra de un rey¹⁶, el segundo como creador de discursos ante el pueblo. El primero es considerado habitualmente un transmisor fiel de palabras; el segundo, alguien que utiliza el lenguaje interesadamente para persuadir. Los dos, sin embargo, según la visión particular del mensajero de *Orestes*, actúan de modo similar. Eurípides rompe la distancia que media entre quien transmite fielmente información y quien crea un discurso persuasivo, enfatizando nuevamente, esta vez desde dentro del pro-

¹³ La presentación de cada pareja comienza de manera paralela con la misma expresión, a saber, *κάπι τῷδ' ἀνίσταται* (vv. 887, 902).

¹⁴ Obsérvese el modo enfático en que el mensajero presenta a Diomedes como rey (*ἄναξ* se sitúa al final del v. 898) y al campesino como tal (*αὐτοῦργός* se sitúa al comienzo del v. 920).

¹⁵ Diomedes es un rey y, por tanto, un personaje asociado al poder en una sociedad no democrática. El campesino forma parte del pueblo y participa del poder dentro de un sistema democrático. Diomedes propone una opción justa; el campesino no. Parece que Eurípides pudo utilizar la oposición entre estos dos personajes para criticar en cierto modo la democracia de su tiempo. Goossens 1962, pp. 641-645, de hecho, ve en este relato de mensajero en su conjunto una crítica por parte de Eurípides a la democracia radical.

¹⁶ El heraldo (*κῆρυξ*) se diferencia del mensajero (*ἄγγελος*) en que, mientras el segundo se limita a ofrecer un relato de lo visto, muchas veces de manera casual, el primero, sin embargo, es el transmisor de una orden o mandato real y, por lo tanto, está revestido del poder del emisor de su mensaje. Sobre la figura y la función del heraldo como transmisor de información, cf. Barrett 2002, pp. 57-69, Dickin 2009, p. 1.

pio discurso, la pugna que se da en esta *rhêsis* entre el contenido agonal y la forma de relato objetivo convencional.

Las intervenciones de estos cuatro personajes se presentan de un modo muy distinto al de la intervención de Orestes, el último en tomar la palabra (vv. 931-943). No voy a entrar a valorar la argumentación de éste¹⁷. Lo que sí quiero destacar es que en este caso no hay descripción del personaje y sus palabras son reproducidas en estilo directo. La presentación de Orestes y de su postura es escrupulosamente objetiva. La excepción es el verso final, acabado ya el discurso directo, en el que el mensajero alude a la audiencia interna, contraria al joven, y muestra su propia opinión, en favor de éste¹⁸. Frente a la absoluta objetividad de que hace gala el mensajero al reproducir la postura de Orestes, la presentación de los otros cuatro participantes en la asamblea es muy distinta, pues se trata de una presentación subjetiva (el caso de Diomedes es la excepción), de la que el discurso directo está por completo ausente.

De Taltibio (vv. 887-897) hemos de entender, por razones estructurales de paralelismo, que se posiciona a favor de condenar a muerte a Orestes, aunque esto realmente no se dice de manera expresa. El mensajero no sólo evita aquí el discurso directo, sino que ni siquiera incluye una reproducción indirecta de su postura concreta, limitándose a transmitir una valoración subjetiva de ésta. Aunque los argumentos de Taltibio sí se especifican (esencialmente, este personaje reprocha a Orestes haber establecido «unas costumbres nada honestas hacia los progenitores», vv. 892-893), no obstante, no se dice cuál es la sentencia exacta que él propone para el joven¹⁹.

En el caso del demagogo²⁰ (vv. 902-916), sin embargo, sucede lo contrario. El mensajero especifica la sentencia que éste propone, a saber, la lapidación de los hermanos, pero, en cambio, no indica cuáles son los argumentos

¹⁷ Como Burnett 1971, pp. 207-209, apunta, Orestes en este momento utiliza un argumento tomado de sus enemigos en *Euménides* de Esquilo (vv. 490 ss.), ya que, al presentarse como una fuerza punitiva necesaria, Orestes parafrasea la defensa de las Furias.

¹⁸ El mensajero aprueba las palabras de Orestes, pero la audiencia/lector sabe que son un gran error. De hecho, su insolencia se traduce en un veredicto de muerte; cf. Grube 1961, p. 389.

¹⁹ Lanza 1961, p. 68, asume que Taltibio, al igual que el demagogo, se posiciona a favor de la lapidación.

²⁰ Tras esta figura se ha visto la de Cleofonte (véanse los escolios a los vv. 772 y 903). Al respecto, cf. Romilly 1972, pp. 245-246.

concretos que esgrime para defender esa postura. La presentación de ambos personajes se complementa en ese sentido y así, en cierto modo ambos, representantes, como he dicho, del discurso fiel y de la palabra persuasiva respectivamente, se convierten en una misma unidad funcional dentro del discurso.

Tanto en el caso de Taltibio como en el del demagogo, el mensajero dedica más espacio a la descripción del personaje y a mostrar su opinión al respecto que a explicar la intervención de cada uno en la asamblea. En ambos casos, además, el personaje es presentado a la sombra de otro. Así, según el mensajero, Taltibio hace guiños a los amigos de Egisto y el demagogo se deja guiar por Tindáreo. Ambas uniones son llamativas. Taltibio, que fue heraldo de Agamenón, se acerca a los amigos del asesino de éste; el demagogo parece representar a Tindáreo, quien inicialmente defendía la legalidad estricta (vv. 496-503)²¹. El hecho de que estos dos personajes estén vinculados a otros pone de relieve la lucha de facciones en la Atenas contemporánea²², pero, además, el tipo concreto de uniones apunta una vez más a la ruptura de los límites establecidos y a la unión de lo aparentemente irreconciliable.

Al contrario que Taltibio y el demagogo, Diomedes y el campesino abogan por que Orestes y su hermana no sean condenados a muerte²³. En ambos casos el mensajero deja clara tanto la posición del personaje como el argu-

²¹ Tindáreo finalmente se alía con el demagogo, el personaje más negativamente caracterizado, mostrando que su apelación a la ley era interesada y estaba al servicio de sus intereses personales. Fuqua 1976, p. 72, considera que la mención de Tindáreo en este momento busca recordar a la audiencia su participación anterior, para poner de relieve el contraste entre la buena teoría y la mala práctica, lo que se corresponde con el propio comportamiento de Orestes.

²² Es una innovación de Eurípides hacer que Orestes sea juzgado por una asamblea popular. Desde luego, que la sentencia dependa de la lucha de facciones acentúa el sabor político de la obra. Es concebible también que las referencias a determinados episodios de la familia de Orestes pretendan sugerir a la audiencia el aspecto dinástico de la sentencia en su contra, pues ésta le daría a Menelao la oportunidad de hacerse con el poder en Argos; cf. Kyriakou 1998, pp. 300-301.

²³ Erdmann 1964, p. 124, considera que son tres los oradores que toman la palabra en contra de Orestes y sólo uno, el campesino, el que la toma a su favor. Yo, sin embargo, estoy de acuerdo con Romilly 1972, pp. 242-243, en que son dos los que intervienen en contra de Orestes y otros dos los que lo hacen a favor. El punto clave es Diomedes. Él no propone la absolución, sino el exilio. Esto se ha interpretado como una postura contraria a Orestes. Sin embargo, no lo es. Como el heraldo anuncia al dar comienzo a la asamblea, las dos opciones que se barajan son la muerte o la vida. Taltibio y el demagogo abogan por la pena de muerte;

mento esgrimido; en ambos casos dedica más versos a la exposición de la opinión que a la descripción subjetiva del orador y en ambos casos, además, introduce una alusión a la audiencia interna.

La presentación de la intervención de Diomedes (vv. 898-902) es con diferencia la más breve de todas; la del campesino, por el contrario, es la más larga. Si asumimos que los vv. 907-913 del demagogo son una interpolación, como parece, entonces la intervención de Taltibio y el demagogo suman dieciocho versos y la de Diomedes y el campesino dieciocho y medio. Es decir, existe un equilibrio en el discurso entre las dos posturas enfrentadas.

Diomedes propone obrar de manera piadosa y castigar a Orestes y Electra con el destierro (v. 900). En la audiencia interna hay quien está a favor y quien está en contra. Ahora bien, esto último no implica necesariamente apoyar la pena de muerte, pues también puede estar en contra quien, como el campesino, aboga por no castigar de ningún modo a los hermanos. En cualquier caso, el mensajero presenta a Diomedes sin hacer juicios de valor, a diferencia de lo que hace con los otros tres personajes que toman la palabra en la asamblea²⁴.

Diomedes habla de manera moderada y sensata, desde su autoridad de rey y teniendo en cuenta también lo piadoso. Su intervención, no obstante, se describe de manera muy breve y objetiva, lo que parece indicar una falta de interés personal por parte del mensajero. De hecho, la intervención resulta posteriormente ignorada, como si esa forma de pensar, a pesar de ser apropiada, no fuese apreciada por el pueblo²⁵. Cuando, más adelante, el campesino defiende a los jóvenes, lo hace desde una postura absolutamente diferente a la de Diomedes. Si entre quienes están en contra de los hermanos se advierte una sintonía, e incluso complementariedad, entre quienes están a su favor hay un marcado desacuerdo.

La falta de emociones que inspira Diomedes contrasta con la absoluta simpatía que el campesino suscita en el mensajero. Este campesino (vv. 917-930) es presentado, por razones obvias, de la mejor manera, pero, sobre todo,

el campesino y también Diomedes son partidarios de la salvación del joven, aunque lo que ambos proponen sea distinto.

²⁴ La ausencia de juicios de valor respecto a Diomedes se puede deber a que su postura es intachable. Willink 1986, pp. 228-229, considera que la propuesta de Diomedes representa el punto medio racional.

²⁵ Vellacott 1975, p. 69, sugiere que el discurso de Diomedes no es sensacionalista y por eso precisamente es ignorado.

como alguien no asiduo al ágora y por tanto no habituado a hablar en público. Esto es similar a la presentación que el mensajero ha hecho tácitamente de sí mismo al comienzo de la *rhêsis*. En realidad, existe una similitud extraordinaria y buscada entre ambos personajes. La diferencia es la distinta función que cada uno cumple. El campesino participa en un foro de debate donde la capacidad para utilizar persuasivamente el *lógos* es relevante. El mensajero cumple dentro de la tragedia con una función de transmisión de información, que no exige esa habilidad y que, de hecho, en gran medida se contradice con ella. Pero la propia similitud entre los dos personajes, ambos campesinos y defensores de idéntica postura, ayuda a establecer una identificación entre ellos, que enfatiza de nuevo la pugna en esta *rhêsis* entre su contenido agonístico y su forma narrativa tradicional. De hecho, la relación entre estos dos personajes es paralela a la que existe entre Taltibio y el demagogo.

El campesino se manifiesta a favor de mantener vivos a los hermanos, pero, además, pide que se premie con una corona a Orestes por su acción, ya que considera que ésta redundaría en el beneficio de la ciudad. Esta propuesta es radical, pues Orestes es *de facto* el autor de un matricidio y merece un castigo, como todos reconocen, incluido Apolo. El mensajero, sin embargo, la valora del modo más positivo, llevado de sus propios sentimientos²⁶.

En el juego de parejas establecido el demagogo y el campesino son un reflejo más radical de Taltibio y Diomedes. Puesto que estos últimos son nombres vinculados con la guerra de Troya y los otros dos personajes, el demagogo y el campesino, se asocian, más bien, con la Atenas del siglo V a. C., da la sensación de que en esta *rhêsis* Eurípides apunta a una radicalización de posturas en la sociedad contemporánea.

El resultado de la asamblea es una victoria del demagogo, «que habló a gusto de la masa» (v. 944). A través de la alusión a la audiencia interna el mensajero parece realizar una crítica de la ciudadanía de Atenas. Pero el propio mensajero es un ejemplo de esa ciudadanía. Su relato muestra un cuerpo de ciudadanos que se deja llevar por las posturas más radicales, ya sea porque son expresadas de manera persuasiva por seres hábiles y sin escrúpulos o porque, como es el caso del mensajero, se ve cegado por sus sentimien-

²⁶ Según Mullens 1940, p. 155, el único apoyo que recibe Orestes proviene de hombres que sienten una devoción ciega a Agamenón y su hijo. Son buenas personas, pero carecen de inteligencia y están llenos de prejuicios.

tos personales. En cualquier caso, es una ciudadanía que pasa por alto la única postura moderada que se plantea; me refiero a la de Diomedes.

En conjunto, este primer relato de mensajero ofrece una visión negativa de la sociedad, formada en su gran mayoría por personas que lo someten todo a sus intereses particulares²⁷. Las opiniones están viciadas por las ambiciones (caso de Taltibio y del demagogo) o por las gratitudes y las simpatías (caso del campesino de la asamblea y del propio mensajero)²⁸. Casi todo es subjetivo y parcial, lo que implica que hay poco a lo que asirse. Y si existe algo válido a lo que aferrarse, el pueblo no lo detecta. El hecho de que la postura de Diomedes se explique con tanta brevedad y de manera tan «aséptica», muestra que el pueblo no es capaz de apreciar adecuadamente lo correcto. A través de la presentación de los hechos, dedicando más espacio a quien más simpatía (campesino) o aversión (demagogo) le produce y menos a quien defiende una postura más moderada y, por ello, menos apasionada o apasionante, el propio relato del mensajero se convierte en un ejemplo de los problemas que afectan a la sociedad ateniense de finales del siglo V a. C.²⁹.

2. *Relato del frigio (vv. 1395-1502): el plano del pasado (Troya)*

Un esclavo frigio cumple con la función del *exángelos* en el *Orestes* de Eurípides³⁰. Como mensajero, este personaje es peculiar por muchos motivos:

²⁷ Romilly 1972, pp. 249-250, advierte que en las obras que se sitúan entre la muerte de Pericles y la Paz de Nicias se expande el ataque contra los demagogos. Después hay un período en Eurípides en que ese tema desaparece. No obstante, a partir del año 411 a. C. aparece nuevamente, con la diferencia de que el pueblo ya no es presentado como una víctima de esos personajes. En *Orestes* Eurípides acentúa la responsabilidad del pueblo y lo condena también.

²⁸ Biehl 1968, pp. 208-209, expone que la polis como colectivo se comporta como el individuo. Así, sus decisiones no dependen sólo de reflexiones, sino que en gran medida son el resultado de lo irracional.

²⁹ Los rasgos de la narración forman, además, un comentario irónico y amargo sobre los procesos de justicia democráticos; cf. Vellacott 1975, pp. 69-70. Esquilo ve el origen de la justicia secular como la única respuesta a las conflictivas exigencias de los dioses; Eurípides no se ocupa del origen de la justicia pública, sino de sus procesos; cf. Greenberg 1962, p. 171.

³⁰ Respecto al modo en que se produce la entrada en escena del esclavo frigio, cf. Wright 2008.

desde el punto de vista de su caracterización³¹, especialmente por su afeminamiento³² y los rasgos cómicos que en él se adivinan³³; desde el punto de vista de las convenciones dramáticas, por el hecho de que en la obra se ha hablado previamente de estos esclavos frigios que acompañan a Helena, con lo que se ha roto en cierta medida el anonimato absoluto propio del mensajero en la tragedia griega. Ahora bien, no sólo el personaje es singular. También lo es su relato, fundamentalmente por tratarse de un relato lírico³⁴ y por estar entrecortado por intervenciones del Corifeo. Mi intención aquí consiste en poner de relieve la tensión entre esa forma excepcional y el contenido narrativo convencional³⁵.

Efectivamente, desde el punto de vista formal este relato del frigio es un amebio con partes monódicas de notable entidad. No obstante, en lugar del contenido trenético característico de la monodia trágica³⁶, esta forma tiene en este pasaje un contenido narrativo. De hecho, se trata incuestionablemente de un relato de mensajero y, como tal, el relato está sujeto a las mismas convenciones que otros relatos al uso. Sin embargo, esas convenciones del contenido se hallan en tensión con las que impone la forma monódica, lo que da

³¹ Las características del frigio, representante en escena de la Troya que fue vencida por los griegos, ponen de relieve el cambio que había sufrido la imagen de esa guerra para finales del siglo V a. C.; cf. Hose 2008, p. 197.

³² Sobre la cuestión del género en esta tragedia, cf. Zeitlin 1980, p. 63.

³³ Apuntan a ello la alusión a las babuchas, los rasgos antiheroicos y afeminados, su voluntad de escapar por el cielo o el mar, que son dos imposibles...

³⁴ La monodia no parece ser el modo de expresión propio de un esclavo en la tragedia griega. No obstante, existen varias excepciones; una de ellas es precisamente el frigio de *Orestes*, que se expresa de ese modo tal vez porque el rasgo que más pesa en su caracterización es su condición de bárbaro; cf. Hall 1999, pp. 108-112, 118-120. Por otra parte, es muy inusual el empleo de una monodia con una función narrativa. De ahí, los intentos por explicar la elección de Eurípides. Quijada 2002, pp. 96-97, considera que «la asociación de una forma lírica de narración, siempre más indirecta y elíptica que la del recitado, a la función de comunicar una noticia como la que el frigio trae a escena podría justificar la elección de éste como personaje: nadie como él podría dar expresión mejor a esa caótica confusión de actos frustrados que coronan la acción de Orestes en el último tercio de la obra».

³⁵ A pesar de sus rasgos singulares, «la narración del frigio contiene todos los elementos típicos de las noticias que dan cuenta de la ejecución de un *mēchánēma*»; cf. Quijada 1991, p. 43. También Porter 1994, pp. 186-188, defiende que el contenido del relato del frigio es muy similar al de otros relatos de mensajero en Eurípides.

³⁶ El lamento es el contenido característico de la monodia trágica. Al respecto, cf. Nani 1947, pp. 33, 36-37, Barner 1971, p. 278.

lugar a un resultado muy peculiar³⁷. Si el relato de mensajero es, dentro de las partes recitadas de la tragedia, la que más se somete a criterios de objetividad, la monodia, por el contrario, es dentro de las partes líricas del drama, la que mayor preeminencia concede a lo personal³⁸; frente al discurso racional de la expresión recitada, la monodia es, sobre todo, emocional. Así pues, la tensión entre forma y contenido apunta a cuestiones relacionadas con la posición del orador frente al contenido de su discurso.

El relato consta de cuatro partes (vv. 1395-1424, 1426-1451, 1453-1472bis, 1473bis-1502), divididas por intervenciones de un solo verso del Corifeo, que formula preguntas y dirige así el relato. Siguiendo las indicaciones del Corifeo (v. 1393), que apunta implícitamente a la necesidad de seguir las convenciones propias del relato de mensajero, el frigio señala en la primera parte de su narración su intención de realizar un relato detallado de los hechos (vv. 1400-1401). Esto, que constituye una característica habitual de los relatos de mensajero al uso³⁹, lleva al espectador a esperar una narración en cierta medida convencional, pero lo que recibe no es exactamente eso.

Lo primero que llama la atención en el relato del frigio es la descripción que éste ofrece de Pílates (vv. 1404-1406). Si el frigio, que acaba de llegar a Argos junto con Helena, sólo conoce a Pílates y Orestes por lo que acaba de ver dentro de la casa, sorprende la descripción tan detallada del primero. Generalmente los mensajeros justifican al comienzo de su relato el conocimiento que tienen de los hechos. El frigio no lo hace y, además, ofrece un retrato de Pílates que excede aparentemente los límites lógicos de su conocimiento. Por supuesto, siempre se puede aducir que el frigio está reproduciendo algo que ha oído. No obstante, el contexto es el de un relato de men-

³⁷ Barner 1971, p. 286 n. 42, señala como característica de esta escena la pugna entre la monodia y la narración. El frigio quiere lamentarse, pero el Coro reclama una narración de mensajero. También Quijada 2002, pp. 93-94, pone de relieve la mezcla o tensión en esta escena entre lo convencional, relativo a las características de la escena de mensajero, y lo innovador, el empleo inusual de una monodia con esa función.

³⁸ Como Barner 1971, p. 284, explica, la diferencia entre monodia y *stásimon* coral es que la monodia es «más personal» (mantengo las comillas del autor) y concede menos espacio a lo gnómico y a la reflexión general. La explicación es que, por lo general, el Coro está más distanciado de los hechos que los personajes.

³⁹ El mensajero trágico surge de una tradición que se remonta hasta Homero. Ese mensajero literario del que deriva el mensajero trágico se caracteriza especialmente por ser fiable y contarlo todo; cf. Barrett 2002, pp. 23-26.

sajero, donde es habitual especificar la fuente para establecer la autoridad del discurso. Aquí Eurípides no lo hace.

Tampoco queda clara la posición de este mensajero con respecto al relato cuando reproduce el desacuerdo entre la audiencia interna, formada por el conjunto de esclavos. El frigio utiliza aquí una tercera persona, manteniéndose al margen de los hechos expuestos (vv. 1416-1424). En realidad, en toda la primera parte de la narración del frigio no se encuentra ninguno de los recursos de autoridad propios de los relatos de mensajero y el frigio se comporta en cierto modo como un narrador omnisciente. Se puede decir que la forma de la monodia, donde, por sus propias características, no es relevante el establecimiento de autoridad alguna⁴⁰, se impone inicialmente.

El Corifeo nota la ausencia de información personal y le pregunta al frigio dónde se encontraba él en ese momento (v. 1425). Así, el Corifeo nuevamente guía al frigio poniendo de manifiesto implícitamente las convenciones de la escena de mensajero. Al mismo tiempo, indirectamente consigue que el espectador/lector cobre conciencia de la ruptura de las mismas.

La segunda parte del relato del frigio (vv. 1426-1451) responde al Corifeo. Él se encontraba abanicando a Helena, que a su vez tejía. En esta descripción de sus actividades el frigio recalca que él seguía costumbres bárbaras⁴¹. Esto enfatiza, de un lado, el hecho de que él es un extranjero (en ningún momento se permite que el espectador/lector olvide este dato); de otro lado, que él se adapta a lo que es propio en su tierra, no en Grecia. Así, también su forma de relatar es distinta y es el Coro formado por mujeres griegas quien tiene que aludir a las convenciones propias de la tragedia.

En cualquier caso, en esta segunda parte de la narración finalmente se establece la autoridad del discurso (el frigio estaba presente cuando se desarrollaban los hechos que narra). Sin embargo, cuando parece que el relato se encauza dentro de lo convencional, se introduce un punto que desconcierta: Pílates encierra a los esclavos lejos de Helena (*ἀποπρὸ δεσποίνης*) (vv. 1448bis-1451), pero el frigio vuelve a omitir la referencia a su propia posición respecto a los hechos. Se podría deducir que Pílates encierra a todos

⁴⁰ La monodia no necesita establecer criterios de autoridad en buena medida porque los hechos que reproduce son conocidos, ya que su función no es la de transmitir información. La escena de mensajero, por el contrario, proporciona nueva información y esto explica que el establecimiento de la autoridad del informante se haga necesario.

⁴¹ El término *vόμοις* está en posición destacada, al final de los vv. 1426 y 1430.

menos a él, para no despertar las sospechas de Helena, a la que él abanica. Pero si esto es así, ¿cómo puede saber el frigio lo que sucede con el resto de los esclavos? O bien él está con Helena y no sabe lo que sucede fuera, o bien está con los otros esclavos y no sabe lo que sucede con Helena. La autoridad del discurso se hace añicos justo después de ser establecida.

La tercera parte del relato (vv. 1453-1472bis) parece responder a esta cuestión, pues el frigio comienza precisamente enfatizando su visión de los hechos (ἔδρακον ἔδρακον, v. 1456), lo que hace suponer que él no fue encerrado por Pílates. A continuación, sin embargo, el frigio incluye un detalle significativo, a saber, que los jóvenes, en el momento en que se disponen a atacar a Helena, miran a su alrededor para asegurarse de que nadie los ve (vv. 1458bis-1459)⁴². Pero si nadie los ve, ¿dónde debemos suponer que está el frigio? El esclavo acaba de presentarse como testigo presencial de lo que cuenta, pero acto seguido muestra a los jóvenes comprobando que no hay nadie presente. Él no ha utilizado ningún verbo de ‘ver’ hasta esta tercera parte del relato. Justo entonces, además de subrayar su propia visión, subraya también la visión de otros personajes, y curiosamente la visión del frigio y la de los otros personajes se contradicen e incluso se excluyen.

El Corifeo no parece advertir esta contradicción, pues se limita a preguntar dónde estaban los frigios para defender a Helena (v. 1474). Es curioso, sin embargo, que el Corifeo pregunte por los frigios, de los que antes se ha dicho que Pílates los encerró, y, sin embargo, no pregunte concretamente por el narrador, de cuya situación exacta no se ha dado información. Con su pregunta el Corifeo, sin duda, hace avanzar el relato. No obstante, las dudas sobre el narrador se mantienen. Si en un principio el Corifeo apunta a las convenciones de la escena y llama la atención del espectador/lector sobre ese punto, después, cuando éstas están siendo absolutamente socavadas, se aleja de esa postura, quizás para no quebrar la verosimilitud de la narración.

La situación se complica aún más a continuación cuando el frigio en la cuarta parte de la narración (vv. 1473bis-1502) utiliza la primera persona del

⁴² El frigio incluye aquí un discurso directo en el que Orestes le dice a Helena que su marido, no él, la mata (vv. 1461-1464bis). Esto es reminiscente de *Coéforas* 923, donde Orestes le dice a Clitemnestra, en el momento de la muerte, que ella, y no él, es quien la mata. Así, en el momento de matar queda claro que Orestes está reproduciendo en Helena el asesinato de su madre. No obstante, el hecho de que Helena perezca por culpa de Menelao y no por sus propias acciones, como moría Clitemnestra, muestra que Helena es presentada como víctima en esta parte de la tragedia.

plural (ἐμίμνομεν, v. 1474bis; βοηδρομοῦμεν, v. 1475), que lo sitúa indudablemente junto a los esclavos encerrados. Esto se contradice con lo que ha relatado anteriormente⁴³. Efectivamente, si él estaba encerrado junto al resto de esclavos y lejos de Helena, como antes apuntaba (ἀποπρὸ δεσποίνης, v. 1451), entonces no ha podido ser testigo presencial, como también ha afirmado (v. 1456), del ataque contra Helena⁴⁴.

En esta cuarta parte de su discurso el esclavo narra el enfrentamiento entre los frigios y Pílates, donde a pesar de su superioridad numérica los primeros son derrotados por el joven en una reconstrucción ridiculizadora de la guerra de Troya. En la descripción de ese enfrentamiento el frigio compara a Pílates con Héctor y Áyax (vv. 1478-1482) e incluso dice haber visto a Áyax en Troya. Es la segunda vez que el frigio utiliza un verbo de ‘ver’ en primera persona (v. 1481). La primera vez, su cualidad de testigo presencial quedó seriamente cuestionada. También en esta segunda ocasión se generan dudas al respecto.

La comparación de Pílates con Héctor y Áyax es llamativa. Pílates no destaca habitualmente por sus acciones en el campo de batalla. Su equiparación, por lo tanto, con los más grandes guerreros de Troya muestra hasta qué punto el frigio está poco avezado en la guerra y dominado por el temor. Indirectamente pone de relieve, además, que el modo de apreciar la realidad depende de la situación y de la subjetividad de cada uno. Por otra parte, el hecho de comparar a Pílates con Áyax, al que el frigio dice haber visto en Troya, hace que el espectador, consciente de la diferencia entre ellos, se pregunte si realmente esa apelación a la visión del frigio será cierta.

Según el relato del frigio, algunos esclavos huyen. El empleo de la primera persona del plural (ἐφεύγομεν, v. 1489) indica que el frigio-narrador pertenece a ese grupo. Sin embargo, a continuación este personaje narra la entrada de Hermíone y su apresamiento. Si el frigio ha huido, ¿cómo puede aún saber lo que sucede en el palacio?

La expresión «Y nuevamente colocaban a la hija de Zeus para el sacrificio» (vv. 1493bis-1494) remite a la tercera parte de la narración, que termina

⁴³ Jong 1991, pp. 21-23, percibe también estas contradicciones. En su opinión, Eurípides está jugando con la convención de la presencia invisible y pasiva del mensajero. La violación de la restricción de lugar se utiliza para socavar la claridad del relato.

⁴⁴ El frigio no sólo ha visto, sino que también ha oído, pues en su relato del ataque a Helena ha reproducido discursos en estilo directo.

precisamente cuando Orestes se dispone a clavar la espada en el cuello de Helena. El texto ahí deja claro que Pílates se encuentra junto a Orestes cuando atacan a Helena y el ataque termina en el momento en que Orestes se dispone a matarla. Pero luego el frigio narra la lucha entre Pílates y los esclavos, el apresamiento de Hermíone, realizado por los dos jóvenes en conjunto, y finalmente vuelve al punto en que quedó el relato en un momento anterior. Desde luego, es difícil aceptar que esa secuencia de hechos así presentada pueda ser real.

El relato del sacrificio de Helena es el de su inexplicable desaparición (vv. 1494bis-1498bis). La oscuridad respecto a su final parece ser un efecto buscado conscientemente por Eurípides. Primero el trágico utiliza la convención de los gritos provenientes del interior que se oyen en el escenario para insinuar su muerte (v. 1296 ss.). Dados los precedentes literarios⁴⁵, por ejemplo el del asesinato de Clitemnestra en la *Electra* de Sófocles, el espectador, sin duda, como el Coro (v. 1297), llegaría a esa conclusión. Después, en el relato del frigio se sugiere que el asesinato se ha producido ya (v. 1491)⁴⁶. Sin embargo, finalmente se dice que Helena ha desaparecido⁴⁷.

Justo después de explicar esto, el frigio dice no saber más (v. 1499). Ésta es una observación frecuente en los relatos de mensajero, que implica tácitamente que lo dicho hasta ese momento se conoce de primera mano⁴⁸. En este caso, sin embargo, el empleo de este recurso no supone ninguna garantía. El frigio dice no saber más, porque huyó del palacio (vv. 1499-1499bis), pero

⁴⁵ Arnott 1983, p. 26 n. 40, recoge todos los precedentes.

⁴⁶ La *suggestio falsi* de que Helena está muerta es favorecida también por el hecho de que el mensajero no explica en el diálogo introductorio, en contra de lo que es habitual, este punto esencial; cf. Jong 1991, p. 32.

⁴⁷ Como Quijada 1991, p. 220, explica, la duda sobre lo sucedido con Helena se mantiene incluso después del relato del frigio. Hay que tener en cuenta, además, que el mito no proporcionaba solución en este caso, ya que la salvación de Helena por parte de Apolo es invención de Eurípides. Sobre el modo en que Eurípides juega con lo relativo a la suerte de Helena, cf. Porter 1994, pp. 210-211.

⁴⁸ El relato en primera persona propio de los mensajeros trágicos tiene una serie de consecuencias. Una de ellas es que los conocimientos del mensajero-narrador están sujetos a restricciones; cf. Jong 1991, pp. 12-30. La alusión explícita al final del relato a esa restricción, como hace el frigio, pone de relieve nuevamente la cualidad de testigo presencial del mensajero. Este énfasis en el relato del frigio choca, sin embargo, con el hecho ineludible de que es difícil creer que él haya podido presenciar los hechos, si éstos han sucedido como él los ha narrado.

esto se contradice con el v. 1489, donde ha dicho que escapó anteriormente junto con los otros esclavos. Por supuesto, se podría entender que el frigio escapó, pero se quedó en algún sitio escondido observando. Ahora bien, aunque ése fuera el caso, lo propio habría sido que Eurípides lo dejase claro. Sin embargo, no lo ha hecho y con ello, yo creo que conscientemente, Eurípides ha socavado, como en otros momentos, la autoridad de esta narración.

Así pues, que la presentación de los hechos en la narración del frigio socava la autoridad habitual del mensajero en ese tipo de discursos es algo innegable y que se refleja en el simple hecho de que, al terminar el relato de mensajero, cuya finalidad es explicar el ataque de Orestes a Helena, no se sabe realmente lo que ha sucedido con Helena. Convencionalmente el relato de mensajero proporciona datos y genera certidumbre, pero en este caso las dudas permanecen⁴⁹. Y permanecen incluso entre los propios personajes que reciben la información en el drama, como es el caso de Menelao, que ha escuchado la información pero no la cree (vv. 1556-1560). La falta de autoridad del frigio no sólo es algo que se percibe desde fuera en función de las convenciones formales, sino que también dentro de la tragedia queda patente⁵⁰.

Ahora bien, la interpretación de las intenciones del autor al componer este relato de ese modo es algo bastante más complejo. Desde el punto de vista técnico, las convenciones de la monodia son empleadas para dar forma a un contenido narrativo. Además, la información esencial del relato no es anticipada en el diálogo previo, como es propio de las escenas de mensajero, y se trata de una información nueva, pues es invención de Eurípides. Es decir, existe un interés real por parte del autor en producir desconcierto. ¿Con qué fin?

La acción de Orestes contra Helena se ha interpretado como una repetición del matricidio. Y en ese sentido este relato es un relato del pasado. Al

⁴⁹ Cuando el relato de mensajero comienza, la audiencia seguramente cree que Helena ha sido asesinada, de un lado, porque los jóvenes han salido previamente de escena con esa intención, de otro lado, porque los gritos de Helena que se oyen en el escenario provenientes del interior apuntan, según las convenciones dramáticas, en esa dirección; cf. Porter 1994, pp. 210-211. Luego los hechos se relatan de manera confusa. Cuando el frigio termina su relato probablemente el desconcierto de la audiencia es inevitable.

⁵⁰ Los mensajeros son creídos generalmente en la tragedia, incluso cuando su discurso es falso. Quizás el mejor ejemplo de ello se encuentra en la *Electra* de Sófocles. Tras la *rhêsis* falsa del pedagogo-mensajero, Crisótemis entra con noticias ciertas, que contradicen la información aportada. Electra, no obstante, prefiere creer al mensajero. Al respecto, cf. Encinas Reguero 2008-2009.

mismo tiempo, el contexto con el frigio, Helena, la alusión a Héctor y Áyax, todo lleva de algún modo el relato igualmente hacia un momento más lejano. A eso contribuye también la forma cantada, cuyas características alejan la narración en cierta medida de lo inmediato y expanden el significado de los hechos. Gracias a esa forma es más fácil establecer una resonancia implícita de lo sucedido en la antigua Troya dentro de este relato de hechos recientes. Y el interés de apuntar hacia el pasado entronca, creo, con la voluntad de poner de relieve la existencia de diferentes planos de contenido en esta tragedia.

Si el primer relato de mensajero pone de relieve, a través de su contenido agonístico, los problemas contemporáneos de los foros de discusión públicos, el relato del frigio muestra, a través, en parte, de su forma monódica, el modo en que se puede distorsionar la transmisión objetiva de los hechos pasados y/o míticos.

3. *Conclusión*

Las interpretaciones del *Orestes* de Eurípides son muchas y muy diferentes⁵¹. Aquí no niego su validez; simplemente trato de aportar una reflexión sobre el significado de la obra basada en la forma y función de sus relatos de mensajero.

Orestes presenta dos escenas de mensajero, una en cada una de las dos partes en que se divide la tragedia. Cada uno de los relatos de mensajero muestra una discrepancia entre forma y contenido. En el primer caso, porque la forma narrativa convencional se utiliza al servicio de un contenido agonal, que provoca alteraciones inevitables en el modo del relato. En el segundo caso, porque el contenido narrativo se subordina a una forma monódica, que también impone en parte sus propias convenciones. En ambos casos la mezcla de géneros distintos rompe los límites de la narración y afecta a la auto-

⁵¹ Por ejemplo, Mullens (1940) ve la obra como un estudio patológico de la criminalidad. Scarcella 1956, pp. 270, 272, opina que la obra representa un delirio, moral y físico, sin esperanza y profundamente pesimista. Para Burkert 1974, p. 106, *Orestes* representa la catástrofe de la tragedia. Schein 1975, p. 53, afirma que «The *Orestes* is the most negative, the most pessimistic, the most nihilistic of Euripides' extant plays». Euben 1986, p. 222, considera que la obra «is about political corruption». Hose 1994, p. 251, ve en *Orestes* una apelación a los atenienses para que reconozcan en el trío de bandidos (*Orestes*, *Electra* y *Píldes*) sus propios problemas.

ridad del narrador, que es llevado bien al subjetivismo interesado del *agón*, bien a la actitud personal y emocional de la monodia. En todo caso, la figura del mensajero neutral y objetivo, propia de estas escenas⁵², no existe en *Orestes*. Y esta situación se puede vincular, en mi opinión, con la división de la obra en dos partes, que representan, entre otras cosas, dos momentos temporales y espaciales distintos.

El relato del campesino-mensajero, centrado en el presente y vinculado con la realidad política de Atenas, muestra que las instituciones de la polis están viciadas. La autoridad del mensajero queda claramente establecida al principio, pero posteriormente se somete a sus intereses y opiniones subjetivas. El discurso en su conjunto se subordina a la postura parcial del narrador, del mismo modo que el discurso de quienes intervienen en la asamblea se somete a sus intereses. Hay dos planos, la asamblea y el relato de mensajero, que adolecen del mismo problema. Los intereses personales se han impuesto sobre los generales y la objetividad apenas existe. Y cuando existe, como es el caso de Diomedes, el pueblo, representado no sólo por la audiencia interna, sino también por el propio narrador, ni siquiera es capaz de apreciarlo.

El relato del frigio, que narra el modo en que Orestes y Pílates tratan de matar a Helena en una acción que reproduce el matricidio ya ejecutado, conduce al espectador/lector a la esfera del pasado y al contexto de Troya. El problema en este caso es la imposibilidad de establecer adecuadamente la autoridad del mensajero, pues cada intento en esa dirección fracasa inmediatamente. La forma monódica lleva el discurso hacia una desautorización significativa como relato de hechos acaecidos.

Si el conocimiento del presente está viciado por la subjetividad y la parcialidad imperantes, el conocimiento del pasado parece ser necesariamente imperfecto, porque depende de la autoridad del narrador que transmite los hechos y ésta no resulta fácil de establecer.

Pasado y presente son cuestionados en *Orestes* a través de la narración. Por su parte, el futuro es llevado a escena finalmente por Apolo, en una intervención muchas veces sujeta a objeción⁵³. Si el conocimiento del pasado

⁵² Cf. nota 11.

⁵³ Para Mullens 1940, p. 157, la aparición del dios sugiere «a sort of reflex action in the minds of Orestes and Menelaus which are strained to breaking-point». Grube 1961, p. 396, opina que el final es precipitado. A Eurípides le gusta situar la historia en la perspectiva legendaria del pasado y el futuro, pero en este caso no puede hacerlo sin incongruencias, ya que el futuro conocido de estos personajes no se adapta a su situación en esta tragedia. En

es imperfecto y el presente está sometido a los intereses particulares, el futuro, transmitido por un dios, se antoja caprichoso y falto de lógica. Los tres momentos temporales son sometidos a un cuestionamiento rotundo. Así, no queda nada sólido a lo que el hombre pueda asirse. *Orestes* representa un mundo, el de finales del siglo V a. C., en el que todo se tambalea⁵⁴, lo que se manifiesta también formalmente en la mezcla de géneros y la ruptura de las convenciones dramáticas más firmemente establecidas.

La división temporal (entre pasado y presente; el futuro aparece brevemente al final), así como la división espacial (entre Atenas y Troya) de *Orestes* llevan, según lo anteriormente expuesto, al desasosiego más absoluto. Ahora bien, junto a esas divisiones hay otra que tampoco se puede desdeñar. El contexto de *Orestes* es el de la guerra de Troya y los hechos que se han producido como consecuencia de la misma. En 408 a. C., cuando la obra se representa por primera vez, Atenas está también inmersa en una guerra, la del Peloponeso, que la enfrenta con Esparta. Pues bien, en la obra *Orestes* y la casa de Tántalo representan a Atenas, mientras que Menelao y Helena, como Hermíone y Tindáreo, están vinculados con Esparta. La estructura bipartita, que tantas veces se ha señalado, lo es en muchos sentidos (no sólo formal, sino también temporal o espacial en diferentes planos) y los ecos que se producen entre los ámbitos enfrentados contribuyen al significado de la obra.

La oposición entre Atenas y Esparta al comienzo de la tragedia es clara. Orestes (Atenas) recibe una valoración positiva; Helena (Esparta) la recibe negativa⁵⁵. A medida que la obra avanza, sin embargo, los hechos se invier-

opinión de Vellacott 1975, p. 79, el final de la obra es una burla. Eurípides declara en la obra que la sed de sangre es insana y suicida. Su propósito queda iluminado por el hecho de que ésta es la última tragedia que escribió antes de dejar Atenas, cuyos ciudadanos se encontraban en una posición análoga a la de Orestes, el antihéroe. Lefkowitz 2002, p. 53, cree que la intervención de Apolo es una demostración triunfante del poder de Zeus y de su apoyo a los mortales que obedecen sus órdenes.

⁵⁴ Fuqua 1976, pp. 63-94, establece una comparación entre *Orestes* y *Philoctetes*, representada el año anterior. En su opinión (ibíd., p. 94), Eurípides «presents a world in which all forms of normative standards are flawed, Apollo's command, Tyndareus' use of law, Menelaus' conception of the family, but most importantly heroism itself. With his echoes of the *Philoctetes* he questions the consolation of the past as well».

⁵⁵ Además de Helena, también Tindáreo es un exponente relevante en la primera parte de la tragedia de Esparta. Este personaje, de hecho, es presentado enfáticamente como «el espartiatia Tindáreo» (ὁ Σπαρτιάτης Τυνδάρεως, v. 457) y su caracterización es claramente negativa.

ten. Orestes no deja de canalizar las simpatías de la audiencia⁵⁶, pero muestra también su lado más salvaje e irracional. Helena pasa a ser una víctima, reivindicada finalmente por los dioses, que, además, confieren legitimidad a su acción inicial, la que motivó la guerra (vv. 1639-1642).

Si se extrapola esto a la guerra del Peloponeso, parece que Eurípides reduce la distancia moral entre ambos bandos, poniendo de relieve la irracionalidad del enfrentamiento. Siendo esto así, la solución que propone Apolo no resulta tan ilógica, pues esa propuesta consiste en la unión de las partes. En Píldes y Electra se unen un extranjero y una ciudadana de Argos (Atenas). En Orestes y Hermíone se unen Atenas y Esparta. La acción de Helena, que motivó la guerra, es explicada y ella reivindicada. La acción criminal de Orestes también es justificada y así él, a pesar de todo, exonerado. Los dos actuaron mal, pero los dos tuvieron sus motivos. ¿Quiere decir Eurípides que la solución está en perdonarse y unirse? Desde luego, la unión no es fácil, como muestra el hecho de que la propuesta de Apolo ha sido considerada por muchos ilógica⁵⁷. Tampoco a los atenienses la paz con Esparta debía de parecerles en estos momentos la mejor idea, pues poco antes habían rechazado sus propuestas en ese sentido⁵⁸.

Pero Eurípides muestra en *Orestes* que sólo hay dos opciones: o bien, continuar la escalada de violencia y salvajismo que conduce a la destrucción del otro, incluso del inocente, así como de uno mismo y del propio linaje, o bien, la aceptación del otro, la unión y el olvido de las afrentas. Esta solución quizás parezca ilógica, como muchos han destacado, pero llegados al punto en que Atenas se encontraba en el año 408 a. C., ¿había una opción mejor?

⁵⁶ Hose 2008, p. 199, dice que Eurípides ha centrado las simpatías de la audiencia en Orestes, Electra y Píldes y se pregunta si Eurípides no querrá mostrar con ello cuán pequeño puede ser el paso hacia una metamorfosis como la que estos personajes experimentan.

⁵⁷ Como Grube 1961, p. 396, dice, «The future he foretells is unsuitable for the characters as we have come to know them: one shudders to think how these people, Hermione and Orestes in particular, are going to live together hereafter».

⁵⁸ Goossens 1962, pp. 639-640, pone de relieve el elogio de la paz que hace Apolo en el final de la obra (vv. 1682-1683), enfatiza que dicho elogio es llamativamente lacónico y recuerda que en este momento los atenienses acababan de rechazar las propuestas de paz de Esparta presentadas tras su derrota en Cícico.

BIBLIOGRAFÍA

- Arnott, W. G. 1983: «Tension, Frustration and Surprise: A Study of Theatrical Techniques in some Scenes of Euripides' *Orestes*», *Antichthon* 17, pp. 13-28.
- Barner, W. 1971: «Die Monodie», en Jens, W. (ed.), *Die Bauformen der griechischen Tragödie*, Múnich, pp. 277-320.
- Barrett, J. 2002: *Staged Narrative. Poetics and the Messenger in Greek Tragedy*, Berkeley-Los Ángeles-Londres.
- Bassi, D. 1899: «Il nunzio nella tragedia greca», *RFIC* 27, pp. 50-89.
- Bergson, L. 1953: «The Omitted Augment in the Messengers' Speeches of Greek Tragedy», *Eranos* 51, pp. 121-128.
- Bergson, L. 1959: «Episches in den ῥήσεις ἀγγελικαί», *RhM* 102, pp. 9-39.
- Biehl, W. 1968: «Zur Darstellung des Menschen in Euripides' *Orestes*», *Helikon* 8, pp. 197-221.
- Boulter, P. N. 1962: «The Theme of ἀγρία in Euripides' *Orestes*», *Phoenix* 16, pp. 102-106.
- Bremer, J. M. 1976: «Why Messenger-Speeches?», en Bremer, J. M., Radt, S. y Ruijgh, C. J. (eds.), *Miscellanea tragica in honorem J.C. Kamerbeek*, Ámsterdam, pp. 29-48.
- Brioso Sánchez, M. 2006: «Algunas observaciones sobre el mensajero en el teatro ático clásico», en Calderón Dorda, E., Morales Ortiz, A. y Valverde Sánchez, M. (eds.), *Koinòs Lógos. Homenaje al profesor José García López*, vol. I, Murcia, pp. 111-119.
- Burkert, W. 1974: «Die Absurdität der Gewalt und das Ende der Tragödie: Euripides' *Orestes*», *A&A* 20, pp. 97-109.
- Burnett, A. P. 1971: *Catastrophe Survived. Euripides' Plays of Mixed Reversal*, Oxford.
- Caverno, J. H. 1916-1917: «The Messenger in Greek Tragedy», *CJ* 12, pp. 263-270.
- Conacher, D. J. 1967: *Euripidean Drama. Myth, Theme and Structure*, Toronto.
- Dickin, M. 2009: *A Vehicle for Performance. Acting the Messenger in Greek Tragedy*, Lanham.
- Encinas Reguero, M. C. 2008-2009: «Teoría retórica y retórica del error en la *Electra* de Sófocles», *Argos* 32, pp. 65-84.
- Erdmann, G. 1964: *Der Botenbericht bei Euripides. Struktur und dramatische Funktion*, Diss., Kiel.
- Euben, J. P. 1986: «Political Corruption in Euripides' *Orestes*», en Euben, J. P. (ed.), *Greek Tragedy and Political Theory*, Berkeley-Los Ángeles-Londres, pp. 222-251.
- Fischl, J. 1910: *De nuntiis tragicis*, Diss., Viena.

- Fuqua, C. 1976: «Studies in the use of myth in Sophocles' *Philoctetes* and the *Orestes* of Euripides», *Traditio* 32, pp. 29-95.
- Goossens, R. 1962: *Euripide et Athènes*, Bruselas.
- Goward, B. 1999: *Telling Tragedy. Narrative Technique in Aeschylus, Sophocles and Euripides*, Londres.
- Greenberg, N. A. 1962: «Euripides' *Orestes*: an Interpretation», *HSCP* 66, pp. 157-192.
- Gregorio, L. di 1967: *Le scene d'annuncio nella tragedia greca*, Milán.
- Grube, G. M. A. 1961: *The Drama of Euripides*, Londres (or. 1941).
- Guzmán, H. 1999: «La escena del mensajero en la tragedia griega», en Pérez Jiménez, A. y Cruz Andreotti, G. (eds.), *Aladas Palabras. Correos y comunicaciones en el Mediterráneo*, Madrid, pp. 39-56.
- Hall, E. 1999: «Actor's Song in Tragedy», en Goldhill, S. y Osborne, R. (eds.), *Performance Culture and Athenian Democracy*, Cambridge, pp. 96-122.
- Henning, E. 1910: *De tragicorum Atticorum narrationibus*, Diss., Gotinga.
- Hose, M. 1994: «Der 'unnötig schlechte Charakter'. Bemerkungen zu Aristoteles' *Poetik* und Euripides' *Orestes*», *Poetica* 26, pp. 233-255.
- Hose, M. 2008: *Euripides. Der Dichter der Leidenschaften*, Múnich.
- Jong, I. de 1991: *Narrative in Drama. The Art of the Euripidean Messenger-Speech*, Leiden.
- Keller, H. 1959: *Struktur und dramatische Funktion des Botenberichts bei Aischylos und Sophokles*, Diss., Tubinga.
- Kyriakou, P. 1998: «Menelaus and Pelops in Euripides' *Orestes*», *Mnemosyne* 51, pp. 282-301.
- Lanza, D. 1961: «Unità e significato dell'*Oreste* euripideo», *Dioniso* 35, pp. 58-72.
- Lefkowitz, M. R. 2002: «Apollo in the *Orestes*», *SIFC* 20, pp. 46-54.
- Marcos Pérez, J. M. 1994: «El relato del mensajero en Eurípides: concepto y estructura», *Minerva* 9, pp. 77-98.
- Mullens, H. G. 1940: «The Meaning of Euripides' *Orestes*», *CQ* 34, pp. 153-158.
- Nani, A. 1947: «Monodie tragiche», *Dioniso* 10, pp. 33-49.
- Porter, J. R. 1994: *Studies in Euripides' Orestes*, Leiden-Nueva York-Colonia.
- Quijada, M. 1991: *La composición de la tragedia tardía de Eurípides. Ifigenia entre los Tauros, Helena y Orestes*, Vitoria.
- Quijada, M. 2002: «Virtuosismo e innovación en la monodia trágica, Eurípides, *Or.* 1369-1502», en García Soler, M. J. (ed.), *Τιμῆς χάριν. Homenaje al Profesor Pedro A. Gainzarain*, Vitoria, pp. 89-97.
- Rassow, J. 1883: *Quaestiones selectae de Euripideorum nuntiorum narrationibus*, Diss., Greifswald.
- Rijksbaron, A. 1976: «How Does a Messenger Begin his Speech? Some Observations on the Opening-Lines of Euripidean Messenger-Speeches», en Bremer, J. M.,

- Radt, S. y Ruijgh, C. J. (eds.), *Miscellanea tragica in honorem J.C. Kamerbeek*, Amsterdam, pp. 293-308.
- Romilly, J. de 1972: «L'Assemblée du peuple dans l'*Oreste* d'Euripide», en *Studi classici in onore di Quintino Cataudella*, vol. 1, Catania, pp. 237-251.
- Scarcella, A. M. 1956: «Lectures euripidee: l'*Orestes* e il problema dell'unità», *Dioniso* 19, pp. 266-276.
- Schein, S. L. 1975: «Mythical Illusion and Historical Reality in Euripides' *Orestes*», *WS* 88, pp. 49-66.
- Stanley-Porter, D. P. 1968: *Messenger-Scenes in Euripides*, Diss., Londres.
- Synodinou, K. 1988: «Electra in the *Orestes* of Euripides. A case of contradictions», *Metis* 3, pp. 305-320.
- Vellacott, P. 1975: *Ironic Drama. A Study of Euripides' Method and Meaning*, Cambridge.
- Willink, C. W. 1986: *Euripides. Orestes*, Oxford.
- Wright, M. 2006: «*Orestes*, a Euripidean Sequel», *CQ* 56, pp. 33-47.
- Wright, M. 2008: «Enter a Phrygian (Euripides, *Orestes* 1369)», *GRBS* 48, pp. 5-13.
- Yates, M. D. 1995: *The Son of the Serpent: the Orestes-Figure in the Tragedies of Euripides*, Ann Arbor.
- Zeitlin, F. I. 1980: «The Closet of Masks: Role-Playing and Myth-Making in the *Orestes* of Euripides», *Ramus* 9, pp. 51-77.

<p>Fecha de recepción de la primera versión del artículo: 09/01/2010 Fecha de recepción de la versión definitiva del artículo: 09/07/2010 Fecha de aceptación: 10/06/2010</p>
