


Casandra y el problema de la persuasión

Lucas Díaz López

Doctor en Filosofía (UCM) ✉ 

<https://dx.doi.org/10.5209/asem.104533>

Recibido: 23/08/2025 • Aceptado: 08/10/2025

Resumen. En el *Agamenón* de Esquilo, el personaje de Casandra encarna un desafío comunicativo particular: el fracaso de la persuasión. A diferencia de los malentendidos causados por el desconocimiento del lenguaje o del contexto, la tragedia de Casandra radica en su incapacidad para convencer a los demás, a pesar de decir la verdad. Esta desconexión entre apariencia y realidad refleja un problema más profundo, vinculado a la visión religiosa griega, que considera a los seres humanos atrapados en un mundo de apariencias y dependientes de la mediación divina para acceder a la verdad. La retórica, como arte de la persuasión, parte de esta fractura y pone de relieve una tensión fundamental en el discurso democrático de la antigua Grecia.

Palabras clave: Agamenón; Casandra; democracia; Esquilo; lógos; persuasión; retórica; tragedia.

^{EN} Cassandra and the Challenge of Persuasion

Abstract. In Aeschylus' *Agamemnon*, the character of Cassandra embodies a unique communicative challenge: the failure of persuasion. Unlike misunderstandings caused by ignorance of language or context, Cassandra's tragedy lies in her inability to convince others despite speaking the truth. This disconnect between appearance and reality reflects a deeper issue rooted in the Greek religious worldview, which sees human beings as trapped in a world of appearances and dependent on divine mediation to access truth. Rhetoric, as the art of persuasion, builds on this divide and exposes a fundamental tension at the heart of democratic discourse in ancient Greece.

Keywords: Agamemnon; Aeschylus; Cassandra; democracy; lógos; persuasion; rhetoric; tragedy.

Sumario: 1. La Casandra de Esquilo; 2. El silencio de la esclava; 3. La voz de la adivina; 4. La ineficacia de la intérprete; 5. Persuasión y apariencia; 6. Democracia y retórica; 7. Referencias bibliográficas.

Cómo citar: Díaz López, L. (2025): "Casandra y el problema de la persuasión", *Logos. Anales del Seminario de Metafísica* 58 (2), pp. 151-162.

1. La Casandra de Esquilo

La figura mitológica de Casandra, tal como se presenta en el Helenismo (por ejemplo, en las obras de Higino o de Apolodoro), es sustancialmente la misma, como vamos a ver, que la que aparece en el *Agamenón* de Esquilo. En primer lugar, Casandra es la hija de Príamo y, en cuanto princesa, objeto de violencia (por parte de Áyax: *Fab.* 116.1; Apollod., *Epit.* 5, 22) y botín de guerra (de Agamenón, lo que conduce a su muerte a manos de Clitemnestra: *Fab.* 117.1; Apollod., *Epit.* 5, 23; 6, 23); además, posee el don de la adivinación (*Fab.* 91.6; Apollod., *Epit.* 5, 16), pero de un modo defectuoso, lo que convierte la concesión divina en una maldición: al negarse a cumplir su promesa de yacer con Apolo, sus predicciones son estériles, el dios la ha hecho incapaz de persuadir (*Fab.* 93; Apollod. III, 12, 5)¹. Estos rasgos definen el personaje mitológico de Casandra, pero lo que aparece como una figura unitaria deja ciertas dudas respecto de su origen y desarrollo.

La condición de princesa de Troya y botín de los aqueos aparece desde los inicios de la literatura griega en las epopeyas homéricas. La *Ilíada*, que la presenta como una de las más bellas hijas de Príamo (*Il.* XIII, v. 366), no incluye referencia alguna a la violencia ejercida sobre la princesa, pero ello responde a una cuestión básica: la violación o su servidumbre (y asesinato) son acontecimientos que suceden después de la caída de Troya. La *Odisea* sí incorpora una mención a la suerte de Casandra como botín de guerra de Agamenón y víctima colateral de las artimañas de Clitemnestra (en *Od.* XI, vv. 421-423). Ambos aspectos de la Casandra homérica son coherentes: que la más bella hija sea el premio del líder de la expedición es algo que se presume en la estructura jerárquica comunitaria aquea (véase, por ejemplo, la discusión inicial entre Aquiles y Agamenón en *Il.* I, vv. 161-168).

El rasgo de la adivinación no aparece en ninguno de los poemas homéricos, lo que pone en cuestión que sea un elemento originario del personaje². Sin embargo, parece que no ocurría lo mismo en los poemas épicos no conservados, que según nuestras fuentes (indirectas) ya hablaban de las profecías de Casandra³. Se puede afirmar, eso sí, que la condición adivinatoria de Casandra no es invención de Esquilo, dado que aparece ya consolidada en la lírica arcaica, aunque el estado del corpus no permite un análisis mucho más profundo⁴.

Los testimonios más antiguos sobre Casandra transmiten, por tanto, su origen noble, su cosificación como botín y su capacidad profética. Hasta este punto, Esquilo recoge una tradición previa: de hecho, el coro del *Agamenón* habla de la “fama” de Casandra como adivina (*A.* v. 1098). Sin embargo, en ellos no hay señal alguna de su ineficacia persuasiva⁵. La primera aparición de esa incapacidad es el *Agamenón* de Esquilo. Sea o no innovación suya, es al menos característico que no sea hasta la época clásica y, en el contexto de una de las celebraciones religiosas más importantes de la democracia ateniense, que ese tema no salga a la luz y se convierta en el centro de un relato. Voy a contextualizar y analizar en detalle la escena de Casandra de la obra esquilea con vistas a entender las consecuencias de esta innovación, lo que a su vez permitirá arrojar cierta luz a propósito de la reflexión griega sobre la persuasión y la retórica.

2. El silencio de la esclava

El comienzo del *Agamenón* pone en escena una comunidad expectante, pendiente, en la figura del vigilante que prologa la obra, del regreso del rey atrida. Todo parece en suspenso en Argos, como si la acción se hubiera paralizado desde la marcha de la expedición aquea. El vigilante describe la monotonía de su función, indicando cómo ha llegado a reconocer las estrellas del cielo nocturno, mientras espera noticias de Troya (*A.* vv. 1-7). Esta aparente tranquilidad ociosa es, sin embargo, puesta en cuestión, de pronto, en las siguientes palabras:

VIGILANTE.- (...) y cuando pienso en cantar o tararear, sirviéndome de este canto como remedio contra el sueño, me echo a llorar, lamentando el infortunio [*symphorán*] de esta morada [*oikou*] que ya no se rige del mejor modo [*árista diaponouménon*] como tiempos atrás. (*A.* vv. 16-19)

¹ En las citas de textos griegos he seguido las indicaciones, según su última actualización del 04 de febrero de 2019, del proyecto del Diccionario Griego-Español elaborado por el CSIC recogidas en el siguiente enlace: <http://dge.cchs.csic.es/1st/1st-int.htm>. El texto de cada cita proviene de las fuentes indicadas en la bibliografía final.

² En el último canto de la *Ilíada*, Casandra es la primera en reconocer desde las murallas troyanas a su padre de regreso de la tienda de Aquiles con el cadáver de Héctor y pasa a ser, por tanto, la mensajera de la funesta noticia (*Il.* XXIV, vv. 697-706). De ahí podría haber derivado el tema de su capacidad profética, especialmente en su condición de agorera por excelencia: véase Mazzoldi (2001, pp. 115-117); Hualde Pascual (2002, p. 107); De Paco Serrano (2011, pp. 125-126).

³ En el resumen que Proclo hace de las *Ciprias*, la hija de Príamo ya aparece como adivina (*Chr.* 91-94). También la *Iliupersis* presenta a Casandra, junto con Laocoonte, como una adivina que advierte acerca del caballo de madera dejado como regalo por los aqueos: véase Bernabé (1999, pp. 184-185). Sobre la presencia de Casandra en estas obras, véase Mason (2000, pp. 81-83). Sobre los problemas del ciclo épico, véase Burgess (2015).

⁴ Véase Estesícoro, *SLG* 89; Píndaro, *fr.* 52i e, *P.* XI, vv. 19-20, vv. 33-35; Baquilides, *fr.* 23A. Sobre estas apariciones de Casandra en la lírica, véase Iriarte (1996, p. 68), Mason (2000, p. 83).

⁵ Se ha señalado a veces el episodio de la *Iliupersis* como un primer testimonio de esta incapacidad. Pero, según el resumen, no solo Casandra, también Laocoonte pronostica el fin de la ciudad y no es escuchado. Sobre la posible procedencia esquilea de la ineficacia profética de Casandra, véase Hualde Pascual (2002, pp. 110-111).

El vigilante pone de relieve aquí un problema latente en el estado de suspensión en que se encuentra Argos: ya no se “esfuerza en las cosas mejores”, hay un antes y un después de la marcha de Agamenón. El vigilante no profundiza más en la situación y, acto seguido, la luminaria que anuncia la victoria sobre Troya silencia su arranque de sinceridad, trocándolo en gritos de alegría y en danza. La noticia que el fuego trae consigo, el regreso del rey, parece apaciguar la inquietud del vigilante, pero antes de marchar vuelve a poner un toque sombrío en la escena:

VIGILANTE.- (...) Lo demás me lo callo. Un buey enorme pisa mi lengua. El propio palacio [*oikos*], si voz tuviera, podría decirlo con la mayor claridad, porque yo tengo el propósito de hablar del asunto sólo con quienes ya están informados, pero lo tengo olvidado para los que lo ignoran. (A. vv. 36-39).

La primera parte de la obra sucede sobre este fondo oscuro que aquí se insinúa y que permanece, velado pero activo, durante el desarrollo de la acción⁶. Tras el prólogo del vigilante, la párodos del coro (A. vv. 40 y ss.) pasa a contar los prolegómenos de la expedición aquea y el sacrificio de Ifigenia, lo que pone de relieve ya uno de los vértices del trasfondo de la obra. Pero el infortunio venidero solo se insinúa: a pesar de que en él aparecen ya señales de lo que ocurrirá, todavía el relato del coro puede comprenderse como un elogio del sacrificio del rey por el éxito de la empresa común. En paralelo con el carácter latente del trasfondo, en esta primera parte, Clitemnestra se muestra como una esposa abnegada y paciente, dispuesta a agasajar al esposo que regresa. De este modo, asistimos a un desdoblamiento: lo que ocurre en escena se presenta de una determinada manera por sí mismo, pero ese trasfondo oculto, sin embargo, le otorga su verdadero significado⁷. El silencio autoimpuesto del vigilante apunta a una opacidad que, como veremos, solo Casandra conseguirá desentrañar antes de que lo inunde todo. El *oikos* encontrará en ella, en efecto, a la persona capaz de escuchar esa voz de la que carece y que trae el fondo oscuro a la claridad, pero en sus primeras interacciones escénicas permanecerá callada, reflejando así el mutismo que caracteriza a ese trasfondo⁸.

Su aparición en la obra es aparentemente trivial: Casandra es una princesa troyana que ha sido capturada por Agamenón como parte de su botín y en principio no tiene más relevancia que su condición de premio. En su primera mención en la obra, Agamenón la caracteriza como una extranjera esclava, “como flor escogida entre muchas riquezas [*khreḗmátōn*], un regalo que me ha hecho el ejército” (A. vv. 954-955). Es un botín excepcional, correlativo a la excepcionalidad del líder de la expedición. Tras la entrada del rey a la casa, Clitemnestra pasa a interactuar con ella (A. v. 1035): la nombra explícitamente y le pide que entre en palacio, instándola a deponer el orgullo (A. v. 1039: *hyperphrónei*) y a asumir su situación, comparando su destino con el de Heracles (A. vv. 1040-1043). La esposa de Agamenón reconoce así la condición noble de la princesa, buscando persuadirla para que acepte su servidumbre y entre en la casa donde, aunque todavía no lo sabemos, se desatará el trasfondo de horror. Pero Casandra no responde a la reina.

Ese silencio ante unas “razones claras” (*saphê lógon*: A. v. 1047), como lo llama el coro, plantea la duda: ¿la extranjera no obedece por orgullo o por desconocimiento del lenguaje? ¿Tendrá una voz “desconocida y bárbara” (A. v. 1051)? La obra apunta aquí a una primera forma de fallo en la comprensión de un mensaje: la comunicación no se completa por desconocimiento del código, del significante. Se trata de una forma trivial de no entender al otro, común entre las interacciones con extranjeros, y que se supliría con el aprendizaje del código o su sustitución por otro común. Y en efecto, Clitemnestra insta a Casandra a comunicarse con ellos mediante gestos (A. vv. 1060-1061), pero tampoco halla reacción en la extranjera. El coro plantea la otra opción, la necesidad de un “intérprete” (*hermēnéōs*) que se entienda con ella (A. vv. 1062-1063). Cualquiera de estas dos alternativas solucionaría el problema y restablecería la comunicación. Y aquí está la trivialidad del problema en esta forma: este planteamiento supone un horizonte común, en el que unas palabras o gestos son intercambiables con otros distintos. El código se entiende como transparente, con la sola dificultad de conocerlo.

Ahora bien, ese no es el problema de Casandra. La princesa troyana no desconoce el código: entiende el mensaje que se le transmite. Es más, se podría decir que comprende mejor que el coro lo que está ocurriendo: las invitaciones a entrar de la reina son en verdad una llamada al “matadero de hombres” (así caracteriza al palacio atrida más adelante, en A. v. 1092). Por contraste, el coro solo tiene acceso a la superficie del discurso de Clitemnestra y, persuadido por esas palabras, señala que la obediencia es “lo mejor en estas circunstancias” (A. v. 1053). Sin embargo, Casandra no cae en la red de la reina, permanece muda, y, hastiada de no recibir respuesta, Clitemnestra supone que su silencio se debe a la locura (*maínetai*) derivada de su apresamiento y entra en palacio resuelta a ignorarla (A. vv. 1064-1068). Después de que la reina se marche, hablará la princesa troyana.

⁶ Respecto del prólogo, véase Fraenkel (1950, II, p. 26). Sobre el silencio de la comunidad argiva, véase A. v. 540-550; vv. 615-616.

⁷ La ironía dramática es evidente desde el momento en que el asesinato de Agamenón a su regreso era pieza clave dentro de la literatura relativa a las consecuencias de la expedición aquea. Sobre la continuidad y diferencias entre la muerte de Agamenón en Homero y en Esquilo, véase Martínez Marzoa (2006, pp. 58-62); Perczyk (2023, pp. 9-11).

⁸ Sobre este juego de silencios, véase McClure (2020, p. 219). Sobre la relevancia de la escena de Casandra, véase Mason (2000, p. 84); Roense i Simó (2019, pp. 62-68).

Esta primera parte de la obra, pues, anticipa en líneas generales el devenir de la trama, avanzando dobleces y ambigüedades que arrojan un tono lúgubre al contenido aparentemente triunfal de lo que sucede. El silencio que se imponen los distintos personajes se corresponde con el silencio de la extranjera que, de pronto, pasa a ser el centro de la escena. Casandra permanece muda en esta parte porque a ella le corresponderá la enunciación del horror, la focalización de esa dimensión silente que los argivos conocen y pretenden ignorar en su atención al lado luminoso de la victoria y del regreso.

3. La voz de la adivina

Las primeras palabras de Casandra son, precisamente, grito, palabras sin carga semántica que buscan expresar directamente el dolor⁹. El único nombre con sentido que ofrece es el de Apolo (A. v. 1073). Casandra grita, con Apolo como destinatario. El corifeo lo hace explícito en su primera pregunta a Casandra: “¿por qué has invocado a Loxias?” (A. v. 1074). No solo es la incógnita sobre los motivos del lamento, la reacción del coro se halla marcada también por lo inapropiado de ese trato: no es propio de Apolo el treno¹⁰.

E inmediatamente aparece la Casandra adivina. Tras señalar el doble castigo que le ha infringido Apolo, el corifeo la presenta como dispuesta a vaticinar sobre sus males: “La inspiración divina [*tò theïon*] permanece en su mente [*phreni*], aun siendo esclava” (A. v. 1084). La adivinación destaca a Casandra respecto de su anterior condición de simple botín y la conecta con lo divino. Los adivinos ejercen en general una función religiosa de mediación ya desde los poemas homéricos, lo que les vincula con el ámbito de los dioses¹¹. De diferentes maneras, el adivino accede a una perspectiva global de lo que sucede, de modo que Homero dice de Calcante, en su primera aparición en la *Ilíada*, que “conocía lo que es, lo que iba a ser y lo que había sido” (Il. I, v. 70)¹². Situando el presente en su justa trabazón con el resto de dimensiones, el adivino es capaz de comprender la acción como a ningún otro mortal, sometido al reclamo de su actualidad, le cabe hacerlo. Este verdadero entendimiento se vincula a lo divino: al comprender “el plan que había sido grato al ingenio de los dioses” (Il. VII, v. 45) y enunciarlo al resto, el adivino media entre ambas esferas, haciendo que en la confusión mortal comparezca la claridad divina. Gracias a sus intervenciones, se puede comprender cómo acabar con la plaga que asola el campamento aqueo (Il. I, vv. 93-100) o cuánto durará la expedición contra Troya (Il. II, vv. 308-330). Dotados de este acceso privilegiado, los adivinos se erigen así en guías de conducta verídicos. Sin su mediación, los mortales quedan entregados a la “neblina” que cubre su mirada y les aparta así de la verdad¹³.

El primer tramo profético de Casandra (A. vv. 1085-1177) se da en una suerte de diálogo epirremático con el coro en el que el auténtico interlocutor de Casandra oscila entre Apolo, el coro y Clitemnestra; por momentos, su discurso roza el monólogo¹⁴. Casandra se halla absorta en la inmensidad de su visión, que la conduce desde lo dejado atrás en el *oĩkos* atrida, el infame asesinato de sus sobrinos por parte de Atreo, a lo aún por venir, el crimen de la esposa que se trama en el interior del palacio¹⁵. De este modo, la irrupción de la voz de Casandra altera radicalmente la comprensión de la trama. Al hacer explícito lo implícito, lo anterior se trastoca y se muestra tal y como es, produciéndose la peripecia propia de la tragedia¹⁶. La ambigüedad de la esposa de Agamenón, por ejemplo, se hace explícita desde el momento en que Casandra desvela sus artimañas. La hasta entonces esposa ejemplar se manifiesta ahora como la adúltera vengadora de Ifigenia. La puesta en escena de la clarividencia de Casandra conlleva a su vez la clarividencia de la trama y la ambigüedad de la primera parte se deshace. El trasfondo pasa a primer plano y la adivina Casandra une con él los hilos temporales de la trama, no solo de la obra, sino de la trilogía: el pasado de los Atridas, el presente del asesinato de Agamenón, y el futuro, la venganza de Orestes. A partir de su discurso, los personajes son puestos frente a una anticipación de lo que ocurrirá en los actos subsiguientes.

Sin embargo, a pesar de las advertencias de los adivinos, sucede con frecuencias que los mortales permanecen en la confusión: la niebla que cubre sus ojos es constitutiva, esa deficiencia epistémica

⁹ El texto griego recoge expresiones que representan exclamaciones de dolor o sorpresa: *otototoĩ pópoi dā* (A. v. 1072). Sobre estas expresiones, véase Carrasco-Conde (2025, pp. 16-19).

¹⁰ Sobre las razones de esta incompatibilidad entre Apolo y la queja, véase Loraux (2020, pp. 139-145).

¹¹ Sobre el adivino como mediador, véase Platón, *Smp.* 202e-203a. Sobre la adivinación en la Grecia antigua, véase García-Gasco Villarrubia (2020).

¹² La misma capacidad atribuye Hesíodo a las musas (*Th.* v. 32 y 38). Sobre las relaciones entre adivinación y poesía, véase Vernant (2001, p. 91); Pillinger (2019, pp. 8-12).

¹³ Sobre la “niebla [*akhlūn*] en los ojos” que impide a los mortales ver a los dioses, véase Il. V, v. 127.

¹⁴ Casandra se expresa de forma lírica, mientras que el coro emplea, al menos al principio, el trimetro yámbico conversacional. Sobre el tono discursivo de Casandra en este primer tramo, véase Hualde Pascual (2002, p. 110). Sobre las variaciones del coro, véase Fraenkel (1950, III, p. 487); Schein (1982, pp. 13-14).

¹⁵ Sobre la relación entre lo dicho por Casandra y las anteriores alusiones de la obra, véase Lesky (1966, p. 101).

¹⁶ “Peripecia” (*peripeteia*), “reconocimiento” (*anagnórisis*) y “sufrimiento” (*páthos*) son los elementos de la trama de las tragedias según Aristóteles (*Po.* 11, 1452b9-10). Aquí asistimos a un giro de la trama que se anticipa al reconocimiento y al sufrimiento, lo que genera una fuerte ironía dramática. Sobre la *anagnórisis* del *Agamenón* en relación a la *Poética* de Aristóteles, véase Pascual Barciela (2017).

provoca que no siempre se siga correctamente el consejo profético. Se acepta la autoridad de la instancia adivinatoria, pero se yerra en la interpretación de la misma. Los personajes que caen aquí en el error no lo hacen por una radical *hýbris* que les lleva a desdeñar lo divino, sino por una más específica que, dentro del respeto al sistema de límites religioso, les lleva a creer que tienen control de la situación¹⁷. Los malentendidos oraculares, por ejemplo, refuerzan la idea de que la interacción entre dioses y mortales no es la mera ejecución de un contrato, transparente para todas las partes, lo que demuestra que la ceguera humana no puede ser superada por la ritualidad que, sin embargo, la pone de relieve¹⁸.

Este segundo momento de Casandra puede ser entendido bajo este prisma. El coro comprende una parte del discurso de la adivina, la referente al sangriento pasado atrida, incluso lo acoge con admiración, aunque con clara vocación de silencio: el corifeo alaba su fama de adivina, pero advierte que no se requieren sus servicios (A. v. 1098-1099). A pesar de eso, Casandra pasa a mencionar lo que ocurrirá, el asesinato del rey, y el coro queda aturdido ante la oscuridad de las profecías (A. v. 1112-1113). Intuye algo tras la profecía de Casandra, pero es incapaz de comprenderlo:

CORO.-No puedo yo presumir de ser eminente conocedor de profecías, pero de eso que dices deduzco alguna desgracia. ¿Qué palabra de dicha [*agathà phátis*] viene jamás de los presagios a los mortales? Por los males que ya se han sufrido, el arte abundante en palabras [*polyepéis tékhna*] de los adivinos, lo único que hace aprender es el miedo que inspira [*phóbos phérousin matheîn*]. (A. vv. 1130-1135).

El arte adivinatorio anticipa el infortunio y permite así, por medio del *phóbos*, el aprendizaje¹⁹. Se contrapone así al desenlace natural de las cosas: el *páthei máthos* que Zeus ha establecido como “camino del saber” para los mortales (A. vv. 176-178). El adivino es capaz de anticipar lo que va a ocurrir, mientras que el mortal solo es capaz de aprenderlo una vez ocurrido. De ahí que, tras la siguiente intervención de la adivina, lamentando haber sido traída para “acompañar a otro en la muerte” (A. v. 1139), el coro caracterice a Casandra como *phrenomanés*, “de mente delirante”, y *theophórētos*, “posea por la deidad” (A. v. 1140). El coro reconoce así un alcance divino en esa locura que antes Clitemnestra despachaba como resultado de un trauma bélico. Pero sigue sin comprender la voz de Casandra.

Nótese que ya no se trata del desconocimiento de un idioma particular; aquí la aporía se ha vuelto interna: no se comprende el mensaje a pesar de que se entienden las palabras. Se trata de un enigma (así lo denomina el coro en A. v. 1112) y, por tanto, de algo que no se comprende por sí mismo. De esta manera, la Casandra adivina fracasa también en sus intenciones comunicativas, pero ya no nos encontramos aquí con el problema del desconocimiento del código. Se expresa con palabras que sus oyentes entienden, pero es la trabazón de las mismas, su significado o referencia, la que se les escapa. Los signos empleados no son unilaterales, constan de otro nivel de comprensión, no son sin más transparentes en sí mismos: se abre una distancia entre las palabras y lo que las palabras quieren decir.

La adivina extranjera habla griego, pero su mensaje no se comprende. Esta situación requiere ya no de un intérprete que conozca un código distinto, sino de uno que sea capaz de trabar el mensaje con la realidad de una manera que aquel sirva para descifrar esta. Ese papel lo asumirá, sin éxito, la propia Casandra.

4. La ineficacia de la intérprete

Ante la confusión del coro, Casandra abandona de pronto el tono delirante, expresado en la métrica lírica que tenían sus intervenciones anteriores, y anuncia una voluntad de claridad en su discurso siguiente, pasando a ser la intérprete de sus propias profecías y expresándose en los trímetros yámbicos que supuestamente recogen la cotidianidad de la palabra²⁰. En estos versos anuncia el cambio de tono:

CASANDRA.-Bien. Mi oráculo no va a mirar ya detrás de los velos, como una novia recién casada. Al contrario, parece que va a soplar con claridad y a llegar hasta el sol ascendente, de modo que, cual oleaje, hasta los rayos del sol puede arrastrar en su corriente un sufrimiento mucho mayor que el que te he dicho. Te lo voy a explicar ya sin enigmas [*ex ainigmátōn*]. (A. vv. 1178-1183)

¹⁷ La institucionalización del marco religioso arcaico en las *pólis* clásicas cambia así el planteamiento y los episodios ahora se mueven en el dar por sentado ese marco y, por tanto, en la necesidad de reafirmarlo. Esta diferente actitud se puede ver reflejada en las diferencias entre el Agamenón de la obra y el de Homero: véase Jaeger (1984, p. 235). Sobre la Casandra esquilea como “la más eficaz representación” de la adivinación en el siglo V, véase Mazzoldi (2000, p. 266).

¹⁸ El episodio del oráculo délfico emitido a Cresos (Hdt. I, 53.3) es paradigmático de la prepotencia respecto de lo divino que se está sancionando en estas anécdotas: el eje de lo divino es irreductible al de lo mortal, de ahí la exigencia de no dar por sentado el mensaje oracular, de no caer en esa “religión transactiva” de la que tanto abomina Platón: véase R. II, 365d-e; Leg. X, 905b. Sobre los absurdos de esta concepción de la piedad como “arte comercial”, véase también *Euthphr.* 14c-15a.

¹⁹ *Phóbos* es “cierto pesar o turbación, nacidos de la imagen de que es inminente [*ek phantasías méllontos*] un mal destructivo o penoso” (Aristóteles, *Rh.* II 5, 1382a21-22); se da en él un “presentimiento”, una “consideración anticipadora” (*prosdokías*) respecto del mal (*Rh.* II 5, 1382b30), lo que permite alterar la conducta ante su inminencia. No es exclusivo de la adivinación: junto a *éleos*, es uno de los *pathémata* de la tragedia (Aristóteles, *Po.* 6, 1449b24-28).

²⁰ Sobre los trímetros yámbicos como representación del habla corriente, véase Aristóteles, *Po.* 1449a.

Y pasa entonces a reiterar sus profecías anteriores, ahora desveladas²¹. Comienza por sus vaticinios sobre el pasado y menciona a las Erinias, pendientes del *oĩkos* atrida por los crímenes de Atreo y Tiestes (A. vv. 1184-1193). Casandra pregunta al coro entonces si lo dicho es cierto o ella no es más que una *pseudómantis*, una adivina que no dice la verdad (A. vv. 1194-1195). El coro, de nuevo, ante la precisión de sus afirmaciones, se admira de que hable de lo ocurrido en la casa “como si hubieras vivido en ella” (A. vv. 1200-1201). Entonces, desvelado el pasado tenebroso de los atridas, se produce una pausa, determinante para entender lo que ocurrirá a continuación.

El énfasis del coro en su habilidad hace que Casandra pase a hablar sobre su capacidad profética, señalando su conexión con lo divino. La adivinación le fue concedida por Apolo a cambio de convertirse en su amante (A. vv. 1203-1206), pero Casandra le engañó y, una vez adquirida la capacidad, se negó a acostarse con el dios (A. vv. 1207-1210). En esa transgresión radica su castigo, que convierte al don en una suerte de maldición: “Por haber cometido esa falta, ya no convenzo [*épeithon*] a nadie de nada” (A. v. 1212). La clarividencia de Casandra es anulada por su ineficacia: condenada a pronosticar lo que ocurrirá sin que nadie la escuche, Casandra se convierte así en un testigo forzoso, incapaz de modificar lo porvenir. Ella misma señala que vaticinó a sus conciudadanos la destrucción de su ciudad (A. v. 1210): el cumplimiento del oráculo es un índice claro de la ineficacia de la adivina.

Confirmando de manera paradójica el castigo del dios, el coro no se muestra en un primer momento conforme con lo dicho por Casandra: en efecto, la predicción respecto de los horrores de la casa atrida ha sido certera, y de ahí la admiración señalada previamente. Por ello, señala lo siguiente: “Nos parece, no obstante, que haces vaticinios dignos de creerse [*pistà thespídsein*]” (A. v. 1213). Lo dicho por Casandra es *pistá*, produce convicción, pero la persuasividad de Casandra termina ahí, en aquello que el propio coro había insinuado ya saber a lo largo de la obra: sus predicciones posteriores respecto de la suerte de Agamenón, serán escuchadas por el coro, interesado e implicado en sus palabras, pero sin concederles ninguna fuerza para determinar su conducta. Se habla del “león cobarde” que ocupa el lecho del rey y que trama venganza (A. vv. 1223-1226), es decir, de Egisto, y de la “odiosa perra” que planea la muerte de su señor (A. vv. 1227-1230), es decir, de Clitemnestra. Ante el malentendido del coro, Casandra termina señalando:

CASANDRA.- (...) Es igual, si yo no os convenzo [*peíthō*] de nada de esto. ¿Qué importa? El futuro vendrá, y tú, presente en él, pronto dirás de mí, llena de compasión, que soy una adivina demasiado verdadera [*ágan alēthinómantin*]. (A. vv. 1239-1241)

El coro comprende el pasado, el banquete de Tiestes, es decir, lo que ya conocía previamente, pero ignora completamente lo que quiere decir la adivina respecto de lo que vendrá. Casandra entonces enuncia de manera directa su predicción: “Digo que tú vas a ver la muerte [*móron*] de Agamenón” (A. v. 1246). Ante lo cual, el coro reacciona horrorizado y pide a la profetisa que calme su boca, rechazando al punto sus oráculos.

La interpretación de Casandra deshace completamente la ambigüedad y enuncia con claridad lo ocurrido y lo que ocurrirá, pero el coro no puede admitir lo que la profetisa dice: sus palabras carecen de *peithó*. Por última vez, Casandra parece revolverse ante la situación y exclama, frente a las hipótesis que se lanzaron ante su mutismo, lo siguiente: “Pues bien que hablo yo la lengua griega” (A. v. 1254). Es decir, debemos descartar el primer tipo de malentendido, el del significante, puesto que, como ha demostrado, Casandra es una hablante competente del griego. El coro replica con el segundo tipo de malentendido: “¡También la hablan los oráculos píticos y, sin embargo, es difícil su interpretación [*dysmathê*]!” (A. v. 1255). Se vuelve a plantear aquí el problema de la traducción del mensaje, ignorando el don-maldición del que acaba de hablar Casandra. De ser así, la ineficacia de Casandra no se distinguiría de la ineficacia de un oráculo pítico: no es fácil su interpretación y, por ello, se requieren intérpretes adecuados. Pero aquí el problema es otro: Casandra ha abandonado el tono del enigma y está hablando de modo claro, interpretándose a sí misma; sin embargo, sus palabras siguen sin influir en el coro. Por tanto, no es la claridad, o no, de lo dicho el problema sino otra cosa. Con ello, se plantea ahora un tercer nivel del error. Más allá del desconocimiento del significante o del significado, se puede ignorar el mensaje del discurso a causa de su ineffectividad, de su incapacidad para persuadir. El error pragmático presupone la comprensión de ambas dimensiones previas, la del significante y la del significado, y sin embargo conduce también al fallo en la comunicación. Esa es específicamente la maldición de Apolo en castigo por el incumplimiento de Casandra.

En este punto, consciente de su propia ineficacia, la desesperación de Casandra se colma y en lo que sigue se resigna a aceptar su inminente destino. Renuncia a su condición de profetisa (A. vv. 1265-1267) y anuncia la venganza del crimen próximo, anticipando la trama venidera del resto de la trilogía:

CASANDRA.- (...) Pero no moriremos sin que los dioses tomen venganza por nosotros, pues otros vengador nuestro vendrá a su vez, un vástago matricida, que tomará por su padre venganza. Desterrado, errante, expatriado

²¹ Sobre ese pasaje como el momento del *lógos*, véase Loraux (2020, pp. 175-177). Sobre las correspondencias entre la parte enigmática y la parte desvelada de las intervenciones de Casandra, véase Fraenkel (1950, III, pp. 624-625).

de este país, regresará para dar cima a esas iniquidades de su familia. Un poderoso juramento han hecho los dioses: lo traerá la plegaria de su padre muerto. (A. vv. 1279-1285)

La mención de Orestes (a cuyo “destierro” se ha referido Clitemnestra anteriormente: A. vv. 877-886) cierra el círculo de injusticias y castigos que constituye el trasfondo de la obra. Tras esto, Casandra acata su situación. La comprensión de lo que vendrá conlleva la aceptación de su inexorable suerte y, resignada a su fin, entra en el palacio. Se escuchan los gritos de Agamenón (A. v. 1343), el coro debate indeciso qué hacer (A. vv. 1346-1371) y entonces reaparece en escena una Clitemnestra ya completamente desvelada, reivindicando orgullosa su crimen vengador (A. v. 1372 y ss.). La aparición de Egisto (A. v. 1577 y ss.) confirma la unión del presente, el asesinato de Agamenón, con el pasado, el impío banquete de Tiestes, que había profetizado Casandra. La obra termina con la institución del régimen tiránico de Egisto (A. vv. 1633-1642) y la esperanza del coro de que Orestes regrese para vengar a su padre (A. v. 1667), tema de la siguientes piezas de la trilogía.

5. Persuasión y apariencia

La carencia de efectividad de Casandra, como hemos visto, no deriva de un error lingüístico o de una ambigüedad, no es un problema de código o de semántica: la persuasión se presenta aquí como un elemento aparte del análisis de la comunicación. El que Apolo mismo impida que el *lógos* de Casandra sea efectivo indica, entre otras cosas, que el ámbito del que se trata, la persuasión, posee una consistencia propia que no puede ser reductible a otros factores²². Al mostrar la impotencia de la adivina en ese aspecto comunicativo, la obra nos muestra que la persuasión no es un dominio meramente superficial del *lógos*, una simple apariencia en la que uno no debe detenerse, sino una dimensión específica del mismo, que es preciso, por tanto, tener en cuenta.

Y es que, en efecto, según el planteamiento que hemos visto, la apariencia, para los mortales, no es una situación superable: es la dimensión en la que se mueven, dada la niebla que les cubre la mirada. En este sentido, es a los demás humanos a los que Casandra es incapaz de persuadir: solo a ellos les afecta la maldición de Apolo, porque solo ellos están apartados de la verdad. Lo divino, pero también lo que con ello se emparenta, por ejemplo, el don profético de Casandra, constituye un ámbito de transparencia donde cada cosa se presenta en su dimensión esencial²³. Desde esta perspectiva, que es también la del poeta, la verdad es “bien convincente” (*eupeithéos*), como señala la diosa a Parménides en DK28 B1 v. 29 (véase también B2 v. 4; B8 v. 50). Pero desde la perspectiva de los mortales la cosa cambia: representados en el coro, la falta de comprensión del discurso divino de Casandra es la otra cara de su alejamiento de la verdad. Para ellos, incapaces de captar el carácter “bien convincente” de la verdad, la persuasividad depende de otros factores. La deficiencia epistémica de los mortales los somete a la apariencia.

El *Agamenón* plantea algunos de los problemas que se desprenden de esta situación: con el personaje de Casandra, el problema de una verdad sin persuasión, pero también, en la figura de Clitemnestra, se nos presenta su contrapartida, la mentira persuasiva. En efecto, el *dólos* de Clitemnestra, su engaño astuto, se cimenta en la persuasividad de sus palabras, desligada de la verdad. Su diálogo con el rey, convenciéndole de que le obedezca (*pithoû*) y entre al palacio pisando la alfombra púrpura, es una muestra de ella (A. vv. 905-949). La breve interacción con Casandra, aunque infructuosa, también delata la capacidad persuasiva de la reina²⁴. Clitemnestra se maneja en la apariencia, desvincula su discurso de la referencia de la verdad y lo ajusta en función de sus objetivos. Sus palabras se encuentran así moduladas por el *kairós* (A. vv. 1372-1373), por la oportunidad que le permite llevar a cabo su plan de venganza. Es solo cuando todo ha ocurrido ya, cuando la verdad se revela, que se rompe el engaño y Clitemnestra aparece como lo que es. Mientras tanto, mientras se sostiene la apariencia, la reina es capaz de hacer avanzar la trama en la dirección que ella ha diseñado.

Este planteamiento del *Agamenón* es coherente con el que subyace a la reflexión griega sobre la retórica. En el *Elogio de Helena*, ese discurso atribuido a Gorgias, la autonomía de la apariencia, su desvinculación respecto de la verdad, es el supuesto básico, que centra el objetivo del discurso (o al menos parte de él) en el efecto que produce. Así, el *lógos* persuasivo se entiende como un “gran señor” que arrastra las almas allí donde quiere:

La palabra [*lógos*] es un poderoso soberano [*mégas dynastés*] que, con un cuerpo pequeñísimo y completamente invisible, lleva a cabo obras divinas. Puede, por ejemplo, acabar con el miedo, desterrar la aflicción, producir la alegría o intensificar la compasión. (DK82 B11, 8)

De ahí que, si la causa de la marcha de Helena a Troya fue el *lógos*, el responsable sería en ese caso el que la convenció de hacerlo, es decir, Alejandro Paris:

²² Sobre el pluralismo ontológico que implica el planteamiento politeísta de la religión griega, véase Díaz López (2021, pp. 35-62).

²³ Sobre la dualidad del saber humano y el saber divino, véase los comentarios y las referencias de Snell (2007, pp. 231-251).

²⁴ Sobre la habilidad lingüística de Clitemnestra en la obra, véase Goldhill (1984, pp. 48-79); Nooter (2017, pp. 134-138).

Pues la palabra que persuade [*peísas*] al alma obliga [*ēnágkase*], precisamente a este alma a la que persuade, a dejarse convencer [*píthésthai*] por lo que dice y aprobar lo que se hace. (DK82 B11, 12)

La persuasión fuerza, somete a la necesidad, al alma persuadida, que es conducida de esa forma a donde se le dicta. Un señorío semejante se puede atribuir también a Eros, otra de las posibles causas exculpatorias de la fuga de Helena según el propio discurso: no se puede resistir la superioridad del dios (DK82 B11, 16-19). De hecho, la diosa Persuasión, Peito, aparece en muchos contextos asociada con el ámbito de la seducción²⁵. Eros es una potencia que trastorna al enamorado, trasmuta sus pareceres, altera su conducta: es como el yugo que se impone y conduce al caballo de carreras (Íbico PMG 287), agita el juicio “como el viento que en el monte se abate contra las encinas” (Safo V, 47). En ambos casos, Helena simplemente ha obedecido una fuerza exterior a ella misma. La obediencia que constituye el objeto de la actividad que es *peithó* es previa a una dimensión u otra. La *peithó* se entiende aquí, como hemos visto en el *Agamenón*, como un ámbito específico, como una dimensión no reductible al significante o al significado. Es la capacidad de la apariencia de penetrar en el alma humana y alterar sus convicciones.

En el *Elogio* se vincula también este sometimiento de los mortales a la fuerza de *peithó* con su limitación cognitiva. La carencia de un saber firme los entrega a la conjetura u opinión, y la inestabilidad de esta permite esos zarandeos externos:

Si todos tuvieran recuerdo de todos los acontecimientos pasados, conocimiento de los presentes y previsión de los futuros, la palabra [*lógos*], aun siendo igual, no podría engañar de igual modo. Lo cierto es, por el contrario, que no resulta fácil recordar el pasado ni analizar el presente ni adivinar el futuro. De forma que, en la mayoría de las cuestiones, los más tienen a la opinión [*dóxan*] como consejera del alma. Pero la opinión, que es insegura y está falta de fundamento [*sphalèrè kai abébaíos*], envuelve a quienes de ella se sirve en una red de fracasos inseguros y faltos de fundamento. (DK82 B11, 11)

La *dóxa*, la conjetura, designa el modo inseguro de conocimiento que posee el común de los mortales y se contrapone al saber relacionado con lo divino. Si se tuviera ese saber total, la persuasión no tendría efecto. Es, pues, una limitación, una carencia, lo que define la condición humana: el gobierno de la *dóxa* es la otra cara de la esencial ignorancia humana. Aquí, como en el *Agamenón*, el dominio de la persuasión depende, por tanto, de la inferioridad epistémica de los hombres. Dentro de ella, el orador ejerce su influjo; ella la hace posible²⁶. Privada de la verdad, el alma humana es dominada por la *dóxa*, de suerte que solo otro dominador, otro *dynástēs*, es capaz de liberarle de su consejo. *Peithó* es el acto que provoca el cambio de consejero: es el movimiento de la psicagogía, la “conducción de almas”, comparable al efecto de los fármacos sobre el cuerpo (DK82 B11, 14). Es la fuerza que puede provocar que un mensaje sea efectivo o no, con independencia de su alcance veritativo: las palabras falsas pueden ser convincentes (Clitemnestra), las verdaderas no serlo (Casandra). En el diálogo que lleva su nombre, Fedro explicita esta desvinculación de la verdad propia de la retórica:

FEDRO.-Fíjate, pues, en lo que oí sobre este asunto, querido Sócrates: que quien pretende ser orador, no necesita aprender qué es, de verdad, justo [*tà tò ónti díkaia*], sino lo que opine [*tà dóxant*] la gente, que es la que va a juzgar; ni lo que verdaderamente es bueno o hermoso, sino sólo lo que lo parece. Pues es de las apariencias de donde viene la persuasión, y no de la verdad. (*Phdr.* 259e-260a)

Como vemos, la reflexión retórica asume de partida la caracterización de la persuasión como un ámbito autónomo que, como tal, no depende de la verdad, sino de otros factores. Y esto sitúa, en el centro de las ciudades que dependen de ella, un inmenso problema: la apariencia puede llegar a tener más peso que la verdad en la toma de decisiones.

6. Democracia y retórica

Según el planteamiento del *Elogio*, el problema de la persuasión es un problema inherente a la condición humana; sin embargo, no es extraño que sea en los regímenes democráticos donde pase a adquirir el rango de problema fundamental. En una tiranía, por ejemplo, no hay apenas lugar para el disenso, y por tanto la obediencia civil no es problemática: las medidas del tirano no requieren, al menos de forma inmediata, de la aceptación de sus súbditos. La discrepancia suele conllevar el asesinato: las menos de las veces, el del tirano. En estas formaciones políticas rige *Bía*, no *Peithó*²⁷. Ante la palabra-ley del tirano,

²⁵ El ámbito de Peito tradicionalmente no se limita al ámbito lingüístico: véase Buxton (2010, pp. 49-51). Hesíodo la presenta en los *Trabajos* como responsable, junto con las Gracias y las Horas, de los adornos de Pandora (*Op.* vv. 73-75). La *peithó* constituye una cualidad del objeto de deseo (Píndaro, fr. 123) y, en tanto que diosa, es uno de los elementos de la seducción, formando parte del cortejo de Afrodita (Safo V, 96; Íbico PMG 288), de modo que Píndaro le hace tener las llaves “que abren sacros amores” (*P.* IX, v. 39). Por otro lado, el verbo *peithó* tiene ya, desde las epopeyas homéricas, un uso normalizado en cuanto a lo que entendemos por persuasión u obediencia. En muestras iconográficas del siglo V aparece representada junto a potencias “políticas” como Eunomía, Eukleía o Harmonía: véase Buxton (2010, pp. 47-48).

²⁶ La incapacidad de conocer algo es uno de los tres argumentos que emplea Gorgias en su investigación *perì phýseōs* según Sexto Empírico: DK82 B1. Sobre la relación de esta argumentación con la retórica, véase López Eire (2002, pp. 191-196).

²⁷ Sobre *Peithó/Bía*, véase Platón, *Phlb.* 58a-b; Hdt. VIII, 111; Isócrates, III, 22; V, 16.

lo único que cabe es sumisión o castigo. Sin embargo, las democracias ensanchan y nivelan el espacio de discusión asambleario de las aristocracias y, en esa nivelación, pondrán en primer plano el problema de la persuasión, que vemos puesto en escena en el *Agamenón*²⁸.

La persuasión es un elemento clave de la democracia ateniense, como ponen de relieve los sacrificios que la comunidad hacía a Peito²⁹. El papel de la mayoría en la toma de decisiones convierte el problema de la persuasión en un problema en cierto modo cuantitativo, en el problema de convencer al mayor número posible de oyentes. Y, como decía el autor del *Elogio*, “los más tienen a la opinión como consejera del alma”³⁰. La persuasión se convierte así en ingrediente fundamental para la toma colectiva de decisiones, tanto en el sentido de convencer a los demás de aquello que se considera lo mejor (el problema de Casandra) como en el de conocer las estrategias que buscan retorcer la opinión para favorecer ciertos intereses (el problema de Clitemnestra).

Esta necesidad de persuadir es la causa de que sea en las democracias antiguas donde surja y se desarrolle la reflexión retórica, desde sus inicios con Córax y Tisias en Siracusa y culminando en las obras retóricas de Isócrates o Aristóteles³¹. Desde luego, los tiranos tendrán sus “aduladores”, que intentarán, con sus palabras y zalamerías, torcer las voluntades de sus amos hacia sus propósitos particulares. Platón y Aristóteles analogan esta habilidad para medrar en una sociedad tiranizada con (al menos) cierto uso de la capacidad retórica en la democracia³². Sin embargo, la *rhetoriké*, entendida como arte de persuadir por medio de un discurso público, desborda la analogía: las veleidades y particularidades del tirano adulado deben ser sustituidas por las de un auditorio poliforme y potencialmente universal. La formulación de reglas, la teorización de un arte del discurso, conllevan atender a los rasgos generales del auditorio, reemplazando las peculiaridades concretas por la generalidad de la peculiaridad. Ya no se trata de ajustarse a esta mente o aquella, sino de delimitar en qué consiste ajustarse a (potencialmente) cualquier mente. Y, aunque quedará siempre irremisiblemente abierto un espacio de contingencia, pues se trata, en efecto, de convencer a esta mente concreta (y a aquella y a aquella...), la proliferación de escritos acerca del arte del *lógos* es síntoma de que los griegos supieron establecer pautas que se adecuaban generalmente a la persuasión política.

Pero esta técnica retórica va a presentarse como algo ambiguo, que hace las veces de problema y también de solución. Isócrates pone de relieve esta tensión al señalar la incoherencia que demuestran los atenienses al realizar sacrificios a Peito y desdeñar sin embargo el arte que la produce:

Pues creen que la Persuasión es una diosa y ven que la ciudad le hace un sacrificio cada año, pero sostienen que quienes quieren participar del poder que tiene la diosa, al desear una cosa malvada se corrompen. (XV, 249)

Por un lado, *peithó* es necesaria para el desarrollo de la comunidad, por otro lado es una potencia capaz de descarrilar la marcha de la misma. Esta ambivalencia es la base de las sospechas atenienses respecto de la enseñanza retórica: es cierto que es condición necesaria para hacer valer los intereses de la comunidad, pero también lo es que puede servir para hacer valer cualquier otra cosa³³. Aprendiendo los recursos de la persuasión, un orador puede transmutar la opinión del auditorio e imponer sus intereses privados, conduciendo a la ciudad a la ruina. El problema de la demagogia, tan presente en la reflexión política ateniense, obtiene de esta situación su fundamento. Si quiere, un orador puede usurpar el papel de “sabio” y conducir la ciudad a su antojo:

GORGIAS.-Ser capaz de persuadir [*peithein*], por medio de la palabra [*tois lógois*], a los jueces en el tribunal, a los consejeros en el Consejo, al pueblo en la Asamblea y en toda otra reunión en la que se trate de asuntos públicos. En efecto, en virtud de este poder, serán tus esclavos el médico y el maestro de gimnasia, y en cuanto a ese banquero, se verá que no ha adquirido la riqueza para sí mismo, sino para otro, para ti, que eres capaz de hablar y persuadir a la multitud. (Grg. 452e)

Apoyándose en la idea de la desvinculación con la verdad, el arte retórico se presenta así como un arte neutro, como una herramienta que puede ser empleada de manera justa o injusta. Y, como tal, corresponde a la responsabilidad individual del usuario el servirse de ella de la mejor manera posible. De este modo, la ausencia interna de fines es suplida por los fines que el propio orador asume³⁴.

²⁸ Sobre la importancia del *lógos* respecto de la democracia, véase Esquilo, *Supp.*, vv. 605-624; Tuc. II, 40.2; Platón, *Prt.* 319b-d; Jenofonte, *Mem.* III, 6. Sobre la conexión entre democracia y persuasión, véase Buxton (2010, pp. 8-9).

²⁹ Véase Demóstenes, *Prooem.* LIV. Pausanias sitúa la institución del culto en la época del sinecismo de Teseo (I, 22.3). Más allá de la veracidad de la afirmación, las palabras de Pausanias delatan la antigüedad del templo: véase Buxton (2010, p. 33).

³⁰ Sobre la apelación a la mayoría como base para una “persuasión que da lugar a creencia”, véase Grg. 454b-455a.

³¹ Sobre los orígenes de la retórica, véase López Eire (2002, pp. 169-176).

³² Véase Platón, Grg. 463a-b; Aristóteles, *Pol.* IV 4, 1292a15-19.

³³ Sobre el problema de la persuasión mentirosa en la democracia ateniense, véase Demóstenes, XIX, 184-185. Por otro lado, la democracia ateniense desarrolló instituciones que permitían controlar el uso fraudulento de la palabra en las instituciones: véase Moreno Pestaña (2019, pp. 206-210). Sobre la ambivalencia de *peithó*, véase Buxton (2010, pp. 63-66).

³⁴ Véase Grg. 456d-457c. Esta neutralidad es la base de la capacidad de medro social de la retórica, pero, o precisamente por ello, hubo voces que insistieron en movilizar esta potencia hacia aquellos fines que no constituían simplemente un beneficio personal

La habilidad retórica permite así manipular al auditorio para conseguir lo que a uno le parece: la capacidad psicagógica del *lógos* aparece como peligro, como “cosa malvada”, a la vez que como elemento deseable³⁵. Precisamente sobre la adquisición de esta capacidad de persuadir trata la comedia *Nubes* de Aristófanes: la “nueva educación” promete la habilidad de “hacer superior” el discurso inferior, lo que quiere aprovechar el protagonista para eludir el pago de sus deudas³⁶. La obra critica la situación, pero a su vez es una muestra de la preocupación que genera la creciente importancia de la persuasión en la democracia ateniense. La enseñanza de *areté*, la excelencia del ciudadano, se presenta aquí como el desarrollo de esta habilidad que permite ser “el más capaz de la ciudad” (Platón, *Prt.* 319a). En el *Gorgias*, Calicles muestra a Sócrates la importancia de un saber semejante, señalando que si no se lo posee, no se es capaz de “expresar la frase adecuada [*orthôs lógon*] en las deliberaciones de justicia” ni decir “algo conveniente y persuasivo [*eikòs kai pithanón*]” (*Grg.* 485e-486a). Y esa incapacidad sitúa en una total indefensión:

Pues si ahora alguien te toma a ti, o a cualquier otro como tú, y te lleva a la prisión diciendo que has cometido un delito, sin haberlo cometido, sabes que no podrías valerte tú mismo, sino que te quedarías aturdido y boquiabierto sin saber qué decir, y ya ante el tribunal, aunque tu acusador fuera un hombre incapaz y sin estimación, serías condenado a morir si quisiera proponer contra ti la pena de muerte. (*Grg.* 486a-b)

El aviso de Calicles se cumple en la *Apología* que comienza contraponiendo la habilidad persuasiva para hablar de sus acusadores frente al discurso de la verdad de Sócrates (*Ap.* 17a-18a). Precisamente el personaje que encarnaba en la comedia aristofánica la enseñanza del lenguaje persuasivo se presenta aquí como su contrafigura³⁷. El juicio a Sócrates muestra cómo la persuasividad es capaz de derrotar a la verdad, y condenarla a muerte.

De este modo, su presunta autonomía respecto de la verdad es el núcleo que hace de este elemento, la persuasión, un ingrediente esencial, para bien y para mal, de la marcha comunitaria ateniense. No es de extrañar que su problema aparezca planteado en una de las manifestaciones religiosas específicas de la democracia ateniense: la tragedia³⁸. Celebrados en la Grandes Dionisias, los festivales trágicos son actos de la ciudad misma: compuestas, interpretadas, financiadas y evaluadas por ciudadanos, las tragedias son parte integrante de la “religión cívica”, que busca, en palabras de Aristófanes, “dar los mejores consejos a la ciudad” (*Ra.* vv. 1420-1421)³⁹.

El *Agamenón* es una tragedia que muestra, entre otras cosas, la importancia de la persuasividad en un régimen democrático y la necesidad de sujetar su autonomización a un régimen discursivo veritativo. Un momento de la obra pone de relieve esta preocupación que late tras la maldición de Casandra: tras la salida de escena de la adivina, se oyen los gritos del rey, herido en el interior de su palacio (*A.* v. 1343); el coro entonces se disgrega en una polifonía de voces, que remeda un debate asambleario y que no consigue establecer de manera firme más decisión que la de indagar lo ocurrido (*A.* vv. 1346-1371); la aparición inmediatamente posterior de Clitemnestra y la revelación explícita de sus designios (*A.* vv. 1372-1399) demuestra la inanidad del coro, bloqueado en el momento en que la persuasión de Casandra podría haberlo cambiado todo⁴⁰. La falta de persuasión de la verdad, del plano divino, conduce a la tiranía de Egisto.

Sin embargo, el *Agamenón* no ofrece la última palabra de Esquilo sobre la persuasión. Por el contrario, en *Las Euménides*, la pieza final de la trilogía, “la santa majestad de la Persuasión [*Peithoûs sébas*]” (*Eu.* v. 885) consigue calmar y transformar a las Erinias en protectoras de la ciudad. Atenea sostiene:

ATENEA.-Como van a llevar a cabo esto amorosamente [*prophrónōs*] para mi tierra, yo resplandezco de alegría y amo los ojos de Persuasión, que vigiló mi lengua y mi boca frente a estas deidades que rehusaban de modo salvaje. Pero ha triunfado Zeus, el protector del diálogo en las asambleas [*agoraîos*], y vence para siempre nuestra rivalidad en el bien. (*Eu.* vv. 968-975)

o privado. La “filosofía” de Isócrates, por ejemplo, es representativa de este intento de “moralizar” (o mejor: “politizar”) la retórica: véase Mas Torres (2003, pp. 186-197).

³⁵ Isócrates destaca esta ambigüedad un poco antes del pasaje sobre la Persuasión antes citado (XV, 246-247). Véase también el discurso de Hécuba sobre “la persuasión, tirana de los hombres” en Eurípides, *Hec.* vv. 814-819. La misma ambivalencia reviste la sofística: véase Platón, *Prt.* 311e-312a; *Men.* 91a-92b.

³⁶ Las lecciones del “pensadero” de Sócrates “enseñan a ganar, hablando con la razón o sin ella” (*Nu.* vv. 98-99). Al final de la pieza, Fidípides, el hijo del protagonista, le intenta convencer (*anapeísein*) de la justicia de pegar a los propios padres (*Nu.* vv. 1338-1343). Ha aprendido a “encontrar alguna [palabra] persuasiva [*peithó*] que te haga dar la impresión [*dóxeis*] de decir cosas justas” (*Nu.* v. 1398).

³⁷ Sobre las afinidades de Sócrates y la retórica, véase, más allá de la comedia aristofánica, Platón, *Ap.* 17a; Jenofonte, *Mem.* I, 2.31.

³⁸ Sobre el carácter político de la tragedia, véase, entre otros muchos trabajos, los de Boedeker y Raaflaub (2005) o Gallego e Iriarte (2009).

³⁹ Sobre las Grandes Dionisias, véase Goldhill (1986, pp. 75-78). Véase también, en relación con el eje masculino-femenino, Iriarte (1996, p. 66).

⁴⁰ El debate del coro se introduce por medio de un *koinōsómeth'* (*A.* v. 1347) que indica el carácter de *performance* comunitaria de la escena. Sobre la conexión entre la carencia de verdad y la carencia de acción del coro, véase Goldhill (1984, p. 88). Sobre la escena, véase Fraenkel (1950, III, pp. 636-644).

En la Argos desordenada del *Agamenón*, la persuasión era un problema; en la Atenas que desarrolla sus instituciones democráticas de *Las Euménides*, es la solución. Allí donde triunfa Zeus *agoraíos*, cuyo altar se emplazaba cerca del Pnyx, Peito se convierte, como las Erinias convencidas por Atenea, en una potencia benigna⁴¹. La solución esquilea pasa por las instituciones democráticas, que permiten reorientar el discurso persuasivo hacia el ámbito de la verdad. Frente a la autonomía que se le concede en la retórica, una comunidad consciente de los efectos de la persuasión debe ser capaz de enderezarla hacia la buena marcha colectiva. De este modo, quizá de modo incipiente, pero no por ello menos radical, Esquilo se está haciendo cargo en la Orestíada de los problemas inherentes al ámbito de la persuasividad⁴². Si la persuasión es un ámbito específico que es capaz de enseñorearse de la comunidad, la misma debe ser consciente de su poder, celebrarlo y reconocer la parte que le corresponde en el devenir de la ciudad. Sea en un sacrificio, en un tratado o en una tragedia.

7. Referencias bibliográficas

- Aristófanes, *Comedias*, II. Madrid: Gredos, 2007.
- Aristóteles, *Retórica*, Madrid: Gredos, 2000.
- Bernabé, A. *Fragmentos de épica griega arcaica*. Madrid: Gredos, 1999.
- Boedeker, D., Raaflaub, K., "Tragedy and City". En: BUSHNELL, R. (ed.), *A Companion to Tragedy*. Malden: Blackwell, 109–127. <https://doi.org/10.1002/9780470996393.ch8>
- Burgess, J., "Coming Adrift: The Limits of Reconstruction of the Cyclic Poems". En: Fantuzzi, M. y Tsagalis, C. (eds.), *The Greek Epic Cycle and its Ancient Reception: A Companion*. Cambridge: Cambridge UP, 43–58, 2015. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511998409.003>
- Buxton, R. G. A. *Persuasion in Greek Tragedy. A Study of Peitho*. Cambridge: Cambridge UP, 2010.
- Carrasco-Conde, A. "Los decires de Casandra y el sentido de la barbarie: una aproximación a lo indecible a través de Esquilo y la 'ninfa dolorosa' de Didi-Huberman". *Pensamiento*, 81, 5–22, 2025. <https://doi.org/10.14422/pen.v81.i313.y2025.001>
- De Paco Serrano, D. M., "Cassandra e le donne tragiche". *Myrtia*, 26, 123–139, 2011.
- Díaz López, L. *Piedad y distancia. Acerca de los orígenes de la filosofía en la Grecia antigua*. Madrid: La Oficina de Arte y Ediciones, 2021.
- Esquilo, *Tragedias*, Madrid: Gredos, 2000.
- Fraenkel, E., "Commentary". En: ESQUILO, *Agamemnon*. Oxford: Oxford UP, 1950. (3 vols.)
- Gallego, J., Iriarte, A. "La tragedia ática: política y emotividad". En: SANCHO ROCHER, L. (coord.), *Filosofía y democracia en la Grecia antigua*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 103–125, 2009.
- García-Gasco Villarrubia, R., "Grandes centros de adivinación del mundo griego". En: Bernabé, A. y Macías Otero, S. (eds.), *Religión griega. Una visión integradora*. Madrid: Guillermo Escolar Editor, 283–293, 2020.
- Goldhill, S., *Language, Sexuality, Narrative: the Oresteia*. Cambridge: Cambridge UP, 1984. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511552496>
- Goldhill, S., *Reading Greek Tragedy*. Cambridge: Cambridge UP, 1986. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511627354>
- Homero, *Ilíada*, Madrid: Gredos, 2000.
- Hualde Pascual, P., "Evolución de un personaje mítico: Casandra, de los textos clásicos a la novela histórica contemporánea". *Epos*, 18, 105–124, 2002. <https://doi.org/10.5944/epos.18.2002.10209>
- Iriarte, A. "Casandra trágica". *Enrahonar*, 26, 65–80, 1996. <https://doi.org/10.5565/rev/enrahonar.490>
- Isócrates, *Discursos*, Madrid: Gredos, 2000.
- Jaeger, W., *Paideía: los ideales de la cultura griega*. Madrid: FCE, 1984.
- Lesky, A. *La tragedia griega*. Barcelona: Labor, 1966.
- López Eire, A. *Poéticas y Retóricas griegas*. Madrid: Síntesis, 2002.
- Loraux, N., *La voz enlutada. Ensayo sobre la tragedia griega*. Madrid: Avarigani Editores, 2020.
- Martínez Marzoa, F., *El decir griego*. Madrid: A. Machado, 2006.
- Mas Torres, S., *Ethos y Pólis. Una historia de la filosofía práctica en la Grecia clásica*. Madrid: Istmo, 2003.
- Mason, P. G., "Kassandra". *Journal of Hellenic Studies*, 79, 80–93, 2000. <https://doi.org/10.2307/627924>
- Mazzoldi, S., "Mitografía di Cassandra: un recente contributo". *Kernos*, 13, 264–268, 2000. <https://doi.org/10.4000/kernos.1305>
- Mazzoldi, S., *Cassandra, la vergine e l'indovina. Identità di un personaggio da Omero all'Ellenismo*. Pisa, Roma: Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 2001.

⁴¹ Sobre el altar de Zeus agoraíos, véase Thompson y Wycherley (1972, pp. 160–162).

⁴² En Sófocles y Eurípides la reflexión retórica se encuentra más desarrollada, incorporada en la propia ejecución del texto: véase López Eire (2002, p. 175). Sobre la importancia del lenguaje en el *Agamenón* y, en general, en la trilogía, véase Goldhill (1986, pp. 1–32). Sobre la retórica y la persuasión en la Orestíada, véase Nooter (2017, p. 281).

- McClure, L., "Silence and Song in Aeschylus' *Agamemnon* and Euripides' *Ion*". En: Montanari, F., Rengakos, A. (eds.), *Face of Silence in Ancient Greek Literature*. Berlín/Boston: De Gruyter, 217-237, 2020. <https://doi.org/10.1515/9783110695625-011>
- Moreno Pestaña, J. L., *Retorno a Atenas. La democracia como principio antioligárquico*, Madrid: Siglo XXI, 2019.
- Nooter, S., *The Mortal Voice in the Tragedies of Aeschylus*. Cambridge: Cambridge UP, 2017. <https://doi.org/10.1017/9781316535882>
- Pascual Barciela, E., "La anagnórisis trágica en Agamenón de Esquilo". *Tycho*, 5, 153-176, 2017.
- Perczyk, C. P., "La muerte del héroe en Agamenón de Esquilo". *Myrtia*, 38, 9-28, 2023. <https://doi.org/10.6018/myrtia.588031>
- Pillinger, E., *Cassandra and the Poetics of Prophecy in Greek and Latin Literature*. Cambridge: Cambridge UP, 2019. <https://doi.org/10.1017/9781108564007>
- Platón, *Diálogos*, II, Madrid: Gredos, 2000.
- Platón, *Diálogos*, III, Madrid: Gredos, 2000.
- Roense I Simó, A., *Venganza de sangre. Aproximación a La Orestea*. Oficina de Arte y Ediciones: Madrid, 2019.
- Schein, S. L., "The Cassandra Scene in Aeschylus' *Agamemnon*". *Greece & Rome*, 29:1, 11-16, 1982. <https://doi.org/10.1017/S0017383500028278>
- Snell, B., *El descubrimiento del espíritu. Estudios sobre la génesis del pensamiento europeo en los griegos*. Barcelona: Acantilado, 2007.
- Thompson, H. A., Wycherley, R. E., *Agora of Athens: The History, Shape and Uses of Ancient City Center*. Princeton: The American School of Classical Studies at Athens, 1972.
- Vernant, J.-P., *Mito y pensamiento en la Grecia antigua*. Barcelona: Ariel, 2001.
- VV.AA., *Sofistas. Fragmentos y testimonios*, Madrid: Gredos, 1996.