

Tesis doctoral

Título: **La condición humana en Eurípides: un análisis de la funcionalidad del tema de la guerra dentro de la estructura compositiva de *Heraclidas*, *Hécuba*, *Suplicantes*, *Troyanas*, *Helena* e *Ifigenia en Áulide*.**

Autor: Prof. Juan Tobías NÁPOLI

Director de Tesis: Prof. Dra. Ana María GONZÁLEZ DE TOBIA

Fecha de presentación: abril de 1998

Lugar: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata

Juan Tobías NÁPOLI

La condición humana en Eurípides: un análisis de la funcionalidad del tema de la guerra dentro de la estructura compositiva de *Heraclidas*, *Hécuba*, *Suplicantes*, *Troyanas*, *Helena* e *Ifigenia en Áulide*.

Volumen I

Dedicatorias

A mi madre. de quien recibí amor y educación, y de quien recibo todavía el ejemplo de honestidad y de lucha que otorga un sentido a mi existencia.

A mi esposa, de quien recibo el amor y la comprensión que sirven de puerto seguro ante las dificultades de un largo camino, y con quien comparto la alegría de proyectar juntos una vida en comunión.

A mis hijos, de quienes aprendí a vivir con alegría y entusiasmo los desafíos más dificultosos, y para quienes mi vocación docente intenta ser un ejemplo de compromiso siempre renovado.

Agradecimientos

Se ha dicho, tal vez con razón, que el de los agradecimientos es un género literario perimido. Sin embargo, al llegar al final de un largo camino, después de muchos años dedicados a intentar un acercamiento a la lectura de un autor tan complejo, y después de valorar las innumerables ayudas que he recibido para la concreción de la tarea propuesta, prefiero pasar por anticuado antes que por desagradecido. Es por ello que quiero dejar constancia de mi gratitud infinita con todos aquellos que hicieron posible este momento de alegría espiritual y de satisfacción intelectual que siento al entregar el resultado (magro pero esforzado) de casi veinte años dedicados a mi formación en los estudios clásicos:

En primer lugar, a mi Directora de Tesis, la Prof. Dra. Ana María González de Tobia, cuya tarea excedió con mucho sus obligaciones académicas, y se convirtió en maestra de vida: no sólo me sugirió el tema de trabajo, me facilitó la bibliografía más moderna, y me acompañó en la elaboración de cada una de sus páginas, sino que, además, me brindó el aliento y el estímulo constante del que sólo son capaces los verdaderos maestros. Si alguna idea adecuada se encuentra en esta tesis, seguramente a ella se la debo. Los múltiples errores y mediocridades son responsabilidad solamente mía. De todos modos, gracias a ella he aprendido que el verdadero humanista no es el que tiene la mejor idea, sino el que más se preocupa por los temas humanos;

A quienes han sido mis maestros de Lengua y de Literatura Griega, quienes, además de sus enseñanzas, me concedieron el honor y la satisfacción de trabajar con ellos en la cátedra universitaria: la Prof. Carmen Verde Castro, el Prof. Atilio Gamarro y la Prof. Luz Pepe de Suárez;

A la Prof. Dra. Dora Carlinsky de Pozzi, quien con tanto cariño me supo aconsejar y con tanto desprendimiento y esfuerzo me permitió acceder a mucha de la bibliografía más moderna sobre Eurípides;

Al Prof. Dr. Jesús Lens Tuero, y por su intermedio a la Universidad de Granada, que con tanto desinterés me recibieron y alentaron, poniendo a mi disposición bibliografía que hubiera sido imposible conseguir por otras vías. Su generosidad intelectual me ha servido de ejemplo para entender el sentido de los estudios de humanidades;

A quienes son mis compañeros de inquietudes intelectuales, compartiendo el trabajo de la enseñanza y del estudio de la Lengua y la Literatura Griega en las cátedras y en los seminarios que desde hace veinte años estamos cursando en el seno del Instituto de Lenguas Clásicas y en el Centro de Estudios de Lenguas Clásicas (Área Filología Griega) de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata;

A todos mis alumnos, tanto de la Universidad de La Plata cuanto de la Universidad de Río Cuarto, quienes, con su frescura y entusiasmo, concedieron sentido al esfuerzo de trabajar en los estudios clásicos, y, con su mirada desprejuiciada, me permitieron profundizar en la búsqueda de nuevos caminos;

Finalmente, aunque no en último lugar, a todos mis amigos del Club Universitario de La Plata, que con su cariño y afecto de tantos años me permitieron valorar adecuadamente el sentido de mi elección vocacional.

Sumario

	Pág.
Dedicatorias:.....	1
Agradecimientos:.....	2
Capítulo I: Introducción:.....	5
Capítulo II: El tema de la guerra como pretexto de reflexión acerca de la condición humana:.....	24
Capítulo III: <i>Heraclidas</i> Inicio de una primera respuesta a la problemática de la guerra:.....	45
Capítulo IV: <i>Hécuba</i> La profundización del tema de la guerra:.....	79
Capítulo V: La guerra en <i>Suplicantes</i> Fin del primer momento:.....	127
Capítulo VI: La guerra en <i>Troyanas</i> Comienza el segundo momento:.....	204
Capítulo VII: El tema de la guerra en <i>Helena</i> La profundización del sinsentido:.....	264
Capítulo VIII: <i>Ifigenia en Áulide</i> La última visión sobre la guerra:.....	314
Capítulo IX: Conclusiones La condición humana frente a la guerra:.....	383
Bibliografía utilizada:.....	395

INTRODUCCION

Eurípides no disfrutó, durante su vida en la Atenas de la última parte del siglo V A. C., de las mieles del éxito en los concursos teatrales.⁽¹⁾ Sólo su trilogía póstuma (que, además, fue compuesta, al parecer, lejos de su querida Atenas, en un exilio político voluntario hacia la remota Macedonia del célebre tirano Arquelaos)⁽²⁾ parece que pudo obtener el primer puesto en la consideración del jurado oficial. Sin embargo, ya desde su misma época, el favor del público y de la élite intelectual estuvo de su lado, al menos bajo la apariencia de encontradas muestras de odio y de amor (recuérdese, por caso, su amistad con Sócrates,⁽³⁾ o los elogios que recibe de Platón, y el recuerdo emocionado del propio Sófocles, que hace aparecer a su coro con vestimentas de duelo cuando se entera de la muerte de quien había sido su más enconado rival en las contiendas teatrales)⁽⁴⁾. La obra de Aristófanes, con sus frecuentes referencias irónicas al teatro euripideo,⁽⁵⁾ es testimonio tanto de las críticas frecuentes que se le hacían a nuestro autor, cuanto de la admiración que evidentemente suscitaba. Así, por ejemplo, Aristófanes critica las múltiples referencias a distintas creencias religiosas en Eurípides, en *Ranas*, 888 y ss.; también sus alusiones a la inmoralidad, en *Ranas*, 771 y ss., y 1079 y ss., y en *Tesmoforias*, 389 y ss.; las innovaciones musicales de Eurípides son satirizadas en *Ranas*, 1298 y ss. y en 1331 y ss.; los caracteres femeninos, que tanto protagonismo adquieren en Eurípides, son criticados en *Ranas*, 1049 y ss., y en *Tesmoforias*, 389 y ss.; sus habilidades retóricas son motivo de burla en *Ranas*, 775 y ss., 956 y ss., y 1069 y ss.; la importancia que Eurípides le destina a lo ordinario y sórdido, así como al papel del

¹.- Cfr. Longo (1976), especialmente la introduzione, "Euripide: la vita e le opere", pp.5-9, y de Russo, "Euripide, le Lenee e il concorso dionisiaco", pp.40-46.

².- Sobre la permanencia de Eurípides en Macedonia cfr. Goossens (1962), especialmente el cap. V, "La Grèce vue de la Macédoine", pp. 660 y ss. Cfr. también Carrata (1946), pp.8-26.

³.- Cfr. Irwin (1983), pp.183-197.

⁴.- Cfr. Webster (1967), *passim*.

⁵.- Cfr. Prato (1955), Grube (1965), pp.22-32; y Dover (1972), pp.183-189.

antihéroe, es destacado en *Ranas*, 959 y ss., 1013 y ss., y 1064 y ss., y en *Acarnienses*, 410 y ss., etc. Es evidente que de la creación artística eurípidea podrá decirse cualquier cosa menos que pasaba desapercibida. Este carácter paradójal y contradictorio de la carrera creativa del poeta fue una marca que parece haber condicionado inclusive el desarrollo posterior de su fama.

En este sentido, debe decirse que hay dos notas que caracterizan la situación del poeta en su repercusión durante este siglo XX: por un lado, que los estudios sobre su obra parecen, a veces (e influidos por las lecciones de Schlegel, que hizo del desprecio por Eurípides el pedestal sobre el que levantó la obra de Esquilo), más un catálogo de los defectos teatrales o de los errores y fallas estructurales del poeta, que una visión de conjunto que explique el resorte profundo que pueda justificar su calidad creativa.⁽⁶⁾ En la misma dirección, aunque en aparente diferencia de óptica, la obra del poeta es tomada muchas veces más como fuente o documento para el estudio de temas diversos (fundamentalmente históricos, pero también sociológicos, filosóficos o de la historia de la evolución de las ideas religiosas) que como obra de arte, susceptible de convertirse, por su propio mérito, en objeto de la reflexión estética; en segundo lugar, y de manera contradictoria, puede decirse que, tanto en las representaciones de las compañías teatrales cuanto en los programas de estudios secundarios o universitarios, o en la misma predilección del lector medio (o, como un reflejo de ello, en la recreación moderna por parte de artistas de distintos orígenes y en expresiones correspondientes a diversos géneros o artes), la preeminencia de los textos eurípeos respecto de los de Esquilo o Sófocles es un dato que no puede escapar a la mirada atenta.⁽⁷⁾ Esta paradoja entre las dos notas contradictorias parece no ser más que un reflejo o una continuidad de la paradoja que debió padecer el poeta en su propio tiempo.

⁶.- Cfr. Strohm (1957). y Reverdin et Rivier (Eds.) (1960). Sobre el influjo de F. y A. Schlegel en la valoración crítica del teatro eurípideo puede verse la cita siguiente de Boeckh (1886), p. 297 y ss.: "La crítica individual ha recibido el incentivo más fuerte con los *Prolegomena ad Homerum* (1795) de Friederich August Wolf y con el prefacio a los Diálogos Platónicos (de 1804) de Schleiermacher: aquella de los géneros, con Friederich y August Schlegel". También Wilamowitz (1921), escribía, probablemente polemizando con la valoración negativa de Eurípides, que "el juicio de August Wilhelm von Schlegel sobre el arte de los dramaturgos áticos quedó de manera determinante durante demasiado tiempo". Sobre el juicio de Schlegel sobre Eurípides confróntese Behler (1986), pp. 335-367.

⁷.- Cfr., al respecto, Alsina (1984), pp. 195-226, especialmente p. 214. Puede verse también, del mismo autor, su traducción de 1981.

Pero esta paradoja debe ser analizada a la luz de una perspectiva diferente: la obra de Eurípides que ha llegado hasta nosotros, por los avatares del azar que en buena medida maneja la transmisión de los textos clásicos, o por la causalidad del juicio crítico de la propia antigüedad (que seleccionó con un criterio específico los textos que debían conservarse) tiene una extensión casi tres veces mayor que la de Esquilo o la de Sófocles. Sin embargo, lo que debería ser una feliz circunstancia para la mejor ponderación y valoración de la obra del poeta, se convierte en un nuevo elemento que juega en contra de esta valoración adecuada. A nadie se le ocurriría disminuir el valor artístico de Cervantes, por ejemplo, porque junto a su genial *Quijote* encontremos obras suyas de nivel desigual y de dudoso gusto, como su *Viaje del Parnaso*. Antes bien, cualquier filólogo o crítico agradece la posibilidad que estas obras menores brindan para descubrir claves o evoluciones, ideas fuerza o centros de atención que, luego, tal vez mejor presentados y estructurados, mejor organizados y vinculados de manera más adecuada y orgánica con la estructura compositiva de sus obras respectivas, constituirán importantes indicios para descubrir y trazar una línea de lectura bien justificada de las obras que se convertirán en las más atractivas.

Sin embargo, en el caso particular de Eurípides, lo que debería servir para la mejor comprensión de su actividad creadora, sirve, en cambio, para dos cosas muy diferentes: por un lado, para justificar la atribución de un nivel desigual y desparejo al conjunto de su obra; y, por otro lado, para usarlo como coartada para justificar la carencia de un estudio que contemple la totalidad de la tragedia eurípidea. Pero analicemos cada cuestión por separado.

El juicio que atribuye un nivel desparejo a la obra de Eurípides es válido sólo si realizamos una comparación entre el conjunto de su obra conservada con el conjunto de la obra conservada de Sófocles, por ejemplo, cuya perfección ya había llamado la atención del propio Aristóteles.⁽⁸⁾ Sin embargo, aún en esta cuestión, el providencial hallazgo de *Sabuesos* vuelve a dejar la cuestión en su justa dimensión: como Cervantes o como Shakespeare, como Calderón o como Lope de Vega, también Eurípides y Sófocles

⁸.- En 1449a de la *Poética* habla de la perfección a la que llegó la tragedia, tomando a Sófocles como ejemplo del tólos al que llegó el género. Desde esta perspectiva teleológica, Sófocles representaría el punto culminante del desarrollo iniciado con Esquilo. Debemos suponer que Eurípides constituiría el comienzo de la decadencia.

tienen una obra que alcanza los picos más altos sólo después de recorrer caminos menos destacables. Las grandes obras son el resultado de un proceso de ensayo y experimentación, que muchas veces implica la existencia de intentos fallidos.

Sin embargo, la justificación de la existencia de una disparidad de nivel creativo entre las obras de Eurípides, por un lado, y aquellas de Sófocles y de Esquilo, por el otro, debe buscarse en un hecho irrefutable: sobre más de un centenar de obras que cada trágico habría escrito, en el caso de Esquilo y en el de Sófocles sólo conservamos una antología con sus mejores siete tragedias, pero, en el caso de Eurípides, además de esta antología, también disponemos de una parte de lo que habría constituido una edición completa de sus obras, agrupadas alfabéticamente a partir de sus títulos.⁽⁹⁾ Este agrupamiento circunstancial nos permite deducir que no ha habido una selección a partir de criterios de calidad en esta tarea: allí encontramos muchas de las disparidades esperables, pero también algunas perlas que de otro modo se habrían perdido para siempre.

Pero esta mayor cantidad de obras conservadas de Eurípides ha sido, al mismo tiempo, el mejor argumento para justificar la carencia de un estudio de conjunto adecuadamente abarcativo: es mucho más sencillo manejar el texto y la bibliografía de seis o siete tragedias que el de diecinueve, si incluyéramos dentro del corpus trágico euripideo al *Rheso*, sobre cuya atribución hay dudas fundadas,⁽¹⁰⁾ y al *Cíclope*, sobre cuya consideración como tragedia hay dudas más fundadas aún.⁽¹¹⁾ Esta situación, por más que parezca poco seria, en realidad determina buena parte de las motivaciones que gobiernan la crítica euripídea: sigue siendo más fácil encontrar errores o desprolijidades aquí o allí, dentro de una obra o de una escena cualquiera, que brindar una visión de conjunto que explique cada una de estas aparentes desprolijidades a partir de una hipótesis interpretativa que reúna a toda la obra del poeta bajo un mismo criterio estructurador. Es en este sentido que la crítica contemporánea está en deuda con el poeta: más allá de algunos trabajos excelentes sobre obras aisladas o sobre cuestiones

⁹.- Cfr. Di Benedetto (1965), y Turyn (1957).

¹⁰.- Sobre el problema del *Rheso* cfr. Bernacchia (1990), pp. 40-53, y Paduano (1973), pp.3-29. Quien defiende la autenticidad y fecha relativamente reciente del *Rheso* es Ritchie (1964).

¹¹.- Cfr. López Férez (1987), pp. 41-59, Rossi (1971), pp.10-38, Kassel (1973), pp. 99-106, y Bartheuil (1992), pp. 103-121.

puntuales, tal vez sólo el viejo estudio de Rivier ⁽¹²⁾ se anime a dar una hipótesis de conjunto acerca del sentido de lo trágico para el poeta. En el primer capítulo de nuestra tesis intentaremos trazar un panorama del estado de situación de la crítica eurípidea respecto de nuestro tema específico, desde finales del siglo pasado, cuando la monumental tarea de Wilamowitz y de la crítica filológica alemana sentó las bases de la filología moderna. Sin embargo, bástenos aquí consignar que este hueco en el enfoque crítico es el que nos interesa comenzar a llenar, al menos parcialmente, con nuestro trabajo.

Sin embargo, esta relectura completa de la tragedia eurípidea no puede realizarse en el estado actual de los estudios sobre el autor. Un esfuerzo de estas dimensiones no puede más que exceder un intento individual, y ello por dos razones: primero, porque se cuenta con una exagerada profusión de trabajos eruditos sobre una infinidad de cuestiones de detalle ⁽¹³⁾ (principalmente sobre cuestiones textuales, acerca de lo cual el último intento de edición conjunta de la tragedia eurípidea ⁽¹⁴⁾ da buena cuenta de los límites ante los que se encuentra la filología: cuando son tantos los textos sospechados, tantas las variantes y tantas las hipótesis de soluciones parciales, la decisión editorial parece estar librada más al capricho y al gusto individual que al rigor filológico; pero también hay muchos estudios sobre la reconstrucción del vínculo entre cada alusión textual aparentemente relacionada con cuestiones históricas o políticas y la realidad concreta de la que han nacido, sobre lo cual mucho se ha avanzado pero también mucho queda aún por determinar, si es que alguna vez resultará posible llegar al fondo de estas cuestiones); y, en segundo lugar, porque, al mismo tiempo, no se cuenta con ninguna guía que permita un abordaje conjunto a la diversidad policroma de su actividad creadora. Pero es evidente que esta tarea debe ser emprendida alguna vez.

Sin embargo, para que esta tarea pueda ser emprendida, deberá comenzarse por la formulación de un planteo que constituya una hipótesis interpretativa que garantice la certeza de su aplicabilidad a todas y cada una de las tragedias eurípideas. Este planteo, por otra parte, demostrará su validez sólo cuando sea posible formular la reclamada

¹². - Cfr. Rivier (1949).

¹³. - Un ejemplo de esta profusión puede encontrarse al consultar las páginas dedicadas a Eurípides por el repertorio bibliográfico de *L'Année Philologique*.

¹⁴. - Se trata de la edición de Diggle (1981, 1984 y 1995), vols. I, II y III.

relectura de Eurípides a partir del análisis de la forma en que la estructura compositiva de cada obra permite detectar la estructura profunda que le dio sentido, y cuando sea posible, también, realizar el análisis de la manera en que esta estructura profunda que subyace en el designio compositivo se concreta y se plasma en cada texto particular. Es decir, sólo cuando este camino entre el principio ordenador que da sentido al texto y la misma configuración exterior del texto pueda ser recorrido en las dos direcciones.

Esta formulación de una hipótesis interpretativa, con su aplicabilidad a, al menos, algunas de las tragedias de Eurípides, es lo que constituirá la originalidad de nuestra tesis. Quedará para el debate posterior de la crítica la comprobación de la medida en que esta hipótesis puede ser aplicada al conjunto de la obra eurípidea, y, además, en qué medida esta hipótesis sirve o no para explicar la originalidad de la creación eurípidea en el contexto de la realidad histórica de la que forma parte.

Por otra parte, ha sido destacado, y ello resulta obvio, que el problema entero de la alusión política en la tragedia griega es muy delicado. Las últimas argumentaciones sugieren que la alusión política de una clase directa y tópica no tiene lugar dentro de la tragedia griega.⁽¹⁵⁾ Independientemente de estas posturas, tal vez algo extremas, la cuestión entera quedará fuera de los límites del presente trabajo. Tal vez la mejor manera de no alimentar falsas expectativas esté constituida por el trazado inicial y claro de los límites de nuestras intenciones.

En este sentido, será necesario formular algunas advertencias preliminares. La primera de ellas es que, para la formulación de esta hipótesis interpretativa, será necesario partir de la comprobación de la funcionalidad de algún elemento de la superficie del texto, que sea común a todas las tragedias eurípideas, aunque sólo sea analizado a partir de algunas de sus obras. Por otra parte, la comprensión de la funcionalidad de este elemento compositivo deberá requerir de una explicación particular, y ello a partir de la formulación de esta hipótesis interpretativa. Pero sobre este elemento de la superficie del texto es necesario también realizar dos observaciones previas.

Por una parte, este elemento de la superficie del texto no deberá elegirse entre aquellos que puedan ser considerados de corte teórico o ideológico (aquellos que forman

¹⁵ Cfr. Macleod (1983), pp.20-40, y Taplin (1986), pp. 163-174.

parte de la cosmovisión del poeta) ya que, en el estado actual de la crítica eurípidea, no hay una clara delimitación acerca de cuándo una expresión de un personaje o de un coro responde a la propia estructura del pensamiento eurípideo, o cuándo esta expresión es en realidad el producto de un personaje o de un coro que reflejan la idea correspondiente a su condición de parte integrante de un carácter dramático que impone sus exigencias. Los intentos de resolver esta controversia son una nueva muestra de la falacia en la que se mueve la crítica eurípidea: el criterio de establecer que es el propio poeta quien habla a través de la boca de uno de sus personajes cuando las palabras de uno de estos personajes no parecen estar motivadas por la inminencia del texto ⁽¹⁶⁾ constituye una *petitio principii*, ya que se exige aceptar como válida una argumentación (aquella que dice que un determinado pensamiento no pertenece a un personaje sino al propio Eurípides) que luego va a ser usada como argumento en favor de aquello mismo que quiere demostrarse (esto es, que esta frase representa verdaderamente al pensamiento eurípideo porque no está determinada por la situación inmediata del texto).

Es por ello que creemos que es preferible considerar que el poeta siempre expresa aquello mismo que piensa, pero no a través de una frase aislada o de un discurso particular, sino en el conjunto de las expresiones que constituyen cada una de sus obras. Pero aquí nos encontramos nuevamente en el punto de partida: no es posible avanzar por el conjunto de la tragedia eurípidea si no es a partir de un punto inicial que nos permita descubrir su funcionalidad, y, a partir de allí, seguir el hilo del entramado compositivo hasta desenredar la madeja que constituye su creación artística completa. Y, como para analizar los aspectos de la cosmovisión eurípidea debemos primero recorrer el conjunto estructural de cada una de sus tragedias, estos elementos ideológicos no resultarán adecuados para considerarlos como punto de partida de este análisis.

Por otra parte, un trabajo específicamente orientado a partir del estudio de los elementos técnicos de la composición teatral tampoco alcanzará para resolver la cuestión. En la crítica contemporánea, el análisis de los recursos teatrales de Eurípides está más condicionado por el deseo de encontrar anticipaciones a los usos y modos teatrales propios de la Comedia Nueva, o por el deseo de encontrar reminiscencias con

¹⁶.- Que es lo que hace, por ejemplo, Webster (1967), y Arteta (1991).

usos preteatrales, que por el interés de conocer mejor el resorte interno de la tragedia eurípidea considerada en sí misma.

Además, y dentro de la cuestión referida, el mismo Aristóteles atribuía a nuestro autor defectos formales que la crítica moderna no sólo no ha sabido justificar, sino que los ha amplificado de manera sorprendente, y casi hasta el infinito.⁽¹⁷⁾ Esto constituye una prueba cabal de la carencia de una actitud críticamente responsable. Buena prueba de esta situación puede ofrecerlo el hecho de que aún durante el siglo XX se haya repetido la idea de que el *Deus ex machina* es el recurso teatral propio de un poeta inhábil que no sabe cómo escapar de la trama que él mismo ha urdido:⁽¹⁸⁾ en la misma obra de Eurípides, una lectura atenta permitiría descubrir el absurdo de una posición semejante, ya que, por ejemplo, en *Ifigenia en Táuride*, una trama que fácilmente encontraba su resolución es complicada deliberadamente para permitir la aparición del *Deus ex machina*. Ello demuestra que sería necesario buscarle otra explicación a la utilización del recurso técnico-teatral, pero esta búsqueda no parece ser de interés para los críticos.

Por el contrario, la búsqueda acerca de las cuestiones formales parece estar dirigida a detectar genéticamente los posibles antecedentes respecto de la Comedia Nueva, o los errores formales atribuibles a un autor decadente.⁽¹⁹⁾ Esta actitud de pesquisa policial acerca de las cuestiones formales deja bajo sospecha al conjunto de las aportaciones realizadas por la crítica contemporánea acerca de los aspectos compositivos, ya que no es posible determinar con precisión si una determinada conclusión responde a un análisis serio del problema considerado en sí mismo o si, por el contrario, esta conclusión no responde en realidad al deseo prejuicioso de encontrar un antecedente genérico-literario respecto de la Comedia Nueva, o a la costumbre inveterada de detectar los errores formales de Eurípides y engrosar así una lista nunca cerrada del todo.

No puede plantearse una visión de conjunto acerca de la tragedia eurípidea partiendo del análisis de un aspecto referido a la cosmovisión eurípidea, ni puede tampoco plantearse el análisis a partir del estudio de un aspecto compositivo. Por las

¹⁷.- Cfr. Norwood (1920).

¹⁸.- Sobre esta cuestión puede consultarse nuestra tesis de licenciatura de 1990, y nuestro artículo de 1997.

¹⁹.- Algo así es lo que hace Perrotta (1931) y Vellacott (1975). También Mayor (1953) y Murray (1966).

razones expuestas, cualquiera de estas dos alternativas está condicionada por la carencia de una bibliografía que, despojada de intereses ideológicos modernos, establezca un punto de partida válido para el desarrollo de las tareas de análisis.

Es por todo lo expuesto precedentemente que hemos elegido el tema de nuestra tesis, a medio camino entre las dos alternativas. El análisis del tema de *la condición humana* en Eurípides, rastreado a partir de las reacciones de sus personajes ante la realidad de la guerra, no será realizado a partir de lo que las propias palabras de los personajes digan acerca de ella durante el desarrollo de sus explicaciones.

Lo que cada personaje *dice* forma parte de lo que constituye su función como *dramatis personae*. Es evidente que Eurípides fue capaz de mostrar, en las propias palabras de los personajes teatrales, aquello que estos personajes *sienten*: así, por ejemplo, estos personajes pueden expresar su decisión antes de matar a su madre o a sus hijos, pueden ser consumidos por unos celos devoradores o por un deseo de venganza, pueden luchar con un amor dominante o combatir con las consecuencias de la locura. Así ocurre en el agonizante discurso de Medea en la obra homónima, 1021 y ss., o en el remordimiento expresado por Electra en la obra del mismo nombre, en 1183 y ss., y en los celos vengadores de Hermíone expresados en la escena de *Andrómaca*, 147 y ss. También se advierte la expresión de sentimientos similares en la venganza que se complace en el mal ajeno, de acuerdo con Hécuba en su discurso de 1049 y ss., cuando se venga de Polimnestor, o cuando se justifica ante Agamenón en 1233 y ss. El combate de Fedra con su amor se expresa en su discurso de *Hipólito*, 373 y ss., particularmente 380-381 y 393 y ss. También Heracles combate enfrente de las consecuencias de su locura en *Heracles*, de 1089 al fin. Electra y Orestes, en la *Electra*, sufren remordimientos por el asesinato de su madre. En *Orestes*, Orestes es reducido a la locura a causa de su sentimiento de culpa, y es atormentado por la conciencia (*synesis*). El propio Penteo es destrozado por la misma cosa que él profesa despreciar, terminando su vida como espectador voluntario de una fiesta báquica de la cual él se ha previamente dissociado a sí mismo. Fedra sabe lo que debe hacer, pero se siente incapaz de hacerlo. Su amor anula su mejor juicio, tanto como lo hace el odio de Medea (*Hipólito*, 380-381, y *Medea*, 1078-1079). Admeto sufrió agudos remordimientos al dejar que Alcestes diera su vida por él (*Alcestes*, 861 y ss. y 935 y ss.). También algunos de sus caracteres

centrales expresan un sentimiento de desesperación ante un universo que se muestra negligentemente manejado por los seres divinos: así lo hacen Hécuba, Ifigenia, Amfitrión, Heracles, Ión, Creúsa, Electra y Orestes en *Troyanas*, 469 y ss., 1240 y ss. y 1280 y ss., *Ifigenia en Tauride*, 384 y ss., *Heracles*, 339 y ss. y 1340 y ss., *Ión*, 435 y ss., 1546 y ss. y 911 y ss., y *Electra*, 979, 981, 1190 y 1246, respectivamente.⁽²⁰⁾

En todos estos casos, la expresión de un sentimiento específicamente humano podría llevarnos a intentar un análisis en relación con la temática de la condición humana. Sin embargo, como hemos señalado, creemos que, en todos los casos, se trata de personajes hablando en función de su condición de *dramatis personae*. Por ello, sus palabras deberán comprenderse a partir del análisis de su funcionamiento dentro del contexto global de la tragedia de la que forman parte. Caso contrario, nos quedaremos siempre en la periferia de la comprensión de la obra de arte propiamente dicha, cuyo significado se construye a partir de la interacción del conjunto de los elementos que la constituyen.

Es por ello que, por el contrario, intentaremos descubrir cuál es el pensamiento de Eurípides acerca de *la condición humana* analizando el modo en que se conforman las escenas en donde la *guerra* aparece como temática central, enfrente de la cual las *Dramatis personae* reaccionan y obran, desnudando de esta manera los límites extremos hasta los cuales esta condición humana puede ser llevada.

De esta manera, creemos que esta continua referencia entre los aspectos formales (en nuestro caso, el estudio de la conformación de las escenas en donde los personajes deben enfrentarse con las temáticas referidas a la guerra) y los aspectos de contenido (en nuestro caso, el pensamiento que expresan los personajes acerca de la temática de la condición humana) nos permitirá, por una parte, espigar los mejores aciertos de la crítica eurípidea, y, por el otro, brindar una hipótesis de conjunto sobre la obra del poeta que tenga en cuenta la doble vía de acceso postulada: desde los aspectos más superficiales de la configuración del texto (la conformación de las escenas en que aparecen las temáticas referidas, con el estudio de las reacciones de cada uno de los personajes enfrente de ellas) hasta los más profundos, como el que está constituido por la hipótesis que intenta

²⁰.- Cfr., sobre estos aspectos. Vickers (1973), pp. 563-566.

explicar la significación que adquiere dentro de la cosmovisión eurípidea esta particular manera de configurar las escenas estudiadas.

Este trabajo se realizará a partir de los criterios establecidos por el método de análisis filológico-literario. En este sentido, debe decirse que el centro de interés estará puesto en la comprensión del texto en tanto *mensaje*, sin prestar atención a los aspectos relacionados con el *emisor* (ni los avatares de su vida ni las complejidades de su conformación psicológica tienen atractivo particular para nosotros); ni con el *receptor* (en tanto y en cuanto no nos interesará determinar, al menos de manera particular, la forma en que la creación eurípidea fue recibida, ni en su propia época ni en los distintos momentos de la evolución histórica); ni con el *referente* de este mensaje, puesto que la reconstrucción del contexto histórico del que el texto forma parte será una tarea que debería realizarse con posterioridad a la comprensión del texto en sí mismo (y, además, a través de un método de trabajo que es ajeno a la filología y que, en todo caso, utiliza a los textos como una fuente más, entre muchas otras, para la mejor determinación de su propio objeto de estudio); ni con el *código*, acerca de cuya estructura deberán hablar los lingüistas históricos (en tanto interesados en determinar la estructura de la lengua de la que se sirvió Eurípides) o los historiadores de la literatura, preocupados por la determinación de las estructuras narrativas básicas y comunes en función de la evolución del género literario del cual se trata. Dejamos deliberadamente de lado, en este somero repaso de las diferentes actitudes críticas en función de la determinación de su particular objeto de estudio, la así llamada *crítica feminista*, cuya aplicabilidad a la producción eurípidea ha sido intentada (y que, además, no representa una modificación sustancial respecto de las actitudes críticas precedentemente descritas) y la *crítica de mitos*, que, con la larga tradición instaurada con autores como Gilbert Murray, James Frazer, Carl Jung y Northrop Frye, ha dado importantes aportaciones a la comprensión de la obra eurípidea, aunque, creemos, no representa una modalidad crítica diversa, sino que, según los casos, sigue los criterios metodológicos tanto de la crítica romántica cuanto de la estructuralista.

Dos notas son necesarias resaltar respecto de la comprensión de la tragedia a partir del receptor. En los últimos años, numerosos trabajos han centrado su atención en el estudio de la importancia del público al cual el dramaturgo destinaba su creación

artística. Así, se plantean cuestiones referidas a la condición de este espectador ateniense del siglo quinto: ¿era él sólo un ciudadano y, además, varón, o también las mujeres asistían a las representaciones? ¿los esclavos participaban del espectáculo? ¿el autor pensaba particularmente en este destinatario? ¿podemos encontrar un juego de alusiones diferentes según el destinatario pensado? Por otra parte, no es posible pensar que cada uno de los asistentes a la representación teatral comprendiera cada una de las alusiones literarias del poeta, o pudiera analizar cada uno de los efectos escénicos. ¿Qué conocía realmente este espectador ateniense acerca de Homero y de los otros poetas, y qué conocía acerca del mito? Todas estas cuestiones han sido debatidas ampliamente por la última crítica,⁽²¹⁾ y no pretendemos participar de este debate. Sin embargo, baste mencionar que nuestra propuesta consiste en comprender el texto en tanto obra de arte (en tanto mensaje con una estructura propia que se inserta a partir de su propia naturaleza en el debate intelectual del momento histórico del que forma parte), y no nos preocupará de manera particular descubrir la intención o los prejuicios del autor en referencia a su público.

La segunda cuestión que nos interesa resaltar resultará más relevante. Es conocido el hecho de que el teatro opera no sólo a partir de significantes lingüísticos y conceptuales, sino también a partir de otros niveles significativos que el espíritu conciente tal vez no comprende. Los efectos visuales propios de lo que se ha dado en llamar *performance* agregan una carga significativa a la representación teatral que no puede estar ausente de la atención del crítico. Pero estos elementos performativos también pueden ser estudiados desde dos ópticas: desde la óptica del conjunto de la obra, en interrelación e interdependencia con los elementos lingüísticos; y desde la óptica de los prejuicios del público, que agrega una carga significativa a partir de sus propios condicionantes culturales a los aspectos relacionados con el teatro. En este segundo sentido, los trabajos de Taplin ⁽²²⁾ han puntualizado la importancia de los festivales dramáticos, representados en ocasiones memorables e importantes, y han destacado que la comprensión de la importancia de estos festivales agregan una valoración a la obra, a

²¹. - La disposición del público para adaptarse a la muy especializada convención del teatro es bien estudiada por Goffman (1974). pp. 123-155, y por Burns (1972), especialmente los capítulos 4 a 7. Las conclusiones son aplicadas al drama griego por Easterling, en Pelling (1990)(ed.), pp. 83-90.

²². - Cfr. Taplin (1978). p. 162, y Goldhill (1987). pp. 58-76.

partir de la penetración de una significación religiosa que estos festivales adquirirían para el público. Sólo la primera de estas perspectivas tendrá importancia para nosotros.

Así como las teorías románticas hacen hincapié en la mente y la vida del escritor, y las teorías orientadas a la recepción (crítica fenomenológica) se centran en la experiencia del lector (o, en el caso del teatro, en la del espectador), nuestro método de trabajo deberá considerarse dentro del grupo de la crítica *formalista*, en tanto y en cuanto concentra su atención sobre la obra en sí misma, considerada expresión de un tipo particular de lenguaje, cuya forma lo distingue de las otras funciones del lenguaje. Pero dentro del grupo de métodos formalistas, adherimos a la escuela estilística, en tanto considera al estilo propio de cada texto como la mejor vía de acceso para llegar a descubrir el contenido profundo. Y mientras la crítica marxista considera fundamental el contexto social e histórico, y la crítica estructuralista llama la atención sobre los códigos utilizados en la elaboración del significado, estos aspectos nos resultarán de interés secundario. Sin embargo, es claro que, al menos en sus formulaciones más brillantes, ninguno de estos planteamientos hace caso omiso de las demás dimensiones de la comunicación literaria. Nadie podrá negar, por ejemplo, que en la crítica marxista el escritor, el público y el texto se analizan mutuamente en un marco sociológico general. Del mismo modo, cualquier crítica formalista deberá también servirse de los restantes aspectos del fenómeno comunicacional, al menos si pretende comprender con seriedad el significado profundo del texto estudiado. En realidad, se trata simplemente de establecer desde un principio y con precisión cuál será el objetivo final del trabajo de análisis: en nuestro caso, descubrir los resortes internos a través de los cuales cada obra eurípidea se convierte en un fenómeno estético capaz de requerir la relectura desde la perspectiva de la modernidad.

En este circuito de la comunicación que se establece con todo texto literario, el interés del filólogo debe estar centrado en el análisis de la estructura misma del mensaje que constituye el texto, y en la comprensión de esta estructura estará radicada su aportación mayor para la ulterior reconstrucción del complejo fenómeno cultural que toda obra literaria constituye, sea en su consideración sincrónica o en su desarrollo diacrónico.

Pero, en este sentido, es necesario formular aún dos observaciones preliminares. En la larga discusión metodológica que la teoría literaria del siglo XX ha establecido, hay algunas escuelas de crítica que han reclamado su lugar como representantes únicos de este interés por la comprensión del texto como centro de análisis del mensaje. Ellas son el denominado *formalismo ruso*, en las primeras décadas de este siglo, y el *new criticism* americano, en la década del '40 y del '50.⁽²³⁾ Sin pretender desarrollar aquí de manera pormenorizada las características metodológicas de cada una de estas escuelas críticas, queremos, sin embargo, decir al menos algunas palabras para justificar nuestro alejamiento de ambas teorías, al menos en lo que respecta a sus formulaciones más extremadas.

Los primeros formalistas rusos consideraron que el "contenido" humano de un texto literario (emociones, ideas y realidad en general) carece de significado literario en sí mismo. Este "contenido", en realidad, funcionaría como una excusa para que puedan desarrollarse los elementos verdaderamente importantes de la *literariedad*: los recursos literarios. Tanto la principal figura del primer momento de este movimiento, Roman Jakobson, como Viktor Shklovsky y Boris Eichenbaum (de la Sociedad para el Estudio del Lenguaje Poético creada en 1916) o Mayakovsky, elaboraron una teoría de la literatura que tenía relación con la habilidad técnica del escritor y las artes del oficio, manteniendo un punto de vista demasiado mecánico acerca del proceso literario. Bástenos citar como ejemplo de ello la definición que da Shklovsky sobre la literatura, considerándola "la suma total de todos los recursos estilísticos empleados en ella". El desarrollo posterior del movimiento, con sus precisiones acerca del efecto que debe buscar la literatura (el *extrañamiento*), así como sus definiciones de conceptos como *trama*, *motivación* y *dominante*, en realidad no modifican sustancialmente este punto de partida en la manera de entender el texto literario. Tampoco lo hace la escuela de Bakhtin, que, en su intento de unir formalismo y marxismo, estableció la imposibilidad de separar lenguaje e ideología, trasladando la literatura a la esfera económica y social. Sin embargo, mantuvo el concepto referido a la estructura lingüística de las obras literarias. No obstante, sus conceptos de "carnavalización" y de "novela polifónica" superaron el

²³.- Sobre estas cuestiones hemos consultado especialmente a Selden (1987), y a Fokkema y Ibsch (1992).

formalismo *puro* y acercaron el movimiento, deliberadamente, hacia la concepción marxista de que la literatura está subordinada a la sociedad. Este criterio de separar radicalmente la *forma* del *contenido*, y de considerar que es la *forma* el centro de interés de cualquier estudio literario, constituye el punto de partida de toda teoría formalista, y es abiertamente rechazado por nosotros. Además, la separación en la consideración del estudio de los dos aspectos del texto literario (principio básico del formalismo) nos aleja de estas formulaciones, por más que algunas de sus observaciones acerca de conceptos específicamente formales o técnicos resultan de indudable utilidad.

La Nueva Crítica angloamericana fue la primera en oponerse a este planteo. Aunque comparte con el formalismo el intento de explorar lo específicamente literario de los textos, su concepción de la literatura como una forma del entendimiento humano la aleja del concepto formalista de la literatura como un uso especial del lenguaje. En su tendencia a otorgar un significado moral y cultural a la forma estética siguen siendo profundamente humanistas (en el sentido que el término adquirió entre los siglos XVI y XIX). Insisten en la lectura meticulosa de los textos, pero combinan la atención en el orden verbal específico con el acento en la naturaleza *no conceptual* del significado literario. Por ello, en su dogmatismo normativo aristotélico, excluyen completamente el estudio de las fuentes textuales, enfrentando de esta manera a la crítica estética con la erudición histórica. Ello les impide comprender muchas veces el objeto propio de su estudio, ya que el significado de numerosas formas literarias está dado por la novedad que introducen respecto del texto usado como fuente. El intertexto forma parte del texto mismo, y es necesario tenerlo presente para poder realizar la lectura sensible de cada obra, atendiendo a sus aspectos visibles y estructurales, que constituye el objetivo de los *new critics*. Por otra parte, su interés en destacar la polisemia del texto (presente en críticos como el inglés Empson, quien distingue siete posibilidades diferentes de ambigüedad poética) los lleva a peligrosos extremos: no reconocen que aún en el lenguaje cotidiano la polisemia de un término se ve acotada por la estructura de la frase de la que forma parte, tendiendo siempre hacia la unidad de significado. Sin embargo, este gusto por destacar la polisemia los ha llevado a manifestar su preferencia por la lectura alegórica de todos los textos, aún de aquellos que no tienen ninguna indicación explícita en este sentido. Este interés, además, se justifica por su voluntad de descubrir el

mensaje moral o religioso en cada obra de arte, con la evidente intención de establecer normas de aplicación para la vida práctica. Evidentemente, este interés parenético de la actitud crítica debe ser rechazado de manera absoluta.

Ya Kant había enseñado que la poesía debe contemplarse de modo desinteresado. Podemos agregar que esta contemplación debe convertirse en una reflexión orientada a descubrir la verdad del texto, esto es, la estructura interior que confiere significado a cada una de sus partes. Pero este carácter antihistórico de la nueva crítica, que al renegar del estudio de las fuentes, por ejemplo, reniega también de un importante aspecto de la tarea filológica, así como su intencionalidad moralizante, que destruye el auténtico sentido de un texto literario (en tanto realidad objetiva plausible de ser estudiada y comprendida por sí misma y sin intenciones secundarias) nos llevan a dejar de lado sus formulaciones.

Si la tragedia de Eurípides, que ya para Aristóteles era la obra del “más trágico de los trágicos”, ha logrado atravesar sin mayores contratiempos, en lo que se refiere al reconocimiento de sus valores estéticos, el largo camino que la ha conducido hasta nuestra contemporaneidad, ello se ha debido, indudablemente, a sus propias potencialidades internas y a sus méritos literarios. Si leer y gustar de un texto es cosa fácil, explicar la causa de su validez (que es la tarea que nos proponemos, en última instancia, respecto de la obra de Eurípides) requiere de un sustento teórico altamente desarrollado. Hemos señalado nuestro desacuerdo respecto de algunas de las corrientes críticas en vigencia, y es por ello que se hace necesario ahora explicitar nuestras adhesiones.

En el desarrollo de nuestro trabajo hemos intentado ser fieles a los lineamientos trazados por las corrientes críticas inmanentistas, que a partir de Leo Spitzer y otros recogen la herencia filológica tradicional junto a las formulaciones teóricas y filosóficas de Schleiermacher, Dilthey, Heidegger y Gadamer (principalmente en lo que se refiere a su definición del *círculo filológico*).⁽²⁴⁾ Nuestra intención consiste en estudiar cada una de las tragedias de Eurípides en sí misma, en la relación interna de cada uno de los elementos constitutivos del organismo que conforma la obra, puesto que el objetivo

²⁴.- Véase un resumen de la cuestión en Spitzer (1974). Cfr. También Dilthey (edición de 1978), tomos I, VII y VIII, y Gadamer (1984).

propuesto consiste en deslindar el principio organizativo que confiere unidad y sentido al universo de cada una de las obras.

Dentro de estas perspectivas, las referencias exteriores sólo serán intentadas en tanto y en cuanto sirvan para precisar el contenido semántico de los términos que configuran el universo interior de la obra. Con esto pretendemos ubicar en su justa medida la problemática de las cuestiones históricas, como herramientas de comprensión del texto literario: las obras literarias están formadas por palabras (que se refieren a conceptos), que forman oraciones que forman frases (que se refieren a ideas); estas palabras, oraciones y frases transmiten conceptos e ideas que tienen un significado preciso entendidos dentro de su contexto histórico; además, existe una convención artística (que es muy grande en el caso de la tragedia griega, fuertemente convencional) que no puede entenderse fuera de ese contexto histórico; pero todo autor, con esas palabras, frases, conceptos, ideas y convenciones, construye una realidad nueva que es la obra. En nuestra intención, los datos ofrecidos por diversas ramas del saber histórico van a ser utilizados de manera subordinada, en función del intento de comprensión de esa nueva realidad, y no nos interesará convertir a la obra en una simple fuente para la mejor comprensión de los varios problemas particulares suscitados a partir del interés por la comprensión de un objeto de estudio correspondiente a otras ramas de la ciencia.

Un problema posterior se nos plantea al intentar establecer el modo de acceso a ese universo independiente que es la obra. Como círculo cerrado sobre sí mismo, establece sus propias reglas y guarda celosamente los secretos que nos permitirían descifrar su estructuración interior. La única forma de establecer una referencia válida consistirá en realizar un salto intuitivo que nos permita ubicarnos de un solo golpe en medio de las fuerzas que, en su equilibrio, estructuran la realidad del texto. Ese salto constituye un esfuerzo de la invención (una hipótesis) que puede ser logrado a través de la inducción, de la analogía o de la deducción a partir de suposiciones extrañas al texto mismo. La arbitrariedad y el prejuicio en la configuración de esta hipótesis no es un dato relevante para desacreditar la validez del conocimiento así obtenido. Lo que es verdaderamente relevante es que esta hipótesis debe tener un modo de corroboración dentro de la misma obra. Es la corroboración dentro del texto, con su aplicación posterior para la mejor comprensión de otras cuestiones que permanecían abiertas, lo que

confiere una validez precaria a la veracidad de la hipótesis postulada. La aparición de nuevas cuestiones no contempladas previamente obligarán a un ajuste de la hipótesis o a su reemplazo por otra que dé cuenta de manera más adecuada de todos los problemas concernidos en el texto. Pero, mientras ese reemplazo no se haga necesario, la hipótesis conservará su utilidad y permitirá la lectura del texto en función del estado actual de los conocimientos filológicos.

Para que ello sea posible, en nuestro caso hemos partido del análisis de un elemento de la periferia del texto, como es aquel del estudio de la manera en que se descubre la condición humana en Eurípides, a partir del análisis de las reacciones de sus personajes, que, en cada tragedia eurípidea, se enfrentan ante las situaciones extremas representadas por la guerra. A partir de allí podremos reconstruir, como conjetura hipotética, la estructura interior, el núcleo organizativo que confiera lugar y sentido a cada uno de los restantes elementos exteriores, fundamentalmente a aquel del que hemos partido. Desandando el camino, será posible confirmar la verosimilitud de nuestra hipótesis al retornar desde el núcleo central a los elementos constitutivos exteriores diferentes al tomado por nosotros, y comprobar que el sentido postulado guarda su coherencia. De este modo, nuestra interpretación de cada una de las obras eurípideas, y de todas en su conjunto, constituirá un modelo, reconstruido a partir de la observación, la identificación y el análisis de los diversos elementos aislados; este modelo, por su parte, se verá justificado mediante el trazado de un itinerario que confiera una validez unívoca al todo que configura la suma de cada uno de los elementos de cada obra. No de otro modo trabajan actualmente las ciencias. ⁽²⁵⁾ De esta manera, creemos ofrecer un aporte a la consolidación de un modo de análisis filológico-literario según criterios científicos de validez.

Numerosísimas cuestiones teóricas habría que plantear a partir del cuadro simplista y esquematizado que hemos trazado. Pero no es nuestra intención adentrarnos en estos laberintos, lo que requeriría un acabado dominio de la epistemología, la lingüística, la filología y, por supuesto, la filosofía. La descripción del método filológico de análisis literario y de sus implicancias en todos los dominios del saber constituiría una tarea más allá de nuestro alcance y de nuestras intenciones. Solamente hemos querido

²⁵.- Cfr. sobre estas cuestiones Bunge (1985a) y (1985b). También puede confrontarse Garin (1983).

señalar una filiación del método que hemos seguido, como una forma de justificar nuestra distancia respecto de cierta bibliografía, y como una forma de reafirmar la validez de este acercamiento a la tragedia eurípidea, tan pocas veces abordada desde esta perspectiva. Ello redundará en un esbozo de relectura de un autor que se convierte en fuente de inspiración contemporánea por ofrecer una respuesta literaria (a oscuras y a tientas) a una problemática de crisis que le tocó vivir, y que tantas similitudes tiene con las circunstancias que le toca atravesar a este milenio que se acaba.

El tema de la guerra como pretexto de reflexión acerca de la condición humana

El tema de la guerra en Eurípides puede permitirnos un acercamiento a lo que constituye el núcleo central de su hacer artístico. El tratamiento de una cuestión que está tan estrechamente vinculada, por un lado, con la realidad política de la Atenas que libra una guerra cruenta y de nuevas dimensiones (en tanto y en cuanto está comprometida la totalidad del mundo helénico, y en tanto y en cuanto el enemigo está en el interior de ese mismo mundo helénico) y, por el otro, con la más antigua tradición literaria en cuanto al debate sobre los contornos del personaje heroico, permite el abordaje desde perspectivas diversas. Desde el punto de vista de la historia de la crítica literaria, estas perspectivas diversas han permitido el surgimiento de líneas de lectura contrapuestas de varias de las obras del trágico.

La primera de estas líneas de lectura tiene que ver con la cuestión ética en su referencia con la evolución de la situación política de Atenas a fines del siglo quinto, en pleno desarrollo de la guerra con Esparta. Fue Nietzsche el primero en plantear la cuestión en términos éticos: según esta visión, Eurípides sería el representante del optimismo socrático, según el cual el bien moral estaría en relación con el conocimiento, del mismo modo que el mal moral se relacionaría con la ignorancia.⁽¹⁾ Esta visión optimista (en tanto y en cuanto el problema del mal en el mundo -la guerra entre ellos- no estaría causado por una cuestión fatalista o por la limitación de la condición humana, sino simplemente por el insuficiente grado de desarrollo de la educación de la sociedad, que la haría caer en una "ilusión de perspectiva") se encontraría representada en la tragedia eurípidea.⁽²⁾ Ello se vería, sobre todo, a partir de la escenificación del fracaso de personajes que (como Penteo en *Bacantes*) terminan destruidos por su propia incapacidad para comprender el camino por donde lo conducen sus actos. En este

¹ Cfr. Nietzsche (1871), *passim*. Para un interesante debate acerca de estas cuestiones cfr. Gutierrez Girardot, R. (1997), sobre todo pp. 65-86.

² Cfr. W. Geoffrey Arnott (1984), pp. 135-149, especialmente el capítulo "Euripides the murderer", pp. 143-146, y, además, Moline, J. (1975), pp. 45-67..

contexto, no hay más un destino poderoso o funesto, sino simplemente la propia decisión errada y el tardío reconocimiento de ello cuando ya no es posible la vuelta atrás (como ocurre también con Admeto en *Alceste* y, principalmente, con Orestes en la obra homónima).⁽³⁾ Enfrente de estos personajes que no alcanzan a descubrir el fin de sus actos más que cuando ya es demasiado tarde, y se granjean su propia infelicidad por culpa de este "error de perspectiva", se encontrarían aquellos otros que saben tomar la decisión adecuada (como Demofonte en *Heraclidas* o Teseo en *Suplicantes*) y con ello obtienen felicidad para sí mismos y para los que los rodean, o aquellos otros que (como los múltiples jóvenes que ofrecen voluntariamente su vida en sacrificio) son capaces de elevarse por encima del dolor inmediato para ver el resultado finalmente liberador que adquieren sus acciones.

T.H. Irwin resume adecuadamente las diversas implicancias que esta cuestión suscita, aunque su perspectiva, finalmente, implica una posición contraria a la sustentada por Nietzsche.⁽⁴⁾ La paradoja socrática estaría centrada en el reconocimiento de la imposibilidad de la incontinencia.⁽⁵⁾ Esta incontinencia se produce cuando alguien no actúa de acuerdo con el principio según el cual el conocimiento es suficiente para la determinación de una elección correcta. En el *Protágoras* de Platón (353B1-C2), Sócrates afirma que es imposible que un hombre que debe elegir entre dos maneras de obrar, y que cree que una de ellas es mejor que la otra, finalmente obre la peor de estas maneras de obrar, y ello porque cree que la peor es más atractiva, y porque desea, por tanto y finalmente, obrar la peor de estas acciones. Esta imposibilidad de obrar lo peor (imposibilidad que está basada justamente en que se sabe qué es lo peor) es lo que se denomina la paradoja socrática, y la actitud de obrar lo peor en función del deseo y del agrado es la actitud de incontinencia, que resulta imposible en la teoría socrática. Muchos críticos han creído que Eurípides, deliberadamente, ha presentado a personajes como Medea, por ejemplo, para responderle a Sócrates, y para demostrar la existencia de la incontinencia: Medea conoce cuál es el camino peor, pero de todos modos lo obra, movida por la pasión. Estamos en el centro de la cuestión acerca de la relación entre

³ En este sentido deberían entenderse las numerosas expresiones de los héroes antes de su destrucción final: ἄρτι μανθάνω.

⁴ Cfr. T.H. Irwin (1983), pp. 183-197.

⁵ Sobre la cuestión de la incontinencia puede consultarse Davidson, D. (1980), pp. 21-42.

Eurípides y la ética socrática.⁽⁶⁾ Irwin (p.184) resume, para refutarla, la postura de aquellos que creen que no hay de parte de Eurípides una respuesta directa a Sócrates. Estos son los fundamentos de las posturas de quienes creen que no hay polémica de Eurípides contra Sócrates:

- 1) Eurípides no rechazaría de manera directa la paradoja socrática, porque esta paradoja en realidad representa una manera tradicional del mundo griego para explicar las motivaciones de la acción. Desde Homero en adelante siempre se ha explicado el error de acción como un error de conocimiento más que como una debilidad de la voluntad.⁽⁷⁾
- 2) No podría pensarse que Eurípides esté tratando acerca del tema de la incontinencia de manera explícita, sino simplemente como un accesorio coyuntural al verdadero interés de la tragedia.
- 3) Aunque se acepte la posibilidad de que Eurípides trate de manera explícita acerca del tema de la incontinencia, él simplemente representaría esta incontinencia a partir de una visión propia del sentido común griego, y no puede pensarse que haya una referencia directa a Sócrates.

Tenemos, por tanto, tres posturas críticas acerca de la relación entre Sócrates y Eurípides: la de quienes creen, con Nietzsche, que Eurípides representa al optimismo socrático en su grado más puro; la de quienes creen que el rechazo a la paradoja socrática por parte de Eurípides se produce, de manera indirecta, como un modo de rechazar un pensamiento tradicional dentro del mundo griego;⁽⁸⁾ y la de quienes creen que Eurípides está directamente enfrentado al pensamiento socrático, y que es a él a quien se refiere cuando presenta personajes como Medea o como Fedra.

Dentro de este contexto, el análisis del modo en que el poeta se refiere al tema de la guerra no puede escapar a las posiciones críticas mencionadas. Sólo que no hay estudios que se hayan referido a la guerra y al optimismo socrático de manera explícita. Es por ello que resultará novedoso analizar el modo en que el poeta recurre al tema de la guerra.

⁶ Una bibliografía abundante sobre el tema, y un análisis muy fino del *Ilipólito* desde la polémica socrática, se encuentra en J. Moline (1975), pp. 45-67. Las posturas mejor elaboradas parecen ser las de R. P. Winnington-Ingram (1958), pp. 171-197, y R. Lattimore (1962), pp. 11-12.

⁷ Para el tema de la actitud cognoscitiva del pensamiento homérico en adelante puede consultarse Nestle, W. (1922), pp. 137-157, y Claus, D. (1972), pp. 223-238.

⁸ Dentro de este grupo tal vez haya que considerar a Snell, B. (1948), y (1960), capítulo 6.

Creemos que esta referencia por parte de Eurípides al tema de la guerra debe interpretarse a partir de su interés principal por el tema de la condición humana: en este sentido, la guerra sería sólo el marco histórico adecuado para ejercitar el análisis: de un lado, la actitud mezquina e individualista de quien, apartándose de las normas éticas elementales, busca su bien inmediato y provoca la guerra y su propia destrucción (como es un buen ejemplo el Euristeo de *Heraclidas*, la primera obra conservada que trata sobre el tema de la guerra, o Agamenón y Menelao en *Ifigenia en Aulide*, la obra póstuma del autor); del otro lado, la actitud generosa y solidaria de quien piensa en el bien común y es capaz del acto heroico que otorgue un nuevo sentido a la existencia humana, y sea, al mismo tiempo, el verdadero determinante del éxito en el campo de la guerra (como la Macaria de *Heraclidas* y la Ifigenia de la última obra, para poner los mismos ejemplos).

Esta línea de lectura que privilegia la cuestión ética, y que, al mismo tiempo, expresa la idea de un poeta representante del optimismo socrático, está por encima de la consideración de la evolución de las circunstancias argumentales particulares de cada obra. El citado optimismo está en la raíz de esta lectura, y ello es así aún en el caso de quienes piensan que Eurípides está refutando la tesis socrática (en tanto y en cuanto sigue siendo el optimismo socrático el referente de la discusión, y en tanto y en cuanto las actitudes de estos personajes que obran movidos por su *páthos* constituyen una excepción al esquema ético socrático, que de todos modos queda reafirmado). Este optimismo, por otra parte, radica en el convencimiento que expresaría el autor acerca de la existencia de una doble y estrecha relación: entre la mezquindad y el individualismo propios de la incompreensión humana, con el fracaso y el sufrimiento individual y colectivo, por un lado; y entre la solidaridad y la generosidad de quien comprende el sentido final de sus acciones, con la liberación del peso de la existencia y la recuperación del sentido heroico de la vida, por el otro. La estrecha relación entre estas dos ecuaciones comportaría un análisis optimista de la realidad humana de la guerra, que está por encima del análisis coyuntural y circunstancial de los numerosos dolores que esta guerra lleva implícitos (y a los cuales Eurípides no dejaría de prestarles la atención debida) pero que son el producto de una equivocada acción de la perspectiva humana.

Por otra parte, las tesis socráticas centrales: "la virtud es el saber; se peca sólo por ignorancia; el virtuoso es el feliz", mostrarían una forma de optimismo que, llevado

al esquema de la composición de la tragedia, estaría en la base de su propia muerte. Según Nietzsche, este héroe virtuoso tiene que ser un dialéctico: de otro modo no podría brillar su virtud enfrente del error de su antagonista.⁽⁹⁾ Además, tendría que existir un lazo necesario y visible (y su visibilidad es sólo posible dialécticamente) entre la virtud y el saber, entre la fe y la moral. Este lazo degrada la solución trascendental de la justicia, tal como se la encontraba en Esquilo. En Eurípides se trataría solamente del principio banal e insolente de la "justicia poética", presente por ejemplo en los finales *ex machina* de sus obras.⁽¹⁰⁾ Así se llegaría, por tanto, a explicar los finales felices de muchas tragedias como un intento del poeta de demostrar que la virtud debe triunfar, y que debe finalmente conducir a cada personaje por el camino de la felicidad.

Seguramente parecerá anacrónico intentar una respuesta en contra de una tesis que ya fue suficientemente criticada en el momento de su aparición.⁽¹¹⁾ Sin embargo, creemos que, conciente o inconcientemente, muchos de los postulados nietzscheanos continúan siendo operativos, de diferentes maneras, en la crítica del siglo XX. Si a ello le agregamos la tesis aristotélica, que en su afán por encontrar el cumplimiento de la causa final de la tragedia en la obra de Sófocles ubica a Eurípides como al iniciador de la degradación del género, tenemos los dos factores congruentes que determinan la mayoría de los acercamientos críticos modernos a nuestro autor.

Una primera descendencia de esta posición la constituye la crítica racionalista inaugurada a fines del siglo pasado por Verrall,⁽¹²⁾ y que tantos adeptos sumó en este siglo.⁽¹³⁾ Verrall amplió el carácter dialéctico de la tragedia eurípidea (limitado por Nietzsche sólo a la contraposición de argumentos de los personajes que se enfrentan dialécticamente), y llevó esta contraposición al interior del cuerpo mismo de la obra, que será ella misma interpretada como un debate dialéctico. En este contexto, considera que

⁹ Cfr. West, Elinor J. M. (1970), pp. 23-47.

¹⁰ Cfr. Nietzsche (1871), pág. 122.

¹¹ Cfr. la primera respuesta del ámbito académico de la filología, muy cruda ella: U. von Wilamowitz-Moellendorff: "Zukunftphilologie!", Berlin, 1872, recogido ahora por K. Grunder (ED.) (1969): *Der Streit um Nietzsches "Geburt der Tragodie"*, Hildesheim (non vidi). Erwin Rohde le responde a Wilamowitz en el mismo año 1872: *Afterphilologie*, generando una nueva réplica del filólogo: "¡Filología del futuro! Segunda parte. Una réplica al intento de salvación de *El nacimiento de la tragedia* de F. Nietzsche", recogidos ahora, junto con las reseñas y cartas de Rohde y de Wagner, por Abraham, T. (1996).

¹² Cfr. Verrall, A. (1895), (1905) y (1910).

¹³ Cfr., por ejemplo, Nestle, W. (1930), Norwood, G. (1920) y (1954), y, de alguna manera, Greenwood, L. (1953).

hay dos acciones simultáneas que se presentan sobre dos niveles también simultáneos: por un lado, la acción superficial y "ostensible" (construida para evitar la ofensa del público vulgar respecto de las tradiciones religiosas recibidas); por otro lado, la acción más profunda y "real", que representa una historia profundamente humana, desvestida de relaciones con lo mítico o con lo fabuloso. La contraposición argumentativa en el interior de la propia tragedia llega hasta el punto de que Verrall debe suponer la existencia de dos públicos diferentes para cada uno de los niveles de la acción: un público mayoritario e inculto, que tranquilizaría su conciencia con la resolución de las obras de acuerdo con la tradición mítica heredada; y un público constituido por una élite de intelectuales racionalistas, que son quienes podrían ver a través de las ostensibles absurdidades de la trama y disfrutar de la obra real, planteada a partir de las motivaciones exclusivamente humanas de las acciones de los hombres.

Como puede verse en el breve resumen formulado, el debate pasa del plano ético al plano exclusivamente ideológico: Eurípides no representaría ya al optimismo socrático en lo que respecta a la relación entre virtud y felicidad, sino que sería el mismo representante del optimismo de Sócrates pero en lo que respecta a la confianza en el poder de la razón, que es capaz de imponerse sobre la "sabiduría instintiva" que proviene del "conglomerado heredado".⁽¹⁴⁾

La respuesta a esta posición no tardó en llegar. Pero los términos del debate no se modificaron. La contrapartida a la visión de un Eurípides racionalista la constituye la visión de un Eurípides irracionalista. Este gran debate "racionalismo-irracionalismo" llenó buena parte de la crítica eurípidea del siglo XX, y, al mismo tiempo, operó como un distractor de la auténtica comprensión del significado de la obra del trágico.

La posición irracionalista fue sostenida principalmente por Dodds.⁽¹⁵⁾ Para el crítico inglés, Eurípides demostraría su irracionalismo con el rechazo de estas tres afirmaciones: 1) que la razón es el instrumento único y suficiente para el establecimiento de la verdad; 2) que la estructura de la realidad tiene ella misma que estar construida de una manera racional; 3) que el error intelectual (con su consecuencia moral) se origina

¹⁴ La frase "conglomerado heredado", para referirse al conjunto de creencias, a veces contrapuestas, que no se sustituyen sino que se aglomeran, fue formulada por G. Murray en una conferencia del año 1950. Fue retomada en el año 1951 por Dodds, pág. 171. El optimismo de Sócrates en el poder de la razón ya fue destacado por el propio Nietzsche (1871), pág. 222.

¹⁵ Cfr. principalmente su artículo del año 1929, y también su libro de 1951.

cuando el hombre no llega a utilizar la razón que posee en sí mismo (además, este error sólo puede salvarse recurriendo a un proceso intelectual). Un ejemplo del rechazo de Eurípides por estas tres afirmaciones lo encuentra Dodds en *Medea*, cuando la protagonista, conciente del mal que va a hacer, pone al θυμός como al causante de sus crímenes;⁽¹⁶⁾ es decir, la responsabilidad por sus crímenes recae sobre una esfera anímica que está más allá del alcance de la razón. Este apego al irracionalismo (que, en la historia de la cultura ateniense, deriva en quietismo, misticismo y escepticismo destructivo, así como en un deseo de religiosidad orgiástica) estaría en la base de la realidad que provoca la muerte de la tragedia griega. Como puede observarse, por una vía totalmente contraria a la seguida por Nietzsche y por Verrall, se llega a la misma conclusión: por racional o por irracional, Eurípides es culpable de haber matado el sentido trágico de los griegos.

Las consecuencias de estas dos posiciones respecto del tema de la guerra son fáciles de imaginar. Para Verrall y sus seguidores, la verdadera posición de Eurípides sobre la guerra habría que buscarla en la segunda acción dramática, aquella en la que, más allá de la ostensible visión mítica, se descubren las verdaderas motivaciones humanas que determinan las acciones y las conductas. De este modo, la guerra se convierte en una cuestión exclusiva de la responsabilidad individual o colectiva, pero siempre humana. Además, esta guerra funciona como marco que permite realizar el análisis de la cambiante evolución de las ideas políticas del autor, al compás de los vaivenes de la realidad histórica de Atenas en su relación con Esparta. Así, numerosos estudios intentan determinar la posición pacifista o favorable a la guerra (considerada entonces como una cruzada patriótica) que Eurípides habría manifestado en distintos momentos de su quehacer artístico.⁽¹⁷⁾ Pero, independientemente de esta evolución política, el concepto de la guerra siempre tiene que ver con las acciones del hombre y su responsabilidad en la determinación de estas acciones.

La posición irracionalista es un tanto más compleja. Parte del hecho de considerar a Eurípides y a su irracionalismo como representantes de una reacción en contra de la ilustración propia de la época de Pericles. Sería justamente la guerra del Peloponeso lo que engendraría una serie de regresiones hacia concepciones antropológicas ya superadas, y que tendrían que ver con el "conglomerado heredado" del que hablaba

¹⁶ Cfr. *Medea*, vv. 1056-1058.

¹⁷ Cfr. Delebecque, E. (1976), en Longo, O. (1976), pp. 61-69.

Murray. Una de estas regresiones consistiría en reconocer al propio ser del hombre (su ἦθος) como al δαίμων que provoca los crímenes humanos. Este ἦθος, aunque haya dejado de ser considerado como algo sobrenatural que se apodera del hombre para determinar su conducta, no es menos misterioso y aterrador. La motivación que lleva al hombre a cometer el mal no sería ninguna socrática "ilusión de perspectiva", sino una desdichada enfermedad que se apodera del hombre y lo fuerza a actuar de un modo contrario a sus intereses. En última instancia, se trataría de la misma ατη homérica: un demonio que se sirve de la mente y del cuerpo humanos como instrumentos para imponer su determinación. Hay una diferenciación que representa simplemente una distinción circunstancial y sin demasiada relevancia: si este demonio está constituido por una realidad externa y objetiva, o por una realidad interna e inmanejable de la propia configuración individual. De todos modos, esta diferenciación no tiene ninguna trascendencia en el momento de comprender la estrecha relación entre el tema de la guerra y aquel de la locura, ya que por esta misma vía puede analizarse a la locura como un producto de la acción de este daimon que obra sobre el hombre forzando su voluntad. Como puede observarse, los temas de la guerra, de la locura y, lógicamente, de la muerte, están estrechamente imbricados.

Históricamente, la guerra siempre ha sido una buena excusa para el regreso hacia ideas elementales. En el caso que nos ocupa, la actitud de Eurípides tendría la misma significación: se trataría simplemente de una comprobación dolorosa, a partir del fracaso del optimismo que habría generado la ilustración que aparece en la época de Pericles. La comprobación la podría haber realizado cualquier espíritu atento y sensible: el mal sigue existiendo; no hay virtud enseñable que pueda contenerlo; la naturaleza humana, así como el orden general del universo, ni se rige ni se comprende en términos racionales. Sería la realidad histórica de la guerra del Peloponeso la que habría suscitado esta vuelta atrás que está más de acuerdo con las tradiciones míticas. Y sería también esta vuelta atrás la que estaría representada en los varios juicios por impiedad que debieron padecer los intelectuales de la época (Sócrates en primer lugar, y quizás también Eurípides). En el caso de nuestro poeta, sería también la guerra (aunque provista en este caso por la tradición mítica) la que le permitiría expresar su sentimiento acerca de los efectos devastadores de esta esfera frecuentemente ignorada de la configuración interna del hombre.

Las últimas décadas del siglo XX desarrollan una nueva línea de lectura. Aunque las modificaciones en cuanto a los puntos de vista iniciales (principalmente, en cuanto al carácter ético de la interpretación de la guerra por parte de Eurípides) no son demasiado notorias, ahora el acento ya no se pone más en la significación de la obra eurípidea en su relación con la comprensión de la evolución general de las ideas filosóficas de la Atenas posterior a Pericles. Estas nuevas líneas de lectura ponen el acento en la significación que cada obra particular del trágico adquiere en su relación concreta con la situación política de Atenas, a partir del estudio del modo en que la recibe e interpreta su público histórico.

En primer lugar, Zuntz (¹⁸) recoge una larga tradición histórico-filológica, desarrollada a partir de los postulados positivistas del siglo pasado, y los plasma en una nueva manera de interpretar la tragedia: como un emergente de las tensiones políticas propias de una ciudad que somete a examen público todas sus conductas. Más allá de la aplicación concreta de su método de análisis a *Suplicantes* y *Heraclidas*, la tarea de Zuntz tiene capital importancia justamente por esta elaboración de un método de análisis destinado a tener una provechosa descendencia. La concepción de que la obra de arte vive en una esfera ideal, pero que, al mismo tiempo, está enraizada en una realidad histórica de la cual es la sublimación,⁽¹⁹⁾ obliga a asumir que, independientemente de su concreto valor documental, la interpretación de cada obra es incompleta hasta que no se defina su relación particular con la realidad histórica de la que forma parte. Por ello es que sólo la búsqueda erudita de los datos concretos que permitan establecer con claridad cuál es esta relación, podrá permitir la correcta valoración del texto como sublimación de esta realidad histórica.⁽²⁰⁾ Pero como la determinación de los componentes de esta realidad histórica involucra tanto lo biográfico-psicológico (muy difícil de establecer cuando se trata de autores del mundo antiguo, sobre los cuales los datos biográficos son siempre dudosos, y de los cuales no se puede hacer un análisis psicológico, en tanto y en cuanto los únicos testimonios de su realidad interna son los propios textos que quieren estudiarse) como lo histórico-político (también difícil de establecer, aunque en este campo se han hecho interesantes aportaciones a partir del estudio de los propios historiadores griegos) y lo filosófico-sociológico, la unidad de planteos y de criterios se

¹⁸ Cfr. Zuntz. G. (1955).

¹⁹ Cfr. Zuntz. G. (1955), pág. 55.

²⁰ Buen ejemplo de este tipo de trabajos lo constituyen los libros de Goossens (1962) y de Di Benedetto (1971), deudores de los viejos libros de Décharme (1893) y Delebecque (1951).

hace muy dificultosa, a pesar de que los resultados parciales (de los cuales la obra de Zuntz es un buen ejemplo) puedan parecer abundantes.

Es por ello que en los últimos años ha surgido una nueva línea de lectura, orientada a salvar las dificultades de la excesiva meticulosidad filológica. Derivados del método histórico, y con una importante base teórica en la estética de la recepción así como en la teoría marxista, varios trabajos se han dedicado a reconstruir el sustrato de concepciones ideológicas presentes en la sociedad ateniense, y a analizar el resultado del encuentro de cada obra teatral con la respuesta de un público que interpretaba el texto en función de sus intereses dominantes. Así, por ejemplo, Winkler ⁽²¹⁾ profundiza la lectura genérica, a partir de su interés por desentrañar la significación de cada obra en su relación con la dinámica de la problematización de la cuestión de los sexos y de su modo de relacionarse. De esta manera, cada texto se convierte en el lugar donde emergen las tensiones sociales, como, por ejemplo, aquella existente en la relación entre lo masculino y lo femenino. En el plano que nos interesa, Croally ⁽²²⁾ intenta interpretar la función didáctica de la tragedia (función que habría sido la que el público ateniense del siglo quinto habría estado esperando determinar) a través del examen de la ideología a la cual suscribía la audiencia.

El tema de la guerra se presta para la realización de un examen de este tipo. En su análisis de *Troyanas*, Croally afirma que el ciudadano ateniense buscaría su propia definición a través de una serie de polaridades que se refuerzan mutuamente: hombre-dios, hombre-mujer, griego-bárbaro, libre-esclavo. Es en el contexto de estas polaridades que se definen los intereses del espectador ateniense. Y son estos intereses los que permiten determinar la significación de una obra particular, o de un tema específico (como el de la guerra). Los trabajos de Vernant y de Foucault ⁽²³⁾ forman la base teórica desde la cual se analiza y se intenta reconstruir el conjunto de creencias que permitirían determinar el modo en que el público ateniense habría interpretado la significación de cada texto.

Más allá del indudable avance en la comprensión del fenómeno de la tragedia que estos estudios representan, nosotros creemos que hay un camino diferente que puede ser

²¹ Cfr. Winkler, J. (1990).

²² Cfr. Croally, N. (1994).

²³ Cfr. Vernant, J. P. (1980), (1982); como editor (1968) y junto a Vidal Naquet, P. (1981) y (1988). Y Foucault, M. (1978) y (1979).

profundizado. El fenómeno cultural que constituye la tragedia ática del siglo quinto está constituido por un conjunto muy diverso de problemas. Para intentar comprenderlo en su completa dimensión, se hace necesario reunir los resultados provistos por investigaciones de las ciencias que reconstruyen los procesos históricos, sociales, religiosos, ideológicos y psicológicos. Evidentemente, en este contexto aún queda mucho por decirse. Desde fines del siglo pasado estas investigaciones han avanzado con lentitud (principalmente a causa de los prejuicios que están en su base), pero sin pausas. Pero, igualmente, también se hace necesaria una tarea poco desarrollada hasta ahora: descubrir la manera en que cada poeta organiza el material del que dispone para la configuración de cada una de sus obras, en su consideración como obra de arte. Nosotros creemos que, independientemente de todos los condicionamientos impuestos por el horizonte conceptual de su época, y por las convenciones y sobreentendidos propios de su género literario, cada autor quiere aportar algo nuevo al debate intelectual, y para ello organiza su material de una manera tal que esta nueva realidad que es su creación adquiera una significación propia. Es justamente esto lo que intentaremos determinar: la significación propia de cada una de las tragedias eurípideas que toman a la guerra como eje central de su organización dramática. Esta organización dramática responde a un diseño compositivo del autor que, más allá de su condicionamiento histórico y psicológico (que puede ser estudiado), también debe ser comprendido en su originalidad. Es por ello que creemos que debe establecerse con precisión un objeto de conocimiento propio: la comprensión del modo en que todos los elementos compositivos de cada obra conforman una estructura solidaria en función de un núcleo significativo. Las conclusiones obtenidas a partir de la comprensión de este objeto de conocimiento luego pueden relacionarse, por un lado, con la comprensión del fenómeno estético como un todo, o, por otro lado, con la comprensión del fenómeno cultural representado por la tragedia ática.

Dos aclaraciones finales. En primer lugar, debe decirse que el método frecuentemente utilizado de extraer frases aisladas de cada tragedia para conectarlas con frases similares de algún otro poeta o filósofo, para, a partir de allí, concluir en la existencia de influencias recíprocas, ⁽²⁴⁾ es profundamente contrario a la consideración

²⁴ Cfr. Webster, T.B.L. (1967), quien no sólo estudia las relaciones evidentes entre Eurípides y Esquilo y entre Eurípides y Sófocles, sino que también intenta comprender las relaciones con Timoteo, Anaxágoras, Pródicos, Protágoras y Sócrates. Si bien es cierto que muchas de las frases eurípideas recuerdan algunos de los testimonios de los filósofos mencionados (otros muchos permanecen olvidados

literaria de la tragedia. Por ello, no podremos establecer ninguna conexión entre nuestro poeta y los filósofos del siglo quinto a partir de frases sacadas de contexto, sino solamente a partir de la determinación del pensamiento del poeta como corolario de la interpretación del conjunto de su obra.⁽²⁵⁾ Por otra parte, si analizáramos las numerosas reflexiones particulares de los personajes o de los coros euripideos acerca del tema de la guerra, independientemente de la obra de la que forman parte, es indudable que obtendríamos un cuadro distorsionado acerca de la idea del autor sobre este tema. Sin embargo, este intento ha sido realizado.⁽²⁶⁾ Debe decirse que el autor no se expresa a través de un personaje o de un pasaje lírico particular. La significación que el autor quiere darle al tema de la guerra (o a cualquier otro) debe deducirse de la comprensión de cada tragedia como una totalidad orgánica, en la que la palabra de cada personaje interactúa con la palabra del resto de los personajes y con todos los elementos compositivos. La interacción de estos elementos compositivos configura una significación que no se deduce de la palabra de un personaje particular hablando en carácter, sino de la interpretación de esta estructura solidaria de elementos. Sólo de esta manera las conclusiones que podamos obtener van a ser el resultado de la auténtica comprensión de la tragedia en cuanto obra de arte.

Finalmente, una última observación. La comprensión del modo en que el tema de la guerra se convierte en eje de composición de una obra en la que el autor expresa su aportación particular al debate intelectual de su época sólo es posible porque se acepta como punto de partida el hecho de que el poeta no es un mero emergente de una circunstancia histórica determinada, sino que es, al mismo tiempo, un innovador, un creador, un referente que produce una ruptura en el estado de cosas de su realidad histórica. Sólo si admitimos este papel para Eurípides, podremos buscar la nueva manera en que el poeta ejerce su acción en la coyuntura ateniense, interpretando la realidad de la guerra no al modo en que se lo imponían las circunstancias históricas, sino como parte de

por la pérdida de la referencia). no deja de ser cierto que estos recuerdos testimonian más el lenguaje del ambiente espiritual en el que se movía el trágico que una aceptación incondicional de algún sistema de pensamiento determinado.

²⁵ En este sentido es muy pertinente la observación de F. L. Lucas (1923), pp. 28-29: "You cannot credit a dramatist indiscriminately with the opinions of his characters: this mistake is as old as the poet's own audiences".

²⁶ Cfr. Arteta, A. (1984), quien realiza una antología en la que constan los pasajes más reveladores del pensamiento de Eurípides, agrupados por temas. Como siempre en estos casos, el resultado está desnaturalizado al considerar como propias del pensamiento del poeta palabras que son pronunciadas por un personaje o un coro en acción.

su propia lectura individual acerca de la condición humana. Asumir este prejuicio crítico será la mejor manera de obtener un resultado que reúna todas las precariedades del conocimiento científico, pero también sus ventajas.

Como hemos señalado en la introducción general, en las obras de Eurípides los temas referidos a la guerra, la locura y la muerte están siempre presentes, aunque se alternan en su posición central. Las obras que analizaremos a continuación tienen en común el hecho de que es la guerra la cuestión central en torno a la cual se organizan los temas restantes. El hilo conductor lo constituye el hecho de que la guerra sirve como explicitación de un hecho extraordinario a partir del cual se pueden analizar los límites de la condición humana. Y es este análisis de los límites lábiles y muchas veces indiscernibles de la condición humana lo que Eurípides habría querido expresar como aporte individual a la discusión estética y filosófica del siglo quinto.

Pero para descubrir la aportación del poeta al estado de pensamiento existente en su época es necesario establecer previamente un breve cuadro de situación en lo que se refiere a las diversas perspectivas desde las cuales la guerra era analizada en la época del poeta. Quizás nadie mejor que Juan Antonio López Férez⁽²⁷⁾ pueda servir para resumir la convicción general de los críticos contemporáneos acerca de la postura eurípidea sobre la guerra: en su Introducción a *Heraclidas* (pág. 215) afirma que durante la guerra del Peloponeso, en la que Atenas y sus aliados mantuvieron una lucha encarnizada contra los espartanos y los suyos, Eurípides escribe unas cuantas tragedias en donde encomia el proceder ateniense por oposición a la actitud espartana. A este ciclo de obras corresponden *Los Heraclidas*, *Heracles* y las *Suplicantes*. Sólo después del año 415 A.C., en que se produce la masacre de Melos, Eurípides cambiaría su óptica, para describir la visión de las cosas desde la perspectiva de los derrotados. Este cambio de actitud se testimoniaría fundamentalmente con *Troyanas*. Si esta es la convicción corriente de los críticos, nuestra tesis consistirá justamente en demostrar la falacia subyacente a esta visión de las cosas: para nosotros, Eurípides aprovecha el tema de la guerra desde sus primeras obras para expresar su sentimiento acerca de la condición humana, y ello lo hace a lo largo de toda su carrera de poeta, manteniendo en lo esencial la misma postura básica.

²⁷ Cfr. López Férez, J. A. (1992).

Pero para determinar cuál es esta postura básica será necesario adentrarnos en el ambiente espiritual de su época. Sólo comprendiendo los términos del debate que se suscitaba entonces podremos apreciar la originalidad de las aportaciones eurípideas a este debate. En este sentido, es evidente que los términos éticos de la posición socrática no pueden estar ausentes. Pero, ¿son los términos del debate socrático lo suficientemente generales como para permitirnos suponer que eran conocidos por el público ateniense de modo que se justificara una intervención eurípidea en estas circunstancias? Un ejemplo del libro V de Tucídides nos permitirá zanjar la cuestión.

En la descripción del debate de la embajada Ateniense que se presenta ante los habitantes de la isla de Melos, entre los capítulos 84 a 116 de la *Historia de la Guerra del Peloponeso* (acontecimiento sucedido en el verano del año 416 A.C.), Tucídides pone en boca de los melios, que rechazan someterse a los atenienses, en el capítulo 90, una argumentación que va a ser congruente con la doctrina que Sócrates pondrá al centro de su filosofía: lo moralmente recto es al mismo tiempo lo más ventajoso, lo más conveniente para uno. Así, en esta escena, los melios no invocan, para pedir que los atenienses les permitan mantener la neutralidad en el conflicto bélico, el valor intrínseco de lo moral (que ya los mismos atenienses habían desacreditado con la justificación de la doctrina del más fuerte) sino que ponen como excusa una conveniencia para los propios atenienses, a quienes les convendrá que se los trate con justicia y equidad cuando en el futuro caiga su imperio. En este instante, cuando los atenienses quieren imponer sus condiciones de potencia más fuerte, los melios recurren a una demanda de justicia, ya que si ahora no reciben un trato ecuánime, la propia Atenas será víctima en el futuro de una terrible y paradigmática venganza.⁽²⁸⁾ Más allá del hecho de que el diálogo entre Atenienses y Melios adquiriera en Tucídides un carácter fuertemente teatral que haga dudar acerca de su veracidad histórica, lo cierto es que para el historiador al menos reviste la verosimilitud suficiente como para ubicar el debate en una época y con unos interlocutores similares a los que debía enfrentar Eurípides en sus representaciones teatrales. Si en el año 416 A.C., para los melios (habitantes de una isla que se jactaba de pertenecer al mundo dorio) era posible argumentar utilizando la doctrina socrática, es evidente que no puede extrañar que los propios atenienses entendieran el debate que, en esos términos, el poeta trágico les presentaba sobre la escena. Esta cuestión presenta uno

²⁸ Cfr. Gómez-Lobo, A. (1991), pp. 9-31.

de los términos en los que se presentaba el debate en la escena trágica. Pero no es el único.

En contraposición con la doctrina socrática se encuentra la posición, ya sustentada por los atenienses en el mencionado debate con los melios del Libro V de Tucídides, de que los más fuertes tienen derecho a imponer sus condiciones sobre los más débiles. Esta doctrina implica la aceptación, por más crueles que parezcan, de todas las conductas que generen en las ciudades la suficiente cuota de poder como para que se impongan sobre el resto y, así, no se vean dominadas por las otras ciudades. Una doctrina de este carácter no sólo se opone a la teoría socrática, sino que, incluso, desprecia la importancia de la moral bajo argumentos pragmatistas. El propio Tucídides ⁽²⁹⁾ afirmaba que los espartanos, cuando se trata de su comportamiento respecto del interior de la *pólis*, se ajustan a la *areté*, pero, cuando se trata de relaciones exteriores, no sólo persiguen su propio interés sino que, incluso, desnaturalizan el lenguaje: consideran noble lo que les gusta y justo lo que les conviene.

En otros dos pasajes se repiten en Tucídides ideas semejantes, lo cual demostraría la extensión de la aceptación de esta consideración. En el Libro I, capítulo 76, intentando justificar su actitud imperial, la embajada ateniense le responde a los representantes de Corinto:

...en esto no hemos sido los primeros, sino que siempre ha sido normal que el más débil sea reducido a la obediencia por el más poderoso.⁽³⁰⁾

Pero la referencia tal vez más interesante para nuestro tema se expresa en el Libro IV, capítulo 65, cuando habla el líder siracusano Hermócrates, quien se opone con tenacidad a los designios de Atenas:

Mis reproches no van dirigidos a los que quieren dominar sino a los que están prontos a someterse, pues lo humano es por naturaleza tal que siempre domina sobre el que cede y se defiende del agresor.

²⁹ Cfr. Tucídides. Libro V. 105. 3-4.

³⁰ La traducción del texto corresponde a la edición de Francisco Rodríguez Adrados (1967, 1969 y 1973).

El líder siracusano habla un lenguaje similar al utilizado antes por los atenienses. En el artículo previamente citado, Gómez-Lobo concluye (página 26) que la aceptación de esta teoría no se limita a los círculos políticos e intelectuales de Atenas, sino que tendría una vigencia generalizada dentro del mundo griego. Es la generalización de esta vigencia la que nos permite concluir que un conocimiento de ideas semejantes tampoco estaría ausente del debate que el propio Eurípides instaura en el seno del escenario ático. Tanto la idea socrática de que la virtud moral es al mismo tiempo lo más conveniente, cuanto la idea de que lo humano genera por naturaleza la victoria del más fuerte sobre el más débil: ambos conceptos estarán en el trasfondo sobre el que se recorta la posición eurípidea acerca del tema de la guerra.

Pero sería necio creer que la única cuestión a debatir consiste en determinar cuál de estas dos doctrinas es la seguida por el poeta. Justamente, creemos que la función del crítico consistirá en determinar, a partir del entramado conceptual que este debate suscita, la aportación original del poeta a una cuestión que generó posiciones encontradas.⁽³¹⁾ ¿La existencia de la guerra implica la generalización de una "ilusión de perspectiva" que fundamenta el dolor indiscriminado que una mala lectura de las conveniencias ha generado, para decirlo en términos socráticos, o, por el contrario, implica el reconocimiento de la realidad de una naturaleza humana que no puede más que actuar del modo en que las reglas y normas prácticas (entre ellas, la de que el más fuerte se impone sobre el más débil, y que, si no lo hace, es por una debilidad que terminará por costarle su situación de predominio) le imponen? La lectura detenida de los textos del trágico nos permitirá esbozar una respuesta que, anticipamos, no podrá leerse de manera unilateral.

Para ello, hemos realizado una selección de los textos del trágico. Creemos que pueden establecerse con claridad dos momentos diferentes dentro de la evolución de las ideas del poeta: un primer momento está signado por el comienzo de la guerra del Peloponeso, en el año 431 ó 432 a. C., y se extiende hasta los finales de la década del '20, cuando se pone en marcha la así llamada paz de Nicias; un segundo momento comenzaría varios años más tarde, alrededor del 416-415 a. C., cuando el

³¹ Ha sido argumentado que, en los días de Eurípides, la tragedia era el mejor *forum* para el planteo de un debate intelectual de carácter serio. Cfr. A. Michelini (1987).

recalentamiento de las relaciones internacionales produce hechos de nuevas derivaciones éticas y militares, tales como la toma de Melos y la expedición a Sicilia, de tan funestas consecuencias para Atenas, y se extiende hasta la propia muerte del poeta, en el año 406 a. C. Las obras que tratan el tema de la guerra en cada uno de estos períodos tienen una característica propia muy marcada.

El primer momento estaría señalado por la representación de *Heraclidas*, entre 430 y 427 a. C. En esta obra se ve por primera vez, dentro de la producción eurípidea, a un grupo de suplicantes que, en el contexto de una situación de guerra, se presenta ante el altar para solicitar una gracia. Podemos señalar que la meditación de Eurípides acerca de la condición humana sometida a una tensión de guerra adquiere durante este período esta característica de expresión particular: están estructuradas a partir del análisis de la figura de un grupo de suplicantes o de un suplicante individual, y se plantea la cuestión del obrar humano desde la perspectiva ética como centro de atención. Dentro de este grupo vamos a considerar, además de *Heraclidas*, a *Hécuba* y *Suplicantes*, las otras obras que comparten elementos estructurales comunes: además de la situación de guerra y el suplicante, la joven que se sacrifica voluntariamente (Macaria, Polixena y Evadne, respectivamente). Correspondería incluir también, por razones de fecha y de estructura compositiva, a *Andrómaca*, obra seguramente de los primeros años de la guerra. Sin embargo, vamos a dejarla de lado por razones que pasaremos a explicar.

Esta tragedia también está estructurada a partir de la figura de una suplicante, en este caso Andrómaca ante el altar de Tetis en Farsalia.⁽³²⁾ Sin embargo, el tema de la súplica rápidamente deriva hacia otras circunstancias, de carácter aventurero. Hay primero una trampa de Hermíone, la hija de Menelao y esposa legal de Neoptólemos, el hijo de Aquiles, para matar a Andrómaca, la preferida del rey, tomada como botín en la caída de Troya, que además le ha dado un hijo. Para ello cuenta con la ayuda de su padre Menelao, aunque no ha tenido en cuenta la oposición representada por Peleo, que es quien finalmente concede la gracia solicitada por Andrómaca de salvar su vida y la de su hijo. Pero a continuación aparece otra trama paralela, y con muy poca conexión con la anterior: Orestes quiere desposar a Hermíone, a quien rapta, luego de haber urdido un plan para asesinar a Neoptólemos en Delfos. La obra termina con un llanto fúnebre y la

³² Sobre la estructura de obras de suplicante puede consultarse, principalmente, H. Strohm (1957), pp. 17 y ss.

aparición *ex machina* de Tetis, la diosa invocada al principio. Es decir, la manera en que la estructura se organiza en función de la idea de la súplica es, cuanto menos, confusa. Pero, además, la guerra de Troya representa, en la visión de los personajes, una idea totalmente ajena a las discusiones del momento. Los peligros que corren los protagonistas no están derivados de una tensión de guerra, sino a partir de una tensión que proviene exclusivamente de los deseos individuales y de las aspiraciones personales. Finalmente, y para afirmar la línea interpretativa que hemos trazado, esta carencia de un carácter colectivo que toda tensión de guerra lleva implícita se corresponde con la carencia de algún personaje que pueda ponerse por encima de las circunstancias del momento, y elevarse hasta al autosacrificio, como un modo de expresar una alternativa positiva a la ética pragmatista. Tal vez estas breves consideraciones puedan servir como un punto de partida para justificar la datación de la obra, por otra parte tan controvertida:⁽³³⁾ sería muy verosímil pensar a la obra como un ensayo inacabado de la línea compositiva que el autor, más dueño ya de sus recursos artísticos, profundizaría a partir del 427 a. C.

El segundo momento de esta reflexión, por tanto, estaría representado en primer lugar por *Troyanas*, la obra contemporánea de los sucesos de Melos y de la expedición siciliana. En este segundo grupo se incluyen, además, *Helena e Ifigenia en Aulide*. En todas estas obras hay también un elemento común: la discusión sobre la guerra, que adquiere también características éticas, aunque se profundiza a partir de los aspectos antropológicos, se traspone al ámbito mítico, tomando como punto de partida la discusión acerca de los hechos que desencadenaron la guerra de Troya y las razones y argumentos de cada uno de los bandos en disputa. Sin embargo, veremos que, en estas circunstancias, más que la justicia o no de la guerra de Troya, el poeta se centrará sobre la cuestión del sentido que el dolor y la existencia humana en general pueden adquirir en el contexto de un mundo en conflicto. En este grupo hemos dejado también

³³ A. Lesky (1976), p. 403, sitúa la obra, de acuerdo con los datos de una didascalía que se remonta a Aristófanes de Bizancio, en los primeros años de la guerra del Peloponeso. Sin embargo, Macurdy (1966), pp. 68-84, resume las posiciones de Hardion (que ubica su fecha en 412-411), Herman y Welcker (421-420), Müller y Pflugk (420-418), Boeckh, Petit y Hartung (419-418), Fix (422-421), Zirndorfer (423-422), y Firnhaber (431-430), y concluye por atribuirle al 417. Como puede verse, el cuadro es muy variado. Sin embargo, la opinión de Wilamowitz, que es la recogida por Lesky y por los restantes editores modernos, parece ser la mejor sustentada.

deliberadamente de lado dos obras que podrían incluirse: *Ifigenia en Tauride* y *Fenicias*. En ambos casos hay razones que justifican esta selección.

En el caso de *Ifigenia en Táuride*, obra tal vez del año 414-413, el tema troyano está también muy diluido. La cuestión central parece estar referida al modo en que los dos hermanos (Ifigenia y Orestes) logran salvarse de un mundo feroz y lleno de brutalidad. Para ello el poeta recurre a un esquema compositivo que iba a repetir en la cercana *Helena*: una primera y larga escena de reconocimiento, seguida por una *mechané*, que conduce a la salvación de la pareja (de hermanos o de esposos). Pero mientras en el caso de *Helena* esta salvación tiene consecuencias importantísimas para la determinación de la manera en que debe ser considerada la guerra de Troya, en el caso de la Ifigenia Táurica la cuestión parece limitarse al ámbito personal. En todo caso, la repetición de esquemas compositivos similares puede tornar redundante el análisis separado de ambas obras. Esta misma conclusión puede servir también para definir la cuestión de la primacía de las dos tragedias: si consideramos el mayor alcance de la consideración trágica de la visión del mundo que se desprende de *Helena*, podemos considerar que la Ifigenia fue un ensayo que derivaría más tarde en la composición mayor.

En el caso de *Fenicias*, la justificación de su ausencia en nuestro trabajo es tal vez más sencilla. A pesar de que el tema de la guerra está presente a lo largo de toda su composición, y de que este tema tiene el carácter colectivo que reclamamos como fundamental para incluirlo dentro de nuestro análisis, sin embargo la obra trata acerca del mito tebano, con las múltiples y nuevas complejidades que significaría entrar dentro de la saga de Edipo, y no sobre la cuestión troyana. Para decirlo de manera definitiva: todas las tragedias euripideas (e incluso podría decirse que todas las tragedias, sin más aclaraciones) tienen que ver con el tema de la guerra, directa o indirectamente. Nuestro trabajo propone analizar este tema a partir de una selección (arbitraria, seguramente, como cualquier selección), pero que ha sido formulada a partir de un criterio objetivable: en primer lugar, el establecimiento de dos períodos dentro de la evolución creativa del poeta, coincidentes con los dos momentos de la guerra del Peloponeso; en segundo lugar, el análisis exclusivo de las tragedias que, dentro de cada período, tienen características similares. En el primer momento creativo, estas características comunes serían las siguientes: suplicantes- tensión de guerra- sacrificio voluntario. En el segundo

momento: guerra de Troya- análisis de sus causas- determinación de la posibilidad del sentido del acto heroico. Las conclusiones que podamos encontrar a partir de esta consideración conjunta pueden permitir una clave de lectura acerca del modo en que el último de los trágicos interpretó la difícil cuestión de la condición humana, en un mundo que se le ofrecía cambiante y multiforme.

Heraclidas: inicio de una primera respuesta a la problemática de la guerra.

Tal vez la primera sorpresa que puede surgir respecto de la obra que intentaremos analizar esté constituida por su clasificación dentro del grupo de obras que tratan acerca del tema de la guerra. En general, los críticos han coincidido, a partir de Zuntz,⁽¹⁾ en atribuirle a la obra un carácter político, con referencias múltiples y concretas a la realidad ateniense.⁽²⁾ Tanto es así, que la misma cuestión de la datación del texto depende en buena medida de la manera en que se interpreten las alusiones a la historia de Atenas, tal como la conocemos a partir de otras fuentes. Así, por ejemplo, quienes toman al pie de la letra las referencias críticas que el texto hace en contra de Argos (fundamentalmente a partir de la desafortunada presentación del argivo Euristeo), como Boeckh en primer lugar,⁽³⁾ piensan que la obra fue compuesta en el año 418 o 417 a. C., o en alguno de los años inmediatamente precedentes, cuando el partido contrario a la democracia tomó el control de la ciudad de Argos y realizó una alianza con Esparta como consecuencia del desastre de Mantinea. Aquellos otros que piensan que las críticas a Argos se refieren en realidad a Esparta, y piensan que la obra es antiespartana mejor que antiargiva, la ubican en el mismo momento (o poco después) del inicio de la guerra

¹ Cfr. Zuntz. (1963).

² Una buena síntesis de estas cuestiones es realizada por Wilkins (1990), quien explica desde esta perspectiva cuatro de los problemas que ofrece la obra: a) La localización de la acción en Maratón, cuando es claro que el coro se refiere a Atenas en sus cantos; b) La cuestión de Macaria, la hija de Heracles, que no es nombrada en la obra (su nombre aparece al margen en L y en P, pero no en el texto mismo), y de cuyo sacrificio voluntario se hace poca (o ninguna) mención luego de la escena en que ocurre; c) Los pocos detalles que se brindan acerca de la sepultura de Euristeo, que tanta importancia adquiere para la ciudad en el futuro; d) El hecho de que Heracles y Teseo, figuras relevantes dentro de la estructura del mito, sean nombrados de manera ocasional y alusiva dentro de la obra. También H. Diller (1960), pp. 89-121, piensa que en la obra existe el reflejo de una acción política que se desarrolla con minuciosidad: desde el momento de las más importantes negociaciones previas hasta la ruptura, desde los preparativos de guerra y la planificación estratégica, hasta la decisión y la representación acerca del dudoso comportamiento del vencedor.

³ Cfr. Boeckh (1808), pp. 190 y ss. Lo siguen Jebb (1878) y Campbell (1881).

del Peloponeso, o en sus primeros años.⁽⁴⁾ Sólo Fix ubica el drama antes del comienzo de la guerra (en el año 444 a. C.), pero no ha tenido seguidores.⁽⁵⁾ Otro argumento decisivo para la datación es aportado por Wilkins, cuando sugiere que, desde el punto de vista de la proporción de resoluciones métricas en los trímetros yámbicos, la obra debería considerarse como posterior a *Medea* (en el 431) y anterior (o, en todo caso, muy poco posterior) a *Hipólito* (en el 428).⁽⁶⁾ Esta datación del texto entre los años 430 y 427, que es la más seria y a la cual adherimos, nos permitirá entender con mayor facilidad la obra como una respuesta a la entonces reciente problemática de la guerra suscitada. Pero, en este sentido, será necesario establecer una matización muy importante.

Todos han coincidido también en que esta realidad aludida por el texto tiene que ver con los hechos controvertidos de la política internacional contemporánea, en lo que se refiere a las circunstancias de la guerra entre Atenas y Esparta y los diferentes tratos (y tratados) con los eventuales aliados y adversarios. Así Macurdy,⁽⁷⁾ por ejemplo, concluye que la obra es una pieza política escrita con referencia a una definida situación política de Atenas. Más concluyente es Méridier,⁽⁸⁾ quien habla de una pieza de circunstancia, escrita durante la guerra del Peloponeso, y en la cual se reflejan las preocupaciones del momento. Aún más extrema es la postura del viejo trabajo de Mahaffy, quien dice que la obra es un panfleto político dirigido en contra del partido argivo en Atenas durante la guerra del Peloponeso.⁽⁹⁾ Pero, más allá de estas alusiones circunstanciales o de este interés partidista específico de parte de Eurípides, el acento, en cuanto al tratamiento literario de la temática trágica, no parece estar puesto, según la consideración de los críticos, de manera específica sobre el tema de la guerra propiamente dicho, al menos en lo que se refiere al interés primario del trágico.

⁴ Es lo que postula Macurdy (1966), pp. 11-38, de acuerdo fundamentalmente con Wilamowitz (1875), p. 151. También sigue a Wilamowitz la edición de Méridier (1961), p.195, y los restantes editores modernos, que datan la obra entre el año 430 y 427 A. C.

⁵ Cfr. Fix (1843), Praefatio, Chronologia Fabularum.

⁶ Cfr. Wilkins (1993), p. XXXIII. Sobre la cuestión de las dataciones de los textos a partir de la proporción de resoluciones silábicas, cfr. Webster (1967), pp. 2-5. De todos modos, Wilkins se remite a los porcentajes establecidos por Ceadel, E. B. (1941), *CQ*, 35, pp. 66-89 (non vidi).

⁷ Cfr. Macurdy (1966), p. 12.

⁸ Cfr. Méridier (1961), p. 194.

⁹ Cfr. Mahaffy (1880), aunque, como señala Macurdy (p. 14), es difícil entender a qué se refiere el autor con el término partido Argivo: ¿Tal vez a Alcibiades y sus seguidores?

El trazado de un breve cuadro de situación nos permitirá corroborar esta aseveración. Grube,⁽¹⁰⁾ por ejemplo, afirma que este interés primario del trágico pudo estar enfocado sobre la celebración de lo que fue la gran ciudad de Atenas, o en poner ante los ciudadanos un modelo de lo que esta gran ciudad pudo haber llegado a ser. Esta Atenas grande, libre y poderosa (tal como parece destacarse en los versos 61, 198, 245, y 287), la ciudad defensora y campeona de los débiles (cfr. el verso 151), que siempre está del lado de la justicia (cfr. los vv. 329 y ss.), puesta bajo la protección de Atenea (vv. 771 y ss.), firme en el culto debido a los dioses (cfr. vv. 900 y ss.), que no tiene insolencia ni arrogancia (v. 358), y que constituye el lugar del libre discurso para todos los hombres (v. 181), esta ciudad de Atenas sería el centro de la exaltación poética en la obra del trágico, a través de la descripción de sus cualidades.

En el otro extremo del arco crítico, Webster⁽¹¹⁾ destaca el carácter tradicional de la obra, aun sin desconocer los aspectos de exaltación patriótica. Para el crítico, la tradición de tragedias en las que se muestra a un grupo de suplicantes estaría atestiguada desde Esquilo, a través de sus *Suplicantes* y *Eumenides* (también en las perdidas *Heraclidas* y *Eleusinos*), pasando por Sófocles (con obras como *Edipo en Colono*) hasta llegar al propio Eurípides con sus *Suplicantes* y *Heraclidas*, entre las conservadas. En todas ellas hay una estructura equivalente: el pedido de asilo, un intento de expulsar al suplicante, una exhortación al pueblo antes de que el suplicante sea aceptado, y una batalla final en la que el partido que acepta al suplicante termina ganando. Ha llegado a suponerse que Eurípides habría tenido la intención de criticar, corrigiéndola, a *Suplicantes* de Esquilo.⁽¹²⁾ De esta manera llega incluso a explicarse el confuso episodio de Macaria: la figura heroica y pura de esta joven niña (tan parecida, a priori, a la Ifigenia de *Ifigenia en Áulide*), que se ofrece voluntariamente en sacrificio para salvar a los suyos y para garantizar la victoria de Atenas, no haría más que contrastar con la violencia salvaje de las Danaides.⁽¹³⁾ En este contexto, la estructura tradicional de la obra determinaría un alejamiento evidente de los intereses circunstanciales del momento, y su valor habría que buscarlo en la cuidadosa preparación del material provisto por el mito, y

¹⁰ Cfr. Grube (1941), pp. 166-167.

¹¹ Cfr. Webster (1967), pp. 102-105.

¹² Cfr. Firnhaber (1846), pp. 446 y ss. Lloyd (1992), pp. 72-73, plantea que Eurípides responde a *Suplicantes* de Esquilo en el verso 287. Cfr. También Burian (1977), pp. 1-21.

¹³ Cfr. Schmitt (1921), pp. 84 y ss.

en la manera en que el autor introduciría sus tan frecuentes innovaciones, así como en la balanceada distribución de las escenas y las estructuras de los debates y discursos. En concepciones como éstas, la temática de la guerra parece aun más alejada del papel central que nosotros le hemos atribuido.

Una posición intermedia está representada por la interpretación de Conacher. El autor destaca que, tanto en *Heraclidas* como en *Suplicantes* de Eurípides, una antigua leyenda sería adaptada (y modificada) con la intención explícita de enfatizar la piedad de Atenas en su respuesta a un pedido de súplica y, más particularmente, con la manifiesta intención de enfatizar la tendencia de esta ciudad de Atenas a defender a un estado más débil en contra de un estado más fuerte cuando ella cree que se trata de una causa justa. Algunos hombres (como los atenienses) reconocerían sus obligaciones; otros, no. Será en el desarrollo de esta percepción tan simple por parte de Yolao (con su manera de entender el tema de la *cháris*) donde radicaría el tema de la obra, y la articulación de la estructura compositiva del texto dependería de una serie de variadas aplicaciones al tema de la *cháris*.

Sin embargo, esta interpretación de la obra encuentra un obstáculo que ha parecido insalvable: la escena final, en la que Alcmena, representando a la ciudad de Atenas, niega la piedad sobre Euristeo y lo condena a muerte, de una manera que, para los modernos, ha parecido muy cruel. Esta escena constituye una irregularidad que, de algún modo, echa por tierra con la idea de la celebración de la piedad de Atenas. Tanto es así, que se ha llegado a poner en duda la integridad del texto tal como lo conservamos, como un recurso extremo para intentar salvar la interpretación postulada.⁽¹⁴⁾ Sin embargo, esta integridad quedará aclarada cuando realicemos una lectura adecuada de la estructura compositiva de la tragedia.

Por otra parte, para poder comprenderla, esta estructura compositiva deberá ser reconstruida de manera hipotética, y podrá servirnos de base para la definición de la importancia del tema de la guerra dentro de la composición de la obra, ya que nos parece

¹⁴ Cfr., principalmente, Wilamowitz (1882), pp. 337-64, que es quien mejor justifica las dudas acerca de la integridad de las partes centrales y finales de nuestra obra, y cree que se deben a la tarea de corte y refundición de un productor del siglo cuarto. La mejor defensa de nuestro texto es la provista por Zuntz (1947), pp. 46-52, aunque ella no alcanza para convencer a Conacher (1967, p. 110, n.2), quien mantiene las dudas sobre todo acerca de la debilidad del inconsistente final de la obra. Creemos que la respuesta a este problema radica en una adecuada interpretación de la estructura y temática de la obra.

evidente que este tema juega un papel relevante dentro de esa estructura. Sin embargo, no creemos que la relevancia de este papel esté dada a partir de su referencia con una situación histórico-política, ni con la explicitación de una postura apologética de la democrática Atenas frente al imperialismo espartano. Por el contrario, nuestra tesis central consistirá, justamente, en destacar el carácter más globalmente humano que el tema de la guerra adquiere como elemento de referencia para la vertebración de la estructura compositiva de la tragedia, en tanto y en cuanto el tratamiento de este tema representaría una respuesta a un planteo insertado dentro de una problemática concernida con el estudio de la condición humana, con sus lazos directos con la cuestión filosófica y con la cuestión ética.

Creemos que esta cuestión ético-antropológica, tal como la plantea la obra, está relacionada con la posición socrática acerca de la obligada imbricación entre el saber y la virtud. Desde esta perspectiva, sostenemos que esta problemática, que seguramente se planteaba con frecuencia en el ambiente intelectual del que Eurípides es testigo privilegiado, despierta en el poeta la inquietud existencial acerca de la condición humana, y le permite desplegar en el desarrollo de cada obra un ensayo de interpretación del funcionamiento de esta problemática humana cuando está sometida a una situación de extrema tensión, en donde esta condición humana alcanza los límites extremos a los que puede verse expuesta, y permite, a partir de allí, analizar su verdadera naturaleza. Creemos que, en el caso de *Heraclidas*, la temática de la guerra representa el telón de fondo sobre el cual se despliega el contraste que establece la tensión dramática con la que se desarrolla el planteo que estructura la tragedia: este contraste se da en la relación entre suplicante y defensor, que es ambigua y compleja, y que, cuando se recorta sobre el horizonte de una tensión de guerra, permite que cada uno de los personajes manifieste los distintos extremos hasta los cuales es capaz de llegar la condición humana sometida a estas tensiones extremas.

Nadie ha observado con nitidez esta estructura de la obra. Aún aquellos que, como Webster,⁽¹⁵⁾ basan su análisis en la estructuración tradicional de la tragedia a partir de la presencia de un grupo de suplicantes y de las respuestas que sus súplicas suscitan, no han reparado en el detalle del triple vínculo que se establece en la presentación de esta

¹⁵ Cfr. Webster (1967), pp. 102-105.

relación entre suplicante y suplicado o defensor, y que, de algún modo, este triple vínculo sirve para organizar el material dramático del que disponía el poeta (y aún el que llega a crear como novedad argumental en función justamente de estas necesidades dramáticas). Tampoco establece con claridad esta estructura Wilkins, quien, sin embargo, nota con propiedad que, en la tragedia, compuestos a partir del término ἰκετής ocurren siete veces, más que en el resto de la obra eurípidea en su conjunto.⁽¹⁶⁾ Evidentemente, la recurrencia de estos compuestos debería hacernos reflexionar acerca de la importancia de la súplica como elemento central para comprender la estructura compositiva de la tragedia. Teniendo en cuenta este principio organizativo, nosotros creemos que la obra podría dividirse en tres momentos clave dentro de la evolución de esta temática de la relación entre suplicante y defensor:

1.- Una primera parte, entre los versos 1 y 380, en que se plantea la situación trágica con la ruptura de los lazos obligatorios de hospitalidad entre el suplicante Yolao y el grupo de los hijos de Heracles, por un lado, y Euristeo, el rey de Argos, obligado por razones históricas y familiares a prestar oídos a esta súplica, por el otro. La ruptura de esta relación entre suplicante y defensor ubica a la situación trágica planteada en un aparente callejón sin salida. Sólo la solidaridad de Demofonte y de la ciudad de Atenas parece ofrecer una salida (aunque bélica, salida al fin) a la desesperada situación de los descendientes de Heracles. Pronto se verá que esta salida, como mera declaración de principios, será también ineficaz. Pero no deja de ser llamativo el ambiguo contrapunto entre el optimista final de esta primera parte (con el placer que produce la paz celebrado en el epodo del estásimo primero) con la descripción de la ruptura de los lazos de la debida hospitalidad que ha sido el eje central del primer episodio.

2.- La segunda parte, entre los versos 381 y 629, muestra una modificación en esta relación. Así como la inexistente hospitalidad entre Yolao y Euristeo, relación fracasada aún antes de comenzar, parecía compensarse con la actitud generosa del ateniense Demofonte, ahora el aparente fracaso en esta relación entre Yolao y Demofonte (un oráculo exige que se sacrifique a Core una doncella de noble progenie para garantizar el éxito de la defensa de los heraclidas; ni Demofonte ni ninguno de los atenienses está dispuesto a tanto) puede solucionarse con la entrega generosa de Macaria, la heraclida

¹⁶ Cfr. Wilkins (1993), p. XXXIII.

que se ofrece a sí misma como víctima para el éxito de la contienda. Aquí el contraste es significativo: así como una relación de hospitalidad obligatoria pero fracasada encuentra una solución aparente pero falsa en la actitud generosa de los atenienses, del mismo modo una relación en apariencia libre y generosa pero que se muestra ineficaz encontrará la salida con el acto auténticamente generoso de Macaria. Creemos que este contraste no es casual, y debe ser tenido en cuenta en el momento de comprender la escena de Macaria como parte integrante y fundamental de la estructura compositiva de la tragedia.

3.- En la tercera parte, entre los versos 630 y el final de la tragedia en el 1055, se vuelve a un contraste que reestablece la relación de la primera parte de la obra: ahora la aparente solución de todos los conflictos que se produce con la victoria de Yolao y Demofonte, ayudados desde fuera de la escena por Hilo (y por el mágico rejuvenecimiento de Yolao, sobre el que deberá hablarse con más detenimiento), vuelve a mostrar su fragilidad con la actitud de Alcmena, que no respeta la ley ateniense de que no debe matarse a los que se aprisiona en combate, y, de esta manera, la tragedia se cierra con una visión amplificadora acerca del fracaso en este intento de sintetizar los opuestos que, obligados por distintas leyes a mantener vínculos de reciprocidad, reestablecen sin embargo la situación de pugna permanente. La guerra que se ve obligada a desarrollar Atenas por la injuria de Euristeo se convertirá en la guerra que puede desatar Esparta por el acto impío de Alcmena. Nótese que esta estructuración de la tragedia nos permite una conclusión inicial: será falsa la lectura que intente entender a la obra como una justificación de la actitud beligerante de Atenas en contra de Esparta, basada en la defensa de los débiles que será el argumento preferido de la ciudad. Al menos en una primera instancia resulta claro que la justicia de la causa de Atenas se empequeñece con la actitud cobarde de Demofonte y termina diluyéndose con la flagrante injusticia de Alcmena, que deja las cosas como estaban en el principio: a la hora de buscar justificaciones, tan válida es la argumentación ateniense inicial como podría serlo una argumentación espartana o argiva al final de la obra.

Esta manera de estructurar la tragedia va a servirnos para comprender mejor el significado de cada una de las escenas. Es por ello que iremos analizando separadamente cada una de estas tres partes.

1.- El planteo del conflicto trágico

La obra comienza *in media res*. El prólogo no es recitado por una divinidad que nos pone en antecedentes de la situación planteada y de la variante mítica elegida por el poeta, sino que quien lo recita es uno de los personajes principales, que luego continuará actuando con una función decisiva en el resto de la obra. Se trata de Yolao, que comienza su *rhexis* con una *gnome* (vv. 1-5). Esta *gnome* tiene una aplicación histórica, desarrollada hacia atrás (y en donde se pueden conocer los datos previos necesarios para la comprensión de la tragedia), en los versos 6-54, y una aplicación a la situación presente del personaje, que se ejemplifica en el diálogo con el heraldo de Euristeo de los versos 55-72. Pero esta doble mirada tendrá a su vez una aplicación más amplia: es la tragedia como un todo quien se desarrolla en esta doble perspectiva temporal a partir de la afirmación de la *gnome* inicial.

M. Lloyd (¹⁷) destaca adecuadamente el paralelismo entre la escena de *agón* del primer episodio, en la que el Heraldo y Yolao disputan ante Demofonte acerca de la justicia y conveniencia de proteger o no a este grupo de suplicantes en que se han convertido los hijos de Heracles, y aquella otra del final de la obra, en la que Alcmena justifica ante el criado la condena a muerte que decreta para Euristeo, y, de alguna manera, debaten acerca del tema, e invierten el modo en que se presenta la simpatía de cada uno de los personajes. Sin embargo, desaprovecha la ocasión de relacionar estas dos escenas con la *gnome* inicial de Yolao, y, de esta forma, apreciar la importancia que tienen estas escenas en la determinación de la estructura global de la tragedia. Pero veamos la cuestión con mayor detenimiento.

La *gnome* de los versos 1-5 se estructura a partir de un grupo de términos cuya carga semántica repercutirá a lo largo de la obra, y será la base de las disputas entre Yolao y el Heraldo primero, y entre Alcmena y Euristeo después. A partir de la distribución mediante μέν y δὲ se agrupan dos clases de hombres: uno es el varón justo (δίκαιον), que llega a ser el mejor (ἄριστον) pues vive para los otros; enfrente de este hombre, está quien sólo piensa en su ganancia (κέρδος), que llega a ser inútil (ἄχρηστος) para la ciudad. En los agones del primero y del último episodio, se discutirá

¹⁷ Cfr. Lloyd (1992), pp. 72-76.

acerca de estas mismas cuestiones, y los bandos en pugna deben ser encuadrados en función de esta consideración.

Así es como el heraldo de Euristeo argumenta su causa. En un debate deliberativo (en tanto y en cuanto se discute acerca de la decisión que debe tomarse en adelante, y no acerca de la justicia o no de un acto realizado con anterioridad), el Heraldo ofrece cuatro argumentos para demostrar que Demofonte debe entregarle a estos suplicantes para que sean condenados en Argos:

1.- Las propias leyes de Argos, que obligan a que los argivos sean juzgados y condenados por los propios argivos (vv. 139-143), convirtiéndolos en δίκαιοι al proceder de esta manera, acorde con las νόμοι (v. 141);

2.- El consenso de toda la hélade, que los ha rechazado sin dudas, seguramente por considerar justa la ley precedente (vv. 144-152);

3.- La conveniencia de la propia Atenas, que no obtendrá ninguna ganancia oponiéndose al poder de Argos (vv. 153-161), y que, en cambio, puede obtener el poder y la fuerza de Euristeo como aliado si accede a devolver a los suplicantes: nótese que se utiliza el mismo término κέρδος (v. 154) para definir lo que puede obtener la ciudad a cambio de la traición hacia los suplicantes (y κέρδος se había convertido, a partir de la *gnome* inicial, en la ganancia injusta del hombre que no es útil para su ciudad);

4.- La contraposición entre el futuro y el presente debería inclinar la balanza: aceptando la protección de los suplicantes, la ciudad de Atenas se gana un presente de guerra y de muerte, y a cambio sólo obtendrá una esperanza (ἐλπίς) vana y lejana; en cambio, entregando a los suplicantes, la conveniencia presente queda reafirmada (vv. 169-178).

Sin embargo, si algo faltaba para comprender que esta argumentación está relacionada con la segunda parte de la *gnome* inicial de Yolaos (aquella en la que se habla del hombre inútil para la polis), lo podemos ver de manera más explícita en dos afirmaciones del Heraldo, una antes de comenzar su discurso y otra al final del mismo. En los versos 109-110, también bajo la forma de una *gnome* tradicional, expresada con una oración nominal con infinitivo sujeto y un predicado que expresa lo καλόν, se afirma una noción diferente respecto del actuar del hombre: si antes se decía que el hombre justo nació para los bienes de los otros (verso 2), ahora se dirá que lo bello es mantener el pie alejado de los afanes concretos (ἐξὼ πραγμάτων), confiando en el azar para

encontrar el camino mejor. ¿En qué consiste este camino mejor, alejado de las preocupaciones de las circunstancias? El heraldo lo expresará con mayor precisión en los versos 177-178, en el final de su *rhesis*: elegir a los peores amigos en lugar de los mejores. Es decir, toda la argumentación del heraldo, que representa a Euristeo, expresa una de las facetas de la *gnome* inicial, la del hombre que pensando en su ganancia se convierte en un bien inútil para su ciudad. De modo tal que su lucha dialéctica con Yolao es también una lucha entre dos concepciones diferentes acerca del hombre.

Es por ello que la refutación de Yolao no puede leerse más que en este contexto. De acuerdo con la práctica de la oratoria propia de la sofística, el amigo de Heracles presenta su caso refutando cada una de las argumentaciones presentada por su enemigo:

1.- En primer lugar se presenta la cuestión legal. Amparándose en su condición de desterrados, Yolao afirma que la ciudad de Argos no tiene ya ninguna jurisdicción sobre ellos (vv.184-189). Si la presentación jurídica del caso ante Demofonte resultó el primer punto de interés por parte de cada uno de los bandos, resultará significativo que finalmente el rey de Atenas no haga ninguna referencia a esta cuestión. Evidentemente, para Demofonte (y para Eurípides), el problema discurre por caminos muy diferentes.

2.- Al consenso de toda la Hélade, Yolao le opone el carácter libre de Atenas. Al miedo que las otras ciudades demuestran, sólo Atenas puede ofrecer una alternativa: en su naturaleza (φύσιν) está preferir la muerte antes que la vergüenza intolerable para los hombres nobles (vv.189-201). Sólo los atenienses son capaces de comportarse como los hombres justos nacidos para el bien ajeno, para decirlo en los términos de la *gnome* inicial. En este contexto, queda claro que la oposición marcada por las primeras palabras de Yolao en la obra encuentra representantes perfectamente identificados. Será necesario, en todo caso, comprobar si esta situación se mantiene hasta el final de la tragedia. Para la mayoría de los críticos, aquí termina el significado de la obra: glorificar a Atenas, destacar su carácter de campeona de la libertad y de defensora de los débiles. Pero no se podrá hacer una lectura belicista o pacifista a partir de estas cuestiones. Será necesario leer la tragedia hasta el final, porque nos encontramos en este momento simplemente ante la presentación inicial. Este *agón*, con las consecuencias explicadas, sólo adquiere su significado más pleno cuando lo analizamos en contraposición con el

agón equivalente que se produce al final de la obra: allí se podrá determinar finalmente la significación de la tragedia. Pero veamos la cuestión con mayor detenimiento.

3.- A la conveniencia de Atenas, que era el tercer argumento del Herald, Yolao le opone una cuestión jurídica de importancia, tal vez convencido como está de que a Demofonte no le importan las cuestiones de oportunidad: se trata del parentesco que une al padre de Demofonte (Teseo) con el Padre de los Heraclidas (Heracles), primos a través de su común referencia con Pélope (vv.207-213). Es notable también que Demofonte le preste poca importancia a esta cuestión. ¿Se trata sólo de una mención ocasional? No parece. Inclusive Demofonte rechaza este argumento como poco importante (cfr. versos 240-241), en detrimento de la razón que tiene un peso auténtico.

4.- Un último argumento quiere oponer Yolao. Se trata de la vieja deuda de gratitud que Teseo tiene con Heracles (vv. 215-219), cuando tomaron parte de la expedición para conquistar el cinturón de la amazona Hipólita (expedición en la cual, según Plutarco, el propio Teseo obtuvo como recompensa a Antíope, que resultó madre del propio Demofonte ⁽¹⁸⁾) y de la cual el mismo Yolao fue partícipe y la Grecia entera puede dar testimonio de ello. Las argumentaciones de Yolao tienen todas un carácter legal. Salvo su segundo argumento, los tres restantes están comandados por el carácter particularmente coercitivo que las distintas leyes (escritas o no escritas) tienen en el conjunto de las ciudades griegas. Sin embargo, a Demofonte no le interesarán las cuestiones legales.

Es notable observar que Demofonte hace un resumen de los argumentos de Yolao que, en realidad, es equivocado. Habla de tres caminos de razonamientos (v. 236), cuando habíamos señalado que en realidad eran cuatro. Pero, además, entre estos tres razonamientos incluye uno que no había sido mencionado por Yolao. Los otros dos (la cuestión del parentesco y la de la deuda de gratitud) los pasa rápidamente por alto, sin prestarles demasiada atención (vv. 239-240). Es por ello que este otro argumento es el que verdaderamente le interesa, y el que nos permitirá determinar la motivación auténtica de la acción de Demofonte.

En primer lugar, el argumento que Demofonte rescata como más importante es el hecho de que los suplicantes están postrados ante el altar de Zeus (v.238-239). Pero a

¹⁸ Cfr. Plutarco, *Teseo*, 26-28.

partir de esta cuestión, que no había sido mencionada por Yolao, el rey de Atenas desarrolla una argumentación de fuerte contenido político. Entre los versos 242-249, Demofonte explicita la tesis central de su argumentación: si permite que un extranjero someta al altar de Zeus al pillaje, no habitará una tierra auténticamente libre. En última instancia, para Demofonte se trata de una lucha de poderes. Más que la justicia de la decisión que debe tomar (que, en este caso, parece concordar con la noción de justicia expresada por Yolao en su *gnome* inicial), lo que a Demofonte le interesa es mantener su propia autoridad alejada de los riesgos inherentes a una situación de conflicto. Para decirlo en los términos de la *gnome* inicial: no piensa en el bien ajeno sino en el bien propio: οὐκ ἔλευθέρων οἰκεῖν δοκήσω γαῖαν (vv. 244-245).¹⁹ Y no es casual tampoco que la cuestión se defina a partir del "parecer" expresado en el δοκήσω: interesa que la δόξα, la opinión general, crea que Demofonte es rey de una ciudad libre. Evidentemente, esta es una preocupación reiterada en Eurípides, que pone una justificación muy similar para las conductas de Penteo y de Agamenón, por ejemplo, en las dos obras del año 406 a. C.²⁰

De este modo, creemos que la interpretación tradicional de la tragedia como una exaltación de Atenas queda fuertemente cuestionada. Y este cuestionamiento no proviene de las posteriores actitudes de Demofonte cuando el oráculo reclama el sacrificio de una joven víctima, ni de la conducta de Alcmena ante el capturado Euristeo (lo cual, según hemos visto, llevó a considerar a los pasajes mencionados como espurios) sino que ya estaba presente en el momento de mayor brillo de su conducta: si bien defiende a las víctimas inocentes, no lo hace por motivaciones auténticamente altruistas, sino por su interés personal; en su conducta posterior no hará más que desarrollar las consecuencias de una actitud interesada, ya presente en el momento inicial de la tragedia. La guerra que se desata entre Atenas y Argos no es causada por la defensa del más débil, sino por el interés particular de cada uno de los bandos en pugna. Pero ello se verá aún más claramente en la reflexión del coro que pone fin al primer episodio.

¹⁹ Todas las citas del texto de *Heraclidas* están tomadas de la edición de Wilkins (1993).

²⁰ En *Bacantes*, por ejemplo, Penteo rechaza las actividades de este nuevo profeta que llega hasta sus tierras porque pone en riesgo su autoridad ante las mujeres; y en *Ifigenia en Aulide*, es Agamenón quien justifica ante Ifigenia su conducta como un modo de evitar la intromisión de los bárbaros en la autoridad de la tierra helénica

El primer estásimo es muy breve, como en general lo son todas las participaciones corales en esta tragedia. Sin embargo, la brevedad no impide la importancia de la reflexión acerca de lo que ha ocurrido inmediatamente sobre la escena. En una tríada equilibrada, que no necesita de argumentos para justificar su relevancia,⁽²¹⁾ las posiciones de los dos bandos en pugna se someten a un juicio sumario. Tal vez un acercamiento a los referentes de cada una de las partes de la tríada nos permita una mejor comprensión de esta relevancia.

En primer término, el οὐ que forma el sujeto de la prótasis condicional que inicia la estrofa (v. 353), aclarado por el vocativo del verso 355 (*extranjero que llega de Argos*), se mantiene como referente en la segunda persona del verbo de la apódosis. Es claro que esta referencia al heraldo, lejos de significar una inconsecuencia teatral (en tanto el personaje ya se retiró de la escena), constituye una interesante gradación en la referencia a los personajes comprometidos en la situación dramática. En el fin de la estrofa (verso 360) el οὐ se convierte ya no en el heraldo sino en el hijo de Esténelo, en el propio Euristeo, que asumirá la función central en la antiestrofa. A través del relativo ὅς (verso 362) referido al οὐ del verso 360, y a través de la segunda persona de los verbos (verso 367), este Euristeo se mantiene como el principal referente durante la antiestrofa. En un crescendo lírico se ha amplificado el área de referencia de uno de los aspectos contemplados en la *gnome* inicial. Tanto el Heraldo como Euristeo cargan con los dicterios apropiados al hombre que no respeta la justicia y abandona ἄλλο δίκαιον (verso 368). Ello lleva a mantener el conflicto dentro del planteo semántico que ya habíamos desarrollado precedentemente. Es en este sentido que deberá comprenderse el epodo.

Con el primer verso la referencia se modifica abruptamente. Ahora el sujeto es la paz (Εἰρήνηα, verso 371), y la referencia personal está introducida por el dativo μοι de la primera persona. Es por ello que la vuelta a la segunda persona del dativo σοι (verso

²¹ Es Wilamowitz quien cree que las partes corales, excesivamente breves, han sido deliberadamente rehechas por algún refundidor del siglo IV. En el caso del primer estásimo, pone como argumento de su carácter espúreo el hecho de que el coro se refiera de manera directa al heraldo, que ha salido de la escena unos cuantos versos antes. Concordamos con Meridier (1961, pág. 192) en que discutir esta cuestión nos pone ante un debate acerca del buen gusto, en el que es imposible ofrecer un juicio definitivo. Creemos, de todos modos, que la justificación es más profunda, ya que las palabras del coro se refieren a lo que ha ocurrido sobre la escena como un todo.

372), con el vocativo κακόντων ἄναξ, obliga a un replanteo acerca de este referente: ¿volverá a ser el Heraldo, en una construcción de carácter anular, se referirá nuevamente a Euristeo, en una infrecuente construcción asimétrica, o se tratará de una construcción concéntrica, en donde el último círculo incluye al otro polo de la situación dramática, el ateniense Demofonte? Las acciones desarrolladas por esta segunda persona sobre la ciudad parecen referirse evidentemente a Euristeo, pero su mención como *amante de las batallas* (versos 377-378) parece llamar la atención sobre un aspecto de la actitud de Demofonte que ya había sido destacado previamente. La indefinición parece voluntaria, de modo de dejar abierta la cuestión, y que las palabras aparentemente dirigidas a Euristeo puedan resonar en la memoria del espectador, que, inmediatamente, se va a encontrar con un acto de Demofonte cargado de significaciones diversas. Si, de alguna manera, el primer estásimo cierra la presentación de la problemática trágica con la consolidación de una estructura de significaciones en la cual debe ser leída la conducta de los personajes, al mismo tiempo representa una apertura para la mejor comprensión del segundo aspecto que debe tenerse en cuenta en este planteo trágico: se presenta la posibilidad de contemplar a la figura de Demofonte desde otra perspectiva. Paulatinamente, el rey de Atenas irá desplazando su conducta hacia el mismo plano semántico de aquella que la *gnome* inicial parecía reservar sólo a Euristeo, y, al mismo tiempo, será Macaria quien ocupe el espacio destinado a aquellos que piensan en el bien de los otros y, de este modo, se convierten en útiles para la ciudad.

2.- El sacrificio de Macaria

Señalamos precedentemente la importancia del paralelismo que M. Lloyd había establecido entre el *agón* del primer episodio y aquel otro del final de la obra, en el que Alcmena decide la muerte de Euristeo. Sin embargo, creemos que este paralelismo no adquiere todo su valor si no se lo observa a la luz de la estructura global de la tragedia, que, según hemos planteado, ofrece un contraste no casual entre estas dos escenas y aquella otra en donde se contempla el ofrecimiento y sacrificio de Macaria.⁽²²⁾ Antes de detenernos en este punto, debemos estudiar el modo en que Demofonte plantea la necesidad del mencionado sacrificio, ya que allí encontraremos algunas claves acerca de la motivación de su actuar.

Inmediatamente después del final del primer estásimo, Yolao comprende, por la sola contemplación del rostro de Demofonte, que algún problema nuevo se ha planteado. El avance de las tropas argivas contra Atenas debe ser inminente (versos 381-387), pero ello no debiera turbar al rey, si es que tiene la justicia de su lado. El canto del coro ha servido de neutralizador temporal, ya que el breve espacio en que se cantan veintiocho versos ha servido para que el heraldo se retire de la escena (y de Atenas) y para que reaparezca junto con Euristeo, que comanda su ejército ante la negativa de la ciudad de Atenas de entregar a los suplicantes. Pero las palabras de Yolao que introducen el discurso de Demofonte sirven también para acentuar la imagen del plano de igualdad, en lo que se refiere a sus motivaciones, en que se encuentran los dos bandos en pugna. Si el epodo del coro, con su referencia al *amante de los combates*, parece destinado casi exclusivamente a Euristeo, las últimas líneas de Yolao ofrecen una apertura que el lector atento no puede dejar de notar. En los versos 387-388 la afirmación general de Yolao está dirigida hacia una esfera más profunda que la mera reiteración de un concepto propio de la sabiduría popular. Zeus es el vengador (κολαστής) de quienes piensan con una arrogancia excesiva (τῶν ἄγαν ὑπερφρόνων). ¿Quiénes son éstos? Evidentemente Euristeo y los argivos. Pero, también evidentemente, Demofonte. El círculo que involucra a los dos bandos en pugna dentro de un mismo ámbito de

²² Cfr. Garzya (1956), pp. 17 y ss.; Guerrini (1973), pp. 46 y 22.; y Stoessl (1956), pp. 207 y ss.

consideración parece cerrarse de manera paulatina. Si en la primera parte de la tragedia nos encontrábamos con un enfrentamiento que representaba una oposición de actitudes vitales, en esta segunda parte el propio Demofonte irá descubriendo que, en realidad, representa la misma postura del Heraldo y de Euristeo. La inversión se completará en la última parte de la tragedia, pero algunos indicios estuvieron presentes desde el comienzo y otros se acentúan en esta segunda parte. La *rhexis* del propio Demofonte lo descubrirá definitivamente.

En su *rhexis* de los versos 389-424, Demofonte descubre las verdaderas motivaciones de su accionar. Si en la primera parte de la obra los dos polos de la condición humana descritos en la *gnome* inicial estaban representados por el Heraldo y Euristeo, por un lado, frente a Demofonte y los atenienses por el otro, en esta segunda parte de la tragedia Demofonte y los atenienses acentuarán el giro que los ubica en el mismo plano que a Euristeo. La narración de esta primera *rhexis* de Demofonte, que testimonia esta situación, está muy bien estructurada en tres partes:

1.- Entre los versos 389-397 se habla del ejército argivo y del rey Euristeo. Se describen sus preparativos para la guerra y las cavilaciones estratégicas a partir de las cuales realizarán el ataque contra la ciudad. El vocabulario militar ⁽²³⁾ permite descubrir el ámbito en el que Demofonte centra su atención de narrador.

2.- Entre los versos 398-409 se describen los preparativos que el propio Demofonte ha realizado para enfrentarse a este ejército que se le opone. La ciudad está en armas (v.399) y los sacrificios para los dioses ya están preparados (v.399-400). Pero hay un nuevo aspecto importante en estas actividades: la consulta con los adivinos. En la respuesta a esta consulta puede verse una ironía muy frecuente en Eurípides, poco afecto a reconocer la credibilidad de los adivinos: muy profundamente difieren entre sí los distintos oráculos, pero todos concuerdan en un punto: la necesidad de sacrificar a Core una doncella de noble progenie (v. 403-409). Aquí comienza en realidad una nueva situación para Demofonte: cuando debió ser árbitro de una disputa de contornos legales, eligió en función de lo que creyó que estaba más de acuerdo con su conveniencia política; pero ahora que su elección muestra la cara más dolorosa, rápidamente va a

²³ Cfr. στρατεύμα (v.389). ἀναξ (389). στρατεγεῖν (391). στρατόν (394). στρατόπεδον (396). δорός (396). γ ἀσφαλεῖ (397).

cambiar de partido, procurando no crear conflictos internos que pongan en duda su autoridad. En última instancia, se trata de la misma actitud.

3.- En la parte final de la *rhexis* (vv. 410-424), Demofonte se enfrenta con las verdaderas consecuencias de sus decisiones. Más allá del sacrificio reclamado por Core, es evidente que una decisión como la tomada anteriormente le exigiría una actitud consecuente en el momento de soportar las dolorosas consecuencias de su actitud principista. Pero es que no se ha tratado de una actitud principista. Del mismo modo en que ha aceptado la defensa de los suplicantes porque Euristeo ponía en juego su autoridad, ahora va a rechazar esta protección porque el pedido de un sacrificio también somete a juicio el mantenimiento de su autoridad. Ya no importa la cuestión de la justicia, sino simplemente evitar las *συστάσεις* (v. 415) o la guerra en la propia casa (*οικεῖος πόλεμος*, en el verso 419), o ser considerado loco o insensato (*μωρίαν*, verso 417, que es la locura producto de un deseo desenfrenado). De todos modos, en el momento en el que retrasa la toma de una decisión tratando de salvar su propia consideración ante la sociedad, va a poner como argumento el hecho de que él no actúa como un tirano sino que busca la acción justa para recibir un trato justo (vv. 420-424). Pero la discusión sobre lo *dikaion* está ahora muy alejada de la presentación hecha en la *gnome* inicial. Igual que en *Ifigenia en Áulide*, el conflicto de intereses mezquinos deja a la situación dramática en un callejón sin salida, que sólo puede resolverse con la actitud verdaderamente desinteresada de la joven víctima que se ofrece en sacrificio. De este modo, queda claro que la respuesta de Macaria no resulta un episodio incidental y sin importancia, sino que, muy por el contrario, representa un paso fundamental para la determinación del significado del personaje de Demofonte e, incluso, de los atenienses. Si en la primera parte de la tragedia la oposición marcada por la *gnome* inicial estaba representada por Demofonte-Euristeo, en esta segunda parte el lugar de Demofonte va a ser ocupado por Macaria, y Demofonte, junto a los atenienses, es desplazado al otro extremo de la oposición. Pero veamos de qué manera se presenta este sacrificio.

Luego de unos breves versos del coro (425-426), hay una larga *rhexis* de Yolao (versos 427-460). Allí el viejo amigo de Heracles primero se lamenta (versos 427-450), y luego intenta encontrar una solución a la circunstancia: se ofrecerá él mismo como víctima para calmar el deseo de venganza de Euristeo (versos 451-460). Su solución es

impracticable, pero ofrece una justificación que está en línea con la *gnome* inicial, y que pudo haber utilizado el propio Demofonte: οὐ φιλεῖν δεῖ τὴν ἐμὴν ψυχὴν (v.455). No se debe amar la propia vida más que la vida de los demás. Si bien el ofrecimiento de Yolao no sirve para poner en movimiento la acción trágica, tiene el valor de representar una de las posibles vías no transitadas. La respuesta de Demofonte (versos 464-473), que desecha la posibilidad de un ofrecimiento semejante, sirve para dejar la acción nuevamente en un punto muerto. Estamos justo en medio de la tragedia, y el motor inicial de la acción ha llevado a un callejón sin salida. La entrada en escena de Macaria, por inesperada e imprevista que parezca, tiene una función dramática crucial. Más allá de la importancia que su acción adquiere a la luz de la definición del significado de cada personaje y de la tragedia como un todo, su aparición en escena aporta la novedad dramática indispensable para que la obra pueda discurrir hacia una definición final. Quienes hablan de esta escena como interpolada pierden de vista este carácter esencial que adquiere la escena como motor dramático de la acción. Pero, evidentemente, esto no es todo.

La participación de Macaria en la tragedia se reduce a un breve pasaje: una *rhexis* de presentación (versos 474-483), una más larga *rhexis* central, en la que define el sentido de su ofrecimiento (versos 500-534), y, luego de tres breves intervenciones en diálogo con Yolao y Demofonte (versos 547-551, 558-563, y 565-566), una *rhexis* en la que se despide de Yolao y de sus hermanos (versos 574-596). En poco más de cien versos se define toda su actuación, y, de allí en adelante, ni siquiera se la vuelve a nombrar en la tragedia, lo que ha llamado la atención de los críticos.⁽²⁴⁾ Sin embargo, la brevedad de su participación no puede hacer soslayar la importancia que su escena desempeña a la hora de esbozar una interpretación general de la tragedia.

En la primera *rhexis*, Macaria inquiriere acerca de los posibles nuevos motivos de sufrimientos. Seguramente, las palabras de Yolao y de Demofonte la han sobresaltado y, obligándola a sobreponerse a las necesidades de recato apropiadas para las mujeres (versos 474-477), decide enfrentar el mundo exterior para preguntar acerca de los dolores presentes y futuros. Hay una excusa muy importante para ello: μέλει δέ μοι/ μάλιστ' ἀδελφῶν (v.480-481). Si en esta segunda parte de la tragedia Demofonte se

²⁴ Cfr. Wilamowitz (1882), pp. 337-364.

mostraba como aquel que sólo se preocupa por mantener intactas sus seguridades, desde un principio Macaria se presenta como aquella que se preocupa por el bien de los demás. Si en su primera *rhexis* sólo se lo señala incidentalmente, una vez enterada del reclamo de los oráculos su posición se aclara definitivamente.

En la segunda *rhexis* de Macaria la posición del personaje ya está tomada definitivamente desde el mismo momento en el que supo cuál era la situación en la que todos estaban inmersos. A diferencia de la Ifigenia de la obra homónima, no hay ninguna modificación en su conducta. A diferencia también de Ifigenia, el oráculo no está destinado específicamente para reclamar su propio sacrificio, sino que se refiere a cualquier joven de noble progenie. Estas diferencias no son casuales: en esta situación, lo que le interesa a Eurípides es contrastar la actitud decididamente egoísta de Demofonte con la actitud decididamente altruista de Macaria.⁽²⁵⁾ Es por ello que, una vez enterada de los requerimientos de Core para la salvación de los Heraclidas, la joven piensa inmediatamente en los otros (tal cual lo había anticipado en los versos 480-481): sus primeras palabras son una prohibición para que continúen los temores ante la enemiga lanza de los argivos (verso 500). El ἐγὼ γὰρ αὐτῇ (verso 501) que sigue reafirma la conciencia de la joven en la acción que va a emprender.

Desde el punto de vista dramático, la preparación de la acción de Macaria es contraria a aquélla de Ifigenia: en los dos casos la entrada en escena de los personajes es demorada, pero mientras que de la hija de Agamenón se habla desde el comienzo de la obra y, en primer lugar, se describe su conducta como la de una joven muchacha alegre ante la perspectiva de una boda favorable, en el caso de Macaria, por el contrario, ni siquiera teníamos información acerca de su existencia y, además, esta falta de preparación es congruente con su posterior presentación decidida e inmodificable. Todo ello lleva también a que se deje pronto de hablar de ella, una vez que la acción ha sido remitida en la dirección correcta. Esta diferencia creemos que está justificada por la diferencia de intenciones del poeta: en este caso, lo que le importa es marcar el contraste con Demofonte en el momento de resolver una situación conflictiva que requiere de una

²⁵ Nota muy bien Foley (1985), pp. 65-146, que en las obras de sacrificio voluntario más tardías (fundamentalmente, *Ifigenia en Aulide*) siempre se encuentra alguien que manifiesta una oposición a este sacrificio, y, además, se duda acerca de la causa por la cual la joven debe morir. Nada de ello se ve en la Macaria de esta obra. Sin embargo, la explicación para esta diferencia es distinta a la nuestra: creemos que se trata de contrastar deliberadamente la actitud de Macaria con la de Demofonte.

toma de posición: pensar primero en sí mismo, o pensar primero en los otros. No se trata de analizar el complejo mecanismo por el cual una joven termina convirtiéndose en heroína.

Por otra parte, Macaria es un eslabón en un juego de conflictos (comandados por la *gnome* inicial) que podrían resumirse de este modo: argivos-atenienses, atenienses-Macaria y atenienses-argivos. Los primeros términos de la oposición representan a los inútiles para la ciudad que piensan primero en su ganancia, y los segundos términos representan a aquéllos que son capaces de pensar primero en los demás para actuar de acuerdo con la justicia.⁽²⁶⁾ Si la *rhexis* de Macaria comenzaba con esta reafirmación de su decisión individual, el discurso terminará con la misma perspectiva: (versos 533-534) εὔρημα γάρ τοι μὴ φιλοψυχοῦς' ἐγὼ / κάλλιστον ἤρρηκ', εὐκλεῶς λιπεῖν βίον. Pero tal vez donde mejor se exprese la idea sea en los versos 530-532: *esta vida se ofrece de manera voluntaria y no involuntariamente; y anuncio que voy a morir por estos hermanos y por mí misma.*

Es equivocada la perspectiva introducida por Schaerer (²⁷): afirma que, de alguna manera, el sacrificio total de Macaria da cumplimiento al sacrificio parcial de Demofonte. No se trata de dos actitudes con diferente intensidad pero orientadas en la misma dirección. Muy por el contrario, creemos que, en realidad, se trata de dos actitudes contrapuestas. Los argumentos racionales puestos por Demofonte para justificar su protección de los suplicantes (las normas religiosas, genealógicas y morales) se deshacen cuando debe sostenerlos con la acción. La verdadera motivación de su obrar habría que buscarla en otra parte. En cambio, Macaria no argumenta: ella se ofrece de manera directa y simple por la salvación de los otros. Es por ello que también diferimos de Schaerer cuando afirma que Macaria, de los tres argumentos dados por el rey, sólo toma dos: la raza y sus hermanos, pero no sus dioses. Lo que ocurre es que la obra no se detiene en el dibujo del personaje de Macaria, sino que sólo lo presenta en función de un contraste con Demofonte, del mismo modo como antes había contrastado a Demofonte con Euristeo, y como luego contrastará a Euristeo con Alcmena. La misma idea de que el personaje espere una retribución futura, en un más allá lejano, arruinaría su función

²⁶ Para la cuestión de la importancia comunitaria y política del sacrificio de Macaria cfr. Wilkins (1990), pp. 177-194.

²⁷ Cfr. Schaerer (1958), pág. 241-243.

como personaje. Ella responde de manera espontánea, no racional ni argumentada, a la exigencia que le impone la situación trágica en la que está inmersa, pensando siempre primero en el bien para los demás. Aquellos que quieren conciliar políticamente este tipo de situaciones trágicas están condenados a pasar a formar parte del bando de aquellos que resultan inútiles para la ciudad. En esta misma dirección irá la reflexión del coro que pone fin a esta segunda parte de la tragedia.

El segundo estásimo (versos 608-628) es aún más breve que el primero. Ya no se trata de una tríada, sino simplemente de un juego de estrofa y antiestrofa. Sin embargo, a pesar de la brevedad y de las ideas poco originales que expresa, nos permitirá confirmar la estructura compositiva que estamos postulando.

La estrofa recoge una larga serie de afirmaciones *gnómicas* propias de la sabiduría tradicional de Grecia. Las ideas acerca de la inestabilidad del destino y de la rueda de la fortuna no parecen agregar demasiado (por no decir nada) a lo que se acaba de presenciar sobre la escena. Luego de la escena de Macaria, y de las palabras de alabanza que su acción ha merecido, la tragedia deberá reiniciar su rumbo. La acción dramática está en un momento de morosidad, y hace falta un golpe de timón que reoriente el decurso teatral. Consciente de ello, el poeta va a jugar primero con este tipo de elucubraciones filosóficas (adecuadas a lo que acaba de acontecer con Macaria) para, inmediatamente, con un cambio brusco, pasar en la antiestrofa a dirigirse a una segunda persona (Demofonte) que deberá sacar conclusiones sobre la acción ocurrida y sobre las reflexiones escuchadas. Es esta antiestrofa la que cobra valor en el momento de juzgar el balance que el canto coral aporta a la evolución de la tragedia.

En este sentido, debe destacarse el sujeto en segunda persona (σὺ) que, introducido por el ἀλλὰ, comanda los verbos en imperativo (verso 619). A partir de allí el coro lleva la reflexión de Demofonte en dos direcciones: en primer lugar, hacia la consideración acerca de la conducta de Macaria, que aceptó su destino de muerte en favor de sus hermanos y de su patria (versos 621-622). Nótese que el coro destaca el ofrecimiento altruista: πρὸ τ'ἀδελφῶν καὶ γᾶς. A partir del verso 625, el coro se vuelve hacia Demofonte para que reconsidere su propia situación, y comprenda lo que en realidad debía saber desde un principio: que la virtud sólo puede demostrarse a través de los dolores (verso 625). El único ejemplo de ello es Macaria, que se convierte en digna

de su padre y de su noble nacimiento (versos 626-627). Evidentemente, queda claro que Demofonte no ha seguido este camino: no ha enfrentado los dolores que la acción virtuosa trae aparejados, y, de esta manera, no ha sido digno de la reputación heroica. Este pasaje del coro termina de definir la inversión de la consideración acerca de Demofonte. El rey que quería realizar un acto heroico protegiendo a los débiles que se postran en súplica ante el altar de Zeus, en realidad no es más que un hábil político que ha querido defender su autoridad de aquéllos que la amenazaban y que, además, no duda en abandonar sus decisiones cuando las consecuencias de estas decisiones le resultan difíciles de soportar. El acto heroico está fuera de sus posibilidades reales, y ello por pensar primero en sus propios intereses.

En estas circunstancias, y a la luz de lo que luego ocurrirá sobre la escena, la antiestrofa termina con una recomendación que puede ser leída en dos direcciones. Por un lado, la indicación de que deben respetarse las muertes de los buenos (versos 627-628) está dirigida, en lo inmediato, hacia Macaria. Pero no ha habido nada que justificara un consejo semejante hacia Demofonte, que no ha dado muestras de irrespetuosidad hacia Macaria. En todo caso, estas palabras deberán cobrar su sentido más pleno cuando Alcmena no respete la vida de quien es su prisionero de guerra, y para ello cuente con el beneplácito del rey de Atenas. En este sentido, el final del coro lanza la obra hacia su acabamiento en la tercera parte en la que la hemos dividido.

3.- La inversión del planteo

El último tramo de la tragedia acumula varias acciones. Podemos dividirla en tres partes: 1) el diálogo entre el criado (que anuncia la llegada de Hilo) con Yolao y con Alcmena (versos 630-747); 2) el relato del mensajero que narra a Alcmena el desenlace de la guerra (versos 784-891); y 3) el *agón* entre Alcmena, el criado y Euristeo, en donde se decide acerca de la vida de este último (versos 928-1055). En medio de cada una de estas escenas, el coro juega su papel importante en el tercero y en el cuarto estásimos (versos 748-783 y 892-927, respectivamente). Creemos que esta estructura reposa sobre dos ejes: por un lado, otorgar rápidamente los datos argumentales que lleven a la resolución de la trama; por otra parte, establecer las condiciones necesarias

para que la inversión del planteo en lo que respecta a la relación entre suplicante y suplicado pueda llevarse a cabo de manera completa. Es este segundo eje el que analizaremos.

El tercer episodio se inicia con el ingreso de un criado que anuncia la llegada de Hilo (otro hijo de Heracles), quien viene a luchar junto con Demofonte en contra de Euristeo. Ha llamado la atención de los críticos ⁽²⁸⁾ el hecho de que esta aparición de Hilo (una especie de *Deus ex machina* subvaluado) haga olvidar completamente (al menos para los personajes de la obra) el inmediatamente reciente sacrificio de su hermana Macaria, a quien ya no se nombra. Creemos que no se ha prestado la debida atención a un detalle: desde el punto de vista de la acción dramática, ambas escenas tienden a solucionar el mismo punto muerto al que había llegado la acción, y, tal vez, la presencia de Hilo podría generar la expectativa de que el sacrificio de Macaria ha resultado innecesario. Ello nos permite descubrir un aspecto interesante del entramado de la tragedia: que, más allá de su función argumental, cada una de estas acciones tiene que ser necesaria en tanto y en cuanto cumpla una función diferente para el desarrollo del conflicto trágico que da sentido y unidad a la obra. Ya hemos señalado la función central que desempeña la escena del sacrificio de Macaria. Cumplida dicha función, ahora será necesario olvidar rápidamente la cuestión y prestar atención a los otros elementos que entran en juego en la estructura de la tragedia. Es en este sentido como hay que analizar la presencia de Hilo.

Pero esta presencia de Hilo permanece virtual, ya que, si bien sirve para determinar la victoria de los atenienses, no lo vemos actuar sobre el escenario. Es por ello que, creemos, su funcionalidad debe ser buscada en una relación especular con el rejuvenecimiento milagroso de Yolao, quien, nuevo *Deus ex machina* (no desde la perspectiva de la técnica teatral, sino a partir de la manera inesperada con que resuelve el nudo de la acción dramática), representa sobre la escena esta fuerza nueva que entra en acción para producir la victoria de los atenienses sobre los argivos, sin que la guía de Demofonte resulte demasiado significativa.⁽²⁹⁾ Hilo y Yolao ofrecen desde afuera, habiendo llegado sin que nadie lo espere, y después de lograr a través de una fuerza física

²⁸ Cfr., sobre todo, Wilkins (1990), y McDonald (1978), pp. 64-65.

²⁹ Cfr. Devereux (1971), pp. 167-179.

que llega de manera misteriosa, la victoria que el sacrificio de Macaria había garantizado y que Demofonte no supo, no pudo o no quiso obtener. En este sentido, rechazamos abiertamente el carácter cómico que la mayoría de los críticos ha querido otorgarle a la escena de los preparativos para la guerra de Yolao (versos 731-747). Por el contrario, postulamos que, además del carácter emotivamente ejemplar que siempre tienen los éxitos deportivos de los viejos en la propia literatura griega (mucho más en el caso de éxitos guerreros), la escena muestra, al mismo tiempo, y por contraste, el punto de degradación al que había llegado la presunta actitud heroica de Demofonte. Sus últimas palabras antes de salir al combate no pueden ser más explícitas: el cobarde de Euristeo no puede soportar la lanza de un viejo (verso 744). Contra este Euristeo se había negado a luchar Demofonte.

Nuevamente el coro tendrá la función de un neutralizador temporal. Después de treinta y seis versos, la escena se retoma con la presencia de un mensajero que llega para contar el desenlace favorable a los atenienses que ha tenido el combate contra Euristeo. Alcmena, que hasta entonces había intervenido muy poco, pasa a tomar el comando de la acción teatral. La obra está llegando a su desenlace. Es por ello que cada detalle de la configuración de la estructura compositiva tendrá capital importancia. Lo tiene el canto del coro del tercer estásimo.

Este estásimo se presenta bajo la forma de una oración o una súplica a las divinidades. Sin embargo, estas divinidades no son las tradicionales, sino, en primer lugar, la tierra, y la luna y los rayos del sol (versos 748-751). Sólo en el fin de la primera antiestrofa aparece la referencia a Zeus (versos 766-769). Pero esta referencia es muy breve y sólo tiene por función permitir la transición hacia la segunda estrofa, en donde el canto adquiere la forma de himno, a través de la invocación a la divinidad (verso 770), el recuerdo de los anteriores beneficios obtenidos de ella (versos 770-772), y el nuevo pedido que se actualiza (versos 773-775). No nos preocupa demasiado la cuestión acerca de quién es esta diosa introducida como *πότνια*.⁽³⁰⁾ Resultará de mucho interés, en cambio, la conclusión de este coro de viejos atenienses en el final de la segunda estrofa:

³⁰ Wilamowitz supone que esta invocación se refiere a Gaia, argumentando que su consideración como *madre* (verso 772) no sería conveniente en referencia a Atenea, la diosa virgen. La mayoría de los editores, sin embargo, coinciden en considerar que se trata de Atenea, la diosa protectora de Atenas. Meridier (1961, p. 225) alega que una tradición hacía de Erictonio, rey y ancestro del pueblo ateniense,

(versos 775-776) οὐ γάρ ἐμᾶ γ' ἀρετᾶ
δίκαιός εἰμ' ἐκπεσεῖν μελάθρων.

La afirmación de que la virtud debería garantizar la seguridad de los hogares está en línea con lo que hemos postulado como fundamental para la interpretación de la tragedia. La cuestión acerca de la guerra y de la paz está en el centro del interés del poeta. Pero, para determinar su idea acerca de estos temas, no es necesario leer ninguna expresión sacada de contexto. En el contexto específico de la tragedia de la que forma parte, esta afirmación del coro pareciera indicar un lazo muy estrecho con la optimista idea socrática de que el conocimiento garantiza el acto moral y de que, a su vez, este acto moral garantiza la felicidad. En las palabras del coro, este acto virtuoso (que, además, según lo expresa en la segunda antiestrofa, está constituido por los actos rituales apropiados a la divinidad: el culto, los sacrificios, los cantos rituales, la danza de los coros y todas las ceremonias propias de las jóvenes en las grandes Panateneas) debiera traer aparejada la seguridad y la protección otorgada por la divinidad para vivir en paz. Sin embargo, la realidad indica (la realidad de la tragedia, pero también la realidad vivida por el público ateniense) que Atenas vive en estado de guerra. La pregunta que habría que responder es si esta guerra es provocada por una falla en la conducta de los hombres, por la carencia del conocimiento necesario y adecuado para la generación de la conducta apropiada, o por la crueldad de los dioses o del destino, ensañados en jugar con los hombres como si se tratara de marionetas en sus manos. Si la conducta de Demofonte y de Macaria no bastara para dar una respuesta a esta cuestión, será ahora la inversión de la relación de víctima y de victimario entre Alcmena y Euristeo quien nos permitirá obtener la respuesta definitiva de parte del poeta.

La segunda escena de esta tercera parte de la tragedia está compuesta por el cuarto episodio. Allí un mensajero cuenta el desenlace de la guerra entre Argos y Atenas. Su largo discurso (versos 799-866) puede dividirse en tres partes, cada una de las cuales

un hijo de Hefestos y de Atenea. Por otra parte, el término μᾶτηρ aplicado a una divinidad no necesita ser biológicamente exacto, ya que frecuentemente es de uso metafórico.

representa un momento en la concreción del combate, y, a su vez, cada una de estas partes permite concretar la inversión del planteo formulado:

1.- Antes de que el combate comience, un intento de Hilo (similar al de Menelao y Paris en *Iliada*) por poner fin a la disputa a través de un duelo singular fracasa por el rechazo de Euristeo (versos 799-822). Esta escena es interesante, en tanto refleja la cobardía de Euristeo, quien, rechazando el clamor común de los ejércitos por evitar la guerra, decide sumir a las dos ciudades en la muerte de la guerra general antes que asumir su condición de στρατηγός. Pero también resulta de interés en tanto y en cuanto Demofonte pasa a un plano absolutamente secundario, sin responsabilidad en el intento de resolver la situación ofreciéndose él mismo para este combate. De alguna manera, la actitud de Hilo espeja aquélla de Macaria, y, nuevamente, la actitud de Euristeo y de Demofonte quedan del mismo lado. La falta de virtud de los dos generales es la que termina desencadenando la guerra general.

2.- La descripción del combate propiamente dicho se realiza con gran velocidad (versos 823-842). El toque de las trompetas, el estruendo de los escudos entrechocados, la descripción del combate con falanges, la victoria definitiva, todo se describe con velocidad. Sólo hay tiempo para un detalle: las palabras que cada general pronuncia para arengar a su tropa. Tanto Demofonte como Euristeo hablan de manera similar, argumentando la necesidad de la defensa de la tierra madre y del honor que está en juego (versos 824-829). Esta coincidencia en la actitud de ambos antes del combate (que no puede considerarse sino una conducta hipócrita) no puede ser más que el reflejo de toda una serie de coincidencias en cuanto a sus conductas que ya se han estado destacando desde un comienzo.

3.- Finalmente, en una composición anular, el círculo se cierra con la descripción de la actitud de Yolao, que se lanza al combate en persecución individual de Euristeo, y, milagrosamente, logra el rejuvenecimiento que le permitirá atraparlo (versos 843-863). Nuevamente, se destaca el contraste entre la conducta de aquél que se esfuerza por lograr el bien común aún en contra de toda esperanza válida, enfrente de aquel otro que sólo ha velado por su seguridad individual, y no ha dudado en perjudicar al conjunto con tal de salvar su actitud egoísta. La conclusión del mensajero, con su retorno a la sabiduría tradicional en la referencia al carácter efímero de la existencia humana, que

puede cambiar abruptamente en el término de un mismo día (versos 863-866), representa el más adecuado colofón para detenerse en la meditación acerca de este contraste. El cuarto estásimo acabará por confirmar el tema, y, a su vez, permitirá observar la inversión del planteo en su perspectiva más apropiada.

Este cuarto estásimo está compuesto, al igual que el tercero, de un par de estrofas con su correspondiente antiestrofa (versos 892-927). La corrupción del texto, y las múltiples referencias, en cuanto al pensamiento expresado, a otras composiciones líricas, nos llevarían hacia muy complejas disquisiciones en un intento de análisis completo. Es por ello que vamos a limitarnos exclusivamente a aquel aspecto que resulta pertinente para el objetivo del presente trabajo.

La distribución del material lírico es muy precisa. En la estrofa (versos 892-900) se celebra la dulzura de los coros, y, en comparación con esta dulzura, la felicidad de los amigos que nace a partir de la inestabilidad del tiempo. En la antiestrofa (versos 901-909) aparece (se supone que en relación con esta dulzura de ver la felicidad de los amigos) la celebración de la ciudad de Atenas, que tiene siempre la posibilidad de seguir por el camino justo. La segunda estrofa (versos 910-918) cambia la perspectiva: dirigiéndose a una anciana (que será Alcmena), canta la apoteosis de Heracles, por tantos aspectos relacionado con la tragedia, y tan pocas veces mencionado. La antiestrofa segunda (versos 919-927) retoma las reflexiones generales, y establece la relación particular entre Atenea y Heracles con los hijos que suplican piedad, y que acaban de ser salvados de la muerte por la ciudad de Atenas. Como puede verse por esta descripción somera, los temas están muy vinculados con lo que se está tratando en la tragedia. Nosotros intentaremos solamente destacar la manera en que se desarrolla la cuestión de la atribución del camino justo en el análisis de la conducta de Atenas, y el modo en que esta atribución actúa sobre la consideración de la relación entre Alcmena y Euristeo, que inmediatamente se presentará sobre la escena.

En este sentido, el verso 901, que inicia la antiestrofa primera, es muy significativo. Allí, dirigiéndose a la ciudad en segunda persona, el coro afirma que ella tiene ὁδόν τιν'... δίκαιον. Se trata del mismo concepto de justicia que estaba ligado, en la *gnome* inicial de Yolao, al hombre que vivía en función del bien de los demás. Evidentemente, esto puede ser dicho de la ciudad de Atenas después de la narración que

acabamos de escuchar de parte del mensajero, pero ello solamente en tanto y en cuanto esté referido a los ciudadanos que atravesaron un combate innecesario en defensa de los heraclidas; jamás podrá decirse algo semejante de este Demofonte que no tomó la actitud propia de un jefe para evitar las muertes inútiles. De modo tal que debemos leer esta afirmación en función de un contraste con lo que viene de ser narrado. Pero, además, actuará también como contraste de lo que inmediatamente ocurrirá sobre la escena. La actitud de Alcmena deberá considerarse, también, como alejada del *camino justo*. En esta relación con Alcmena, tal vez las palabras finales del coro sean aún más relevantes.

En los versos 926-927 el coro afirma, a través de una oración expresada en modo prohibitivo, el deseo de no tener nunca la actitud contraria a aquella señalada en la cita precedente. Es decir, allí se indica el segundo término de la *gnome* inicial, o sea las conductas que alejarían a la ciudad o a cualquiera de los ciudadanos del camino justo. Esta conducta estará comandada por el orgullo y el alma insaciable: φρόνημα ψυχὰ τ' ἀκόρεστος. Evidentemente, estas palabras finales del cuarto estásimo deben tener un referente muy específico. Y, analizando lo que ocurre inmediatamente sobre la escena, es obvio pensar que quien demuestra tener un orgullo indomable y poca saciedad y moderación en su conducta es la propia Alcmena, quien no se conforma con obtener la victoria y la libertad para los suyos, sino que cae en el exceso de pedir la muerte del prisionero de combate, contrariando todas las normas de la ciudad y convirtiendo de este modo al cruel tirano en suplicante, al victimario en víctima. El camino está preparado para que la inversión completa se produzca.

El criado ingresa trayendo a Euristeo (versos 928-940). Alcmena lo recibe con palabras duras, y recuerda brevemente los múltiples sufrimientos que el rey de Argos le infligió antaño a Heracles, y más recientemente a los heraclidas (versos 941-960). Pero ahora ha encontrado a unos varones y a una ciudad libres (verso 957), que no le temen, y, por tanto, será necesario que muera malamente (verso 958). ¿De qué manera una cosa (la necesidad de que muera) se desprende de la otra (el hecho de que la ciudad de Atenas sea libre y los varones no teman)? Tal vez alguien podría ofrecer un modo de conexión entre ambas cuestiones. Pero Alcmena no podrá, al modo de la sofística, convertir en mejor el peor argumento. Seguramente, Eurípides hubiera podido poner en boca de Alcmena una manera más convincente de justificar su conducta. Pero si no lo hace, es

porque sus razones deben quedar expuestas como insuficientes. Tampoco podrá argumentar desconocimiento acerca de sus obligaciones en este punto. Será el criado quien, inmediatamente, la pone en presencia de la realidad (verso 961):

Οὐκ ἔστ' ἀνυστὸν τόνδε σοι κατακτανεῖν.

De modo que, indudablemente, el acto que está a punto de realizar será reconocidamente malo, puesto que es imposible de llevar a término. Es interesante el análisis que de esta escena de *agón* realiza Duchemin,⁽³¹⁾ cuando afirma que Eurípides ha condensado en un solo *agón* la materia correspondiente a dos debates: aquél que se refiere al punto de vista moral, y se debate entre Alcmena y el criado en la esticomitía de los versos 961-974, y aquel en el que prima el valor dramático, y tiene lugar entre Alcmena y Euristeo, con el alegato de éste en los versos 983-1017, y el diálogo final de los versos 1020-1053, en el que se define la decisión de la madre de Heracles. Sin embargo, si bien el resultado de ambas agones, desde una consideración argumental, consiste igualmente en la muerte de Euristeo, desde el punto de vista teatral, en cambio, cada uno de estos *agones* tendrá un resultado distinto.

En el caso del *agón* entre Alcmena y el criado, la disputa gira en torno a la cuestión moral acerca de si corresponde o no matar a aquel que ha causado sufrimientos a los otros. La argumentación de Alcmena es sencilla: es bello matar a los enemigos (verso 965). Debemos entender que su conducta está guiada por la respuesta impulsiva y emocional a la agresión recibida. Por ello califica a su acto como καλὸν y no como δίκαιον. Es el criado quien la pone en presencia de las leyes, que prohíben matar a quien se aprisiona vivo en el combate (verso 966). Pero su decisión está tomada y no va a modificarse, aunque sepa que con ello ganará un enorme reproche (verso 974). Para expresarlo en los términos de la ética socrática: ella conoce el mal, pero lo obra de todos modos.

La conclusión del primer *agón* es de carácter moral: queda definitivamente claro que la decisión tomada por Alcmena es moralmente incorrecta. Sin embargo, esta decisión moral, elaborada desde una perspectiva racional, deberá ser confrontada con la

³¹ Cfr. Duchemin (1968), p. 76.

realidad de las personas involucradas, para que se haga carne en la conciencia de cada uno la crueldad que una decisión de este tipo lleva aparejada. Es justamente ésto lo que provocará el segundo *agón*.

La entrada en escena de Euristeo contrasta vivamente con todo lo que se ha dicho de él en el resto de la tragedia. El pérfido y cruel que quería torturar, como un bárbaro, a los hijos de Heracles, y manchar el respeto debido a los altares, se comporta ahora como un ciudadano que sabe abogar por sus derechos y respetar las decisiones de sus captores, aunque éstas no se ajusten a los dictados de la justicia. Se equivoca Wilkins cuando pierde de vista esta variación en la conducta de Euristeo e intenta explicar la situación exclusivamente a partir de los aspectos culturales concernidos: afirma que el fenómeno del héroe enemigo, cuyo cuerpo enterrado servirá de talismán contra la agresión de su primera ciudad (en este caso, además, de manera específica durante la guerra del Peloponeso) es análogo al de otros héroes trágicos, como Orestes y Edipo, cuyos cuerpos, después de muertos, han servido para la protección de Atenas.⁽³²⁾

Creemos que no se trata de la misma situación. Euristeo, a diferencia de Orestes y de Edipo, ha modificado su conducta de manera abrupta. Y todavía más: luego de la *rhexis* de los versos 983-1017, en que hace, en un marco de dignidad, un último intento por salvar su vida, enmarca toda su conducta dentro del cuadro general de aquello que fue decidido desde siempre por la voluntad de los dioses. De este modo, si su conducta anterior obedeció a los dictados de Hera (versos 1039-1040), ahora, y también por voluntad de los dioses, su tumba servirá como protección para Atenas y para todos los heraclidas. No hay injurias en su boca, no hay improperios ni amenazas futuras. El oráculo que trae a cuento Euristeo en el fin de la tragedia (versos 1026-1044), que tantas dificultades ha provocado en los críticos, en realidad tiene una función teatral muy definida: más allá de su carácter etiológico, y de las acciones culturales específicas a las que se refiera, es evidente que este oráculo muestra la contracara de Alcmena: en la derrota, Euristeo sabe comportarse con mayor humanidad que aquella en la victoria. El cuadro inicial de la tragedia se ha invertido completamente. La valentía y lealtad de los atenienses, que parecía contrastar con la crueldad de los argivos, termina siendo también

³² Cfr. Wilkins (1993). pp. XXIV-XXV. Para Orestes y Edipo como benefactores de Atenas puede consultarse, respectivamente, Esquilo, *Eumenides*, vv. 754-777, y Sófocles, *Edipo en Colono*, vv. 455-460.

crueldad extrema; mientras tanto, la salvación de la ciudad y de los heraclidas recaerá ahora en los méritos del argivo que de victimario se convirtió en víctima, y de cruel insensible en factor de humanidad y perdón. Es por la claridad con que esta inversión se ha desarrollado a lo largo de la obra que creemos que no puede sostenerse la interpretación tradicional de la tragedia como de una obra belicista en honor de la Atenas que acaba de entrar en un conflicto con Esparta. En todo caso, la relación de la obra con la realidad política de Atenas se esconde en un lugar mucho más profundo que aquel que habla de un Eurípides belicista o pacifista, contrario o favorable a Atenas o a la guerra de reciente inicio.

LA GUERRA COMO ELEMENTO ESTRUCTURADOR

Hemos intentado recorrer la estructura compositiva de la tragedia. En ese camino, nos hemos encontrado con una obra cuyos elementos se eslabonan a partir de una relación entre suplicante y suplicado que muestra tres facetas diferentes, y, sin embargo, todas ellas complementarias. No obstante, hay un elemento importante al que no se ha hecho todavía demasiada referencia. Se trata de la cuestión de la guerra. Justamente, el tópico al que habíamos señalado como fundamental para entender la estructura de la tragedia. Sin embargo, será sólo después de trazar el itinerario completo de la estructura compositiva de la obra, sólo después de observar el modo en que se distribuye y ordena el material dramático, que podremos tentar una explicación global que reconstruya la estructura profunda a partir de la estructura compositiva.

La cuestión de la guerra está presente a lo largo de toda la tragedia. Sin embargo, no se trata de un mero decorado, o de un referente externo que podría permitirnos definir la posición política o ideológica del autor frente de la realidad histórica de la guerra entre Atenas y Esparta. Creemos que la cuestión es mucho más profunda. En realidad, se trata de que cada una de las relaciones frustradas o exitosas entre suplicante y suplicado encierra una amenaza de guerra, que finalmente se concreta con el éxito de Yolao, Hilo y Demofonte sobre Euristeo. Esta inminencia de la guerra nos permitirá detectar cuál es, para Eurípides, el motor, la realidad peculiar y característica de la condición humana, que pone en movimiento la maquinaria de la guerra.

¿Por qué se produce, en *Heraclidas*, la guerra entre atenienses y argivos? Por un lado, por la actitud impía y cobarde de Euristeo, quien quiere matar a los hijos de Heracles para que ninguna sombra amenace su poder (argumento pragmatista), y, por ello, no respeta ni siquiera los altares de los dioses; y, por otro lado, por la actitud de Demofonte, quien piensa que si no rechaza la pretensión del rey argivo su poder se verá menguado y su capacidad de maniobra definitivamente acortada (argumento pragmatista también). Es decir, cada uno de los reyes piensa primero en sí mismo y en la conveniencia de realizar acciones que acrecienten y sostengan su poder. Es este choque de conveniencias contrarias lo que suscita la guerra. Ello, como dirá Tucídides, está en la naturaleza de la "cosa humana".⁽³³⁾ Y este choque de conveniencias contrarias no deja ni vencedores ni vencidos, pues atenienses y espartanos deberán cargar con su cuota de sufrimientos; al mismo tiempo, el éxito de unos y la derrota de otros no depende ni de su virtud ni de su fuerza, sino, en última instancia, del acto heroico de quien ofrece su vida en sacrificio y de la ayuda de los dioses que sigue a esta ofrenda.

Sin embargo, Eurípides no ha querido dejar sin resolver la cuestión acerca de la cuota de felicidad que le cabe esperar al hombre. Si en la primera y en la tercera partes de la tragedia podíamos ver las actitudes cobardes e interesadas de argivos y atenienses, respectivamente, que chocaban y provocaban muerte y tristeza a los otros, en la segunda parte de la obra se nos aparece la posibilidad de una alternativa. Enfrente de quienes piensan primero en sí mismos está quien piensa primero en los otros, y ofrece su vida para solucionar un conflicto: Macaria. El análisis de la condición humana ha llevado al poeta a descubrir las dos respuestas extremas en las que esta condición humana se descubre cuando se enfrenta con la realidad de la guerra.

Nietzsche acusaba a Eurípides de representar el optimismo socrático en la cuestión ética y de dar, por ello, fin a la tragedia, al matar a su núcleo principal.⁽³⁴⁾ Creemos que, al menos en esta tragedia, se trata justamente de lo contrario. Euristeo, Demofonte y, sobre todo, Alcmena, conocen dónde está el bien. Saben cuál es la acción que se espera de ellos. Sin embargo, tienen otros intereses. Obran el mal, provocan el mal, y ello a pesar de que conocen el camino contrario. Pero la naturaleza humana es

³³ Cfr. Tucídides. Libro IV, capítulo 61.5, y el comentario al pasaje citado de Gómez-Lobo (1991), pág. 26, y nuestro capítulo II.

³⁴ Cfr. Nietzsche (1871), pp. 102-107, y nuestro capítulo II.

más fuerte que cualquier otro condicionamiento. Los intereses y las luchas por el poder son más fuertes que su proclamado intento de obrar el bien. Al mismo tiempo, la idea de que en la naturaleza humana está presente la convicción pragmática de que el más fuerte debe imponerse sobre el más débil no es aceptada por Eurípides de manera explícita, ni recomendada como norma general que deba tenerse en cuenta en el momento de tomar una decisión.

Inclusive, podría argumentarse que el repentino rejuvenecimiento de Yoloa tiene la virtud de testimoniar el hecho de que los dioses ayudan al débil cuando la justicia está de su lado, y que, de este modo, la realidad de que el más fuerte se impone sobre el más débil es falsa. Sin embargo, no creemos que la cuestión esté planteada en estos términos. Son los poderosos los que leen la realidad desde esta perspectiva. Y es esta lectura de la realidad la que provoca los dolores de la guerra. Además, al fin de cuentas ninguno de ellos se impone, ninguno de ellos puede decirse que tenga razón. Tanto Euristeo como Demofonte actuaron en función de la ley del más fuerte, e intentaron acrecentar su poder. Pero ambos fracasan en este intento. En términos socráticos, sus conductas constituyeron una "ilusión de perspectiva" que terminaron por generarles la infelicidad. Sin embargo, en términos pragmáticos, su desenfrenada búsqueda del poder para imponerse sobre los otros tampoco les ha reportado ningún beneficio. En el debate entre las dos doctrinas de acción política enfrente de la guerra, las conductas de estos personajes no encuentran una argumentación que las justifique.

Sólo de Macaria puede decirse que obra el bien. Sin embargo, este bien no se produce luego de un análisis minucioso y exhaustivo, sino que se ofrece de manera absolutamente espontánea. No es el conocimiento de la virtud moral quien la ha llevado a descubrir su conveniencia a largo plazo. Por el contrario, su ofrenda termina con los plazos largos. Tampoco su conducta le genera un poder superior al del resto. No es en estos términos que debe leerse la motivación del obrar humano. Ni la virtud ni la fuerza garantizan la felicidad. Sólo el acto heroico hecho por amor y más allá de cualquier cálculo establece una tranquilidad de espíritu que está más allá de cualquier conveniencia inmediata.

Podemos concluir que la tragedia testimonia y analiza las características de la condición humana: ella es capaz de llevar al hombre hacia los extremos más distantes:

desde el acto cruel e impiadoso de quien conoce el camino correcto pero no lo obra, hasta el acto heroico y lleno de sentido de quien se ofrece generosamente sin medir las consecuencias. La guerra es una buena circunstancia para que estas dos facetas de la condición humana muestren sus posibilidades.

Entonces, ¿es Eurípides belicista o pacifista en esta tragedia? ¿Está a favor o en contra de la guerra entre Atenas y Esparta? ¿Está de parte de los atenienses o de parte de los espartanos? O, para decirlo en otros términos, ¿concuerta con la idea socrática de que la virtud moral lleva hacia la felicidad, o con la idea pragmatista de que en la naturaleza humana está marcada la ley de que siempre el más fuerte se impone al más débil, y, con ello, recomienda atenerse a esta realidad? Creemos que todas estas preguntas están mal formuladas. Al menos, no se las planteó así el poeta.

En este sentido, y para decirlo en las palabras de Dodds, él está "más allá del bien y del mal". Eurípides busca indagar acerca de los límites de la condición humana. Para ello, somete a la condición humana a situaciones límite. Evidentemente, la realidad de su tiempo le ofrecería buenos ejemplos de situaciones de este tipo. Pero el poeta no busca resolver su coyuntura política, sino comprender la naturaleza humana que la determina. Desde esta perspectiva, debe decirse que su posición pacifista, más que la de un militante, es la de aquél que comprende los resortes ocultos de los actos humanos. Más que el pacifismo optimista de quien cree que el hombre es bueno, en Eurípides se descubre el pacifismo atenuado de quien comprende que toda guerra es producto de los intereses mezquinos del hombre por mantener y acrecentar su poder, y con ello se granjea su propia destrucción. Contra esto hay poco que hacer. Es difícil luchar contra la naturaleza de las cosas. Pero en la naturaleza de las cosas también están estos personajes capaces de demostrar que hay lugar para el heroísmo en el hombre, que hay lugar para la esperanza.

La profundización del tema de la guerra en *Hécuba*

Las conclusiones obtenidas en la consideración del tema de la guerra en *Heraclidas* serán de utilidad y de aplicación en el momento de considerar el mismo tema en *Hécuba*, la obra que, en el orden cronológico de composición, continúa a aquella en cuanto al tratamiento del mismo tema. Si bien hay alguna discusión acerca de la fecha de su primera representación, las posiciones más serias parecen indicar que se trataría del año 424 a. C.⁽¹⁾

Una primera conclusión que puede obtenerse a partir de la aceptación de esta fecha está referida a una cuestión muy mencionada por los críticos: aquella que establece el cambio de perspectiva acerca del tema de la guerra en Eurípides como producto de la toma de Melos por parte de los atenienses en el año 415 a. C. Como hemos señalado en nuestra *Introducción*, esta crueldad de Atenas, que destruye a una isla neutral e indefensa, habría llevado al poeta a componer *Las Troyanas*, en donde por vez primera el tema de la guerra se analizaría desde el punto de vista de los vencidos y no desde la óptica de la exaltación patriótica. Sin embargo, es claro que el motivo de unidad de la tragedia que consideramos ahora está constituido por la presencia de Hécuba, con los sufrimientos que debe padecer a causa de la guerra de Troya recién concluida y a causa

¹ Es lo que supone Méridier (1960), en su edición para la colección Guillaume Budé. Ello fundamentalmente por dos razones: los versos 160 y s. y 172 y s., en donde canta la protagonista en la párodos, han sido remedados por Aristófanes en *Las Nubes*, versos 718 y s. y 1165 y s. de la primera versión, que es sin dudas del año 423 a. C.; por otra parte, el coro de los versos 455 y ss. de *Hécuba* menciona unas fiestas Delias quinquenales en honor de Leto, y estas fiestas fueron establecidas en el año 425 a. C., cuando los Atenienses purificaron la isla de Delos. Esta datación recoge sin más las conclusiones de Wilamowitz. Sin embargo, Zielinski (1885), basándose en estudios métricos, apunta hacia una época algo posterior, entre el 421 y el 416 a. C. También entre 420 y 418 a.C., aunque por razones de carácter literario, se inclina Schmid (1940, I, 3, p. 463). Sin dudarle, Macurdy (1966, pp. 40-46) la ubica entre el 425 y el 423 a. C., basándose no sólo en las mencionadas referencias indirectas, sino también en la posición que la obra tiene en cuanto al dominio técnico, que establece puntos de contacto con el viejo drama y muestra las últimas tendencias en cuanto a metro y estilo. El estudio, debido a Perdicoyanni (1991), fija la fecha de la obra entre el 426/5 y el 423 a. C. La última tesis de Mossman (1995), resume la cuestión y establece los límites de cualquier definición concluyente. De todos modos, termina por aceptar que razones métricas y literarias tienden a ubicar la obra hacia la mitad de la década del 20'. Parece ser la opinión mejor justificada.

de las nuevas desgracias que esta guerra genera, como coletazos inacabables.⁽²⁾ Es decir, debemos afirmar que la óptica del vencido ya había sido asumida por Eurípides al menos varios años antes de la masacre de Melos. Además, veremos también que la exaltación patriótica está lejos de constituir la perspectiva dominante en esta tragedia.

Sin embargo, sólo Hélène Perdicoyianni,⁽³⁾ entre los críticos modernos,⁽⁴⁾ destaca la relación entre *Hécuba* y *Troyanas*.⁽⁵⁾ Pero, a pesar de que reconoce que ambas obras tienen un tema en común, limita la extensión de este tema a una cuestión meramente argumental: aquella referida a las muertes futuras provocadas por la toma de Troya y a las consecuencias funestas que la guerra entraña para el pueblo troyano. De este modo, el poeta haría, en ambos casos, un esbozo esquemático acerca del estado psicológico de los miembros de la antigua familia real y de las mujeres troyanas que componen el coro, así como de sus reacciones emotivas frente a su destino.⁽⁶⁾ Nada se dice de lo que consideramos la cuestión central: el análisis de la condición humana que se descubre cuando el hombre, en su calidad de vencido de guerra, se enfrenta a las consecuencias que esta guerra (cualquier guerra, y no sólo la de Troya) lleva implícitas. La mirada acerca de la condición humana a partir de la posición unánimemente universal del vencido en la guerra (con las consecuencias tanto psicológicas cuanto filosóficas y políticas que cualquier guerra produce, fundamentalmente a partir de la determinación de las responsabilidades morales de quienes son sus causantes) constituye la gran originalidad del tema eurípideo, y no debería pasarse por alto esta originalidad. Limitar esta consideración exclusivamente al sufrimiento que provoca la guerra de Troya constituye, evidentemente, una deliberada renuncia a la posibilidad de profundización en el significado de la obra de arte.

² Es lo que postula Grube (1941), pp. 82-84. El problema de la unidad en esta tragedia es uno de los más debatidos. Más allá de las diferentes posturas que pueden señalarse, intentaremos justificar la unidad de la obra a partir de la consideración de la guerra como elemento central de su estructura.

³ Cfr. Perdicoyianni (1993), pp. 195-204.

⁴ A principios de este siglo, esta relación ya había sido notada. Cfr. Patin (1913), quien dedica sus capítulos X, XI y XII a *Troyanas* y *Hécuba* en conjunto: volumen I, pp. 331-427.

⁵ También lo nota Grifféro (1980-1981), pp. 234-241. Sin embargo, su interpretación, basada en el establecimiento de la datación de los textos y en la reconstrucción del contexto histórico, sólo ve en las obras un grito de pacifismo y una denuncia de las crueldades de la esclavitud. Creemos que la cuestión es más compleja.

⁶ Cfr. Perdicoyianni (1993), p. 195.

De todos modos, otras lecturas implican un apartamiento mayor. Poner el acento en el análisis del carácter del personaje de Hécuba, para comparar sus reacciones emotivas con aquéllas de personajes como Medea o Alcmena, por ejemplo, significa olvidar el contexto global que cada obra representa para la determinación del significado de cada uno de sus personajes. Pero ya volveremos sobre este punto.

Por otra parte, la consideración de la tragedia en tanto obra de arte ha sido muy discutida. Que no es una tragedia ha sido, incluso, sugerido por Gellie.⁽⁷⁾ Dudas similares, en cuanto a su género literario, aparecen en el trabajo de Rosenmeyer, quien, por otra parte, descubre que el centro de interés de la obra estaría radicado en el reflejo de las conflictivas impresiones de carácter, y en la inversión de las relaciones y de los valores tradicionales.⁽⁸⁾ Pero, más allá de esta postura extrema, ⁽⁹⁾ otras posiciones críticas le conceden el papel central a la ironía como determinante de la estructura de la tragedia.⁽¹⁰⁾ En el otro extremo del arco crítico, F. Zeitlin considera que esta obra es la menos consoladora de entre las tragedias de Eurípides,⁽¹¹⁾ devolviendo al texto su más plena calificación como tragedia. Veremos más adelante que esta apreciación es bastante adecuada, al menos de acuerdo con nuestras perspectivas.

En medio de estas posturas extremas, se han levantado diferentes maneras de interpretar la tragedia. Tal vez podríamos resumirlas, con alguna brevedad, en este cuadro de situación:

1.- La obra es un grito en favor del pacifismo. En 1952, Abrahamson ⁽¹²⁾ la vio como un reflejo de la realidad de un campo de concentración, en la que Hécuba llega a convertirse

⁷ Cfr. Gellie (1980), pp. 30-44.

⁸ Cfr. Rosenmeyer (1987), pp. 264-70. Adkins (1966), pp. 193-219 argumenta que, lejos de rechazar los valores populares griegos, en *Hécuba* Eurípides reafirma el valor tradicional de honrar a los amigos, y extiende el uso tradicional y pertinente de algunos términos referidos a lo que no debe hacerse.

⁹ Tal vez representada también por Buxton (1990), pp. 41-51. El sentido de la tragedia consistiría en admitir la existencia de la frustración como parte integrante de la vida.

¹⁰ El primero en hablar de la ironía en *Hécuba* es Conacher (1967). Lo siguen Whitman (1974); Vellacott (1975) y Michelini (1987). Hogan (1972), pp. 241-57, ve ironía en el tratamiento de Agamenón. Tarkow (1984), pp. 123-36, percibe ironía en el énfasis puesto por el poeta en destacar la transferencia de obligaciones de generación en generación, y en el carácter degradado de esta transferencia, ya que contrasta el colapso moral de Hécuba cuando ejecuta su venganza con la pureza moral de Polixena.

¹¹ Cfr. Zeitlin (1991), pp. 51-94.

¹² Cfr. Abrahamson (1952), pp. 120-29.

en una bestia ⁽¹³⁾ cuando es torturada más allá de lo que es posible resistir. En 1971, Di Benedetto, siguiendo, aunque más moderadamente, la línea de análisis político de Goossens, afirma que la obra constituye el primer ejemplo en el que Eurípides desarrolla un ataque explícito en contra de los demagogos: la obra constituiría una valoración negativa acerca del fenómeno de los demagogos, en el contexto de una propaganda en vista de las luchas políticas antidemocráticas. La condena de la guerra que de allí se deriva, en consecuencia, es el resultado natural de una condena más general a una forma de hacer política.⁽¹⁴⁾ En 1975, Vellacott ⁽¹⁵⁾ considera que la tragedia es una implacable y detallada comprobación de la corrupción que resulta de la guerra. Posiciones similares sostiene en 1993 W. G. Thalmann.⁽¹⁶⁾

2.- La obra retrata, desde una perspectiva psicológica, la declinación de un carácter que, en otras circunstancias, habría podido ser bueno. Se trataría, en consecuencia, de denunciar de qué manera una ley corrupta y unas condiciones generales embrutecedoras serían capaces de deformar aún a una naturaleza noble, como es el caso de la piadosa mater dolorosa de esta tragedia, que, en función de estas realidades, quedaría reducida al más bajo común denominador humano. Es la posición sostenida, entre otros, por Nussbaum y Segal.⁽¹⁷⁾ También Collard ⁽¹⁸⁾ sugiere que Eurípides, en *Hécuba*, está haciendo un examen de los principios morales que todos los caracteres evidencian de manera diferente, y, además, un estudio particular de un carácter específico, el de Hécuba. Collard ⁽¹⁹⁾ retoma también las posiciones de Hall ⁽²⁰⁾ en cuanto al interés por el estudio de las relaciones entre bárbaros y griegos por parte de Eurípides en esta obra. La situación del bárbaro Polimnestor en su reclamo de amistad y lealtad con Agamenón, y la consideración de la venganza de Hécuba contra Polimnestor como un acto más bárbaro

¹³ Para la profecía etiológica acerca de la conversión de Hécuba en una perra, símbolo para los marinos (vv. 1265 y ss.), puede consultarse con provecho el mencionado artículo de Ra'Anana Meridor (1978), especialmente pp. 32-34, y, fundamentalmente, el estudio de Gall (1997), pp. 396-412.

¹⁴ Cfr. Di Benedetto (1971), pp. 138-144.

¹⁵ Cfr. Vellacott (1975), pp. 162-173.

¹⁶ Cfr. Thalmann (1993), pp. 126-159.

¹⁷ Cfr. Nussbaum (1986), esp. pp. 397-421, y Segal (1990), pp. 304-17. En 1993, Segal repite su tesis, p. 158. También Webster (1967, pp. 121-24) considera que la obra es un retrato de una madre que deviene loca por el sufrimiento y que toma una cruel venganza sobre su torturador.

¹⁸ Cfr. Collard (1991), p. 21.

¹⁹ Cfr. Collard (1991), p. 30.

²⁰ Cfr. Hall (1989), especialmente el capítulo 5, en donde estudia las inversiones realizadas por Eurípides acerca de los valores morales según los ascribe a los griegos y a los bárbaros.

aún que el del rey bárbaro, ambas cuestiones han sido planteadas desde esta perspectiva psicológica. Para decirlo de manera concluyente en las palabras de L. Bergson: el fundamento de la representación trágica estaría constituido, en estas lecturas, por el desarrollo psíquico del personaje principal, que, desde la prisionera sin poder y aniquilada, se convierte en una vengadora poderosa y desconsiderada.⁽²¹⁾

3.- En 1987, D. Kovacs da una nueva visión acerca de la tragedia: se trataría de una reafirmación de los valores heroicos, en contra de la visión que sugiere un significado irónico debajo de la superficie del diálogo.⁽²²⁾ Esta posición es, tal vez, la menos desarrollada, pero merecerá una atención especial de nuestra parte.

La misma estructura compositiva ha sido condenada a causa de su duplicidad: tragedia de Hécuba ante el sacrificio requerido de Polixena, por un lado, y tragedia de Hécuba que busca vengarse del asesinato de Polidoro, por el otro. También se ha dicho que los efectos escénicos son siniestros travestimientos a partir de deliberadas y elaboradas variaciones sobre el común patrón de la tragedia. El carácter brutal de la venganza acometida por la protagonista ha sido destacado y volcado sobre la tragedia como un todo, e incluso sobre el propio poeta. La carencia de dioses y la irrelevancia de los cantos corales terminan de definir las características de una obra que,⁽²³⁾ a pesar de todo ello, suscitó las más claras aprobaciones: la cultura romana se ocupó profusamente de ella, con ecos en Catulo, Propercio, Virgilio y Ovidio, y en la época bizantina, junto con *Fenicias* y *Orestes*, fue una obra dilecta. Las traducciones al latín de la época renacentista, junto con las versiones romances (como la *Hécuba Triste*, de Fernán Pérez de Oliva, publicada en 1558, que es la primera tragedia antigua que se traduce al español) y las recreaciones modernas, no hacen más que testimoniar la vigencia de un texto tal vez tanto más atractivo cuanto más confuso y sugerente.⁽²⁴⁾ Las originalidades de la trama, que une elementos míticos pertenecientes a tradiciones diferentes, terminan de delinear los aspectos contradictorios de una obra que merece la relectura tanto como

²¹ Cfr. Bergson (1971), esp. pp. 65-73.

²² Cfr. Kovacs (1987), especialmente el cap. 3.

²³ Sobre un sumario acerca de estas cuestiones puede consultarse Heath (1987), pp. 40-68. En este sentido, resulta extraña la afirmación de Reckford y Lembke (1991), pp. 3-20, quienes aseguran (p. 19) que la *Hécuba* de Eurípides no es una obra problemática.

²⁴ Pueden consultarse, al respecto, las traducciones al latín de Erasmo de Rotterdam, al francés de Lazare de Baif, al italiano de Luigi Dolce, y al castellano de Fernán Pérez de Oliva, en 1528. Cfr. López Férrez (1992), p.359-362, y Tovar (1960), pp.101-102. Sobre la pervivencia de la obra véase Collard (1991), "The play's later fortunes and influence", pp.37-38.

el análisis filológico minucioso. La excelente edición de Collard de 1991 no hace más que demostrar la vigencia de estas necesidades.

La afirmación más importante de Collard ⁽²⁵⁾ es aquella que se refiere al tipo de trama a partir de la cual se estructura la tragedia. El crítico inglés agrupa a *Hécuba* junto con *Heraclidas* y con *Orestes*, en cuanto al tipo de trama utilizada: en los tres casos, se trataría de una acción de venganza desarrollada desde el desamparo. La situación de los personajes, en general femeninos (Hécuba en la primera de las tragedias mencionadas, o Alcmena en la segunda, o Electra y Orestes -única excepción-, en la última obra), daría lugar a una larga presentación de su estado de desamparo, para, posteriormente, justificar su acción de venganza como única respuesta al estado de cosas suscitado. Para el planteo que hemos formulado, resultará de capital importancia esta consideración conjunta entre *Hécuba* y *Heraclidas*, aunque las razones no serán las mismas. Si bien las acciones vengadoras de Alcmena y de Hécuba parecen estar orientadas en la misma dirección, resultará determinante para la comprensión del significado de cada tragedia la diferencia en el planteamiento de la estructura de cada acción de venganza. Sólo si avanzamos en esta dirección podrá apreciarse el significado de cada obra, y podrá darse una respuesta a las múltiples cuestiones que plantean. Además, podrá determinarse con precisión el nexo que establece una continuidad entre *Heraclidas* y *Hécuba*, por un lado, y con *Suplicantes*, por el otro. Esta continuidad en el planteo trágico entre las tres obras (con sus similitudes pero, principalmente, con sus diferencias) constituirá una de las actitudes de Eurípides ante el tema de la guerra.

Más allá del tema ya esbozado acerca de la unidad de la tragedia (y sobre el cual sólo podremos dar una respuesta al final de nuestro análisis), la primera cuestión que deberá tenerse en cuenta es la referida a la estructura compositiva. Ya Collard ⁽²⁶⁾ destacaba que la estructura dramática de la tragedia estaba separada en dos mitades insuficientemente enlazadas entre sí: tragedia de Hécuba ante la muerte de Polixena por un lado; tragedia de Hécuba ante la muerte de Polidoro, por el otro. Esta consideración de la tragedia como la fallida unión de dos mitades independientes ha sido

²⁵ Cfr. Collard (1991), p. 21. De esta edición hemos realizado las citas textuales.

²⁶ Cfr. Collard (1991), p. 22.

frecuentemente reiterada por la crítica.⁽²⁷⁾ Evidentemente, poco nuevo puede decirse en esta dirección.

Es por ello que resultará significativa la posición de Ra'Anana Meridor: en un artículo sumamente útil por varios motivos,⁽²⁸⁾ esboza un intento de estructura diferente, no en dos partes sino en tres: analiza la tragedia como dos historias independientes relativas a los sufrimientos de Hécuba (el sacrificio de su hija Polixena y el asesinato de su hijo Polidoro), y agrega a ellos la historia de la venganza de Hécuba en contra del asesino de su hijo, el tracio Polimnestor. Esta consideración del tema de la venganza de Hécuba como diferente del tema de Polidoro propiamente dicho permite un evidente avance en la comprensión de la estructura de la tragedia. Pero no será suficiente.

Un aspecto no considerado en la tragedia, y que resultará determinante para su estructuración, tiene que ver con el carácter de suplicante que adquiere Hécuba en diferentes circunstancias. Como Alcmena, Yolao y los Heraclidas, también ella y Polixena piden por su vida. Y también como Alcmena, ella pedirá por la muerte de su enemigo. Esta evolución del personaje desde la suplicante por la vida a la suplicante por la muerte determinará una configuración de la estructura de la tragedia de características diferentes de las tradicionales. Así, nosotros postulamos que Eurípides distribuye el material dramático del que dispone (y aún el que eventualmente crea) de la siguiente manera:

1.- Una primera escena, dentro del prólogo, en que el fantasma de Polidoro (entre los versos 1-58) presenta el estado de la cuestión (el *hic et nunc*) a partir de la consideración del pasado mítico conocido, y, más importante, de las variantes míticas que habría creado el poeta en estas circunstancias; además, anticipa la situación dramática por la que deberá

²⁷ Cfr. Melchinger (1973), pp. 131-132 (consultamos la traducción del alemán al inglés de Rosebaum del mismo año). Un buen resumen de esta cuestión realiza Conacher (1967, p. 146, n. 1). Cfr. también Spranger (1927), pp. 155-58, y Abrahamson (1952), pp. 120-29. La opinión de Spranger es recogida por Delebecque (1951, cap. 6): ambos piensan que el episodio de Polimnestor no tiene lugar en la concepción original de la obra, que era una tragedia del tema de Polixena. Dan justificaciones diferentes: Spranger sigue la visión de Verrall (1905, pp. 43 y ss., y 125-30) y anticipa la de Norwood (1954, pp. 32-36), para quienes Eurípides habría compuesto obras más cortas para la producción privada, y luego las extendió para su exposición en los festivales públicos (con modificaciones apropiadas para no escandalizar al sentimiento general acerca del mito conocido); en cambio, Delebecque cree que en medio de la composición de su tragedia, Eurípides se habría enterado de la caída de Anfípolis, en diciembre del 424, y habría reorientado su obra como un ataque político directo en contra del rey de Tracia.

²⁸ Cfr. Ra'Anana Meridor (1978), pp. 28-35.

atravesar Hécuba: su madre ha de tener ante la vista dos cadáveres de dos hijos en este día (versos 45-46).

2.- A partir de este momento, comienza la tragedia propiamente dicha. En primer lugar, se desarrolla la cuestión de Polixena (el primero de los hijos, el primero de los cadáveres). Pero esta cuestión de Polixena se desarrollará desde dos perspectivas diversas:

2.1.- En primer lugar, la efectivización de la muerte de Polixena. En esta circunstancia, se presenta Hécuba como una **suplicante** que pide por la vida de su hija (versos 59-483).

2.2.- En segundo lugar, una vez que la muerte de Polixena se ha producido, Hécuba aparece como una **mater dolorosa**, que contempla y se lamenta ante la muerte de su hija (versos 484-657).

3.- Con el final del segundo estásimo, la entrada de la esclava (que había sido enviada al mar con un vaso para cumplir con el baño ritual del cadáver de Polixena) da comienzo a la segunda parte en la estructuración de la tragedia: por casualidad, esta esclava encuentra en el mar el cadáver del otro hijo de Hécuba, Polidoro. Pero también la tragedia de Polidoro da lugar a una estructura doble en lo que respecta al modo en que Hécuba se presenta ante él:

3.1.- El descubrimiento de la muerte de su hijo, ante lo cual nada puede hacer, provoca en Hécuba la reiteración de su imagen de **mater dolorosa**, con la contemplación y los lamentos ante la muerte irreparable (versos 658-725). Pero este pasaje es breve. Inmediatamente da lugar a la repetición simétrica de la estructura anterior.

3.2.- A partir de la consideración de que este hijo suyo ha muerto de manera inadecuada a la realidad humana (pues se han traicionado todas las leyes de la hospitalidad), y con el ingreso a escena de Agamenón, Hécuba modifica nuevamente su actitud: ahora será, y hasta el final de la tragedia, nuevamente una **suplicante**, no ante Odiseo sino ante el propio Agamenón. Pero, y esto resultará sumamente significativo, ya no pedirá por la vida ajena, sino por la posibilidad de ejercer una terrible venganza sobre aquél que le ha causado sus dolores, y por conservar su propia vida (versos 726-1295). Aunque este pasaje de la tragedia podrá también dividirse en dos partes:

3.2.1. Una primera parte, en que Hécuba, como una suplicante, exige cumplir con la venganza debida a su condición (versos 726-1108), que termina en el momento en que la venganza efectivamente se ejecuta.

3.2.2. Una segunda parte, luego del reingreso de Hécuba tras la trampa tendida a Polimnestor, en que la reina vuelve a presentarse como suplicante, aunque ahora ya no pide venganza, sino que pretende defender su propia vida (versos 1109- 1295). Este pasaje resultará revelador de las intenciones del poeta: ¿qué puede esperar Hécuba, luego de que los dos hijos que le quedaban vivos han muerto, y de que su venganza ha sido cumplida? El hecho de que la obra desarrolle este aspecto demuestra que el interés del poeta está puesto en el juicio que de aquí se desprende.

Creemos que esta manera de articular el material dramático de la tragedia permitirá una mejor comprensión de los problemas involucrados en su interpretación. La misma cuestión de la unidad compositiva, tantas veces discutida, podrá encontrar una respuesta adecuada con el análisis de la obra desde esta perspectiva. A la vieja pregunta de por qué Hécuba reacciona de manera tan violenta con el descubrimiento del cadáver de Polidoro, mientras que no había actuado del mismo modo cuando se enfrentó con la muerte de Polixena, se le podrá dar una respuesta a partir de consideraciones que parten de la comprensión del modo en que se estructuran los fenómenos literarios, y no a partir de consideraciones culturales o ideológicas (por ejemplo, el recurso a la mención del machismo imperante en la sociedad ateniense del siglo V). Para ello será necesario reconocer el designio compositivo por parte del poeta que justifica una estructuración de la tragedia tal como la hemos postulado. Este designio compositivo se descubre como el principio ordenador de la estructura externa. Por ello, sólo podremos transitar el camino desde lo exterior hacia lo interior.

1.- La tragedia de Polixena

Es evidente, como lo sugiere Grube,⁽²⁹⁾ que el prólogo recitado por el fantasma de Polidoro tiene una importante función en relación con el tema de la unidad de la tragedia. Sólo esta presencia anticipada sobre la escena, con el preanuncio de las situaciones que van a producirse en el futuro de la obra, podrá otorgar una guía de lectura para un espectador desinformado.

Pero más allá de esta función de nexo que mantiene unidas las dos partes de la tragedia (que aparecerían separadas bajo otras circunstancias), es evidente que esta *rhexis* tendrá también otra importante función dramática. Ya el tercer verso de la tragedia introduce una noticia relevante para lo que era el conocimiento común de los atenienses acerca del mito: este Polidoro, cuyo fantasma (εἶδωλον) está hablando, es hijo de Hécuba y de Príamo, y no, como lo dice Homero, de Príamo y de Laótoe.⁽³⁰⁾ Además, continuó vivo luego del final de la guerra de Troya, de la cual se salvó porque fue enviado por Príamo a la casa de Polimnestor en Tracia, junto con muchas riquezas. Es decir, desde un comienzo, la tragedia se presenta como innovando en cuanto a la tradición mítica conocida. Y, además, esta innovación resultará de particular trascendencia, ya que si Polidoro no fuera hijo de Hécuba, tal como ahora se cuenta, la tragedia misma dejaría de tener sentido.

Más importante será la mención, realizada por el fantasma de Polidoro, acerca de Polimnestor, de tanta relevancia como personaje en la segunda parte de la tragedia, y que, según los críticos, era absolutamente desconocido para la tradición literaria o artística griega.⁽³¹⁾ Creemos que más relevante que intentar rastrear imposibles referencias a Polimnestor, o a Polidoro como hijo de Hécuba, en fuentes anteriores a Eurípides, resultará explicar la funcionalidad de esta innovación, en cuanto a los datos conocidos del mito, desde el primer momento de la tragedia.

²⁹ Cfr. Grube (1941), pp. 82-83.

³⁰ En *Iliada*, XXI, 84-91, Polidoro es mencionado como hijo de Laótoe con Príamo, y hermano de Licaón; este último, en diálogo con Aquiles, menciona a su hermano como muerto ya a manos del Pelida. Cfr. también XXII, 46-48, en que Príamo repite esta genealogía, y sospecha que ha muerto, junto con Licaón, a manos de Aquiles, y XX, 407-418, en que se lo menciona como el preferido y menor de los hijos de Príamo, rápido en la carrera, y se describe con precisión la manera en que muere.

³¹ Cfr. Ra'Anana Meridor (1983), pp. 13-20, quien cita, en notas 1 y 3, una bibliografía minuciosa sobre la cuestión.

En este sentido, tal vez pueda postularse un deliberado interés del poeta por poner a su público en una situación de inseguridad: como en el futuro hará la Comedia Nueva, el autor capta la atención del público recurriendo a una trama desconocida, y creando un suspenso argumental que es un recurso teatral no transitado por los trágicos que lo precedieron. De todas maneras, esta referencia del εἶδωλον de Polidoro a su novedosa genealogía servirá también para poner en cuestión y bajo sospecha todos los conocimientos previos de los espectadores. La tragedia se abre bajo augurios contrarios. Tampoco debería pasarse por alto la espectacularidad escénica que esta aparición habría generado. Con un solo golpe, el poeta logra ubicar a su público en el terreno más incómodo. Esta incertidumbre, generada deliberadamente desde el principio de la obra, estará en relación directa con el objetivo compositivo del trágico. Pero ello se aclarará definitivamente al realizar un balance interpretativo del conjunto de la obra.

Pero, en este momento inicial, todavía hay otro motivo de incertidumbre que no puede ser despreciado ni atribuido a la impericia del autor: tal vez no debería leerse de otro modo la cuestión referida a la localización de la tumba de Aquiles. El tema de Polidoro obligaba a Eurípides, según los críticos,⁽³²⁾ a ubicar la acción en el Quersoneso, en Tracia, bastante lejos del lugar en el que estaba situada la tumba de Aquiles en la que es inmolada Polixena, en la costa asiática del Helesponto.⁽³³⁾ En dos instancias (versos 8 y 33), el εἶδωλον de Polidoro se refiere a la acción como ocurriendo en el Quersoneso, lo cual nuevamente introduce un factor de incertidumbre. Pero el problema es abandonado por el poeta una vez que se lo plantea. La convención teatral le permite ser poco cuidadoso en estas circunstancias. Ocurre que la función dramática de estas referencias geográficas ya ha sido desempeñada, independientemente de la imposibilidad de conciliarlas.

La entrada de Hécuba da comienzo a la tragedia propiamente dicha. Su monodia anterior a la párodos aísla al personaje y enfatiza su agonía.⁽³⁴⁾ Pero esta monodia termina con un dato que no ha sido bien comprendido: entre los versos 90-97, la protagonista describe un sueño simbólico, que ella misma interpreta como referido a

³² Cfr. Méridier (1960), pp. 174-75.

³³ Así lo menciona, por ejemplo, *Odisea*, 24, 82. Según Méridier (1960), p. 174, allí se desarrollaría la acción de la Polixena de Sófocles.

³⁴ Cfr. Collard (1991), p. 133. Sobre el lenguaje de esta monodia, Cfr. Barlow (1986), pp. 43-60.

Polixena reclamada para el sacrificio por el fantasma de Aquiles.³⁵) Sin embargo, son dos los motivos de preocupación que Hécuba había manifestado previamente: le suplicaba a los dioses ctónicos por la salvación de su hijo que habita en la nevada Tracia junto a un huésped paterno, única ancla para la casa (versos 79-82), después de haber referido que el sueño nocturno, que constituía una revelación productora de temor, estaba dirigido al hijo que es conservado en Tracia y a Polixena, la querida hija (versos 74-75). De modo que, cuando después de referir el detalle del sueño, Hécuba pide a los *daimones* que aleje esta amenaza de su hija (versos 96-97), no es que se esté olvidando de su otro hijo, o que la esposa de Príamo interprete que el sueño sólo compromete a su hija, sino que, solamente, está cerrando el círculo abierto previamente: el sueño se refiere a ambos (vv. 74-75); le pide a los dioses ctónicos por su hijo (vv. 79-82); describe el sueño (vv. 90-95), y, finalmente, suplica a los *daimones* por su hija (vv. 96-97).³⁶)

Si está claro que los peligros anunciados por el sueño se dirigen en contra de sus dos hijos, ¿para qué quería consultar su interpretación con Heleno o con Casandra (vv. 87-89)? Es que el sueño tiene dos partes, y cada una de ellas, a su vez, encierra dos aspectos: uno de ellos muy preciso, y el otro definitivamente impreciso, al menos para Hécuba. Pero veamos cada cuestión con detenimiento.

En primer lugar, Hécuba sueña que una cierva de manchada piel es destrozada por el lobo, y arrancada sin piedad de sus propias rodillas (vv. 90-91). En segundo lugar, otro motivo de temor: sobre su tumba, el fantasma de Aquiles reclama como ofrenda a alguna de las desdichadas troyanas (vv. 92-95). Si hay certeza sobre el reclamo de Aquiles, no se especifica quién será la troyana ofrendada. Si puede conjeturarse que la cierva arrancada de las rodillas de Hécuba no es otro que Polidoro (pues de él se había hablado previamente), será necesario determinar quién desempeña el papel del lobo, que, contra toda justicia y sin piedad, destruye a la víctima indefensa. El curso de la tragedia dará respuesta a estas cuestiones: la víctima reclamada por Aquiles no será otra que Polixena, y en el papel del lobo deberemos ver a Polimnestor.

³⁵ Sobre el simbolismo de este sueño de Hécuba, y sobre sus similitudes con aquel de *Ifigenia en Táuride*. 42-58. puede consultarse Devereux (1976), pp. 257-317.

³⁶ Este pasaje del texto ha sido muy discutido, sobre todo por razones métricas. Un resumen de la cuestión puede verse en Collard (1991), p. 134. El pasaje entero de la monodía es considerado una interpolación del siglo IV por Biehl (1957), pp. 55-69, y por Bremer (1971), pp. 232-50. Quien mejor defiende el texto es Erbse (1984), esp. pp. 50-54. Creemos que la organización del texto que hemos postulado constituye un motivo más para justificar su autenticidad.

Pero más allá de estas incertidumbres argumentales que plantea este sueño (y que, al ir develándose, constituirán un nuevo factor de unidad compositiva), interesa precisar la calificación dramática que el mismo sueño determina para cada uno de los personajes, ya que el decurso de la tragedia no será otra cosa que un paulatino cumplimiento y descubrimiento de aquello que fue previsto por el sueño de Hécuba. La propia Hécuba se presentaba como suplicante (verso 97, última palabra de su monodia): interesará determinar hacia qué función evoluciona. Polixena es la víctima reclamada por Aquiles: en su caso, interesará determinar de qué manera acepta y asume su situación. Polidoro es la cierva destrozada por el lobo: será necesario analizar qué implicancias asume este lobo desde la perspectiva de la justicia del papel finalmente asumido por Hécuba. De esta manera, la tragedia terminará por resolver el conflicto trágico así planteado en su comienzo, y cada uno de los elementos compositivos jugará un papel importante e insustituible para la determinación del significado final de la tragedia.

1.1. - Hécuba se presenta como suplicante

El ingreso del coro en la párodos tiene varias particularidades. La primera de ellas radica en la extensión de los versos anapésticos del corifeo (entre 98 y 153), aunque, tal vez, la más significativa esté constituida por el carácter escasamente lírico del pasaje. Luego de su identificación como esclavas cautivas y como troyanas (vv. 99-103), las palabras del corifeo constituyen un discurso de carácter estrictamente narrativo. Hasta tal punto esto es así, que Battezzato ha llegado a proponer que el coro se anuncia y funciona como un propio y verdadero mensajero.⁽³⁷⁾ Varios son los trazos que relacionan estos versos anapésticos del corifeo con un mensajero: la prisa con la que las mujeres llegan (v. 98) es la misma con que frecuentemente se presentan los mensajeros, mientras que las menciones del lugar desde donde se produjo la partida (v. 99) retoma la fórmula de llegada de mensajeros en otras tragedias de Eurípides: *Troyanas*, 238 y ss.; *Ifigenia en Áulide*, 164-168, y *Andrómaca*, 1071 y ss.⁽³⁸⁾ Finalmente, en esta condición de mensajero, las mujeres del coro dan la noticia de que la víctima requerida será

³⁷ Cfr. Battezzato (1995), pp. 90-91.

³⁸ Cfr. también Aristófanes, *Lisístrata*, 983 y ss. Puede verse Taplin (1977), especialmente página 147, donde recoge y discute las fórmulas de ingreso más relevantes de los mensajeros.

Polixena,⁽³⁹⁾ y describen el debate que se suscita entre los griegos acerca de esta Polixena, víctima propiciatoria ante la tumba de Aquiles (vv.107-143).⁽⁴⁰⁾ Retratan a Odiseo de manera desfavorable (vv. 131-133), introducen un discurso directo de Aquiles ya muerto (vv. 113-115) (lo cual parece ser más propio de la narrativa), y se conducen, como mujeres troyanas (vv.101-103), con los futuros sufrimientos de Hécuba (vv. 104-106 y 142-152). La manera de referirse a Agamenón (vv. 120-122) y el detalle con el que presentan los aspectos negativos de Odiseo (vv. 131-143) tienen también la función de preparar la posterior aparición de estos personajes, que tanta importancia tendrán en el resto de la tragedia.⁽⁴¹⁾

Tal vez deba decirse que este tono narrativo de los versos anapésticos de la párodos contrasta con el carácter lírico de la previa monodia de Hécuba. De este modo, los papeles se han invertido: el prólogo, habitualmente narrativo, termina con la nota lírica de la presencia de Hécuba y su sueño premonitorio; y la párodos, que con frecuencia determina el sentimiento lírico de la tragedia, en este caso se inicia con el aporte de los datos fundamentales para comprender el desarrollo argumental de la tragedia. Por un camino inverso al habitual, de todas maneras el espectador se encuentra, en este momento, en la situación trágica frecuente: posee los datos argumentales para seguir el curso de la obra y ha entrado en el sentimiento (en el *páthos* trágico, para decirlo en términos aristotélicos) que es función propia de la representación teatral: conoce (y padece con ella) que Hécuba es una suplicante que pide por la vida de su hija Polixena, y que sufre ante la amenazante realidad de la sospecha por la muerte de Polidoro (al menos en lo que permite entrever en las palabras de la monodia en las que se describe su sueño profético).

³⁹ Es interesante notar que la única información acerca de la exigencia de un sacrificio ante la tumba de Aquiles había provenido del sueño de Hécuba. Para el coro, esta información es una verdad ya probada, y sólo agrega el dato que falta: la víctima será Polixena.

⁴⁰ Cfr. Mossman (1995), pp. 70-77, quien destaca, además (p. 103, n.28), que en Esquilo, *Suplicantes*, vv. 600-624, la decisión de dar refugio a las danaidas es referida, de manera anacrónica, con un lenguaje democrático que otorga una gloria extra a la nobleza de la decisión adoptada. Creemos, en cambio, que aquí se trata justamente de lo contrario: el lenguaje anacrónicamente persuasivo, propio de las asambleas populares, sirve para denunciar la manipulación que se ha hecho de la justicia de las decisiones.

⁴¹ Sobre la presentación anacrónica de Odiseo puede consultarse Di Benedetto (1971), p. 142-143. Ha sido sugerido que también Agamenón representa un personaje contemporáneo de los atenienses. Así, Goossens (1962), pp.328-329, postula que Agamenón tramaba delante de Odiseo así como lo hacía Nicias delante de Cleón. No parece sensato extremar estas conclusiones.

Un nuevo elemento particular tiene lugar en esta párodos: la parte estrófica propiamente dicha está constituida por un diálogo lírico entre Hécuba y Polixena, que no tiene precedentes en la tragedia, y que testimonia la permanente búsqueda por parte de Eurípides de innovaciones en la estructura formal de sus obras.⁽⁴²⁾ También resulta interesante comprobar que en este diálogo lírico entre la madre y su hija se retoma el tono fuertemente emocional que es propio de los ingresos de los coros. La estrofa (vv. 154-196) se organiza en dos partes: monodia de Hécuba (vv. 154-176) y diálogo lírico entre Hécuba y Polixena (vv. 177-196). En la antiestrofa (vv. 197-215), está reiterada exclusivamente la primera parte: en la monodia de Polixena, a la que le faltan cuatro versos para que la correspondencia con la monodia de Hécuba sea perfecta, sólo tenemos correspondencia con la mencionada primera parte de la estrofa precedente. No está presente el diálogo lírico que pueda servir de cierre para la correspondencia métrica, y, de manera abrupta, dos versos del corifeo (216-217) en trímetro yámbico, que anuncian la llegada de Odiseo, dan comienzo al primer episodio.

Puede decirse, a partir de esta manera de interpretar la presentación de la tragedia entre prólogo y párodos, que las innovaciones míticas, métricas y formales sirven para destacar un planteo que también encierra innovaciones más profundas desde la perspectiva ideológica.⁽⁴³⁾ Sin embargo, y en última instancia, la presentación lírica de la temática trágica se ha realizado, de manera anular, entre la monodia de Hécuba que precede al ingreso del coro (entre los versos 59-97), y el diálogo estrófico entre madre e hija (versos 154-215) que sigue a los versos anapésticos del coro (entre los versos 98-153). La información introducida por los versos anapésticos no ha hecho más que permitir que la actitud suplicante de Hécuba (que era solamente virtual, y posible, en su primera intervención, gracias a su sueño premonitorio) se convierta en real y efectiva en la última parte de la presentación lírica de la situación trágica.

Pero esta última parte de la presentación lírica encierra aún un detalle de importancia. Si el coro era quien daba a Hécuba la noticia de la decisión de los aqueos de sacrificar a Polixena ante la tumba de Aquiles, será la propia Hécuba la encargada de

⁴² Cfr. Collard (1991), p. 139.

⁴³ Quien mejor plantea las innovaciones ideológicas de Eurípides, sobre todo respecto de la tradición homérica como autoridad para sancionar el modo heroico de comportamiento, es Callen King (1985), pp. 47-66, y (1980), pp. 195-212.

transmitir esta novedad a su hija. Creemos que no hay casualidad en este hecho: la información de la novedad argumental (que el espectador conoce desde el principio de la obra por el anuncio del fantasma de Polidoro) le llega a Hécuba con mucha preparación y morosidad: lo imagina (verso 75), lo ha soñado (versos 90-95), y, finalmente, se lo informa el corifeo (versos 98-153): en total, desde el verso 59, en que hace su ingreso a escena, hasta el verso 176, en que finalmente ingresa su hija, se ha estado preparando esta situación. En cambio, para Polixena, que podría ser considerada como aquélla sobre la que recae el perfil heroico del protagonismo trágico, la información es muy rápida: en el verso 177 ingresa en escena, en el verso 190 ya sabe que ella deberá morir como ofrenda ante la tumba de Aquiles, y, además, ya en el verso 215 ha manifestado su aceptación de la muerte y, más importante aún, ha expresado también que los dolores que padece están en relación con los sufrimientos que le esperan a su madre y no con ella misma. Esta es otra prueba que sirve para testimoniar que el centro de interés de la tragedia está puesto sobre la figura de Hécuba y sobre los sufrimientos que la guerra de Troya le traen aparejados a ella, y no sobre el sacrificio voluntariamente aceptado de Polixena, sobre el cual poco y nada se dice. Es en esta dirección por donde debemos analizar el primer episodio, con el ingreso de Odiseo para llevarse a Polixena.

Odiseo cumple rápido con su misión: tanto para los espectadores cuanto para la propia Hécuba era conocida, por las palabras del corifeo, la importancia que tuvo este personaje para determinar la muerte de Polixena, al laudar en una situación de virtual empate cuando los aqueos discutían acerca del sacrificio requerido por Aquiles. Además, el corifeo no había ahorrado epítetos a la hora de calificarlo. Resulta interesante comprobar que estos epítetos resultarían más apropiados para un demagogo del siglo V que para un personaje heroico de la tradición mítica y épica de las dimensiones de Odiseo. El es ποικιλόφρων, κόπις, ἡδυλόγος y δημοχριστής (versos 131-132), es decir, "de razonamiento abigarrado", "pronto para hablar", "de seductor lenguaje" y "agradable al pueblo". Su ingreso en escena no hace más que actualizar la veracidad de estas calificaciones: en breves palabras da cuenta de las tres informaciones que debía transmitir:⁴⁴ los aqueos decretaron que Polixena será sacrificada ante la tumba de

⁴⁴ Mossman (1995), pp. 103-118, discute largamente esta escena. Reconoce con acierto que las palabras de Odiseo son las de un hábil político que anuncia una decisión en el cuidado lenguaje oficial (cfr. p. 151). Pero sólo toma nota de una de las informaciones de Odiseo: aquélla de que Polixena será

Aquiles (versos 220-221); el propio Odiseo es el encargado de conducirla ante el sacrificio (versos 222-223); y el sacerdote a quien se le encomendó cumplir con el ritual será el hijo de Aquiles (versos 223-224). Las sentencias finales que llaman a la aceptación del destino y a comportarse con sabiduría al ser prudente aún entre las desgracias (versos 227-228), no sirven más que para morigerar un poco la brutal crudeza de su discurso.

Mossman destaca con acierto ⁽⁴⁵⁾ que la primera intervención de Hécuba en este diálogo con Odiseo (verso 229) hace referencia a un *agón*, tanto en su sentido estricto de lucha (la que va a emprender con el Laertiada para salvar a su hija) cuanto en su sentido técnico de debate retórico.⁽⁴⁶⁾ Sin embargo, no creemos que el tópico retórico y jurídico de la justificación del derecho a argüir, al que recurre Hécuba en los versos 234-237, esté teñido de algún color étnico, como sugiere Mossman.⁽⁴⁷⁾ Justamente, ésta será una cuestión de capital importancia, ya que muchas de las interpretaciones de la tragedia hacen referencia al carácter no griego de Hécuba y de Polimnestor, y a la posible intención, por parte del trágico, de destacar este carácter étnicamente alejado de lo griego, como una manera de denunciar la crueldad de los bárbaros.⁽⁴⁸⁾

Pero la referencia de Hécuba hace alusión a su carácter de esclava que quiere dirigirse a un hombre libre (δοῦλος en oposición a ἐλεύθερος), y ello significa, justamente, que la intención del poeta radica en destacar el carácter de víctima de la guerra que identifica a Hécuba, enfrente de su posible y, al menos aquí, no mencionada condición de bárbara. Veremos más adelante que el *agón* que emprende al final de la tragedia con Polimnestor, en el que toma a Agamenón como árbitro, tiene también la virtud de marcar el carácter helénico de los personajes, más allá de cualquier otra posible vinculación.

Es necesario destacar el papel central que este enfrentamiento entre esclavo y hombre libre juega en la escena. Justamente, en el diálogo entre los personajes, lo

sacrificada ante la tumba de Aquiles (cfr. p. 103). No se percata de las otras dos informaciones, tan importantes como aquella otra.

⁴⁵ Cfr. Mossman (1995), p. 103.

⁴⁶ Cfr. Duchemin (1968), y Lloyd (1992), pp. 4-5 y 13.

⁴⁷ Cfr. Mossman (1995), pp. 103-104.

⁴⁸ Sobre el tema de la interpretación de la obra como un debate entre el concepto de lo griego y el de lo bárbaro, puede consultarse nuestra nota 16. Además, un estudio interesante se realiza en Page duBois (1982), pp.203-220. También véase Gouldner (1969), y Vernant (Ed.) (1968).

primero que recuerda Hécuba es una situación en la que los papeles estaban invertidos: cuando Odiseo entró en secreto en Troya y fue descubierto por Helena, era Hécuba quien tenía los atributos del ciudadano y Odiseo el que se convirtió en esclavo.⁽⁴⁹⁾ En esas circunstancias, Hécuba se comportó con una nobleza que ahora reclama reciprocidad. El tema de la *cháris* y de la *filia* se encuentra evidentemente presente.⁽⁵⁰⁾ Pero Hécuba termina reconociendo que la *cháris* que le brindó entonces a Odiseo, y que merecería una acción similar en retorno (así lo reclama en el verso 276), es un asunto de carácter privado enfrente de la *cháris* que todos los aqueos recibieron de Aquiles y que, ellos también, ahora deberán retribuir (cfr. los versos 307 y ss., en donde Odiseo argumenta en este sentido). Es decir, nuevamente vemos que la cuestión no se plantea en términos étnicos, sino en función de un enfrentamiento entre libre y esclavo, y entre amistad y deudas públicas, por un lado, enfrente de amistad y deudas particulares, por el otro. Por otra parte, ya Adkins señalaba que la existencia de este reclamo de servicios recíprocos entre Hécuba y Odiseo demuestra la validez que adquiere la consideración de ambos como *filoi*.⁽⁵¹⁾ Por ello, la igualdad de consideración entre ambos parece que no puede ponerse en duda.

Hay, no obstante, un pasaje en este *agón* que permitiría su consideración en términos étnicos. Es el que está constituido por los versos finales de la larga *rhexis* de Odiseo (328-331), en que el rey de Itaca asegura que "los bárbaros no debéis considerar a los amigos como amigos, ni admirar a los que han muerto bellamente". Aquí, evidentemente, la oposición se plantea en la consideración entre bárbaros y griegos. Pero resulta evidente, también, que es la propia tragedia la que se encarga de desmentir las palabras de Odiseo: es el propio Odiseo (el griego) quien traiciona la amistad recibida, y será Polixena (la bárbara) quien, con su manera de aceptar la muerte, se convertirá en motivo de admiración para bárbaros y para griegos. Además, será la admiración por la manera como Polixena acepta su sacrificio la que terminará por convencer a Hécuba de

⁴⁹ Es interesante comprobar que en Homero (*Odisea*, 4, 242 y ss.) se nos dice que Helena no le reveló a Hécuba que ella había reconocido a Odiseo. Esta nueva innovación de Eurípides en cuanto al mito conocido delata las intenciones del poeta: debía existir esta deuda de Odiseo para con Hécuba, de modo que el enfrentamiento que se suscita entre ellos implique un enfrentamiento entre concepciones vitales distintas, y no solamente entre posiciones personales diferentes.

⁵⁰ Una discusión provechosa sobre este tema en el primer episodio se encuentra en Bergson (1971), pp. 67-68.

⁵¹ Cfr. Adkins (1966), pp. 193 y ss. Esp. p. 197.

que ella también debe consolarse ante esta situación. Es decir, la explicación de las diferentes situaciones planteadas como la consecuencia natural de una diferencia étnica entre los personajes ha sido postulada, pero la tragedia misma se encarga de demostrar su inviabilidad. La conducta de Hécuba no es la de una bárbara, y mucho menos la de Polixena. Pero, además, esta conducta de Polixena será expresamente calificada de una manera que hace pensar en el rechazo por parte de Eurípides de la explicación étnica. Una vez que muere Polixena, el cambio de la función en la presentación de Hécuba implica al mismo tiempo un cambio en la forma de considerar el avance del planteamiento dramático. La entrada de Taltibio, que trae las noticias acerca del modo como se configuró la muerte de Polixena (cfr. verso 484), tiene una primera virtud: la de convertir a la esposa de Príamo en una *mater dolorosa*.

1.2. - Hécuba se presenta como *mater dolorosa*

El ingreso de Taltibio, en el verso 484, pone en marcha la necesidad de que Hécuba acepte la inexorabilidad de la situación planteada. De esta manera, se comienza a discutir acerca de los dolores que debe padecer por una muerte que ya se ha convertido en pasado. Hemos señalado, con Bergson,⁽⁵²⁾ que lo que ayuda a Hécuba para su decisión de someterse a su destino es, en primer lugar, la noble conducta de Polixena ante la muerte. Pero si su hija va voluntariamente a la muerte es porque considera que era mejor morir que vivir como esclava (cfr. los versos 347 y ss., 357 y ss., y 377 y ss.).⁽⁵³⁾ Es decir, la propia Polixena se encarga de destacar este carácter propio de la dignidad de su nobleza como justificación de su conducta. El rechazo de la explicación étnica como motivo que justifica los dolores de Hécuba es evidente. Pero habrá más todavía.

Son las mujeres del coro (en todo caso, ellas también tan bárbaras como Hécuba y como Polixena) las que terminan por definir la cuestión. En una breve intervención, entre los versos 379-381, el corifeo destaca el carácter noble de Polixena, y la pone como ejemplo del siguiente hecho: los que se muestran dignos de su noble origen, llevan aún más alto, a través de sus actos, el brillo de su nombre. Es decir, lo que se ha destacado a través de su comportamiento es la *eugeneía* de Polixena. El tema del valor del nacimiento y el de la importancia de la educación pasa a constituirse, anacrónicamente, en motivo de debate. La misma Hécuba intervendrá en este debate asegurando la inalterabilidad de la φύσις del hombre (vv. 595 y ss.). También se pregunta Hécuba si esta inalterabilidad tiene su fundamento en el nacimiento o en la educación, y reconoce la importancia que cada uno de estos factores juega en la conducta de los hombres honestos (versos 596-602). Más allá del carácter anacrónico de una discusión que parece más propia de la sofística, y más allá también de la defensa del nacimiento noble que ella implica, el mismo hecho de que la discusión exista, en boca de Hécuba, demuestra que la reina se comporta y reflexiona de una manera tan griega como

⁵² Cfr. Bergson (1971), pp. 68-69.

⁵³ Algo similar dirá Polixena, según el relato de Taltibio, en los versos 548 y ss.

la de cualquiera de los espectadores que estaban en el teatro de Atenas. No pudo haber escapado a la intencionalidad del poeta una connotación semejante.

Tal vez debe decirse que el fracaso de Hécuba en su presentación como suplicante ante Odiseo tiene una justificación literaria que otorga una relevancia dramáticamente significativa a la circunstancia de este fracaso. Es decir, si no tiene éxito en lo que era su objetivo central (salvar a Polixena), al menos esta falta de éxito deberá cargarse de un significado que otorgue relevancia a toda la primera parte de la tragedia. Pero la relevancia de este significado se hará evidente sólo cuando la presentación de Hécuba como *mater dolorosa* termine de hacerse explícita.

Es el segundo episodio el que determinará la configuración de Hécuba como madre doliente que contempla y asume la muerte de su hija (cfr. los versos 484-608, en el diálogo entre Hécuba y Taltibio, pero principalmente los versos 609-628, que contienen el monólogo de Hécuba después de enterarse de los detalles finales del modo como ha muerto Polixena). Pero, más allá del hecho indudable de que su intento de salvar a Polixena ha fracasado de manera rotunda (y más allá también de las consecuencias psicológicas que este hecho implica para la configuración literaria del personaje), deberá considerarse que en la evolución de la conformación dramática del personaje de Hécuba ha habido una aceptación que determina un crecimiento de su estatura como personaje heroico. No se trata sólo del tema de su aceptación del sacrificio de Polixena, sino que, más bien, la cuestión central está determinada a partir de las razones por las cuales acepta este sacrificio. Y esta aceptación se produce porque reconoce como válidas las argumentaciones que, en conjunto, conformarán las dos caras de una misma moneda: 1) por un lado, los griegos no ceden ni vuelven atrás en su decisión de sacrificar a Polixena, porque el conflicto entre las dos amistades, que se suscita en la relación entre Hécuba y Odiseo, debe decidirse en favor de la amistad en la que está involucrado el conjunto de la *pólis*, y ello tiene que ver con el modo típicamente griego de tomar las decisiones, es decir, en función de aquella concepción de la amistad que involucra un carácter comunitario; 2) por otro lado, la decisión de Polixena de ofrecerse voluntariamente en sacrificio tiene que ver, también, con este carácter eminentemente griego de su comportamiento, es decir, con aquella concepción del comportamiento que se realiza en función de la dignidad individual del que ha nacido

libre. Nadie ha notado que, en realidad, esta primera parte de la tragedia ha terminado de manera exitosa: no es el fracaso de Hécuba como suplicante lo que debe tenerse en cuenta, ni su retrato como víctima indefensa de una situación trágica, sino la importancia de su aceptación de que estos valores éticos, tanto colectivos cuanto individuales, son los que deben prevalecer. Es por ello que su aceptación de la muerte de Polixena resulta significativa: implica al mismo tiempo una aceptación congruente de unos valores específicos.

Hay todavía, antes de finalizar este tramo de la tragedia, otro ejemplo de que esta línea de lectura es la más adecuada. Se trata del segundo estásimo, entre los versos 629 y 657, que tiene la virtud de servir de bisagra entre las dos partes de la tragedia, ya que, inmediatamente a continuación, se introducirá el tema de Polidoro.

El estásimo es muy breve y está compuesto sólo de una tríada. No queremos en esta circunstancia realizar un detenido análisis literario del modo de su composición. Desde la perspectiva que nos interesa, es necesario destacar solamente algunos aspectos. En primer lugar, que, al contar de manera relevante aunque algo lejana el tema del comienzo de la guerra de Troya, con la referencia al juicio de las diosas por el boyero del Ida y al rapto de Helena, está preparando un tema que luego va a ser desarrollado de manera muy específica en el estásimo siguiente, donde la cuestión de la manera como cae Troya será tema central. Y, principalmente, que la afirmación de los primeros versos de la antiestrofa (639-643): "Penas y necesidades más duras que las penas se encadenan en círculo; y de la locura particular llegó para otros, en la tierra del Simois, un mal común y una circunstancia desgraciada", debe analizarse en el contexto del debate entre lo común y lo privado que, según señalábamos, constituye el centro de las argumentaciones que configuran el debate en el que está envuelta Hécuba.⁽⁵⁴⁾ Al hecho particular de Paris le sigue un castigo colectivo impuesto por toda la Hélade, y un dolor colectivo para toda la tierra de Troya. La afrenta individual tiene una consecuencia, medida en castigos y en dolores, de carácter colectivo. En cambio, el hecho heroico de carácter individual (tanto la antigua conducta de Hécuba respecto de Odiseo, cuanto la actual conducta de Polixena) termina con la gloria individual que le depara al que así se comporta, pero que

⁵⁴ Cfr. Collard (1991), p. 165. donde destaca que este mismo contraste entre lo común y lo privado se encontrará en 903 y ss., y en *Andrómaca*, 376. Sin embargo, no nota que de esto mismo se venía discutiendo desde antes.

no tiene trascendencia para evitar los dolores presentes. Nótese que, en este contexto, el acto de Polixena responde también a una motivación individual: no es una nueva Macaria o una Ifigenia anticipada que se sacrifica en función de motivaciones comunitarias, sino que es una cuestión absolutamente personal la que determina su decisión. Esta es la realidad de la condición humana que termina por comprender Hécuba en toda su dimensión. Sus últimas palabras así lo certifican:

(vv. 627-8) Κεῖνος ὀλβιώτατος,
ὅτῳ κατ' ἡμᾶρ τυγχάνει μηδὲν κακόν.

Aquí se reconoce el tópico del *beatus ille*: el hombre más feliz es aquél que escapa, por azar, día tras día, al mal que lo persigue. Las circunstancias por las que atravesó Hécuba la han llevado a esta comprobación. Sin embargo, no puede tratarse solamente de las circunstancias de la guerra de Troya de quien se esté hablando aquí. Es también de los dolores que la han seguido y, en particular, del episodio de Polixena. En última instancia, la tragedia no ha avanzado en vano. El episodio de Polixena en su conjunto tiene una significación precisa, y esta significación debe ser buscada en la aceptación por parte de Hécuba de un conjunto de valores y de creencias que están dentro del contexto de la tradicional sabiduría expresada por la tragedia griega.

Aquí no puede terminar la obra. Si así ocurriera, nos encontraríamos con una tragedia de un carácter menor y olvidable. En la continuidad del planteo dramático, será este conjunto de valores y de creencias, aceptado ahora por Hécuba, el que se pondrá en debate cuando se enfrente con la segunda parte de la tragedia, la referida a Polidoro.

Sin embargo, como será fácil comprender, no será la cuestión de la determinación del modo como muere Polidoro lo que interesa al poeta; por el contrario, lo que le interesará de manera específica será desarrollar la cuestión de la responsabilidad de Polimnestor en la configuración de la muerte de Polidoro: es decir, determinar el conjunto de valores y de creencias representado por la actitud de Polimnestor cuando se enfrenta a la circunstancia favorable que la guerra le impuso en el momento en el que se encontró con los tesoros de Troya en su palacio.

A partir de este momento, Hécuba terminará de confrontar su situación con las dos experiencias extremas de la realidad humana con las que puede enfrentarse: con la de quien realiza un acto heroico (Polixena),⁽⁵⁵⁾ y con la de quien realiza un acto cobarde (Polimnestor). Sin embargo, y ello resultará de capital importancia, en ambos casos la motivación de los personajes habrá sido la misma: el beneficio individual, desinteresado de las motivaciones comunitarias. Tanto el deseo de escapar a la ignominia de la esclavitud que manifiesta Polixena, cuanto el deseo de quedarse con las riquezas ajenas que domina a Polimnestor, constituyen una motivación de carácter particular e individual. Pero, a pesar de las similitudes, las diferencias no dejarán de ser destacables. El gesto heroico y aparentemente desinteresado y el gesto cobarde y determinado por la ambición, en última instancia, responden a una misma motivación. Es la comprobación de estas similitudes y diferencias, y la determinación de su significación, lo que constituye el sentido de la segunda parte de la tragedia.

⁵⁵ Cfr. Rodríguez Monescillo (1994), pp.9-33, quien plantea que con el tema del sacrificio voluntario frecuentemente está relacionado el tema del justo sufriente injustamente sacrificado (que, por otra parte, habría sido la idea central del perdido Palamedes). No creemos que el sacrificio de Polixena pueda ser analizado desde esta perspectiva: no se enfatiza su sufrimiento ni la injusticia de este sacrificio. En realidad, el propio sacrificio tiene un aspecto deliberadamente justificado: Hécuba termina aceptando que por encima del interés individual está la cuestión del deber de toda la comunidad por quien ha hecho mucho por ella, como Aquiles por los griegos.

2.- La tragedia de Polidoro

En realidad, el subtítulo que le hemos puesto a esta segunda parte de la tragedia es incorrecto. Está basado en la tradición crítica, que ha dividido con frecuencia a la tragedia en dos partes (la tragedia de Polixena y la tragedia de Polidoro),⁽⁵⁶⁾ pero parte de una falsa comprobación. No es el tema de Polidoro quien debe someterse a examen en esta segunda parte. Cuando Hécuba manda a uno de sus sirvientes para que busque agua del mar para realizar el baño lustral de su hija, esta servidora llega con la noticia de que ha encontrado en el mar un cuerpo muerto, que no es otro que el de Polidoro. Es decir, ni Hécuba ni nadie, en esta segunda parte de la obra, tiene alguna oportunidad de discutir, sobre la escena teatral, acerca de la vida o de la muerte de este hijo. Los hechos han ocurrido antes de que comience la tragedia, y es el reconocimiento de estos hechos lo que se pone en escena. De modo que la condición de Hécuba como *mater dolorosa* no hace más que extenderse desde un hijo al otro, con absoluta naturalidad y sin ninguna diferencia. Pero un caso y otro no serán iguales. Es precisamente el hecho de que la diferencia radique en el modo como se produce la justificación de la muerte de cada uno de estos hijos lo que nos lleva a plantear que el tema de esta segunda parte de la obra está centrado sobre Polimnestor y no sobre Polidoro.

Hemos visto las razones por las que Hécuba termina aceptando, aunque dolorosamente, la muerte de su hija. Veremos ahora las razones por las cuales no aceptará, de ninguna manera, la muerte de su hijo. Desde ya, adelantamos que no existe ninguna consideración de carácter genérico en esta diferente manera de aceptar los acontecimientos.

⁵⁶ Al respecto puede consultarse la bibliografía de nuestra nota 27.

2.1.- El dolor de la madre por la muerte de Polidoro

Hay un primer tema interesante en esta presentación de la manera en que Hécuba se entera de la muerte de su hijo. Una vez que le son informados algunos detalles, y pasadas las primeras lamentaciones, la conclusión de Hécuba es que el sueño profético que había descrito previamente (versos 90-95) se ha cumplido plenamente, o, más bien, se ha hecho claro a los ojos de quien no supo interpretarlo. Pero la configuración de esta escena tendrá una conformación particular, digna de ser rescatada.

El tercer episodio se inicia con un diálogo entre Hécuba y su sirviente (versos 658-683) lleno de equívocos y cómico en su patetismo. Cuando la esposa de Príamo se decide a mirar el cadáver que le han traído, y que confunde con el de Polixena o con el de Casandra, descubre que, en realidad, se trata del de Polidoro. Entonces, su *páthos* trágico alcanza el punto más alto, de modo que rompe la naturaleza episódica del pasaje e inicia un diálogo lírico (versos 684-725), en donde se entremezclan los cantos de Hécuba con los trímetros yámbicos de su sirviente, del coro y, en ocasiones, de ella misma. Es este contexto lírico el que le permite interpretar aquello que también líricamente había descrito en su sueño relatado en el prólogo. Y, en esta coyuntura, sus palabras se refieren no sólo al hecho circunstancial del reconocimiento de la realidad de su otro hijo muerto, sino que vuelven a estar dirigidas a la descripción del punto que ha alcanzado la evolución de su aceptación de los valores éticos concernidos con el sacrificio de Polixena, lo cual había constituido el sitio de llegada en su evolución como personaje teatral. Es decir, hay una nueva vuelta de tuerca en la definición del tema de la tragedia.

Si hemos postulado que Hécuba no ha fracasado totalmente en la primera parte de la tragedia, ella llegará a la comprensión definitiva de la realidad del conflicto que se suscita en esta segunda parte. Entre la **mater dolorosa** que llora por Polixena y la **mater dolorosa** que llora por Polidoro habrá una diferencia muy grande. Y esta diferencia comienza a perfilarse a partir del momento en que expresa su comprensión de la situación planteada. Hécuba llega al aprendizaje, como lo expresa en los versos 702-706:

ὦμοι, αἰαῖ, ἔμαθον ἔνυπνον ὀμμάτων

ἐμῶν ὄψιν, οὐ με παρέβα φάσ-
μα μελανόπτερον,
ἄν ἐσειῖδον ἀμφὶ σ',
ὦ τέκνον, οὐκέτ' ὄντα Διὸς ἐν φάει.

El verbo mediante el cual Hécuba expresa la concreción de su aprendizaje es el mismo que frecuentemente utiliza Eurípides para referir este momento de comprensión suprema, aunque tardía. En muchas tragedias, el "recien ahora comprendo" que se manifiesta a través del verbo *μανθάνω*, sirve para que se explicita este momento supremo de comprensión y de derrota intelectual. Así lo manifiestan, por ejemplo, tanto el personaje de Alceste, en la primera obra conservada del trágico, cuanto el Penteo de *Bacantes*, en la última de sus tragedias. Cuando ya nada puede hacerse, una y otro llegan a la comprensión de la realidad, comprensión que, por otra parte, no tiene más relevancia que la de testimoniar un estado intelectual, puesto que, en los hechos, su situación no tiene modificación posible. Algo parecido le ocurre a Hécuba en estas circunstancias.

El sueño profético, para cuya interpretación reclamaba la presencia de Casandra o de Heleno (vv. 87-89), se ha cumplido, y ya no hace falta interpretar nada más. La víctima reclamada por Aquiles era Polixena, y el sacrificio ya se ha efectuado; la cierva moteada arrancada impiamente al seno de Hécuba no era otro que Polidoro, y el lobo que la destroza no necesitará tampoco de intérpretes, ya que queda claro que no será otro que Polimnestor. También aquí, la situación está terminada. Lo que al comienzo de la obra era un anuncio con algo de suspenso (para Hécuba, pero no para el espectador, que conoce el resultado), ahora es un hecho cumplido. Pero si esta dimensión argumental del relato es clara, la tragedia avanza también en otra dirección.

Hemos destacado que, en la primera parte de la obra, no era el fracaso de Hécuba como suplicante lo que debía tenerse en cuenta, sino su aceptación de que tanto los valores colectivos (representados en la decisión de los griegos de hacer un sacrificio para Aquiles) como los relacionados con la gloria individual (representados por la actitud de Polixena, que prefiere ofrecerse como víctima sacrificial antes que vivir como esclava) son los que deben prevalecer. Es por ello que, en la segunda parte de la tragedia, a esta aceptación se sumará un nuevo elemento: Hécuba también comprenderá, junto con el

descubrimiento de las circunstancias argumentales que desconocía, el dolor que debe padecer a causa de los hechos injustos de un hombre que no respeta sus deberes. Junto con datos argumentales que el espectador conocía desde el principio (como que la víctima que será sacrificada ante la tumba de Aquiles será Polixena, y que el mismo día en que muere Polixena Hécuba se encontrará también con el cadáver de su otro hijo, hace tiempo asesinado por Polimnestor para robarle los tesoros de Troya que le había entregado Príamo), el reconocimiento de Hécuba tiene características más profundas: los valores que Polixena y Odiseo le enseñaron, y que la preparaban para aceptar con resignación los dolores que ha padecido ante la muerte de su hija, ahora la obligan a actuar, para tomar venganza de un acto que es impío, y que, además, no puede justificarse desde ninguna perspectiva, ya que ni está realizado como un servicio en favor del conjunto de la polis, ni está presentado en función del intento de consecución de la gloria individual. No se trata de una cuestión genérica (los varones valen más que las mujeres, por ello la muerte de Polidoro es más grave que la muerte de Polixena), ni de una mera acumulación de los sufrimientos (el dolor primero -la muerte de la hija- se acepta con resignación; en cambio, el segundo -la muerte del hijo- colma el ánimo y desata una furia inhumana). Mucho menos puede aceptarse la posición de Delebecque, quien supone que el autor, en medio de la composición de su tragedia, se habría enterado de la caída de Anfipolis en manos de los tracios, y, a partir de allí, habría reorientado la composición para convertir su obra en un alegato político en contra de los Tracios, presentando a Polimnestor como representante de ellos.⁽⁷⁾

Es evidente, desde nuestra perspectiva de análisis, que el autor tiene plena conciencia y dominio de sus resortes teatrales, y que con la muerte de cada uno de los hijos de Hécuba quiere estudiar las reacciones diferentes que adquiere la condición humana (representada en este caso por cada uno de los personajes actuantes, y no sólo por Hécuba) cuando se ve enfrentada con un proceso vital que le hace evolucionar hacia concepciones más profundas, fundamentalmente en lo que se refiere a la cuestión ética. Para decirlo más simplemente: la reacción de Hécuba en este momento de la tragedia es diferente a la del comienzo, y no sólo porque los hechos dolorosos son en sí mismos

⁵⁷ Cfr. Delebecque (1951), esp. cap. 6. Cfr. también nuestra nota 27.

diferentes, sino también porque ella misma será diferente. Ha evolucionado. Ha aceptado algunas pautas de conducta y ahora deberá atenerse a sus consecuencias.

El vocabulario utilizado por Hécuba nos permitirá descubrir el análisis que ella misma realiza de la situación. En los versos 694-697, ella se lamenta por su hijo con los términos frecuentes, pero agrega un triple interrogante: τίνι μόρῳ θνήσκεις; ("¿por qué destino mueres?"); τίνι πότημῳ κεῖσσι; ("¿a causa de qué acaecimiento yaces?"; y πρὸς τίνος ἀνθρώπων; ("¿a causa de cuál de los hombres?") Es decir, son tres, en la mirada de Hécuba, las causas por las cuales su hijo muere: el μόρος, el lote del destino que a cada uno le corresponde, al cual es imposible escapar; el πότημος, aquello que cae desde arriba hacia abajo, y que también es inescrutable para el hombre; y la acción particular e injusta de un hombre señalado, instrumento del destino pero responsable de su acción, y de la cual deberá dar cuenta cumplida. Contra los dos primeros conceptos no queda nada por hacer, sino lamentarse; pero en contra del hombre que se convirtió en lobo, y que, contra toda razonabilidad, desafiando la justicia debida a los huéspedes (cfr. versos 714-715), se atrevió a osar lo que no debe mencionarse y lo que no lleva nombre (ἄρρητ' ἀνωμόματα, verso 714), contra este hombre es necesario tomar venganza y cumplir con las responsabilidades individuales que estarán al servicio colectivo. Es decir, creemos que la venganza de Hécuba no corresponde simplemente a un acto de carácter particular, sino que, en realidad, responde a una concepción muy extendida, según la cual la venganza de la injuria recibida, sobre todo si proviene de los huéspedes, es una responsabilidad individual que tiene efectos sobre el conjunto de la polis, al apartar el miasma y producir la purificación necesaria. Cuando Hécuba vuelva a convertirse en una suplicante, lo será desde la perspectiva de quien lucha para imponer la justicia, lo cual es necesario y conveniente para el orden global del cosmos.⁽⁵⁸⁾

⁵⁸ Cfr. MacDowell (1963), quien, en p. 1, establece que era un deber de los familiares de la persona asesinada obtener una retribución por la injuria que él ha sufrido. Cfr. también Romilly (1971).

2.2. - Hécuba, la suplicante que pide venganza

Estamos en el momento más importante de la tragedia. Con el ingreso a escena de Agamenón, en el verso 726, la función del personaje de Hécuba vuelve a cambiar de perspectiva, para convertirse nuevamente en una suplicante, aunque ahora no pide por la vida de nadie sino que suplica para que se ejecute la venganza. La tragedia comienza a entrar en su definición.

Es por ello que, para obtener conclusiones adecuadas, será imprescindible analizar pormenorizadamente cada una de las circunstancias involucradas, para no caer en errores de perspectiva, los cuales han sido muy frecuentes. Así, por ejemplo, Reckford, para interpretar la tragedia, confronta el modo noble y decente con que muere Polixena, con la manera en que Hécuba pierde su propia bondad y su nobleza, en el momento en que se venga cruelmente de Polimnestor,⁽⁵⁹⁾ y cree que allí se encuentra el sentido de la tragedia. También Walton se refiere al personaje de Hécuba como si su presentación teatral constituyera una demostración gráfica de la manera en que se puede perder la decencia.⁽⁶⁰⁾ Ya Kirkwood y Conacher habían argumentado que la manera en que se presenta Hécuba delante de Agamenón revela un deterioro en su carácter, ya sea por el mero hecho de que deba apelar a Agamenón (su enemigo) en busca de auxilio para perpetrar su venganza, ya sea por el hecho de que, para tener éxito en esta apelación a Agamenón, deba recurrir a la mención de la figura de Casandra.⁽⁶¹⁾

Una visión de Hécuba más favorable, en la manera en que se describe este pedido de ayuda a Agamenón (y con la cual vamos a coincidir, al menos en parte), puede encontrarse en Kovacs.⁽⁶²⁾ Stanton, en cambio, analiza las relaciones de *filia* entre todos los personajes (Aquiles y los griegos, Hécuba y Odiseo, Hécuba y Agamenón, Hécuba y Polimnestor, y, finalmente, Polimnestor y Agamenón), y encuentra que la obra refleja una serie de conflictos entre obligaciones diferentes y contrapuestas, que, en última instancia, quedan irresueltas.⁽⁶³⁾ Es evidente que todos estos planteos confunden la cuestión central.

⁵⁹ Cfr. Reckford (1985), pp. 112-128.

⁶⁰ Cfr. Walton (1991), p. xvi.

⁶¹ Cfr. Kirkwood (1947), pp. 61-68, y Conacher (1967), p. 162 y ss.

⁶² Cfr. Kovacs (1987), pp. 78-114.

⁶³ Cfr. Stanton (1995), pp. 11-33.

En nuestra opinión, de ninguna manera puede pensarse que la obra intente desacreditar deliberadamente a Hécuba, que, por otra parte, es el personaje principal. Sin embargo, es evidente también que la parábola que describe la figura de Hécuba en su representación teatral la lleva desde una configuración primera, en la que predominan los aspectos piadosos (en tanto pide, desesperada, por la vida de su hija), hasta una presentación final en la que se destacan aspectos menos convincentes: ahora ella pide venganza y, al final, terminará pidiendo por sí misma. Es evidente que la simpatía del público no podrá estar en esta última parte de la tragedia de parte de Hécuba, a causa de la crueldad de la venganza que ejecuta, pero mucho más a causa de que su imagen representa la misma actitud individualista que la misma Hécuba rechazaba en Agamenón. Sin embargo, es evidente también que esta simpatía no podrá estar ni de parte de Polimnestor ni, mucho menos, de parte de Agamenón.

Pero es necesario justificar esta opinión. Para ello debemos consignar que, si la conducta de Hécuba parece cruel a los ojos modernos, debe tenerse en cuenta que su deseo de venganza no será muy distinto al que manifestaba y ejecutaba Alcmena en el final de *Heraclidas*, a pesar de algunas diferencias puntuales que señalaremos oportunamente.

Creemos que la cuestión está puesta en su justa dimensión por Ra'anana Meridor. En un artículo de 1983 estudia con detenimiento los aspectos jurídicos concernidos con la muerte de Polidoro, y la manera en que se comprendía en el siglo V la justicia que debe ejercerse para que el crimen no quede impune. Destaca (p. 16) que era una obligación de Agamenón ocuparse de la venganza de Polidoro, en tanto hijo de una de sus esclavas. También Harrison señala que todo señor, por su misma condición de tal, tiene derechos y obligaciones hacia sus esclavos, junto con sus familias.⁽⁶⁴⁾ De modo que las varias veces en que Hécuba reclama en su condición de esclava de Agamenón (cfr. versos 741-42, 756-57, 798, etc.), más que a una cuestión étnica, debemos pensar que está haciendo referencia a estos aspectos bien conocidos de la ley ateniense. Cuando Hécuba suplicaba ante Odiseo lo hacía en su condición de amiga, y reclamaba la gracia que por ello le es debida. En cambio, cuando ahora se presente para reclamar ante Agamenón, suplicará desde otra perspectiva. Los lazos entre ella y Agamenón serán más

⁶⁴ Cfr. Harrison (1968), p. 168.

fuerzas que los simples lazos de amistad. Además, el fracaso ante Odiseo le debe haber dejado alguna enseñanza.

En otro artículo (1978), Ra'anana Meridor destacaba otros aspectos de esta relación entre Hécuba y Agamenón. El pedido de ayuda, la condición de suplicante de Hécuba, adquiere características particulares. No se trata sólo de un pedido de gracia ante un amigo. Se trata, por el contrario, de un pedido de carácter legal, en donde recurre a la terminología propia de los procesos judiciales. Términos como τιμωρὸς, τιμωρέω y τιμωρέομαι, aparecen seis veces en la tragedia, todos en boca de Hécuba, y todos en conexión con la acción tomada en contra de Polimnestor para vengar el asesinato de Polidoro. Y ello no puede ser casual. Además, en cinco de estas ocasiones los términos son utilizados en el contexto de este diálogo entre Hécuba y Agamenón del tercer episodio, en la escena de los versos 726-904: 749-50, 756, 789-90, 842-43, y 882. Sólo una vez, al final de la obra (en el verso 1258), reaparecerá el término, aunque siempre utilizado dentro del mismo contexto semántico. Este contexto es muy bien definido por MacDowell (1963,p.1):

When a person was killed... the killed person had suffered a wrong... and required... τιμωρία, and it was the duty of his family to obtain it for him.

De modo que Hécuba se presenta como esclava, pidiendo a su señor aquello que este señor está en la obligación de concederle. Además, este pedido se realiza fundamentando y cumpliendo todas las formalidades legales. Será por estos fundamentos, propios del sistema legal ateniense, que no compartimos, al menos en lo central, la tesis de Mossman (1995), que ya desde su título (*Wild Justice. A Study of Euripides' Hecuba*) demuestra estar centrada en una cuestión diferente. Para nosotros, la actitud de Hécuba no es la de quien toma una salvaje venganza, sino la de quien cumple con sus obligaciones legales. En todo caso, lo que tal vez denuncia Eurípides es la crueldad de este sistema legal. Sin embargo, Agamenón no podría rechazar este pedido de colaboración, y para un espectador acostumbrado al contexto ético-legal involucrado en el complejo semántico suscitado, la simpatía no puede más que estar sobre el lado de

Hécuba, aunque ello le genere una sensación ambigua. Seguramente, sobre la ambigüedad de esta simpatía radicaría buena parte del éxito de la tragedia.

Sin embargo, la misma respuesta de Agamenón es también ambigua. ¿Por qué? Porque él, para justificar su negativa a prestar una ayuda directa, argumenta razones de conveniencia de estado. Polimnestor es un aliado de los griegos, y Polidoro era un enemigo. De modo que nuevamente vemos que se enfrentan dos órdenes de valores en el interior de Agamenón: ¿debe él respetar las leyes y ayudar a esta mujer que le pide justicia, o debe él atender a las conveniencias de la comunidad y del estado, y resignar entonces el cumplimiento de la justicia en beneficio propio y de su comunidad, dando razón a quienes argumentan en favor de la ley del más fuerte? Es decir, el debate interno de Agamenón se produce cuando debe decidir entre la ética socrática que postula que siempre conviene obrar lo correcto, y la ética pragmatista que reconoce la primacía de la conveniencia de aceptar la ley del más fuerte. Pero una y otra posición ética están representadas por acciones que, en sí mismas, resultan crueles e inhumanas. Así, y como una consecuencia de este debate entre las cuestiones éticas, si Agamenón se pone de parte de Polimnestor estará actuando con crueldad respecto de esta víctima desvalida de una guerra que él mismo provocó, y si, en cambio, se pone de parte de Hécuba, estará dando la posibilidad de que la crueldad de esta víctima se manifieste en toda su magnificencia. En términos teóricos, el debate parece no tener una respuesta clara. En términos prácticos, la cuestión es aún más ambigua. Como será una característica de Agamenón, al menos en sus presentaciones eurípideas, él no reacciona. Su inacción de este momento parece favorecer a Polimnestor (por aquello de que es el más fuerte), aunque la astucia de Hécuba terminará por provocar que esta inacción le permita invertir los términos.

Esta inacción de Agamenón es crucial para la interpretación de la tragedia. No tanto por las reacciones que provoca (de todos modos, ocurre lo que debería ocurrir, es decir, el asesinato es vengado de la manera que merece), sino principalmente porque pone en tela de juicio toda la conducta de los griegos en la acción de guerra. Si Agamenón no sabe qué partido tomar, ¿de qué manera habrá obrado en el momento de la toma de Troya? La guerra de Troya está nuevamente en el centro del debate. Pero no tanto como acontecimiento histórico, o como hecho glorioso digno de ser cantado por

los poetas, sino en tanto oportunidad ante la cual los hombres pueden demostrar los valores que los gobiernan. La discusión acerca de la posibilidad del hecho heroico y lleno de sentido ocupa nuevamente el lugar central. Si Agamenón se deja gobernar por los intereses pragmatistas del estado y acepta el cumplimiento de la ley del más fuerte, además de su crueldad se demostrará también que la guerra de Troya no habrá sido la famosa gesta heroica que cantaron los poetas. No será una casualidad que en este contexto el coro narre, en el tercer estásimo, luego de concluido este debate entre Hécuba y Agamenón, la caída de Troya. No será un simple canto decorativo.

Este estásimo resultará decisivo para la interpretación final de la tragedia, al menos desde la perspectiva en la que la estamos planteando. Es por ello que nos resulta sorprendente que haya sido considerado entre los "estásima ditirámicos" por W. Kranz.⁽⁶⁵⁾ Su relación con el cuerpo de la tragedia es evidente, y relevante desde todas las perspectivas posibles. Es más, hay una ostensible continuidad entre los tres estásimos de la tragedia, que apenas ha sido señalada:⁽⁶⁶⁾ mientras el primer estásimo miraba hacia el futuro, y cantaba los presentimientos acerca de la esclavitud esperada para las mujeres del coro (vv. 444-483), el segundo y el tercer estásimo miran hacia el pasado: en primer lugar hacia el más remoto, con el análisis de las causas que dieron origen a la guerra de Troya (vv. 628-657), y, en segundo lugar, hacia el más reciente, con el detalle del modo en que se produjo la caída de Troya a manos de los griegos (vv. 905-952).⁽⁶⁷⁾ Es decir, el antes y el después de la guerra de Troya están considerados de manera independiente y particular. Sin embargo, no compartimos la visión de Collard, quien sugiere que la ubicación de una descripción acerca del saqueo de Troya en esta parte de la tragedia tendría la función de presentar a la agonía de Polimnestor como al último fruto de los hechos dolorosos acontecidos durante la guerra de Troya.⁽⁶⁸⁾ Una interpretación de este tipo debilitaría, por un lado, la responsabilidad de Polimnestor en la perpetración de los hechos que dieron origen a los males que le esperan y, por otro lado, debilitaría también la importancia de la consideración de las circunstancias y responsabilidades particulares de Hécuba y de Agamenón en todos los hechos presentes.

⁶⁵ Cfr. Kranz (1933), esp. pp. 254-260. Para el tema general, con una bibliografía más detallada que la aquí expuesta, puede consultarse Nápoli (1995), pp. 67-92.

⁶⁶ Cfr. Collard (1991), p. 176.

⁶⁷ Cfr. Rosivach (1975), pp. 349-362.

⁶⁸ Cfr. Collard (1990), pp. 85-97, y (1991), pp. 176-179.

Por el contrario, nosotros creemos que la relevancia más remarcable de este tercer estásimo tiene que ver con esta valoración que realiza el coro acerca de la actitud de los griegos ante el saqueo de Troya, y ante la cuestión de la guerra en su consideración conjunta, que ha sido el centro del debate en la presentación de Agamenón.

La estructura del estásimo está compuesta por un par de breves estrofas y antiestrofas, con un epodo un poco más extenso. La exclamación ante la destrozada grandeza de Troya, que constituye la primera estrofa (versos 905-913), tiene su correlato en el epodo, en donde las mujeres maldicen a Paris y a Helena, a quienes consideran como los destructores de Troya (versos 943-952). En medio de este planteo, en donde se formula el marco general teórico en el que se desarrollaron los hechos concernidos con los aspectos generales e ideológicos de la guerra de Troya, la antiestrofa primera, junto con la segunda estrofa y su correspondiente antiestrofa (versos 914-942), describen un recuerdo vívido e individual de la noche en que la ciudad de Troya cae. Este contraste entre el hecho general y común para la ciudad entera, por un lado, que es visto y analizado desde la perspectiva individual y particular de una de las mujeres del pueblo troyano, por el otro, no hace más que corroborar la vigencia del planteo general de la tragedia que hemos postulado.

Además, no puede menos que ser notado el contraste entre el modo en que se describe la caída de Troya en este momento de la tragedia, y aquella otra descripción que había realizado Esquilo en *Agamenón*. Collard (1991, p.177) refiere que el apóstrofe y la descripción de la caída de Troya tiene ecos muy deliberados con el lenguaje y el tema homéricos. También consigna las similitudes con los otros dos estásimos en que se describe la caída de Troya: *Troyanas*, 511 y ss., e *Ifigenia en Áulide*, 751 y ss. Sin embargo, no hace ninguna referencia al otro texto en donde la descripción de la caída de Troya jugaba un papel de indudable importancia (y que, además, era el único que precedía a la composición de esta tragedia). Es evidente que este texto no puede haber estado ausente de la referencia eurípidea: en el primer episodio del *Agamenón* de Esquilo, Clitemnestra describe, aún sin haberlo visto, el modo en que los aqueos destruyen Troya. Su relato es confirmado, a grandes rasgos, por el relato del heraldo en el segundo episodio.

R. Aélion se detiene en la comparación de estos elementos comunes entre la obra de Esquilo y la de Eurípides.⁽⁶⁹⁾ Sin embargo, no enfatiza lo suficiente lo que constituye la diferencia fundamental entre una obra y otra. En este sentido, creemos que hay algo que no puede pasarse por alto: en la descripción esquilea, el centro de interés estaba puesto en el relato realizado desde el punto de vista de los vencedores, poniendo un especial interés en la cuestión de la descripción del modo en que los saqueos de los altares y de los templos generaron una culpa, en Agamenón y en todos los aqueos, que no va a quedar impune. En cambio, en este estásimo de *Hécuba*, la caída de Troya es relatada por una de las víctimas de estos hechos sangrientos. Tal vez se hubiera debido esperar un mayor énfasis en la descripción de estas actitudes impías por parte de Agamenón y de los aqueos, que generaran una culpa y merecieran un castigo. Sin embargo, ninguna alusión a la destrucción de los templos ni al saqueo de los altares se encuentra en el texto eurípideo, y ello nos dificulta la relación de un texto con otro. Tal vez, una buena explicación a esta carencia de referencia a la crueldad de los aqueos haya que buscarla en la voluntad del poeta de escapar a la tentación de desarrollar una descripción que esté de acuerdo con aquello que le resulta más fácil y evidente.

Sin embargo, creemos que hay, además, otra explicación: esta carencia de acusaciones directas en contra de los aqueos (y, particularmente, en contra de Agamenón) se produce porque el centro de interés está, para Eurípides, en otro lado. Sin dejar de tener en cuenta el relato y las implicaciones suscitadas por la descripción de la caída de Troya según la obra esquilea, el poeta más joven, a partir del marco referencial establecido por el texto que le sirve de punto de partida, va a centrar su mirada, ya no en las cuestiones teológicas o etiológicas de más largo alcance, sino que, fundamentalmente, va a poner su atención en los aspectos más específicamente humanos de la situación descrita. Por ello, la escena hogareña que constituye el centro del estásimo cobra capital importancia. Y, según creemos, en esta escena hogareña el complejo semántico establecido por la tragedia esquilea no dejará de estar presente, aunque de manera subterránea.

⁶⁹ Cfr. Aélion (1983), quien compara profusamente ambas obras. Muy sucintamente, también Webster (1967), pp. 14-15, señala la herencia que Eurípides recibe de Esquilo, y hace referencia a *Hécuba* y *Agamenón*, aunque no compara este aspecto.

Veamos el cuadro con detenimiento. Con el primer verso de la antiestrofa primera, comienza el relato particular y personal. El yo coral (que adquiere la forma convencional de un yo individual, y no de un yo colectivo) describe, desde un principio, que su ruina comenzó en medio de la noche (verso 914). A continuación, enumera las que habían sido sus actividades previas inmediatas: la cena y el dulce sueño en los ojos (verso 915), el canto y la ceremonia del sacrificio en el coro de danzas (versos 916-917), el esposo que yace en el lecho nupcial (versos 919-920), con la javalina colgada de un clavo y sin mirar más hacia la armada troyana que marcha hacia Ilión (versos 920-923). Mossman destaca con justeza el contraste con el mismo relato del saqueo de Troya en *Troyanas*, 511 y ss., en donde Eurípides eligió concentrarse sobre las celebraciones públicas que siguieron a la presunta retirada de la flota aquea: la pública entrada del caballo de madera, el culto público de los dioses y las siguientes celebraciones cívicas (especialmente, versos 544-555).⁽⁷⁰⁾ En estas circunstancias, en cambio, el relato del coro, en la antiestrofa primera, comienza con la descripción que sigue a estas acciones oficiales. Inclusive, las acciones de carácter comunitario que aquí se narran pertenecen a la esfera más íntima del ámbito de lo privado.

La segunda estrofa acentúa el carácter personal e individual del relato: la acción pasa de estar comandada por el verbo en primera persona con que se iniciaba la antiestrofa, en el comienzo de la narración personal (verso 914), hacia el pronombre personal de primera persona con que se inicia la segunda escena de este relato (verso 924). Es en esta coyuntura que el aspecto más íntimo de la descripción de los atavíos femeninos termina de cerrar el círculo de las acciones individuales: la mujer se arregla el cabello, se mira al espejo de oro y se dispone a dejarse caer sobre el lecho (versos 924-927). La sensualidad presente en esta descripción va a tener su correlación cuando, en el momento en que el furor se desate sobre Troya, se haga referencia, al comienzo de la antiestrofa segunda, al simple peplo con el que la joven esposa abandona el lecho, cual virgen doria (versos 933-934). Se ha querido ver, en esta referencia del coro, una crítica a la falta de pudor de las mujeres dorias.⁽⁷¹⁾ Creemos que se trata justamente de lo

⁷⁰ Cfr. Mossman (1995), p. 89. Resulta muy interesante el análisis de los coros en las páginas 69-93, y, particularmente, del tercer estásimo en las pp. 87-91.

⁷¹ Cfr. Méridier (1960), p. 216, quien refiere a *Andrómaca*, 598, en que hay una crítica semejante. Concluye que se trataría de una crítica maliciosa en contra de los lacedemonios. Lo mismo retoma Collard (1991), p. 179.

contrario: la crítica eurípidea está dirigida en contra de quienes interfieren de manera tan inopinada, vulnerando el más elemental derecho a la intimidad, con estas actividades privadísimas. No puede entenderse de otro modo el significado del conjunto de la escena: se ha ido profundizando, paso a paso, desde las acciones externas y comunitarias aunque privadas (la cena, el canto, las danzas corales), hasta lo más íntimo y personal (el esposo durmiendo, la mujer arreglándose el cabello, mirándose al espejo y deslizándose hacia la cama). Es en el corazón de esta progresión en donde irrumpen el clamor y los gritos de muerte (verso 928). La destrucción de Troya es vista desde la perspectiva de la destrucción de lo más sagrado e íntimo de cada persona.

Si Agamenón y los Aqueos tienen una culpa, no es simplemente la de haber saqueado los templos y mancillado los altares de los dioses. Todas estas faltas están, evidentemente, presentes. Pero, además, hay una culpa más profunda: la de haber roto el corazón de las relaciones familiares y humanas.

Cuando se acaba de presentar la inacción de Agamenón ante el reclamo de ayuda por parte de Hécuba para restablecer la justicia necesaria en las relaciones familiares mancilladas, este relato del coro no puede más que servir como un adecuado y relevante precedente, a modo de contrapunto, para justificar la continuidad de los griegos (y en particular de Agamenón) en estas conductas. De esta manera, este canto del coro no representa solamente una reflexión ocasional y algo lejana acerca de un hecho vinculado circunstancialmente con la acción de la tragedia. Por el contrario, su relevancia respecto de la evolución del planteo trágico queda claramente demostrada. En última instancia, y más allá de otros análisis que pueden formularse, es evidente que, luego del canto del coro, Agamenón aparece no sólo como aquel que, ante la guerra de Troya, tomó la decisión de seguir la ética pragmatista de la ley del más fuerte, sino también como aquel que, para conseguir el éxito en sus intentos, sacrificó el básico derecho adquirido por la existencia humana, derecho que es de carácter íntimo y privado, y, por ello mismo, inalienable. Es evidente también que será esta conducta y esta escala de valores la que tendrá en cuenta el rey en su relación con Hécuba. Si la simpatía del público no estaba del lado de Hécuba, a partir de ahora mucho menos estará del lado de Agamenón.

El cuarto episodio (junto con el éxodo) nos permitirá entender el significado final de la tragedia. Allí se concentran y desarrollan todos los hilos argumentales que hemos

ido desplegando, y se definen todos los planteos dramáticos. No por nada es la estructura más extensa de la tragedia, y tiene una complejidad formal que debe resolverse. Siguiendo a Collard, y como una manera de ordenar el planteo, podemos aceptar esta estructura:

1.- Primera escena (versos 953-1023), o cuarto episodio propiamente dicho, en que dialogan Hécuba y Polimnestor.

2.- Breve canto estrófico del coro que configura el cuarto estásimo, y que introduce el éxodo propiamente dicho (vv. 1024-1034).

3.- La escena de los versos 1035-1055, en que, primero, Polimnestor grita desde adentro de la tienda y el coro se divide para expresar su emoción. En el verso 1044 reingresa Hécuba.

4.- El reingreso de Polimnestor, con su monodia cantada en agonía (versos 1056-1108).

5.- El reingreso de Agamenón, interrumpido por las lamentaciones de Polimnestor. Las largas rhesis de Polimnestor primero y de Hécuba después, terminadas con el diálogo entre Hécuba y Polimnestor primero, y entre Agamenón y Polimnestor finalmente, con la despedida anapéstica del corifeo (versos 1109-1295).

Esta estructura está al servicio de un planteo trágico, que es aquel que hemos postulado. Ello puede verse reflejado en la celeridad con que se describe el momento preciso de la acción (el asesinato de los hijos de Polidoro y la manera en que se produce su ceguera, que, además, y como no podía ser de otra manera, ocurre fuera del escenario, y sólo nos llega a través de los gritos en *off* de Polimnestor y de la informal intervención del coro, que se divide en semicoros) y la morosidad con que el poeta se detiene a debatir la justicia o no de las acciones de cada uno de los personajes. Esta cuestión divide a la última parte de la tragedia en dos mitades, separadas a través del *kommós* de los versos 1056-1108: la primera de estas mitades presenta en toda su odiosidad al rey Tracio Polimnestor, cuyo modo descarado de presentarse tiene su contrapunto en la ironía trágica del doble sentido con que se expresa Hécuba; luego del *kommós*, el reingreso a escena de Agamenón, que servirá de árbitro para resolver la disputa entre Polimnestor y Hécuba, recupera el motor de la acción trágica, al replantear la discusión acerca de las motivaciones éticas del obrar humano. Tovar había sugerido, con acierto, que los lamentos de ira y dolor cantados por Polimnestor en este *kommós*

podrían haber servido para dar fin a la tragedia.⁽⁷²⁾ Pero ello no ocurre, y debemos explicar la causa de esta continuidad, que no puede ser casual ni circunstancial.

Además, y ello resulta particularmente interesante, importa también, para determinar el designio compositivo del poeta, destacar el orden en que se presentan ambas cuestiones: los hechos ocurren primero, y el debate acerca de ellos da el punto final a la tragedia. Es decir, la obra se cierra cuando se establecen con claridad los distintos grados de responsabilidad en todos los hechos sometidos a debate durante la tragedia.

Es notable comprobar el modo en que Hécuba derrota a Polimnestor: primero en el campo de la palabra (escena de los versos 953-1023), trabajando sobre la certeza de que quien ha movido a su oponente es su deseo de riqueza, para organizar a partir de allí un engaño que provoca que su oponente explicita, en el escenario teatral, todas las culpas que le habían sido atribuidas previamente por Hécuba en su diálogo con Agamenón. Se trata de una estructura compositiva muy similar a la del *Agamenón* de Esquilo, en donde Clitemnestra debía, primero, derrotar a Agamenón dialécticamente, convenciéndolo de que debía pisar la alfombra púrpura, para que, en este acto de pisar la alfombra, se actualizaran todas las *hybreis* de las que se ha estado hablando en la tragedia.

Muy similar es la conducta de Hécuba en esta tragedia. Ya hemos mencionado otras similitudes entre ambas obras, y creemos que es evidente que el poeta más joven ha estado jugando con las posibilidades que le ofrecía la obra de su antecesor. De todos modos, hay una diferencia entre las dos tragedias: Hécuba derrota dialécticamente a Polimnestor y lo obliga a demostrar que verdaderamente ha sido el interés por la riqueza ajena quien ha constituido la motivación de su obrar, del mismo modo que ha hecho Clitemnestra con Agamenón. Pero si en la obra de Esquilo esta última *hybris* de Agamenón no puede más que dar lugar a la muerte irremediable del personaje, como una consecuencia trágica esperable a partir del ordenamiento cósmico del universo, en la obra de Eurípides la cuestión se complica, convirtiéndose en tema de debate. La venganza, evidentemente, se lleva a cabo. Somos testigos de ella, igual que en la obra de Esquilo, a través de las voces que se escuchan desde adentro. Pero ello da lugar, ahora, a

⁷² Cfr. Tovar (1960), p. 156.

un nuevo tema de debate. En realidad, ahora aparece el verdadero tema de debate: ¿quién es el que ha obrado rectamente? ¿cuál ha sido la motivación del obrar de cada uno de los personajes? La preocupación acerca del ordenamiento cósmico del universo y de la justicia que cabe esperar a partir de allí cede paso a una inquietud mucho más humana acerca de la justificación y la motivación del obrar humano, planteado en términos evidentemente éticos y racionalistas. Luego del *kommós* de los versos 1035-1055, podremos ver la manera en que se deberá discutir sobre ello.

En el verso 1056 reingresa Polimnestor. Su monodia, cantada hasta el verso 1108, se divide en realidad en dos partes: primero, hasta el verso 1084, en que escuchamos un conjunto de lamentos acerca de su destino; luego de la breve intervención del coro de los versos 1085-1087, la segunda parte de su monodia introduce el pedido de auxilio que justifica la aparición de Agamenón para convertirse en árbitro del debate entre Polimnestor y Hécuba. Lloyd destaca con acierto que el resultado inmediato del *agón* que aquí se suscita es en sí mismo irrelevante, desde el momento en que la venganza de Hécuba ya ha sido ejecutada, y ninguna acción que Polimnestor pueda ingligir sobre ella será significativa.⁽⁷³⁾ Es por ello que debemos tener en cuenta que la importancia del *agón* radica, no en los hechos que genera (en realidad, ninguno), sino en la definición que, a partir de allí, se atribuye a la justificación de los actos de cada personaje.

Con el reingreso de Agamenón en el verso 1109 se retoman los trímetros yámbicos, y, con ellos, el tono se desprende del carácter emocional para volverse nuevamente discursivo.⁽⁷⁴⁾ Luego de un debate breve entre Polimnestor y Agamenón, comienza la argumentación de cada uno de los enemigos.

En primer lugar le toca el turno a Polimnestor. Su largo discurso de los versos 1132-1182 tiene poca sustancia. Además de describir con cierto detalle, y en un tono más adecuado para un mensajero que para el propio implicado en los hechos,⁽⁷⁵⁾ el modo en que las mujeres proceden a cegar y a matarle a los hijos, se encarga de brindar un único argumento para justificar su terrible acción de haber matado a Polidoro: según él,

⁷³ Cfr. Lloyd (1992), p. 96.

⁷⁴ Cfr. Hall (1989), p. 198, quien sugiere que la transición de los versos docmíacos a los yámbicos está facilitada por la introducción del debate por parte de Agamenón en los versos 1129-1131.

⁷⁵ Cfr. Taplin (1977), p. 82, n. 2.

pensó solamente en el interés de los aqueos, y quiso evitar una futura venganza sobre aquellos que destruyeron Troya de parte del único sobreviviente, que podría volver a fundar la ciudad (versos 1138-1139).

Según Lloyd (1992, p. 97), la estructura del discurso es poco sofisticada, y tiene su elemento agonístico sólo al comienzo. Sin ningún proemio, él describe desde el principio del relato la manera en que ha configurado el asesinato de Polidoro (versos 1132-1136), y luego trata de justificarlo (versos 1136-1144). El resto del discurso de Polimnestor constituye una narración sincera y llana, en el estilo de un discurso de mensajero, de la manera en que Hécuba tomó venganza sobre él (versos 1145-1182). Los últimos versos (1177-1182) constituyen una conclusión gnómica, que no tiene paralelo en un discurso de *agón* delante de un juez, y que tampoco tiene una relevancia remarcable: se trata de la frecuente referencia a la crueldad de las mujeres. Si en alguna ocasión podría pensarse en una señal de la atribuida misoginia del poeta, en este contexto la reflexión corresponde a un personaje que está hablando en función de una experiencia dolorosa de la que acabamos de ser testigos. Sus palabras, en el marco de referencia de su posición ética, están justificadas.

Sin embargo, estas palabras de Polimnestor no constituirán el punto de llegada de la tragedia. La posición de Eurípides acerca del tema habrá que buscarla, en todo caso, en el conjunto de la obra. Y todavía queda por escuchar a Hécuba.

La réplica de Hécuba, según Lloyd (p. 97), es una de las más sofisticadas piezas de retórica forense que pueden encontrarse en Eurípides. La primera conclusión que podemos obtener de esta afirmación (sobre todo si la contrastamos con la simplicidad de la *rhexis* de Polimnestor) es que, evidentemente, el interés del poeta está centrado en brindar los mejores argumentos a la justificación de la conducta de Hécuba. El mismo conocimiento de las reglas de la retórica por parte de la esposa de Príamo y reina de Troya hace que pensemos que el poeta no ha mirado a su personaje como a un bárbaro sin cultura. La misma función de enfatizar la simpatía del público sobre la protagonista debe haber estado en el hecho de que sea ella la perseguida judicialmente por Polimnestor, cuando en el cuerpo de la tragedia habíamos observado la situación desde la posición inversa. Es decir, de suplicante que pide venganza Hécuba se convierte nuevamente en suplicante que pide piedad.

La *rhexis* de Hécuba de los versos 1187-1237 merecería un análisis detenido y profundo, desde todos los puntos de vista posibles. Sin embargo, ello está más allá de nuestros intereses y de nuestras posibilidades actuales. Comprobar, por ejemplo, que esta *rhexis* tiene 51 versos, exactamente los mismos que había tenido el alegato previo de Polimnestor, no puede sino merecer una consideración acerca de la perfección formal de la que hace gala el autor trágico. Sin embargo, dejando de lado estos aspectos, sólo va a importarnos descubrir una cosa: que los argumentos que utiliza Hécuba para pedir piedad se basan en una consideración ética, la cual, al mismo tiempo que condena y demuestra la equivocación en la conducta de Polimnestor, se refiere, de una manera indirecta, en contra de Agamenón, condenando también su conducta. Esta condena de la conducta de Agamenón no se realiza respecto de su actitud en contra de ella o de Polixena en particular, sino respecto de su manera de comportarse en lo que se refiere a la guerra de Troya como un todo. Es por ello que hemos postulado que la cuestión de la guerra está en el centro del interés del trágico, según se desprende de la función que este tema desempeña dentro de la estructura compositiva de la tragedia.

LA GUERRA COMO ELEMENTO ESTRUCTURADOR

Esta *rhexis* de Hécuba es el punto neurálgico de la tragedia. En ella se sintetizan y se resuelven todos los planteos que ha ido forjando la obra. En lo que se refiere a la lectura que estamos realizando, Hécuba se convierte en suplicante que pide por su vida, pero, al mismo tiempo y más importante aún, formula un juicio definitivo acerca del modo en que debe interpretarse la acción de los griegos respecto de la guerra de Troya en particular, y de cualquier hombre respecto de cualquier guerra, en general. Este juicio acerca de la guerra, por lo demás, no constituye una apreciación particular y fuera de contexto de un personaje cualquiera, sino que, por el contrario, constituye la definición necesaria para estructurar todas las conductas y planteos desarrollados a lo largo de la obra, constituyendo de esta forma el factor decisivo de la unidad compositiva de la tragedia.

Lloyd analiza con profundidad y propiedad esta pieza retórica de Hécuba.⁽⁷⁶⁾ Nos remitimos a su trabajo para el comentario general acerca de la estructura compositiva y acerca del tipo de argumentación utilizada por Hécuba en este pasaje. Sólo nos interesará de manera particular señalar un aspecto del discurso que no ha sido valorado adecuadamente por Lloyd. Hécuba comienza dirigiéndose a Agamenón, en un típico proemio, en donde relativiza la importancia de la facilidad de palabra (versos 1187-1194). Inmediatamente, Hécuba toma como interlocutor al propio Polimnestor, y hacia él dirige sus comentarios y sus argumentos más importantes (versos 1195-1232). En medio del verso 1232, Hécuba rompe la continuidad de su manera de argumentar, y, hasta el final de su alocución, en el verso 1237, vuelve a tomar a Agamenón como destinatario de sus palabras, en una composición anular que cierra perfectamente la estructura de la *rhexis*. Resultará interesante comprobar la correspondencia existente entre lo que Hécuba dice de Polimnestor (lo que, además, lo dice de manera directa al interesado), y aquello que dice de Agamenón, también tomándolo directamente como interlocutor. En esta correspondencia radicaré la originalidad del planteo.

El argumento fundamental que ha utilizado Polimnestor para defender su conducta consistió en afirmar que él ha perpetrado el asesinato de Polidoro como una *cháris* para Agamenón y para todos los griegos, y, de este modo, ha intentado evitar una nueva guerra (versos 1136 y ss., y 1175 y ss.). Hécuba refuta esta argumentación de dos maneras: en primer lugar, recordando que los bárbaros tracios nunca habrían podido ser amigos de los griegos (versos 1199 y ss.);⁽⁷⁷⁾ pero su argumento principal contra Polimnestor es, sin embargo, que él, con su delito, de ninguna manera había querido hacer una *cháris* a los griegos, sino que había asesinado a Polidoro por la mera búsqueda del dinero (verso 1206 y ss.). Es decir, Polimnestor justificaba su acción en el interés de los otros. Hécuba, en cambio, demuestra que la verdadera motivación del crimen realizado por Polimnestor era su propio interés, su propia conveniencia. Ello ha quedado

⁷⁶ Cfr. Lloyd (1992), p. 97 y ss.

⁷⁷ Hemos planteado la poca verosimilitud de la cuestión étnica en la estructura de la tragedia. Sin embargo, aquí el argumento étnico aparece en primer plano. Debemos concordar con Lloyd (1992, p. 98), sin embargo, en que este argumento está debilitado por la existencia de una alianza greco-bárbara entre Hécuba y Agamenón. Por otra parte, Hall señalaba (1989, p. 212) que el status de bárbara de Hécuba no era puesto en primer plano en estas circunstancias. Es decir, esta parte de la argumentación de Hécuba respondería, tal vez, a un lugar común o a un deseo deliberado de poner un argumento débil delante del que va a tener toda la fuerza persuasiva, para que se destaque aún más.

demostrado para los espectadores, además, por la trampa que Hécuba y las mujeres le tendieron en el momento de tomar su venganza. Allí se ve, sin dudas, que la auténtica motivación de Polimnestor era el amor por el dinero. Es en esta búsqueda de nuevas riquezas robadas que el rey tracio encuentra su castigo. La ley del más fuerte, la ética pragmatista, ha sido quien ha gobernado su acción. La misma ley del más fuerte ha sido, también, quien determinó su castigo. No caben dudas de ello.

Pero tampoco caben dudas de que la conducta de Agamenón y de todos los griegos ha estado gobernada por esta misma motivación. Cuando finalmente Hécuba se vuelve a dirigir a Agamenón en su discurso, es a este Agamenón que se ha estado describiendo como a un representante de la ética pragmatista a quien se dirige. Por ello no extrañarán sus advertencias: si llegara a ayudar a este hombre, como perfectamente podría ocurrir en función de sus conveniencias, él también aparecería como un malvado (verso 1233). Si Agamenón termina dándole la razón, será también porque la ética pragmatista le indicaba que era lo más conveniente de acuerdo con las circunstancias del momento.

En un cuidado discurso (versos 1240-1251) Agamenón le da la razón a Hécuba, argumentando las mismas razones que ella ha postulado. Pero, en realidad, no podemos más que sospechar de las razones de Agamenón. En realidad, su dictamen, si bien está justificado de manera adecuada, queda bajo la sospecha de corresponder en realidad a la conveniencia del momento. Para Agamenón, Hécuba y Polimnestor ya no representan nada. Cuando Hécuba le pidió que obrara, no obró. Ahora, en el momento en que le pide que no obre, tampoco obrará. En todos los casos, la inacción lo determina. Pero esta inacción no es la consecuencia de una debilidad de carácter, sino que responde, más bien, a la consideración de su principal característica en su configuración como personaje teatral. La causa por la que Agamenón no actúa radica en que espera definir su accionar en función de su conveniencia o de sus beneficios. Así lo hemos visto a lo largo de toda la tragedia. Así nos lo mostraba el coro, en su descripción de la caída de Troya, como responsable de la conducta de todos los griegos.

Pero también en el caso de Hécuba los valores que la han guiado han sido los mismos. No hay, sustancialmente, ninguna diferencia entre la conducta de cualquiera de estos tres personajes. Cada uno ha aprovechado en beneficio propio las circunstancias de

las que ha dispuesto. Hasta la justicia se ha convertido en un argumento devaluado, en un factor de presión y de poder que puede ejercerse, cuando haga falta, en el propio beneficio. La parábola que ha descrito en tanto personaje teatral termina dejándola sola, sin ninguna esperanza, sin ninguna perspectiva solidaria o patriótica, luchando por salvar su propia vida. Tal vez este sea el sentido más profundo de la manera de estructurar la tragedia.

De este modo, la guerra de Troya en su conjunto, y los hechos dolorosos que la siguen (de los cuales la muerte de Polixena y de Polidoro no son más que algunos testimonios aislados), no constituirá más que la oportunidad para que expliciten sus valores estos personajes que, como Agamenón (pero también como Polimnestor y como Hécuba, e, incluso, como Odiseo y hasta como Polixena), piensan siempre primero en su conveniencia y en sus beneficios.

F. Dunn concluye muy bien que las profecías finales de Polimnestor constituyen una manera novedosa de introducir un *Deus ex machina*.⁽⁷⁸⁾ Los incontenibles sufrimientos de Hécuba, llevados más allá de todos los límites por los asesinatos de Polixena y de Polidoro, se derraman en una terrible venganza contra Polimnestor. La brutalidad de Hécuba al cegar a Polimnestor y matarle los hijos transforma al mismo tirano en profeta de destrucción. Con autoridad sobrehumana propia de un *Deus*, él predice la muerte de Hécuba y de Agamenón, ofrece una explicación etiológica para un promontorio cercano a Troya ⁽⁷⁹⁾ y corrige el vengativo triunfo de Hécuba. La obra acaba sin vencedores ni vencidos. Pero, además, la obra acaba demostrando la igualdad de conductas entre la de los aparentes vencedores y la de los aparentes vencidos. En realidad, ni siquiera puede determinarse quién es cada uno. La simpatía del público ha alternado con cada uno de los personajes, y termina estando con todos y con ninguno. En realidad, la motivación de la conducta de cada uno de ellos ha estado siempre en el mismo lugar, por más que las circunstancias le dieran apariencias más simpáticas a unos gestos que a otros.

La tragedia de *Hécuba*, en tanto obra de teatro, no radica en los dolores que debe soportar el personaje de Hécuba. Estos dolores son vistos como connaturales de la

⁷⁸ Cfr. Dunn (1996), p. 41.

⁷⁹ Sobre la referencia a la conversión de Hécuba en un perro, su carácter etiológico y la relación con la estructura de la tragedia, puede consultarse el artículo de Burnett (1994), pp. 151-164.

existencia humana. Mucho menos se preocupa por analizar psicológicamente la figura central de Hécuba, ni por retratar su decadencia.⁽⁸⁰⁾ En todo caso, lo verdaderamente trágico de la obra es la manera en que se retrata el sinsentido que aparece detrás del dolor. Es este sinsentido del dolor y de los actos aparentemente heroicos lo que nos permite concluir que es errónea la interpretación de la tragedia que, al estilo de Kovacs, intente ver en la obra una reafirmación de los valores heroicos.⁽⁸¹⁾ No sólo el saqueo de Troya se muestra como la cruel actitud de quien busca su propio beneficio, sino que, incluso, el acto de Polixena de ofrecer su vida aparece debilitado por consideraciones individualistas, lejanas al carácter heroico esperable.

La cuestión de los valores está, evidentemente, en el centro de la consideración de la tragedia como obra de arte. Pero, evidentemente, no se trata, en el caso de Eurípides, de reflejar la decadencia de los valores tradicionales.⁽⁸²⁾ Estos valores siguen siendo los que tienen preponderancia. En todo caso, al autor le cuesta encontrar quién los encarna, quién los represente. Ello no implica ironía de parte del poeta,⁽⁸³⁾ sino, principalmente, decepción, o, en todo caso, desconfianza en la posibilidad de un hombre capaz de heroísmo. Es por ello que coincidimos con F. Zeitlin en considerar a esta tragedia como la menos consoladora de entre las tragedias de Eurípides.⁽⁸⁴⁾

La posición pacifista de Eurípides, aún antes de los sucesos de Melos, no se corresponde con el pacifismo de quien confía en la bondad del hombre. Muy por el contrario, lo que el poeta desarrolla y denuncia es la carencia de sentido en el dolor que provoca la guerra. En *Heraclidas* existía alguna esperanza, en tanto que, al menos, el sacrificio de Macaria resultaba operante para producir la salvación de los justos, y el contraste entre las dos conductas posibles en el hombre (la de quien piensa primero en sí mismo y la de quien piensa primero en los otros) ofrecía la perspectiva de un resultado que, aunque doloroso, no dejaba de ser positivo. En cambio, en la tragedia que ahora comentamos la condición trágica de la existencia humana llega a su punto más alto. *Hécuba* representa un paso adelante, respecto de *Heraclidas*, en cuanto al avance del poeta hacia una visión desesperanzada de la condición humana. La gran diferencia entre

⁸⁰ Cfr. anteriormente, p. 5, y nuestras notas 16 y 17.

⁸¹ Cfr. Kovacs (1987).

⁸² Cfr. p. 3, y nuestra nota 8.

⁸³ Sobre la cuestión de la ironía, cfr. nuestra p. 4 y nota 10.

⁸⁴ Cfr., sobre la posición de Zeitlin, la p. 4 y la nota 11.

una obra y otra es que en el texto de los comienzos de la guerra con Esparta el poeta creía todavía en el acto heroico que pudiera rescatar al hombre y darle sentido a su dolor. Unos pocos años más tarde, el poeta ha perdido ya esta esperanza: el sacrificio mismo de Polixena es inútil; es inútil no sólo porque no salva a nadie y no evita ningún dolor, sino, principalmente, porque no ofrece ninguna esperanza. Y ello es así porque, además de su inutilidad, este sacrificio está basado también en intereses de carácter particular. En todos los casos, las motivaciones que guiaron a todos los personajes de la obra fueron motivaciones regidas por los mismos intereses y beneficios individuales. En un mundo gobernado por conductas de este tipo, muy poco es lo que puede esperarse. Esta comprobación es esencialmente trágica, y confiere toda su profundidad a la lectura de la obra en tanto tragedia.

Pero, en este sentido, la tragicidad del dolor humano no consiste en su carácter de inevitable. Por el contrario, y mucho peor aún, la tragicidad de este dolor radica justamente en que este dolor es una respuesta inevitable, es la consecuencia natural e ineluctable de la naturaleza de la conducta y de los valores de los hombres. Más allá de que los actos de algunos personajes resulten más simpáticos que las conductas de otros, todos han estado gobernados por el interés de la propia conveniencia. En este contexto, la guerra y el dolor correspondiente no es una coyuntura desgraciada, sino que es la situación propia a la que conduce la condición humana. La comprobación de esta verdad triste y desgarradora constituye la verdadera originalidad de *Hécuba*. La vigencia de esta verdad torna imprescindible la relectura de la tragedia griega.

LA GUERRA EN *SUPLICANTES*: Fin del primer momento

Con *Suplicantes* nos encontramos en el punto culminante de la evolución eurípidea en cuanto a su posición respecto de la temática de la guerra, al menos en lo que se refiere al primer impulso del poeta hacia el tratamiento de la citada temática. Es evidente que el trágico, a partir de la invasión del Atica por el ejército espartano y del estallido de la guerra del Peloponeso en el año 431 A.C., y hasta los últimos años de la década del '20, se habría sentido tentado a exponer sus conclusiones acerca de la condición humana, y habría tomado para ello como punto de partida la formulación de un análisis de la conducta del hombre en el momento en que se ve involucrado en una situación de guerra.⁽¹⁾ Ello puede verse sin dudas en el hecho de que en estos años se acumulen los textos en donde esta temática bélica está presente, ya sea en una posición central, ya sea desde una perspectiva en la que el tema es aludido de manera tangencial: así, *Heraclidas*, *Hécuba* y *Suplicantes* se suceden una a otra en el tratamiento de la misma cuestión, y esta continuidad sólo es interrumpida, tal vez (y siempre hablando exclusivamente de las tragedias que conservamos) por *Hipólito*.

¹ Hemos dejado deliberadamente de lado la discusión acerca de la datación de *Suplicantes*. Para su establecimiento contamos con algunos datos ciertos: 1) en el año 424 a. C. ocurrió la batalla de Delium. Los beocios se negaron a entregar a los atenienses los soldados muertos en el combate para ser enterrados. Es difícil pensar que una obra que tiene tanto en común con este hecho histórico lo haya precedido. 2) En el año 420 a.C. Alcibiades, nuevo estratega, se hace promotor de una alianza defensiva entre Atenas, Argos, Mantinea y la Elide, en función antiespartana. Es difícil pensar que una obra que promueve una alianza entre Atenas y Argos en contra de Tebas no haya tenido en cuenta sucesos históricos del momento. Es por ello que concordamos con la posición más conservadora de Macurdy (1966), p. 46, quien afirma que la obra debe ser posterior a Delium y anterior a Mantinea, es decir, entre 424 y 420. Hay varios intentos por ofrecer mayores precisiones, sobre todo interpretando la tragedia en función de los hechos contemporáneos, fundamentalmente la paz de Nicias del año 421 a.C. Así, por ejemplo, U. von Wilamowitz (1875), dató la obra en el año 421. Luego, en 1899, p. 26, modifica brevemente su postura y arguye en favor del año 422. A. Boeckh (1808), y G. Hermann (1831-1841), abogan por el año 420 a. C., incluso postulando que habría sido representada delante de los embajadores argivos. Menos justificada parece la opinión de Barnes y Markland (citados por Macurdy, 1966), que ven en la obra una nota de reproche para Argos y la ubican en el año 418-417, cuando la oligarquía argiva hizo un tratado con Esparta. Parece firme la justificación de V. Di Benedetto (1971), p. 161, quien aboga por el año 422, y es seguido, entre otros, por Fabbri (1995), p. X. Otras opiniones podrían recogerse. Sin embargo, para las intenciones de nuestra tesis no es necesario contar con el dato preciso del año de su representación. Alcanza con ubicarla en el contexto histórico adecuado (los hechos ocurridos entre los años 424 y 420) y con otorgarle un lugar en el decurso de las piezas conservadas del autor, lo cual es muy claro.

Sin embargo, y como una prueba más de que esta evolución en el pensamiento del poeta encuentra con *Suplicantes* un primer punto de cierre, puede afirmarse que, en el fin de este momento inicial en la evolución del poeta en cuanto a la temática bélica, este tema de la guerra abandona la posición secundaria, de telón de fondo, que tenía en las dos tragedias precedentes, y se convierte en centro, en nudo del debate para la configuración de la estructura compositiva, como ocurre en *Suplicantes*. El inicio de un segundo impulso hacia la temática bélica se reconocerá indudablemente con *Troyanas*, unos cuantos años más tarde (y suscitado también por una realidad histórico-política nueva, en el año 415), cuyo punto de llegada, que será a su vez la posición final de Eurípides respecto del tema, estará constituido por *Ifigenia en Aulide*.

Otro hecho que debe tenerse en cuenta para justificar la continuidad que hemos planteado en cuanto a la elaboración temática entre las tres obras que consignamos está constituido por el modo en que se estructura cada una de las tragedias. Estas tres tragedias están organizadas en torno a la función de suplicante de sus personajes, y en ellas la evolución marcada por los éxitos y fracasos en esta relación entre suplicante y defensor juega un papel central. Hemos visto de qué manera *Heraclidas* está estructurada en torno de la idea de que la temática de la guerra representa el telón de fondo sobre el cual se despliega un contraste que establece la tensión dramática con la que se desarrolla el planteo que estructura la tragedia: este contraste se da en la relación entre suplicante y defensor, que es ambigua y compleja, y que, con sus rupturas y reconstituciones, permite que cada uno de los personajes manifieste los distintos extremos hasta los cuales es capaz de llegar la condición humana sometida a estas tensiones límites, sobre todo cuando este contraste se recorta sobre el horizonte de una tensión de guerra.

Del mismo modo, en *Hécuba*, la función de suplicante de la protagonista es central para la determinación de la estructura de la tragedia, organizada a partir del cambio de funciones que se descubre en la esposa de Príamo: también sobre el telón de fondo que está constituido por la guerra de Troya, Hécuba se convierte, de suplicante que pide por la vida de su hija, en *mater dolorosa* que llora por el acabado cumplimiento de lo inevitable, y de *mater dolorosa* que se lamenta por la muerte injusta de su otro hijo, en suplicante que pide venganza y que termina reclamando por su propia vida.

Es por todo lo expuesto que no resultará casual ni contingente que la obra que culmina este primer ciclo en torno a la temática de la guerra (y que, además, ahora tiene al propio tema de la guerra ubicado en una función central dentro de la estructura compositiva), profundice también en la condición de suplicante de algunos de sus personajes, y en los éxitos y fracasos de quien desempeña esta función, y que, a partir de allí, organice su estructura compositiva en torno de la evolución de esta función central de aquel que se presenta como suplicante. Aunque resulte sorprendente, nadie ha señalado la importancia de esta función de la súplica dentro de la estructura compositiva de una obra que lleva por título, justamente, *Suplicantes*.

En la misma dirección, podemos decir que nadie ha señalado tampoco la importancia que adquiere el mantenimiento de una continuidad, a través del grupo de tres tragedias que consideramos, de la organización de cada una de ellas en torno de la función de suplicante de sus personajes centrales. Por supuesto, mucho menos se ha puesto énfasis en la importancia de la relación entre esta continuidad en la estructuración de cada tragedia en torno de la función de suplicante de sus personajes y la consecuente evolución del pensamiento eurípideo acerca de la temática bélica. Finalmente, no se ha tenido en cuenta tampoco la relación entre la temática bélica y la cuestión más profunda acerca del concepto o de la mirada de Eurípides acerca de la condición humana, planteada desde la perspectiva ético-antropológica. Creemos que aquí radicará buena parte de la originalidad de nuestra tesis. Pero ya volveremos sobre ello.

Sin embargo, y para regresar a la consideración específica de *Suplicantes*, es evidente que, más allá de la unanimidad de los críticos en cuanto a la aceptación de que el tema de la guerra está en el centro de la estructura compositiva de la tragedia, esta unanimidad desaparece cuando deben juzgarse los valores literarios de la tragedia, cuando debe determinarse la configuración específica de su estructura compositiva, o cuando debe comprenderse su significado más profundo. Es por ello que deberemos plantear con claridad cada uno de los objetivos del análisis propuesto, de modo tal que este análisis nos permita extraer conclusiones válidas. Si el reconocimiento de la cualidad literaria y artística del texto constituye un requisito previo al emprendimiento de cualquier análisis, hemos mencionado en la *Introducción* que nuestra propuesta deberá partir de la comprensión del modo de funcionamiento de cada uno de los elementos

compositivos que constituyen la estructura formal, para determinar a partir de allí su relación con la estructura profunda del texto. En el caso específico de la obra que comentamos, la estructura compositiva deberá determinarse a partir de la comprensión de la función que Etra y el grupo de mujeres del coro (que son las suplicantes) cumplen en relación con el objetivo explícito de la recuperación de los cuerpos muertos de sus hijos. Para ello, deberán primero persuadir a Teseo, rey de Atenas, y combatir luego con Creonte, rey de Tebas. Como puede apreciarse, súplica y guerra juegan un papel central. Pero ya profundizaremos acerca de la manera en que se estructuran.

Hemos mencionado la falta de unanimidad de los críticos en la valoración de la tragedia. Tal vez convenga comenzar por citar la reflexión de Norwood para comprender el enorme camino que es necesario remontar para devolverle al texto su condición de obra de arte.⁽²⁾ En 1954, el crítico inglés postula que la obra, tal como la conservamos desde la antigüedad, no sería más que un montón de ruinas amontonadas por un necio. Este necio, tal vez un productor de segundo orden de la época helenística, habría unido partes de un drama verdadero de Eurípides con otros fragmentos pertenecientes a un drama de algún dramaturgo poco conocido del siglo IV, tal vez Mosquión, formando de esta manera un conjunto absurdo desde el punto de vista artístico y desde el punto de vista lógico. Más allá de la imposibilidad de demostrar una teoría tan peregrina como la aludida, la misma realidad de su existencia nos demuestra el escaso grado de comprensión de la unidad estructural de la tragedia dentro del que deberemos movernos. Las características helenísticas atribuidas a la tragedia, como pueden ser el concepto del azar (*τύχη*), interpretado como factor positivo y parte integrante de la vida humana, el sentimiento panhelénico que se descubre a través de la obra, la imagen de Teseo presentado como fundador de la democracia ateniense, la concepción negativa de la política y los sentimientos fuertemente pacifistas involucrados, todo ello demostraría una vez más la extraña contaminación entre obras pertenecientes a épocas muy distantes.

Esta manera de considerar la tragedia no puede más que impulsar una valoración fuertemente negativa acerca de sus cualidades artísticas. Sin embargo, y bueno es decirlo, el juicio despectivo de Norwood respecto de la estructura de la tragedia no será único ni aislado. Este juicio de Norwood nos servirá para demostrar, además, la manera

² Cfr. G. Norwood (1954).

en que están imbricados el juicio crítico y la comprensión de la estructura del texto. Muchas veces (y éste es el caso) uno depende de otro. La falta de comprensión de la estructura compositiva de la tragedia ha determinado un juicio crítico riguroso e inmerecido. Pero intentemos desandar el camino.

El origen de esta mala comprensión de la estructura compositiva eurípidea debemos encontrarlo nuevamente en Schlegel.⁽³⁾ El único precedente de la antigüedad para el juicio despectivo de Schlegel tal vez haya que buscarlo en un escoliasta, que atribuyó a la necesidad de alargar la tragedia una parte entera del drama, constituida por el diálogo entre Teseo y Adrastos de los versos 195 y ss., a la que juzgó como completamente inútil.⁽⁴⁾ Los manuales de la última parte del siglo pasado continúan con la misma idea de señalar la carencia de integridad del texto, y su carácter episódico.

Sin embargo, todavía en las últimas décadas, autores como Fitton retoman ideas antiguas (como aquella de Patin, por ejemplo), y destacan la frialdad de la obra, fundamentalmente a partir de la determinación de una configuración demasiado enfática del personaje de Teseo.⁽⁵⁾ Así, además, en la misma línea de análisis, Croiset ya había destacado la falta de integración de cada una de las escenas de la tragedia, valiosas en sí mismas pero mal amalgamadas en una estructura de conjunto, de modo que no puede reconocerse la unidad íntima y profunda que es la condición misma del drama y de la obra de arte.⁽⁶⁾ De aquí se deriva la crítica histórico-literaria que pretende encontrar en tragedias como ésta rasgos aislados de comicidad de la situación, los cuales confirmarían el carácter de la obra eurípidea en general como antecedente de la comedia nueva.⁽⁷⁾ En este sentido también se dirige el trabajo de Rivier, quien distingue entre las obras maestras del poeta y los dramas romanescos (entre los que se incluye *Suplicantes*), justificando tal distinción en el hecho de que en estos últimos dramas se acalla la

³ Cfr. A. W. Schlegel (1846, primera edición en alemán de 1808), trd. por J. Black, p. 140.

⁴ Cfr. Escolio al verso 220 de *Edipo en Colono*.

⁵ Cfr. J. W. Fitton (1961), pp. 430-461, quien en esto sigue a H. Patin (1883), II, p. 190.

⁶ Cfr. A. y M. Croiset (1935, que es tercera edición, la segunda corresponde a 1898), tome troisiéme, p. 334.

⁷ Cfr. H. D. F. Kitto (1961), pp. 221-228, y, principalmente, A. Garzya (1961). T. B. L. Webster (1960), realiza un esbozo de los elementos que Menandro habría tomado de la literatura anterior, y remarca que su principal fuente es la tragedia, sobre todo la de Eurípides. También G. Perrotta (1931), p. 152, destaca que los poetas del siglo IV, como Filemón, Dífilo y Menandro, se declaran admiradores e imitadores del gran trágico, y lo copian, en primer lugar, estudiando en sus dramas el análisis psicológico, los caracteres y la casuística de la pasión del amor.

inquietud fundamental eurípidea, dejándolo dueño de sus medios expresivos pero sordo al sentimiento trágico. De esta manera, lo que era una tragedia se convierte en una pieza de circunstancia escrita con el objetivo explícito de elevar la moral de los atenienses después de un doloroso fracaso militar.⁽⁸⁾ Si estos juicios poco favorables pueden ser comprendidos en el contexto del horizonte crítico desde el cual son formulados (una crítica subjetivista e interesada), parece más incomprensible la afirmación de otros que, como Conacher y Schmid, luego de hacer un cuidadoso análisis de la tragedia, no encuentran, por ejemplo, ninguna relación formal entre las dos mitades de la obra.⁽⁹⁾ Al llegar a este punto de la falta de unidad entre las dos mitades de la tragedia, nos encontramos ya en el centro del debate acerca de la estructura compositiva de la tragedia.

Sin embargo, y más allá de estas visiones negativas de la calidad de la tragedia, ya desde la antigüedad se había formulado un juicio positivo acerca de sus valores literarios. No pueden entenderse de otro modo las constantes alusiones al texto en los autores atenienses, tal vez impactados por el carácter patriótico de la tragedia. Así, encontramos estas valoraciones positivas, por ejemplo, en Platón, Lisias, Demóstenes e Isócrates.⁽¹⁰⁾

Como hemos mencionado precedentemente, tal vez buena parte de los juicios negativos acerca de la obra sean consecuencia de un inadecuado planteo de su estructura compositiva, o, al menos, de la inadecuada comprensión del modo en que se organiza el material dramático de la obra. En este sentido, quien mejor se ha acercado a una formulación clara de esta estructura sea Collard. Ya hemos visto de qué manera se juzga la falta de unidad de las dos mitades de la obra, y de qué manera se da por supuesto que estas dos mitades existen.⁽¹¹⁾ Collard le otorga a esta creencia general una fundamentación literaria, y, en su edición de 1975,⁽¹²⁾ justifica la división de la obra en dos partes, a partir del fin del discurso del mensajero que, en el verso 733, narra el modo en que los atenienses triunfaron en su combate contra los tebanos: la primera parte trata

⁸ Cfr. A. Rivier (1944), p. 183-184. Según el crítico francés (p. 101), las cinco obras maestras, en las que el autor trágico nos abriría los ojos acerca de una experiencia de la angustia cada vez diferente, al fondo de la cual se encontrarían hombres capaces de realizar un también diferente tipo de grandeza, serían *Alcestes*, *Medea*, *Hipólito*, *Ifigenia en Aulide* y *Las Bacantes*.

⁹ Cfr. D.J. Conacher (1967), p. 105, y W. Schmid (1940). I, 3, p. 455.

¹⁰ Cfr. Platón, *Menexenos*, 239b; Lisias, *Epitafio*, 7-10; Demóstenes, LX, 7-9, e Isócrates, *Panatenaico*, 168-172 y *Panegírico*, 54-55.

¹¹ Cfr. la precedente nota 9.

¹² Cfr. C. Collard (Ed.)(1975).

acerca de la recuperación de los cuerpos (v. 1-733); la segunda parte (v. 734-1164) describe el funeral de los siete generales argivos. Todos los críticos, más allá de la distinta valoración del significado de cada una de estas dos partes, han coincidido en esta división. Desde Kitto (quien define la obra "as much a national warning as a national eulogy") hasta Grube (quien destaca "the double aspect of war") realizan su análisis a partir de la aceptación de la existencia de estas dos partes en la estructura de la tragedia.⁽¹³⁾ Inclusive los dos estudios que son tal vez los más serios acerca de nuestra obra, el de Zuntz y el de Shaw, parten también para su interpretación del análisis del significado de cada una de estas dos partes.⁽¹⁴⁾

Según Collard, estas dos partes de la tragedia, además, estarían opuestas en cuanto al tono general de su significado: mientras la primera parte es positiva, en tanto y en cuanto está relacionada con una guerra exitosa y justa, la segunda parte, en cambio, sería negativa, ya que, indudablemente, está colmada de lamentos y expresiones de desesperación.⁽¹⁵⁾ La manera de interpretar la relación entre estas dos partes, además, según sea a cual de ellas le demos la preeminencia, determina los distintos tipos de interpretaciones de la tragedia. Así, y como una primera clasificación muy general, podemos decir que se han realizado lecturas optimistas y pesimistas en torno a esta relación. Veamos con algún detenimiento cada una de ellas.

La brevísima Hipótesis, que parece ser un fragmento del *Argumento* atribuido a Aristófanes de Bizancio, nos indica que el drama es "un encomio de los atenienses".⁽¹⁶⁾ Esta frase ha constituido el punto de partida del análisis de Zuntz, para quien, en *Suplicantes*, Eurípides habría abandonado la visión pesimista de la vida, visión según la cual el mundo sería un universo impenetrable y cruel, sin esperanzas ni verdades seguras, donde los dioses se mofan de los hombres y juegan con su destino, y en el que el único refugio seguro parece ser la evasión en el arte y en la poesía. En esta obra, en cambio, el autor habría desmentido, al menos por una vez, la inestabilidad y la precariedad de la vida humana y la hipocresía de las leyes que gobiernan la existencia, para retratar, en su lugar, un mundo ordenado de modo racional, según normas morales y religiosas, y

¹³ Cfr. H. D. F. Kitto (1961), p. 227, y G. M. A. Grube (1941), p. 89.

¹⁴ Cfr. G. Zuntz (1955), p. 8-11, y M. H. Shaw (1982), pp. 3-19.

¹⁵ Cfr. Collard (1975), II, notas a los versos 634-777.

¹⁶ Cfr. H. Gregoire (1950), p. 102.

marcado por la solidaridad y la compasión recíproca. En esta tragedia esencialmente política, dedicada al problema de las relaciones humanas en el interior de la *polis* y de ésta con las otras ciudades, el autor transmitiría un mensaje de paz y de optimismo, universal y general, que no refleja sólo sus aspiraciones personales, sino también aquellas de todos sus conciudadanos.⁽¹⁷⁾ Como vemos, el aspecto positivo de la primera parte es el que se destaca.

Para Zuntz, entonces, el tema de la primera parte de la tragedia sería destacar la importancia de la ley. El inocente está siendo perjudicado, y son las leyes comunes de la Hélade, tanto las divinas cuanto las humanas, las que están siendo infringidas. Es por ello que la función de Atenas (y de Teseo como representante de ella) consiste en reprimir al que comete faltas y sostener las leyes panhelénicas que otorgan validez universal a los principios racionales.⁽¹⁸⁾ En cambio, el tema de la segunda parte sería el sufrimiento. Este sufrimiento ilustra, a través de un fuerte contraste, la importancia de aquellas leyes panhelénicas destacadas en la primera parte. Sólo la intervención de Atenas puede detener un cruel acto de barbarismo. La simpatía y el desinterés puestos de manifiesto en esta segunda mitad de la tragedia por parte de Atenas, si bien no pueden restaurar el orden perturbado, al menos aseguran que pueda expresarse sin impedimentos el dolor que no puede aliviarse. Es esta segunda parte de *Suplicantes* la que eleva el drama de tesis a la categoría de tragedia.⁽¹⁹⁾ Sin embargo, la exaltación patriótica de Atenas y el acabado sentido del orden que puede restablecerse a través de los actos justos y del cumplimiento de las leyes y de los tratados internacionales permiten concluir en que esta visión optimista de Eurípides acerca de la existencia y de la condición humana sería la que prevalece.

En la vereda de enfrente se encuentran quienes piensan que el sentimiento de pesadumbre que transmite la segunda mitad de la tragedia sería el preponderante. Así, por ejemplo, Smith destaca que mientras la primera mitad de la tragedia muestra un resultado sano y esperanzador, que proviene de una confluencia de elementos, tanto personales cuanto tradicionales, la segunda mitad, en cambio, reformula los mismos temas pero dentro de otro contexto, desplegando bajo la óptica negativa todo aquello

¹⁷ Cfr. G. Zuntz (1955), pp. 3-25 y 55-94.

¹⁸ Cfr. Zuntz (1955), p. 8.

¹⁹ Cfr. Zuntz (1955), p. 11.

que era antes positivo. De esta manera, los mismos ideales cívicos destacados en la primera mitad se convierten en la segunda en elementos de horror.⁽²⁰⁾ Esta tesis pesimista se continúa, por ejemplo, en trabajos como el de Fabbri, para quien el poeta representaría en su obra la crisis de los valores patrióticos y los efectos luctuosos de la guerra: la escena del suicidio de Evadne, los llantos de dolor de las madres argivas, la procesión de los hijos de los caídos con las urnas de sus padres, todas estas escenas dejarían la imagen última ante los espectadores acerca del horror de la guerra, en particular de aquella que entonces Atenas estaba enfrentando con Esparta. Esta visión profundamente pesimista se profundiza en el final de la obra, cuando la diosa Atenea anuncia *ex machina* el porvenir de los hijos de los tebanos, y demuestra que no hay ninguna posibilidad de rescate: los hombres están destinados por un hado cruel y oscuro a repetir la locura homicida de la guerra y a renovar en la venganza y en la sangre la muerte y la destrucción.⁽²¹⁾

En medio de estas posiciones extremas se encuentran las de quienes intentan alguna conciliación. Es el caso, por ejemplo, de Blaiklock, quien, siguiendo la tesis de Verrall, ha pensado en un doble nivel de lectura: uno, más superficial, destinado a complacer a la masa del público ateniense con una visión patriótica y optimista, y otro, más profundo, que sólo puede revelarse a una élite cultural, que es el nivel en el que se descubren los temas críticos e irónicos.⁽²²⁾ Como vemos, el crítico transfiere este corte vertical de la obra en dos partes a un plano horizontal, extendiendo el valor de la división al conjunto de la tragedia.

Una visión algo diferente de esta división en dos mitades de la tragedia es la proporcionada por Jouan, que tiene el mérito de descubrir una continuidad natural entre cada una de estas mitades. La obra describiría, según el crítico francés, entre el prólogo y los dos primeros episodios, la intervención de los atenienses, respondiendo a la súplica de las madres de los siete y del rey de Argos, para recuperar los cuerpos de los muertos, traídos por Teseo y sus hombres desde el campo de batalla hasta el suelo ático. Los honores que estos cuerpos merecían y les habían sido negados serían detallados a lo largo de los estásima y de los dos episodios que preceden al epílogo (v. 778-1164): esta

²⁰ Cfr. W. Smith (1966), esp. p. 153.

²¹ Cfr. S. Fabbri (1995), pp. V-XVI.

²² Cfr. E. M. Blaiklock (1952).

segunda parte constituiría el corazón de la tragedia y su más vivo atractivo, al menos sobre el plano de la emoción humana y de lo patético, ya que responderían al gusto de los espectadores que querrían ver representados sobre la escena trágica los diversos ritos religiosos que pautaban su existencia, como las plegarias, los sacrificios, las procesiones de fiesta, los ritos del matrimonio y de la muerte.⁽²³⁾

Aunque comienza su trabajo oponiéndose a la interpretación de Zuntz, creemos que la postura de Shaw es de algún modo deudora de la interpretación optimista: afirma que *Suplicantes* es una obra acerca del carácter, del *ethos*: en la primera parte, el énfasis estaría puesto sobre el concepto del buen líder, representado por Teseo; en cambio, en la segunda parte, lo que se observa es el carácter inarmónico de los argivos, que son incapaces de unir coraje y buen consejo. Por tanto, la tragedia consistiría en un contraste entre estos dos caracteres, y, a partir de allí, en la afirmación de los valores de moderación y autocontención que determinan al buen líder, enfrente de la siempre fracasada unión de coraje y buen consejo que se descubre en Adrastos y en todos los jefes argivos. Su afirmación de que el carácter armonioso de Teseo y el inarmónico carácter de los argivos no son debidos o causados por la disposición de los dioses, sino que están determinados por una elección consciente, en última instancia refiere la cuestión ética acerca de la conducta humana a la posición socrática, aún sin nombrarla expresamente. Es por ello que, aunque en la interpretación de la tragedia el acento está puesto ahora en la configuración del personaje como centro de interés del dramaturgo, la visión última del crítico acerca de la obra parece estar orientada a la consideración de un Eurípides socráticamente optimista.⁽²⁴⁾

Hemos trazado un cuadro simplista e incompleto acerca de las distintas interpretaciones posibles de la tragedia. Lo que nos ha interesado destacar es que todas ellas parten, para su formulación, de una división de la obra en dos partes, y de una consideración específica acerca del significado y de la preponderancia de cada una de estas dos mitades. Sin embargo, conviene aquí, como punto de partida, citar una adecuada advertencia de Pórtulas: los filólogos que enumeran (con una auténtica fruición) los fallos, tan numerosos y de todos los calibres, de *Suplicantes*, tienen toda la

²³ Cfr. F. Jouan (1997), pp. 215-232.

²⁴ Cfr. M.H. Shaw (1982), pp. 3-19.

razón del mundo, pero dejan de lado el único punto esencial para la comprensión de la obra, esto es, que no se trata de que la forma de la tragedia sea defectuosa, sino de que esta forma ha estado configurada deliberadamente por el poeta de esta manera.⁽²⁵⁾ Corresponde, por tanto, al crítico, explicar las razones por las cuales Eurípides habría planteado la estructura de su tragedia desde esta perspectiva destruida o fallida. Aunque no compartimos las conclusiones de Pórtulas, creemos que, sin dudas, esta observación preliminar constituye el punto de partida de cualquier análisis serio que quiera realizarse.

Por otra parte, en ninguna de las interpretaciones mencionadas anteriormente se destaca de manera adecuada la función de la súplica dentro de la estructura compositiva de la tragedia, y mucho menos el papel central que adquiere la descripción de la evolución de estas suplicantes en el contexto de la acción dramática. Hemos visto de qué manera, en la evolución del arte del trágico durante este período correspondiente a la década del '20, el juego en la relación entre suplicante y suplicado había constituido el núcleo central en función del cual se organizaban las situaciones bélicas.⁽²⁶⁾ Es por ello que creemos que cualquier intento de reinterpretación de la tragedia deberá partir de una adecuada reorganización del material dramático, de modo tal que la relación entre suplicante y suplicado retome su lugar central, para intentar, a posteriori, justificar su alcance.

En esta dirección, son dos las cuestiones que deberemos tener en cuenta como punto de partida para esta reorganización de la estructura de la tragedia. En primer lugar, y como lo destaca Fabbri (aunque no saca las conclusiones adecuadas de ello), que el protagonista absoluto de la obra, en los términos dramáticos actuales, está constituido por el coro de las mujeres argivas, que, por otra parte, es el único coro del teatro griego, después de aquel de *Suplicantes* de esquilos, que participa con todos sus efectos en las

²⁵ Cfr. Pórtulas, J. (1980), pp. 93-114, y, del mismo autor, (1981), pp. 147-167, cit. de p. 153.

²⁶ Sobre las tragedias de súplica puede consultarse S. Webster (1941), quien, como hemos visto en nuestro capítulo referido a *Heraclidas*, establece la estructura de este tipo de tragedias: un pedido de asilo, un intento de expulsar al suplicante, una exhortación al pueblo antes de que el suplicante sea aceptado, y una batalla final en la que el partido que acepta al suplicante termina ganando. Veremos de qué manera este esquema es aplicable a *Suplicantes*. Un análisis más completo realiza B. Vickers (1973), principalmente en el capítulo "Helplessness and Power in Greek Tragedy: suppliant, protector; oppressor, revenger", pp. 438-494, y J. Gould (1973), pp. 74-103, quien realiza un estudio antropológico de la relación entre el elaborado ritual de la súplica y una serie de categorías ideológicas y sociales. También habla de "obra de súplica" (lo cual implica que se está refiriendo a una categoría dramática específica, con sus reglas propias) A. P. Burnett (1971).

acciones dramáticas.⁽²⁷⁾ En segundo lugar, y como no podía ser de otra manera a partir del título mismo de la obra, que el material dramático está organizado en torno de los éxitos y fracasos de este coro en la concreción y cumplimiento de su súplica.

Sólo J. Pórtulas ha visto de manera adecuada el papel que la súplica cumple dentro de la estructuración de la tragedia. Luego de destacar la carencia de tragicidad en la consideración tradicional de la obra como un elogio hacia Atenas por su disposición a embarcarse en una guerra justa, Pórtulas reafirma la convencionalidad del tema de la súplica que sustenta la estructura de la obra, y establece que el hecho más importante para su correcta interpretación es el carácter perfectamente deliberado con el cual Eurípides mantiene afuera, al margen de su pieza, aquello que constituía el nervio de una obra de este carácter: la necesidad ineludible con la cual el pedido de amparo ha de imponerse sobre aquel que es su destinatario.⁽²⁸⁾ La ausencia de un lazo de necesidad para el cumplimiento de aquello que ha sido suplicado, y la libertad del protector para elegir despreocupadamente el camino a seguir, habrían llevado a hacer estallar la unidad esencial de la tragedia, que de este modo convertiría una decisión trágica en una cuestión de decisión política, puramente humana, sin un constreñimiento divino que le otorgue el verdadero sentido. Para responder adecuadamente a este planteo deberemos, en primer lugar, seguir el curso del texto dramático. En función de esta organización de la tragedia como una obra de súplica, podemos dividir a la obra, entonces, en tres partes:

1.- La primera parte está constituida por la súplica ante Teseo, y abarca desde la aparición de Etra, comandando al grupo de madres argivas que se presentan en Atenas en calidad de suplicantes, hasta la persuasión definitiva de Teseo, que acepta combatir para recuperar los cadáveres de los hijos de las mujeres del coro (desde el verso 1 al 380). Esta primera parte, a su vez, se divide en tres:

1.1.- La presentación del caso por Etra en el prólogo, en presencia de las madres argivas que constituyen el coro, y que, en la párodos, se presentarán ante la madre de Teseo solicitando su mediación para la recuperación de los cadáveres (versos 1-86). Esta primera parte de la súplica es exitosa: Etra ya está convencida de la necesidad de ayudarlas desde un comienzo, y luego abogará por su causa.

²⁷ Cfr. Fabbri (1995), p. XIV.

²⁸ Cfr. J. Pórtulas (1982), pp. 57-94.

1.2.- Un primer intento de persuadir a Teseo que resulta fallido, en donde la súplica fracasa ante el convencimiento del rey de Atenas de que la conducta de Adrastos y de los argivos no ha sido la adecuada (versos 87-285).

1.3.- El éxito en la súplica, conseguido sobre todo a partir de la argumentación de Etra, y no de la formulada por las verdaderas suplicantes (versos 286-380).

2.- A continuación, la obra pasa a mostrarnos la concreción de los hechos que han estado presentes en la súplica, como una respuesta positiva de parte de quien se presenta como defensor. Esta es la segunda parte de la tragedia, y está constituida por la guerra emprendida por Teseo contra Creonte y los tebanos con el objeto de recuperar los cuerpos, e incluye no sólo la batalla por esta recuperación, sino también la oración fúnebre de Adrastos y todos los rituales involucrados con la inhumación de los cadáveres, puesto que sólo allí se da cumplimiento acabado a lo pedido por las suplicantes: enterrar a sus hijos de acuerdo con las leyes (versos 381-989).

3.- Las consecuencias que surgen a partir de la concreción de aquello que fue solicitado a través de la súplica constituyen la última parte de la tragedia, en donde se ve el suicidio de Evadne y las lamentaciones de los epígonos junto con la aparición *ex machina* de Atenea como las dos caras, las dos consecuencias remarcables de un mismo hecho (versos 990-1234).

Por otro lado, resulta notable la correspondencia entre cada una de estas partes de la tragedia y la distinta perspectiva desde la cual es vista la guerra. Así, mientras Etra y las suplicantes intentan convencer a Teseo de la necesidad de recuperar los cadáveres de los caídos ante Tebas, la guerra es vista como un hecho del pasado. A partir del momento en que Teseo cambia de actitud y decide enfrentar al heraldo de Tebas y recuperar los cadáveres, la guerra deja de ser parte del pasado y se convierte en presente, ya no entre Argos y Tebas sino entre Atenas y Argos contra Tebas. Finalmente, cuando el enterramiento se ha concretado de manera definitiva, el llanto de los hijos de los guerreros muertos (los epígonos) y la aparición *ex machina* de Atenea, que para muchos críticos no tiene ningún sentido, servirán para ubicar a la guerra en el contexto del futuro: la venganza por las muertes no quedará sin su pago, y la misma diosa, así como es garantía de paz entre Argos y Atenas, es también garantía de victoria en la empresa que los hijos de los guerreros caídos emprenderán en contra de Tebas. Los tres

momentos en la evolución de la súplica (pedido-concreción-consecuencias) se corresponden con los tres momentos desde los cuales se observa la guerra: pasado-presente-futuro. Es por ello que hemos afirmado que súplica y guerra están en el centro de la estructura compositiva de la tragedia, y ello de manera estrechamente relacionada. Determinar cuál es el significado de esta relación constituirá el objetivo de nuestro análisis.

1.- La súplica ante Teseo

Los versos 1-41, recitados por Etra, constituyen el prólogo de la tragedia. Del mismo modo en que lo habíamos señalado respecto de *Hécuba*, también aquí Eurípides intenta sorprender a su público desde un principio con una variante mítica poco conocida. La presencia de Etra como esposa de Egeo en Atenas es una novedad introducida por Eurípides en el mito.⁽²⁹⁾ La leyenda más corriente no le daba al viejo Egeo, el padre de Teseo, una compañera legítima y, de alguna manera, regular.⁽³⁰⁾ Esta especie de galán célibe había tenido numerosas aventuras, pero ningún lazo durable.⁽³¹⁾ Por ello es importante la primera expresión de Etra, en la que (versos 1-7), además de ubicarnos geográfica y escenográficamente en el templo de Deméter en Eleusis, nos ubica temporalmente: Etra ha llegado al altar de la "reina madre" para representar a los atenienses en la celebración de la fiesta de las *proerosia*, en la vigilia de los trabajos de otoño.⁽³²⁾ El altar de las dos diosas es citado en numerosas circunstancias: cfr. los versos 1, 32-33, 64-65, 93. Pero, además, y ello resulta muy importante, también se nos presenta a Etra como madre de Teseo y esposa de Egeo, el hijo de Pandión, cumpliendo la función de reina entre los atenienses, a quienes incluso representa. Muy rápidamente, Eurípides se encarga de resolver las cuestiones previas para que el público conozca los

²⁹ Cfr. Collard (1975), p. 5. n. 11. La versión más extendida ubica a Etra, la hija de Piteo y nieta de Pélope, en Trecen, en donde su padre la hace unirse con Egeo sin que éste se diera cuenta. De esta unión nació Teseo.

³⁰ Etra también es ubicada, según el frag. 13 de los *Cantos Ciprios*, en Afidna, cuando debe recibir a Helena, todavía niña, de parte de Teseo. Esta Helena fue raptada por Teseo junto a Pirítoos, y la echaron a suertes, cuando se encontraba ofreciendo un sacrificio a Artemis en Laconia. Esta versión del mito era desconocida para Homero. Cfr. F. Jouan (1966).

³¹ Cfr. Gregoire (1950), p. 86. Meta es su primera esposa y Calciope la segunda. Después de su encuentro con Etra en la casa de Piteo, se casa con Medea, con quien engendra a Medo.

³² Sobre esta fiesta puede consultarse J. Casabona (1966), esp. pp. 104-108.

datos necesarios de la variante mítica elegida. Pero, al mismo tiempo, al utilizar una variante que no tiene precedentes literarios, el poeta dejaría a su público, como parece ser su gusto, en un estado de prevención y de indefensión. No hay seguridades que puedan orientarlo en la comprensión del texto. Debe prestar atención, por sí mismo, a cada detalle de la evolución argumental.

M. Lloyd plantea muy bien que toda la primera parte de la tragedia está estructurada a partir del concepto del *agón*.⁽³³⁾ No se trata sólo de un *agón* en el sentido técnico (que ocurrirá más adelante en la tragedia), sino de una organización particular del material dramático, que permite ir introduciendo de diferentes maneras los argumentos que se utilizarán en el debate posterior. Pero esta batalla dialéctica que aquí se suscita tiene varias direcciones. En primer lugar, y configurando la dirección central del debate de la tragedia, la batalla dialéctica está constituida por la discusión acerca de si Teseo debe o no emprender una guerra ofensiva e intromisiva para recuperar los cadáveres de los hijos de las suplicantes. Y, en este sentido, sabiendo por anticipado que, finalmente, Teseo responderá de manera afirmativa, será crucial determinar cuál ha de ser la motivación decisiva por la que el rey de Atenas debe tomar esa medida. ¿Será la fuerza de la obligación, una necesidad de carácter religioso, la que lo fuerce, sin dejarle posibilidades de otra elección correcta? ¿O será, en cambio, simplemente la piedad, la compasión, o cualquier otro sentimiento específicamente humano, quien lo lleve a elegir libremente una actitud solidaria? Creemos que en la respuesta a esta pregunta se encuentra la correcta interpretación de la tragedia.

Esta respuesta, además, lleva consigo la determinación de las causas de la guerra, que, como pasado, presente y futuro, se ven en cada una de las partes de la obra. ¿Por qué la condición humana se ve permanentemente expuesta a las consecuencias de la guerra? Al poeta no le interesa resolver este planteo en términos de aprobación o rechazo por la guerra. Tampoco le interesará elaborar de manera escolar un debate en donde se establezcan las diferencias entre guerras justas y aquellas que no lo son, o a establecer bajo qué circunstancias o con qué justificaciones un estado liberal y progresista tiene la obligación de lanzarse a la lucha.⁽³⁴⁾ Mucho más profundo que eso,

³³ Cfr. Lloyd (1992), p. 76-83.

³⁴ Cfr. Pórtulas (1982), p. 59.

se trata de determinar las causas antropológicas, insertas en su propia naturaleza, por las cuales el hombre se enfrenta constantemente con esta realidad dolorosa.

Para comprender mejor esta cuestión, debe notarse en primer lugar que el pedido que debe enfrentar ahora el rey de Atenas es muy diferente que el que había recibido su colega Demofonte en *Heraclidas*: los hijos de Heracles deben defenderse de un agresor que quiere capturarlos para matarlos, y que ejerce una intervención directa en la ciudad de Atenas, y es de esta agresión de quien debe defenderlos Demofonte; en este caso, por el contrario, la situación es muy diferente, ya que el pedido de las suplicantes está dirigido hacia el rey de Atenas para recuperar cuerpos muertos, y, además, para que esta recuperación sea posible, Atenas deberá emprender una acción agresiva, y deberá entrometerse en el interior de una ciudad y de un conflicto que le es ajeno. No resultará una cuestión secundaria esta diferencia.

Es decir, la primera línea de debate está dirigida hacia una toma de decisión respecto de una conducta futura. Sin embargo, en este agón de la primera parte de la tragedia, en el que se enfrentan, desde perspectivas y relaciones diversas, Adrastos, Teseo y Creonte (o sea, Argos, Atenas y Tebas), hay también numerosos temas secundarios. Estos temas de debate secundarios estarán constituidos por el intento de determinación de la distinta manera en que se valora, por parte de cada uno de los tres bandos involucrados, la conducta de los argivos en lo que se refiere a su expedición pasada en contra de Tebas, o, desde un plano absolutamente irrelevante, por la discusión teórica acerca de las ventajas y desventajas de la tiranía y de la democracia. Aunque no se vea la relación entre todos estos debates, en realidad forman caras diferentes de una misma cuestión. Pero ya volveremos sobre este particular.

Para volver, entonces, a la dirección primaria del debate (el referido a la persuasión de Teseo), son dos las instancias que el rey debe enfrentar: primero con Adrastos y luego con la propia Etra. Los argumentos utilizados por uno y otra serán cambiantes, y resultará de capital importancia seguir el rastro de esta línea de desarrollo. Las respuestas de Teseo también serán diferentes ante cada uno.

Sin embargo, la presentación que realizan las suplicantes entre prólogo y párodos, en ausencia del rey, adquiere una significación específica, en tanto hacen explícitas las motivaciones de la acción que se espera de Teseo que el propio poeta quiso

exponer directamente ante los espectadores. Además, y siguiendo el esquema compositivo anular tan caro al poeta, los argumentos utilizados por Etra y por las mujeres del coro entre prólogo y párodos reaparecerán al final de esta primera parte de la tragedia, cuando el fracaso de Adrastos en el intento de persuasión de Teseo obligue a Etra a asumir aquella responsabilidad.

En este sentido, resultará importante, por tanto, analizar esta *rhexis* de Etra. Los argumentos para justificar su posición de líder de las suplicantes argivas serán luego repetidos ante Teseo, aunque la manera en que se configuren en cada caso tendrá su significación particular. Sigamos, con el objetivo de recuperarlos (en función de esta utilización posterior), cada uno de los argumentos que utiliza Etra en esta *rhexis* para justificar su actitud de piedad:

1.- Destaca, en primer lugar, que quienes se acercan pidiendo ayuda son mujeres que se presentan en condición de suplicantes (v. 8-10). El respeto por el suplicante era una de las características principales de la moralidad griega.⁽³⁵⁾ Este respeto tenía relación con la divinidad ante la cual se postraba el suplicante, y de la cual tomaba sus atributos. Es por ello también que resulta pertinente el señalamiento previo de Etra de que nos encontramos en el altar de Deméter (v. 1) y de que las madres ancianas tienen los ramos rituales en sus manos (v. 10).

2.- Estas mujeres están padeciendo una situación extraordinariamente dolorosa: πάθος παθοῦσαι δεινόν (v. 11).⁽³⁶⁾ La expresión, en la que se utiliza la reiteración del concepto del *padecer*, implica un énfasis deliberado en el grado de piedad que suscita en Etra el dolor de las mujeres, más allá de la justicia o no de su situación. Esta piedad instintiva de la madre de Teseo será muy significativa, puesto que establecerá un flagrante contraste con la actitud de su hijo, quien reacciona, en primer término, a partir de un rechazo, también casi instintivo, para prestar ayuda, argumentando la injusticia de la causa por la cual murieron los atacantes de Tebas.

3.- La condición particular de hijos de noble linaje de los guerreros muertos (v. 12), y la consecuente situación particular de las suplicantes como madres que han quedado privadas de sus hijos (v. 13), marca un acercamiento a la consideración más

³⁵ Cfr. Gregoire (1950), p. 87.

³⁶ Todas las citas de la tragedia están tomadas de la edición de Collard (1975).

específicamente humana de la circunstancia comprendida. Es decir, hasta aquí ha habido una gradación en la manera en que Etra presenta la situación, y justifica así su compromiso con la causa de las madres: desde el énfasis puesto en lo religioso (la condición de suplicantes con sus atributos rituales de parte de las madres), pasando por la comprensión de la coyuntura dolorosa general, hasta llegar al punto específico y humano de reconocer que quienes piden ayuda son madres concretas que han perdido a sus hijos.

4.- La mención a los cadáveres destruidos por la espada, que las madres quieren enterrar (v. 16-17), implica una referencia específica al pedido formulado (abandonando, de este modo, la consideración de las razones que lo hacen justificable) y a las leyes generales de la humanidad, que establece el derecho general al enterramiento, pero, a su vez, y mucho más importante, introduce una temática que luego se va a desarrollar y explotar con provecho en la obra: el carácter espectacular que tiene para los espectadores la contemplación de los cuerpos muertos sobre el escenario.⁽³⁷⁾

5.- Sólo en el contexto de este caso particular, y motivado por el dolor humano que le genera, Etra destaca las leyes divinas que obligan a entregar los cadáveres para que sean enterrados (v. 19). Este punto se conecta con el primero que habíamos señalado, en cuanto al carácter religioso involucrado.

6.- La presencia de Adrastos, que yace con los ojos llenos de lágrimas (v. 21-22), genera un nuevo motivo de piedad para Etra, correspondiente al que ya había manifestado respecto de las madres. Esta piedad no decrece por el hecho de reconocer que Adrastos ha enviado desde sus casas un ejército desdichadísimo (v 22-23). El dolor que ahora padece el rey Argivo es correspondiente con el dolor que ya había notado Etra respecto de las madres en el segundo punto. Es por ello que no hace (ni podría hacerlo) ningún juicio de valor acerca de las motivaciones de la expedición comandada por Adrastos. El contraste con lo que será la conducta de Teseo es evidente.

7.- Etra describe que es Adrastos quien ha solicitado que Teseo recupere los cadáveres para ser enterrados, y ello de dos maneras: por un tratado o por la fuerza de las armas (v. 24-26). Gregoire ha destacado que estas dos eran versiones del mito que preexistían a la composición de la tragedia, aunque la versión que refiere la recuperación pacífica de los

³⁷ Cfr. J. E. G. Whitehorne (1986), pp. 59-72.

cadáveres era la que había adquirido mayor representatividad.⁽³⁸⁾ Es de destacar que aquí termina un proceso que ha avanzado de manera coincidente con el que habíamos señalado en los primeros tres puntos: desde el énfasis en lo religioso (las leyes divinas que obligan a enterrar los cuerpos), pasando por la situación dolorosa de Adrastos, hasta llegar a la situación particular del pedido concreto de Adrastos: recuperar los cuerpos, por un tratado o por la guerra.

8.- Adrastos espera, según las palabras de Etra, que la recuperación de los cadáveres se produzca gracias a su hijo y gracias a la ciudad de los atenienses (v. 27-28). Es decir, desde un principio la acción se presenta como la obra de Teseo y de Atenas en conjunto. En este sentido, vale la afirmación de Lesky, quien señala que la tragedia ática hizo de Teseo un monumento de la democracia y del humanitarismo ático.⁽³⁹⁾ La afirmación de Adrastos trabajaría en esta dirección.

9.- Finalmente, Etra describe que, cuando se acercaba a los lugares sagrados de las dos diosas (Deméter y Core), se quedó inmóvil, atada por una cadena que no es cadena (δέσμον ἄδεσμον), a causa de dos razones: la situación lamentable en que ha quedado (οἰκτείρουσα) por estas ancianas madres que no tienen hijos (v. 34-35), y el sentimiento de piedad ritual ante los adornos sagrados (σέβουσα δ' ἱερὰ στέμματ') (v. 36).

Puede decirse que estas dos últimas afirmaciones de Etra resumen todos sus argumentos en favor de la recuperación de los cadáveres: se lamenta ante la situación humana suscitada con las madres que han perdido a sus hijos y siente un respeto religioso ante quienes se han presentado como suplicantes ante los altares eleusinos. Estas dos respuestas surgen de manera espontánea, y constituyen la actitud natural de todo hombre sensible ante una situación extraordinaria: ante la contemplación de uno de los extremos de dolor hasta los cuales puede llegar la condición humana. La utilización recurrente del oxímoron (τέκνων ἄπαιδες, δέσμον ἄδεσμον, ἄπαιδας μητέρας)⁽⁴⁰⁾ sirve también para expresar la conmoción producida en la madre de Teseo por una situación interiormente turbadora. Esta ha sido la respuesta humana natural y espontánea de quien

³⁸ Cfr. Gregoire (1950), p. 81. La versión belicosa está atestiguada por un relato de Herodoto, IX, 27 y ss. La versión pacifista, seguramente de origen tebano, es recogida por Esquilo, en el año 475, en su *perdida Eleusinos*. Plutarco, en su *Vida de Teseo*, 29, recoge este comentario.

³⁹ Cfr. A. Lesky (1976), p. 322.

⁴⁰ Cfr. los versos 12-13, 32 y 35.

se enfrentó de golpe y sin análisis previo con la coyuntura trágica. Sin embargo, la respuesta de Teseo irá por carriles muy diferentes, a pesar de que, en su caso, tuvo la oportunidad de escuchar argumentos más sólidos. La respuesta de Etra resultará más significativa aún si tenemos en cuenta que, cuando pronuncia su rhesis, todavía no ha escuchado las palabras de las madres, en donde expresan su dolor y exponen su causa. La párodos permitirá que esta doble vertiente de sus sentimientos se exprese.

Esta instancia coral tendrá una relevancia decisiva. Desde el primer verso las mujeres se presentan como suplicantes: ἰκετεύω (v.42), que es además la primera palabra. Si los espectadores habían tenido la oportunidad de juzgar a este grupo de mujeres a través de lo que Etra ha dicho de ellas, ahora cada uno podrá sacar sus propias conclusiones ante la contemplación directa de la situación.⁽⁴¹⁾ Son las mismas mujeres quienes exponen su caso. Por su parte, Etra ya había reaccionado favorablemente, aún antes de escucharlas. Contrasta evidentemente con Teseo, quien, ante Adrastos, afirmará que no puede intentarse nada si no es a través de la lengua (v. 112). Pero aún así le costará conmovearse.

Hemos visto que las mujeres se presentan desde un principio como suplicantes. Al fin de la segunda antiestrofa (en el verso 68) reiteran este carácter: οἰκτρὰ δὲ πάσχουσ' ἰκετεύω. Gregoire ha señalado (creemos que con poco acierto) que estas dos primeras estrofas serían cantadas solamente por las madres de los siete, como un semicoro, y la tercera estrofa (con su correspondiente antiestrofa) sería cantada, en cambio, por sus sirvientes, que habrían quedado inmóviles en la *orchestra* durante el canto de las madres, formando otro semicoro.⁽⁴²⁾ En este sentido, se marcaría mejor la

⁴¹ Sin embargo, debe tenerse en cuenta que el coro ya estaba presente en el escenario cuando Etra recita el prólogo. Un ejemplo semejante de párodos sólo formal (de nombre inadecuado en sentido técnico) sólo se encuentra en *Eumenides* de Esquilo.

⁴² Cfr. Gregoire (1950), p. 105. Smith (1966), p. 156, divide el coro entre madres argivas (en número de seis, y la séptima sería el corifeo), y ocho *próspolos*, que serían madres no identificadas que las acompañan. Sin embargo, ha sido notado con justeza que el número siete atribuido a un semicoro de madres, seguido por otro semicoro de siete sirvientes, es imposible desde una perspectiva realista. Yocasta (la madre de Eteocles y Polinices, los hermanos muertos ante las murallas) está ella misma muerta. También la madre de Amfiarao debe estar ausente. La madre de Capaneo no dice nada cuando Evadne se suicida, lo cual hace pensar que tal vez tampoco esté presente. A pesar de que todas las mujeres son llamadas de modo global como argivas, la madre de Tideo es Calcídica y la de Partenopeo es arcadia, además de que tampoco Yocasta era argiva. Es más verosímil (y está más de acuerdo con la convención teatral) pensar que el grupo del coro está constituido uniformemente por madres argivas sin referencias ni identificaciones específicas, y que las sirvientes a las que parece aludirse en esta tercera

estructura anular del canto de las madres, que abren y cierran su participación haciendo referencia a la súplica.

Por otra parte, esta súplica adquiere las características de una plegaria a una diosa: ello puede verse sobre todo por el vocativo ὦ πότνια del verso 54, término generalmente reservado a una divinidad femenina (en este caso, Etra sería la diosa invocada); en el verbo λίσσομαι del verso 60, y en los imperativos μετὰ νυν δὸς, μετὰδος (vv. 56-57) y παράπεισον (en el verso 60). Esta asimilación de Etra con una divinidad reaparece en el verso 65, en donde pareciera que la reina, al menos en las palabras de las sufrientes madres, tiene ella misma el poder y la fuerza de devolverles los cuerpos de sus hijos.⁽⁴³⁾ Pero esta asimilación de Etra con una diosa tiene otro fundamento: ella es la madre de Teseo como Deméter, ante cuyo altar se encuentran, es la madre de Core, a quien ha perdido durante mucho tiempo. Las mujeres que se presentan ante una y otra son también madres que han perdido a sus hijos, y no es inverosímil que se produzca una mezcla de planos entre todas las madres que padecen dolores a causa de sus hijos. La confusión del plano humano y el divino es una confusión producto de la identidad entre todas las situaciones emocionales involucradas.⁽⁴⁴⁾

Es por ello, además, que la plegaria ante una diosa de la párodos puede adquirir las características de un treno.⁽⁴⁵⁾ Vemos nuevamente que los planos se han mezclado. No se trata, evidentemente, de un verdadero treno ritual, sino más bien de un esquema trenético, puesto que los cuerpos ante los cuales debe realizarse la lamentación fúnebre no están presentes.⁽⁴⁶⁾ Pero es que la asimilación entre Etra y Deméter permite este deslizamiento. Habíamos señalado que la párodos se mueve en dos direcciones: permite que las mujeres expresen su dolor y, además, permite que expongan su causa. Esta exposición de la causa se da a través del carácter de plegaria ante la divinidad que ha adquirido el canto coral. La expresión de su dolor se realiza a través del carácter trenético de este coro. Como en todos los casos se está hablando de madres que han

estrofa deben ser vistas como extras mudos o, directamente, como supuestas fuera de la escena. Cfr. N.C. Hourmouziades (1975), p. 81, y R. Warren and S. Scully (Trad.) (1995), p. 67-68.

⁴³ Sobre este análisis puede consultarse Di Benedetto (1971), p. 172, n. 46, y Fabbri (1995), p. 178-9, n. 23.

⁴⁴ Cfr. Jouan (1997), p. 220.

⁴⁵ Para un resumen de las características del treno puede consultarse A. Peretti (1938), p. 137, n. 5.

⁴⁶ Cfr. M. Alexiou (1974), y F. Jouan (1997), p. 220.

sufrido a causa de sus hijos (tanto las mujeres argivas como la diosa Deméter) el paso del nivel himnico hacia el trenético es más sencillo.

Dos son los aspectos trenéticos que están explícitamente presentes: el hecho de que sean las mismas madres argivas quienes describen sus llantos y los otros gestos a través de los cuales demuestran el dolor por la pérdida de sus hijos; y la expresión del deseo de muerte propia, considerada como cesación de los males.⁽⁴⁷⁾ Este último aspecto resultará de capital importancia en el momento en que veamos, ya en el quinto episodio, el suicidio de Evadne. Una tercera característica del treno que podemos señalar consiste en que la lengua se esfuerza hasta el límite de sus posibilidades expresivas en el intento de representar el *pathos* dramático. Así, el oxímoron, que era característico del lenguaje de Etra, se convierte también en una característica estilística del lenguaje de las mujeres del coro, y a través de este recurso se expresa la situación particular en la cual la normalidad ha sido destruida: la εὐτεκνία δυστυχίαν del verso 66 es exaltada a través de su correspondencia con el χάρις γόων πολύπρονος del verso 79. La unión de opuestos que se expresa en el plano estilístico se corresponde con la unión de los aspectos himnicos y trenéticos de la temática descrita.⁽⁴⁸⁾ Evidentemente, esta revulsión lingüística y temática, que se corresponde con el *pathos* que intentan expresar las madres argivas, no podía pasar desapercibida para el espectador. Su reacción, fuertemente condicionada por la precedente reacción de Etra, que fue la primera en verlas y escucharlas, es al mismo tiempo un precedente para la reacción esperable de Teseo.

Por otra parte, será la descripción de los gestos de estas madres desesperadas, evidentemente, lo que conferirá mayor espectacularidad a su presentación teatral. La estrofa y antiestrofa primera incluyen la verbalización de algunas acciones que, al mismo tiempo que se describen, deberían verse representadas sobre el escenario, y que luego se

⁴⁷ Además, el propio Teseo, cuando ingresa a escena luego del canto del coro, se pregunta por el στέρνων κτύπον νεκρῶν τε θρήνους que acaba de escuchar (vv. 87-88). El término γόος, además, representativo del lamento, reaparece a lo largo de la tragedia: cfr. los versos 71, 79, 82, 85, 87, 287, 839, 978, 1143, 1148.

⁴⁸ No compartimos la conclusión de Fabbri (1995), p. 179, n.27, según la cual el oxímoron serviría para indicar el vuelco total de los valores y de los afectos de las madres argivas y para ejercitar un efecto de extrañamiento sobre el público. Por el contrario, creemos que este recurso sirve para expresar el estado de excitación de las mujeres y para ganar la compasión de Etra y, por consiguiente, de los espectadores. También Etra se ha expresado a través de este recurso. Creemos que en última instancia se trata de una manera de acentuar la unión íntima entre prólogo y párodos, entre Etra y las suplicantes argivas, que forman parte de un mismo sentimiento.

repiten en la tercera estrofa: el laceramiento de la piel (v. 50 y 72), el abandono a las lágrimas (v. 49 y 73-74), y, más espectacular aún (aunque de larga tradición literaria),⁽⁴⁹⁾ el hecho de arañarse las mejillas (v. 51 y, mejor narrado, en 76-77). Más allá de sus efectos patéticos, las palabras del coro no entrañan ningún dato nuevo para la comprensión de la evolución de la acción trágica. Tienen, en cambio, una importante vinculación con uno de los planos del *agón* que se desarrolla en esta primera parte de la tragedia: terminan de dibujar la situación planteada y explicitan las reacciones esperables ante el conflicto trágico. Todas sus afirmaciones ideológicas acerca de la justicia que está de su lado (versos 65-67) y sus pedidos de ayuda para el enterramiento de los cadáveres habían sido ya referidos por Etra, que había asumido una función casi de corifeo.

Es a causa de esta función asumida por Etra que puede explicarse un aspecto de la súplica del coro que había extrañado a Pórtulas: las dos únicas frases en las que las madres califican la infamia del tratamiento infligido a los cadáveres (vv. 45 y ss.) y la justicia de su propio reclamo (v. 65) están redactadas en términos inequívocamente laicos, desprovistos de connotaciones religiosas. Es por ello que el crítico concluye que el núcleo de las palabras del coro intenta conseguir una solidaridad puramente humana.⁽⁵⁰⁾

Sin embargo, creemos que, para resolver esta cuestión, debe tenerse en cuenta la presentación conjunta de prólogo y párodos. En las palabras de Etra estaban presentes los aspectos religiosos de la demanda. La misma espectacularidad escénica (con Etra vestida de fiesta ante el altar eleusino y rodeada de las suplicantes en duelo con los atributos rituales) termina de configurar este aspecto.⁽⁵¹⁾ Es por ello que esta presentación se profundiza cuando son estas mismas madres quienes se manifiestan a sí mismas como suplicantes ante una diosa, y ello desde la primera palabra que pronuncian. Hemos visto la manera en que, en dos ocasiones, Etra argumentaba partiendo de lo

⁴⁹ Cfr., por ejemplo, Homero. *Iliada*, XIX, v. 284, y *Odisea*, 2, v. 153. La popularidad de estas acciones se reconoce en el hecho de que Solón se vio obligado a prohibirlas en su legislación. Cfr. Plutarco, *Solón*, 21.

⁵⁰ Cfr. Pórtulas (1982), p. 62.

⁵¹ B. Lavagnini (1947), pp. 82-86, encuentra referencias en *Suplicantes* a las construcciones edilicias de Eleusis, y señala un posible eco de sus ritos: todo ello acrecentaría los sentimientos de temor religioso en el público, y marcaría el temor por la polución producida. Sin compartir esta posición extrema, creemos sin embargo que el aspecto religioso del espectáculo visual de la representación no puede estar ausente. Sobre esta atmósfera de lo sagrado eleusino en la tragedia puede consultarse también G. Paduano (1966), pp. 193-249, esp. 227-228, y R. Rehm (1994), pp. 110-111.

religioso para llegar a lo particular humano. Estas mujeres parten de lo humano particular, pero, evidentemente, el plano religioso no ha quedado cancelado. La solidaridad que han generado ante Etra ha sido una solidaridad emocionalmente humana, pero también legal y religiosa. El circunstancial acallamiento de este plano reclama un grado de compromiso del espectador, que debe religar en su propio interior los diversos planos de la acción involucrados. Cuando Adrastos, que ha estado junto a las madres del coro durante la rhesis de Etra y durante todo su canto, intente persuadir a Teseo, debería usar los mismos argumentos para reclamar solidaridad y triunfar en el *agón*. Sin embargo, veremos que la cosa marchará por otros carriles. Y no sólo en cuanto al plano religioso. El fracaso del rey argivo se descubre en la comprensión de todos los planos involucrados, y es mucho más profundo.

Etra ha constituido el "espectador ideal". Su reacción debería reflejar la del público. También Adrastos ha observado todo desde una posición privilegiada, y, además, está comprometido en la coyuntura. Sin embargo, veremos que su manera de presentar la situación ante Teseo desarticula la cuidada argumentación preparada por Etra y por las madres. Su desacuerdo con el rey de Atenas sirve de testimonio acerca de las motivaciones de cada uno de ellos en la acción (sobre todo en la acción de guerra, tanto la pasada cuanto la futura), pero contrasta fuertemente con la motivación de Etra. Este contraste será más evidente cuando se ponga en marcha el segundo momento de la persuasión.

El primer episodio concentra los dos momentos de la persuasión de Teseo. Cuando el rey de Atenas ingresa al escenario, en el verso 87, lo hace con un argumento trivial y cotidiano: está preocupado de que algo pueda haberle ocurrido a su madre, que hace tiempo salió de la casa. El primer contraste se ha producido: ante la visión de tono espectacular de las suplicantes y de su madre comandándolas, Teseo no reacciona; su interés está puesto en las inquietudes individuales. La preocupación que debería demostrar por el cumplimiento de sus obligaciones ante las suplicantes se traslada hacia el plano personal. Muy rápidamente, Eurípides ofrece un dibujo de las características del personaje.⁽⁵²⁾ En pocos versos describe a las mujeres que tiene ante su vista, y es muy

⁵² Pórtulas (1982), p. 63, dice que la entrada de Teseo muestra una tendencia al realismo cotidiano, de tono casi burgués, como si el poeta quisiera subrayar que son hombres de carne y hueso los que están a

preciso en cuanto a los aspectos externos: observa las mejillas envejecidas y llenas de lágrimas (v. 95-96), la cabeza raída y las ropas que no corresponden a una fiesta (v. 97). Pero, a diferencia de Etra, no ha reparado en su condición de suplicantes, a pesar de que, como su madre se encarga de recordárselo en seguida (v. 100-103) están con las ínfulas rituales.

La visión de Teseo que podemos recoger a través del primer episodio es conflictiva. No puede trazarse a partir de una visión unívoca. Por otra parte, la interpretación del personaje que ha hecho la crítica ofrece perfiles diferenciados.⁽⁵³⁾ Así, por ejemplo, Gregoire llega a decir que Eurípides ha hecho de Teseo un sabio y un santo.⁽⁵⁴⁾ Hospitalario, temeroso y respetuoso de los dioses, jefe de ejército tan valiente como sabio, representa a un tiempo el ideal político de Eurípides, así como sabe detener con justa elocuencia al soldado imprudente cuya bravura instintiva lo llevaba a comprometer el éxito. Se lo puede asimilar a Pericles, a Nicias o a Alcibiades, como se ha hecho desde principios de siglo y hasta la actualidad.⁽⁵⁵⁾ Zuntz llega a hablar de la perfección moral de Teseo.⁽⁵⁶⁾ Pórtulas plantea que Teseo es presentado por Eurípides como el campeón de una religiosidad no reñida con la razón, justificando esta aseveración en la manera que tiene el personaje de armonizar los argumentos de carácter político y los de naturaleza sagrada a fin de que se refuercen mutuamente.⁽⁵⁷⁾ Esta interpretación está, de alguna manera, conectada con la versión del personaje como representante de la *ilustración* griega, que debe combatir con la superstición propia del "conglomerado heredado", en un sentido similar al de la lucha que habría debido enfrentar Penteo en *Bacantes*.⁽⁵⁸⁾ También se destaca su condición de "racionalista

punto de caer en un conflicto trágico que los sobrepasa. Sin embargo, creemos que este contraste se produce no sólo con lo que va a ocurrir, sino también con lo que ya ha ocurrido sobre la escena.

⁵³ Un buen resumen de todas las posiciones sobre las posibles interpretaciones del personaje de Teseo se encuentra en Pérez Jiménez, A. (1995), pp. 145-161.

⁵⁴ Cfr. Gregoire (1950), p. 87.

⁵⁵ Cfr. R. Goossens (1932), pp. 9-40, aunque, en 1962, p. 417-466, encuentra en la obra virtualmente una alegoría en la que recomienda a Nicias como el nuevo Pericles. En cambio, A. N. Michelini (1997), pp. 177-193, asimila a Teseo y Alcibiades. Sobre la identificación de Teseo con Alcibiades ya se encontraban sugerencias en W. Nestle (1901), pp. 15-16, y en Delebecque (1951), pp. 221-223.

⁵⁶ Cfr. Zuntz (1955), p. 4, en donde, bajo este pretexto, desacredita la posibilidad de asimilarlo con Alcibiades.

⁵⁷ Cfr. Pórtulas (1982), p. 68.

⁵⁸ Hemos mencionado que la frase "conglomerado heredado", para referirse al conjunto de creencias mítico-religiosas, de carácter a veces pseudocientífico, a veces contrapuestas, que no se sustituyen sino que se aglomeran, y que intentan explicar tanto lo físico como lo metafísico, fue formulada por G. Murray en una conferencia del año 1950, ahora recogida en *Greek Studies*, págs. 66 y ss. Fue retomada

optimista", representante de aquel que cree que el mundo es ordenado y comprensible, y que hay elementos en este orden que han sido desarrollados para el bien del hombre.⁽⁵⁹⁾ En una línea similar aunque un poco más rigurosa, Shaw señala que el carácter de Teseo se muestra como una integración de las cualidades propias del joven (ἐνψυχίαν) y del viejo (ἐμβουλίαν), coraje y buen consejo.⁽⁶⁰⁾ Como podemos observar, se trata de una visión que atiende a destacar casi exclusivamente los aspectos positivos del personaje, más allá de que su significación sea diferente en cada caso.

En el otro extremo se encuentran quienes se esfuerzan por señalar todos los defectos del personaje. Ya a fines del siglo pasado se había prestado particular atención a los aspectos retóricos de su intervención en la acción dramática, calificando sus discursos como meros ejercicios literarios.⁽⁶¹⁾ Pero quien más profundiza en esta línea de análisis es Gamble, al señalar todas las características autocráticas del personaje: usa un lenguaje que se corresponde con la misma mentalidad excluyente a la que él había querido desalojar en su lucha dialéctica con el Heraldo de Tebas, y, sobre todo, en su combate con Creonte. Es decir, habría una flagrante contradicción entre los fundamentos que brinda Teseo para justificar su accionar y el modo en que realmente se conduce.⁽⁶²⁾ Para brindar otro ejemplo de esta conducta atribuida a Teseo, podemos mencionar que su respuesta al pedido de ayuda de Adrastos está configurada de una manera evidentemente intelectual, pero totalmente carente de simpatía.⁽⁶³⁾

Tal vez la opinión más adecuada a nuestra propuesta de trabajo es la de P. Vellacott. Aunque las conclusiones generales que obtiene acerca de la interpretación de la tragedia están en el punto opuesto del criterio que hemos seguido,⁽⁶⁴⁾ su afirmación de que Teseo se comporta como un oportunista con pocos escrúpulos, que al mismo tiempo admite o rechaza el valor de una predicción o de una argumentación en la medida en que

en el año 1951 por Dodds, pág. 171. Hacen a Teseo un representante de la ilustración que lucha contra este conglomerado el mismo Murray (1966), y Nestle (1901), p. 15.

⁵⁹ Cfr. D.J. Mastrorarde (1986), p. 202.

⁶⁰ Cfr. Shaw (1982), p. 6.

⁶¹ Cfr. A. D. Thomson (1898), p. 61.

⁶² Cfr. R.B. Gamble (1970), pp. 385-405. Cualidades autocráticas similares habían sido señaladas por Norwood (1954), p. 140.

⁶³ Cfr. C. McLeod (1983), p. 92.

⁶⁴ En cuanto realiza una lectura de la tragedia en clave irónica, reclamando el doble nivel de lectura de parte del público que marcábamos como característico de la crítica racionalista de Verrall y Norwood.

se adapta o no a las conveniencias de su política en un momento dado,⁽⁶⁵⁾ conforma una interesante clave para comprender la conducta del rey de Atenas, sobre todo en cuanto a su diferente respuesta ante Adrastos y ante Etra. La comprensión de las causas por las que reacciona de manera diferente ante uno y otra nos permitirá desentrañar un punto fundamental en la interpretación de la obra.

Es interesante seguir los pasos de la esticomitía entre Adrastos y Teseo de los versos 115-161. Hay allí una clave para interpretar el rechazo de la posterior argumentación de Adrastos, y, al mismo tiempo, para comprender la aceptación de Teseo de los argumentos que más adelante le ofrecerá Etra. Digamos en primer lugar que la actitud de Teso no se corresponde con la simpatía inmediata que había demostrado Etra ante las madres suplicantes. Cuando se entera de los dolores padecidos por los argivos (v. 118, en que Adrastos afirma sin rodeos que ha perdido a sus hombres), Teseo responde, también sin rodeos, que ésa es la consecuencia natural de toda guerra:

(v. 119) τοιαῦθ' ὁ τλήμων πόλεμος ἐξεργάζεται.

Es decir, ni una palabra de piedad. Es por ello que nos sorprenden afirmaciones como aquella de Aélion ("Malgré la pitié que lui inspire la douleur des mères des chefs tués devant Thèbes..."⁽⁶⁶⁾) que intentan demostrar que el rechazo de Teseo tiene una justificación razonable, y ello a pesar de la piedad que le generaba la situación. Nada de ello se encuentra en el texto. Pero, además, cuando Adrastos sugiere que su presencia como suplicante está relacionada con el enterramiento de los que han muerto en esa guerra, Teseo no se da por aludido de ninguna manera, y cambia de tema al interrogar trivialmente acerca de los mensajeros con los que reclamará los cadáveres (vv. 120-121). No se trata de que le falte consciencia de aquello que era necesario hacer en la situación: cuando, más adelante, Adrastos le informa que los matadores se niegan a entregar los cadáveres (v. 122), es el mismo Teseo quien reconoce la sacralidad del cumplimiento de aquello que fue solicitado:

⁶⁵ Cfr. P. Vellacott (1975), p. 26.

⁶⁶ Cfr. R. Aélion (1986), p. 233.

(v. 123) τί γὰρ λέγουσιν, ὅσῃα χρήζοντος σέθεν;

Es decir, no se ha hecho cargo todavía que es de él de quien se espera una respuesta que permita cumplir con esta sacralidad involucrada. Pero no tardará en enterarse de ello. Su posterior intervención (v. 125) intenta nuevamente desviar la atención del problema central, interrogando acerca de la necesidad que podría tener Adrastos de un consejo o de alguna otra gracia. Sólo entonces (v. 126) el rey argivo le informa con todas las letras acerca de aquello que Teseo debería haber comprendido desde un principio: es Teseo (y el vocativo Θησεῦ, en el medio del verso, enfatiza la necesidad de que la acción de rescatar los cadáveres sea cumplida por el rey de Atenas) el destinatario de los ruegos de los suplicantes. Pero la respuesta de Teseo está llena de sarcasmo. Su ironía se dirige en contra de Argos (v. 127). Más allá de las implicaciones políticas que esta pregunta retórica puede representar, es evidente que, en el contexto del diálogo, lo que en realidad representa es, sobre todo, un nuevo intento de escapar a la asunción de responsabilidades. Adrastos vuelve al punto de partida: πρὸς σε δ' ἤκομεν (v. 128). Pero Teseo sigue sin tomar nota. Vuelve a hacer preguntas que diluyen la cuestión central. Intenta escapar en otra dirección. ¿La decisión de suplicar ante él fue tomada en privado o por toda la ciudad? (v. 129). ¿Pero es que acaso la contemplación de todas las madres suplicantes no le daba respuesta a esta inquietud?⁽⁶⁷⁾ ¿Es que esta cuestión modifica en algo la respuesta que se le solicita? Creemos que esta pregunta sólo tiene la función de permitirle ganar tiempo.

A partir de este momento, la situación entre Adrastos y Teseo se modifica de manera radical. El trámite del diálogo llevado hasta este momento consistía en un interrogatorio de Teseo en el que inquiría acerca de la situación presente y futura de Adrastos y de todas las suplicantes. Adrastos termina de definir la cuestión sin ninguna duda posible:

⁶⁷ Debe tenerse en cuenta, además, los aspectos espectaculares de la representación tal como fuera realizada hasta aquí. R. Rehm (1988), pp. 263-307, cuenta, entre el coro de madres acompañadas de sus sirvientes, el coro secundario de los hijos de los siete, Adrastos y los sacerdotes del santuario (que aparecerían como personajes mudos), entre 23 y 32 personas presentes e inmóviles sobre la escena y la orchestra cuando tiene lugar este diálogo.

(v. 130) πάντες σ' ἰκνοῦνται Δαναΐδαι θάψαι νεκρούς.

Es a Teseo a quien se refiere el pedido. Y el pedido es claro: enterrar los cadáveres. Debe esperarse una respuesta inmediata. Al menos, Etra ha testimoniado el modo en que puede reaccionar un ser humano sensible a las vicisitudes de la condición humana en esta coyuntura. Además, no puede haber sido casual que haya sido el propio Teseo quien mencionara (v. 123) que el pedido de recuperar los cadáveres para su enterramiento es un pedido sagrado. Sin embargo, llegado a este momento, en el que se lo ubica en la circunstancia de cumplir con este pedido sagrado, Teseo desvía el plano de atención. Ya no se dirige hacia el presente y el futuro, sino hacia el pasado. El interrogatorio que sustituye a su respuesta es totalmente inútil. Ya no se trata sólo de ganar tiempo, sino, más importante aún, de encontrar en el pasado una excusa que permita justificar su inacción. Es por ello que primero interroga sobre cuestiones de táctica militar (v. 131), y, cuando la respuesta de Adrastos hace alusión a una cuestión familiar (v. 132), cambia nuevamente de perspectiva: ahora interroga acerca de los matrimonios de sus hijas (v. 133). La mención de Adrastos de un matrimonio que no fue realizado con argivos (v. 134) le permite a Teseo ahondar allí donde cree que podrá encontrar la excusa que necesita. Fabbri ha señalado que el interrogatorio de Teseo que aquí continúa tiene las características del método socrático, y está orientado con el objetivo de llevar a Adrastos al reconocimiento de sus propios errores.⁽⁶⁸⁾ Si bien es cierto que el sistema de interrogación es similar al socrático, creemos, por el contrario, que entre uno y otro hay una diferencia fundamental: lo que aquí intenta Teseo no es que Adrastos reconozca su error, sino encontrar él mismo un error en Adrastos que se convierta en una buena excusa para negar la ayuda que se le solicita. Es interesante observar en estas circunstancias la importancia que Teseo le atribuye a las predicciones de los dioses.

Cuando Adrastos refiere las circunstancias del pasado hay dos hechos particulares que lo han obligado a tomar, en cada caso, una decisión importante. Uno de estos hechos es de carácter familiar y privado, y el otro es de carácter comunitario. En ambos casos, hay una injerencia de los oráculos para influir en el momento en que toma su

⁶⁸ Cfr. Fabbri (1995), p. 183.

determinación. El primer caso está referido al matrimonio de sus dos hijas, otorgadas a Polinices y Tideo como parte de la interpretación de un oráculo engañoso de Febo (v. 138). Se ha sugerido que aquí hay una propaganda eurípidea en contra del oráculo de Delfos. Sin embargo, parece más verosímil pensar que se trata simplemente de un error de cálculo de parte del hombre: la crítica no está dirigida en contra del oráculo, que, de algún modo, queda a salvo en cuanto a su veracidad, sino en contra de este padre que interpreta a la ligera el oráculo, llevando a toda su familia a una situación muy angustiante. Resulta interesante comprobar que es esta misma actitud impulsiva e irreflexiva de Adrastos la que lo lleva a emprender una cruzada contra Tebas, arrastrado por el ímpetu juvenil de sus yernos, sin haber tomado la debida nota de los oráculos que le anunciaban la inconveniencia de esta expedición. Al emprenderla, hizo violencia en contra de Anfiarao, el adivino que predijo la desgracia comunitaria y suya particular (cfr. v. 158 y, más adelante, 500-501). Es decir, la actitud de Adrastos ante ambos oráculos fue similar: no atenderlos o interpretarlos en su completa complejidad. Es por ello que la conclusión de Teseo del verso 161 proviene de una adecuada valoración de los sucesos recuperados: en todos los casos, Adrastos ha preferido la εὐψυχία antes que la εὐβουλία. Sin embargo, ello poco tenía que ver con el suceso presente.

Sin embargo, Teseo no se comporta del modo en que él mismo exigía comportarse. Ahora lo sagrado le reclama una acción. La εὐβουλία lo obliga a actuar, o, al menos, a consultar los oráculos para determinar si estos suplicantes que se han postrado ante él para pedirle ayuda deben ser acogidos.⁽⁶⁹⁾ Pero Teseo, en cambio, termina contento por haber encontrado la excusa a su escaso deseo de actuar. Es por ello que el agón que aquí se suscita es una causa inútil. La decisión está tomada por anticipado. La argumentación de Adrastos en su rthesis de los versos 162-192 tiene un valor sólo virtual, ya que no puede esperar una respuesta afirmativa. Es por ello que prácticamente su único argumento está orientado a reclamar piedad,⁽⁷⁰⁾ pasando por alto los aspectos concernidos con la injusticia de la guerra que ha emprendido en contra de

⁶⁹ En numerosas ocasiones se destaca que los muertos tienen derecho a un sepulcro: cfr. los versos 309, 531-536, 539, 671-672, etc. Rechazarlos es ultrajar a los hombres y a los dioses, y, según dice el coro, "manchar las leyes humanas"(v. 378). Sobre esta obligación puede consultarse R. Garland (1985), p. 101. Cfr. También Jouan (1997), p. 222.

⁷⁰ Cfr. versos 168 y 179. Sobre la importancia de la piedad en esta rthesis puede consultarse C. MacLeod (1983), p. 74, 96, 112 y 121.

Tebas.⁽⁷¹⁾ Sin embargo, será importante comprender el argumento que opone Teseo para justificar su respuesta.

La rhesis de Teseo de los versos 195-249 es una magnífica pieza de oratoria. Resultaría muy largo analizar cada uno de los recursos utilizados. Bástenos seguir el rastro de los argumentos principales. Debe decirse, en primer lugar, que Teseo comienza su discurso alejándose notoriamente del tema principal, es decir, de la situación que había constituido la motivación de su intervención. Adrastos le acaba de pedir ayuda, y en lugar de dar una respuesta afirmativa o negativa él comienza a describir la condición del hombre en el mundo, realizando un planteo antropológico de contornos complicados. Sin embargo, vale en este punto recordar la afirmación que ve en él a un "racionalista optimista". Esta es la dirección que adquiere su diagnóstico antropológico-cultural. Sólo que esto no constituye el punto final, y, ni siquiera, el principal de su rhesis.

Teseo comienza contradiciendo la afirmación popular de que en el mundo los males son mayores que los bienes (v. 195-197). Sólo esta manera optimista de ver las cosas (es decir, creer que los bienes son mayores que los males, v. 198-199) puede explicar que el hombre todavía vea la luz (v.200). A partir de allí comienza una alabanza de los dones de los dioses, considerados el inicio de la civilización humana, que tiene correspondencia con pasajes similares en Esquilo y en Sófocles ⁽⁷²⁾: el primer don es la conciencia (σύνεσις), luego le siguen la lengua (γλῶσσα), el alimento (τροφή) y la humedad del rocío (σταγῶν ὑδρήλη): así lo describe en los versos 203, 204, 205 y 206. Los dos primeros elementos constituyen facultades del hombre, los otros dos bienes de la naturaleza. De todas maneras, creemos que nunca como en este caso debemos tener en cuenta que las palabras del personaje de Teseo son palabras que reflejan la opinión de un personaje, y no la opinión definitiva del poeta. Quienes cometen este error de perspectiva son aquellos que descubren en esta tragedia un canto optimista y esperanzado de un poeta que describe la manera en que los bienes de los dioses superan con largueza a las desdichas de los hombres. Pero nunca debemos olvidar que quien se ha

⁷¹ Cfr. M. Lloyd (1992), p. 77. quien considera como un agón a este debate. En cambio, J. Duchemin (1968), en numerosas ocasiones menciona a *Suplicantes*, pero en todos los casos el agón que estudia es el de Teseo y el Heraldo tebano (cfr. pp. 39, 44. y, esp., 80, además de muchas otras).

⁷² Cfr. principalmente Esquilo, *Prometeo Encadenado*, 445 y ss. y Sófocles, *Antígona*, 332 y ss. Una comparación entre estos tres pasajes puede encontrarse en Fabbri (1995), p. 185, y en G. Paduano (1966), pp. 193-249.

expresado en estos términos es un personaje que desempeña una función dramática dentro de la estructura de la tragedia. Y en seguida veremos que, en realidad, las motivaciones de este personaje para expresarse del modo en que lo hace son, evidentemente, gobernadas por el interés individual de solucionar una difícil coyuntura particular. Ni siquiera representan lo que constituiría la verdadera visión de Teseo sobre el tema, ya no la de Eurípides. Pero ya volveremos sobre la cuestión.

Para volver al marco de la rhesis de Teseo, digamos en primer lugar que de la facultad de hablar como don de los dioses está haciendo gala ahora el rey de Atenas, pero de la conciencia, que es el otro don que han otorgado, podemos decir que no ha dado muchas pruebas.⁽⁷³⁾ Justamente, lo que no ha logrado Teseo (y ello se ha visto en el diálogo precedente, pero también en esta misma rhesis) es producir la confluencia de su discurso acerca de la importancia de los oráculos y su correcta consulta e interpretación (que es la falta que le atribuye a Adrastos) con la realidad de su obrar. En el caso presente, por ejemplo, ha decidido apartarse de la aceptación de los suplicantes de una manera apresurada, sin tener en cuenta las obligaciones religiosas propias ni la condición de suplicantes de quienes piden ante él, y sin tener siquiera la piedad humana natural que le hubiera exigido una respuesta diferente. Es decir, ha tenido una conducta similar a la que condenaba en Adrastos.

Pero su razonamiento continúa. También a los dioses el hombre les debe la defensa contra el frío y el calor, y el comercio (vv. 207-210). Finalmente, el último don de los dioses es tal vez el máspreciado, porque permite descubrir lo incognoscible y lo inalcanzable: se trata del arte adivinatorio, ya sea por la lectura del fuego, de las entrañas de los animales o del vuelo de los pájaros (vv. 211-213). Ahora descubrimos la verdadera motivación de Teseo: toda esta primera parte del discurso (los aspectos referidos a la evolución de la cultura) estaba orientada a encontrar en este desprecio o

⁷³ Es interesante comprobar la manera en que se ha traducido erróneamente el término σύνεσις que aquí usa Teseo. "Ragione" traduce Fabbri (1995), p. 19; "Reason" lo hace Warren & Scully (1995), p. 30; "Raison" ubica Grégoire (1950), p. 110; "Razón" traduce Fernández-Galiano (1991), p. 467, para dar algunos ejemplos en distintas lenguas. Sin embargo, el término que hubiera correspondido, si Teseo descara implicar la capacidad de razonamiento, habría sido λόγος. Σύνεσις, como bien lo ejemplifica Orestes en la obra homónima, es la capacidad humana que permite tomar conciencia de los propios actos: es la confluencia de dos circunstancias distintas que se reúnen en un punto: dos ríos, por ejemplo, o la palabra y la cosa nombrada, o la realidad y el razonamiento que la explica. Cfr. P. Chantraine (1968), p. 458-459, y C. Schamun (1996).

desatención hacia los oráculos, don de los dioses a los hombres que es el mayor beneficio que han recibido, el motivo de la acusación en contra de Adrastos: el rey de Argos es presentado como el que no ha respetado este aspecto de la relación entre el hombre y los dioses. ¿Constituye esta la manera de pensar de Eurípides? Muchos ejemplos de denuncias a los oráculos podríamos encontrar en sus tragedias. Evidentemente, esta manera de ver las cosas es, simplemente, la que más le conviene a Teseo para negarse a ayudar a los que le suplican. Sin embargo, lo que Teseo no dice (y nadie se lo recuerda, tal vez por el compromiso con la inmediatez de la acción dramática) es que estas palabras pueden volverse en su propia contra.

Es por ello que Teseo extrae conclusiones que tienen una doble vía de lectura: cuando califica a Adrastos de οὐ σοφὸς γεγώς (V. 219) se está también calificando a sí mismo. Las pruebas que brinda acerca de los méritos realizados por Adrastos para acceder a esta calificación son dos: se trata de las mismas pruebas que había mencionado previamente, es decir, que no interpretó adecuadamente a los oráculos cuando decidió casar a sus hijas, en primer lugar; y que lanzó a su pueblo hacia una guerra injusta, sin tener en cuenta las advertencias de los adivinos, en segunda instancia (vv. 220-237). ¿Esta acusación no podría también tener una doble vía de lectura? Evidentemente, nada que esté referido con los casamientos de estas hijas (lo cual, además, es mencionado muy rápidamente) tendrá relación con Teseo. En cambio, acerca de la cuestión de la guerra hay todavía mucho por decir. Las motivaciones de Adrastos para emprender esta guerra son analizadas con mucho rigor por Teseo. Será interesante comprobar que este rigor se le volverá en contra cuando deba juzgarse la guerra que él mismo emprenderá contra Tebas.

Sobre esta cuestión se ha suscitado un pequeño debate crítico, aunque, creemos, responde a un planteo inadecuado. La crítica tradicional postula que Eurípides habría hecho una distinción entre la guerra injusta, que es la que ha llevado adelante Adrastos en contra de Tebas, y la guerra justa y pía de Teseo y Atenas en contra de la misma Tebas.⁽⁷⁴⁾ Debería de haber llamado la atención que Eurípides, en el caso de que hubiera deseado marcar diferencias entre guerras justas e injustas, no hubiera puesto una mayor

⁷⁴ Así, por ejemplo, puede consultarse Kitto (1961), p. 223, quien limita el planteamiento moral del tema de la guerra a las locuras de los argivos y sus consecuencias.

distancia en la exposición de las víctimas de ambas guerras: ¿Cómo puede entenderse, desde la perspectiva tebana (y siempre dentro del contexto de la misma tragedia) que la guerra emprendida por Argos haya sido injusta y la emprendida por Atenas justa? Porque, si ponemos a las acciones de los propios tebanos como medida de esta diferencia, su negativa a entregar a los muertos de una guerra para que los entierren no es muy diferente a su negativa a entregar el trono de la ciudad a aquel que, en realidad, tiene títulos para reclamarlo. Si, en cambio, la medida de esta distancia es la opinión que habrían manifestado los dioses ante cada guerra, la diferencia tampoco es muy marcada: Anfiarao denunció, no la injusticia de la guerra emprendida por los argivos, sino su seguro fracaso, y en cuanto a los atenienses, no ha habido ninguna consulta ni manifestación que diera mayor sustento o testimonio de aprobación divina para su acción.

Es por ello que no puede sonar como muy errada la opinión de Greenwood, quien establece que no sólo la guerra emprendida por Adrastos sino también la aparentemente justa guerra de Teseo es incluida en la condenación de la guerra implicada por el tono pacifista que se desprende de la obra entera. Es por ello que *Suplicantes* se convertiría en una obra única: según Greenwood, en todas las obras de Eurípides hay un tono irónico, que sirve para desacreditar el mito; pero, a diferencia de las interpretaciones racionalistas, al estilo de Verrall y Norwood (que dicen que por encima de la explicación mítica se levantaría la verdadera explicación eurípidea, humana y racional) no hay nada más que necesite ser explicado; en cambio, en *Suplicantes* (y por ello sería única) habría un segundo nivel de lectura, constituido por esta condenación universal a cualquier forma de guerra: de modo tal que los personajes estarían diciendo una cosa pero en realidad la tragedia querría decir otra. La actitud ortodoxamente piadosa de Teseo y su manera de emprender una guerra en función de las leyes morales dictadas por unos dioses en los que ya no creería constituirían los dos aspectos críticos fundamentales de la tragedia.⁽⁷⁵⁾ Más adelante, Conacher critica con razón algunos aspectos de esta tesis de Greenwood, aunque para ello debe nuevamente reponer la conciencia de que el poeta estaría mostrándonos la idea de una guerra justa en la cruzada

⁷⁵ Cfr. L.H.G. Greenwood (1953), cap. 4, especialmente pp. 92-117.

de Teseo en contra de Argos.⁽⁷⁶⁾ Hemos vuelto al punto de partida con muy pocos avances críticos.

Decíamos que la cuestión está mal planteada. Y ello ocurre fundamentalmente por no tener en cuenta la condición de personajes dramáticos que adquieren Adrastos y Teseo. Ninguno de ellos expresa la opinión de Eurípides, y, al mismo tiempo, ambos (junto con los demás elementos del drama) lo hacen. Si Teseo denuncia la injusticia de la guerra de Argos en contra de Tebas no es porque su análisis frío lo haya llevado a esa conclusión (de hecho, ni siquiera menciona las causas por las cuales la expedición es emprendida) sino para justificar su propia inacción. Y si Teseo se presenta a sí mismo, luego de que es persuadido por Etra para que combata en contra de Tebas, como el comandante de una expedición que cuenta con todos los visos necesarios para ser agradable a los ojos de los dioses, es también porque su definición como personaje se lo exige. Porque, creemos, Eurípides no está dando una clase de moral recurriendo a la casuística, sino que está construyendo una tragedia. Y es justamente en esta forma de configuración específicamente trágica de su obra en donde incluye el sentido de su mensaje: intenta representar el grado de incomprensión al que puede llegar la condición humana cuando se enfrenta con el tema de la guerra.

Es esto es lo que le interesa destacar al poeta, y por ello nos mostrará, en primer lugar, a Teseo condenando la guerra llevada a cabo por Adrastos, y luego, cuando Etra intente persuadirlo, al mismo Teseo, que encarnará el papel de aquel cuyas motivaciones que terminan de determinarlo para la acción son las mismas que antes condenaba en Adrastos. Porque en su condición de dramaturgo, a Eurípides no le interesaba primariamente dar definiciones acerca de temas políticos, o representar alegóricamente ideas descarnadas acerca de cuestiones éticas de carácter teórico, sino que le importaba, sobre todo, dibujar personajes creíbles, que actúen y se comporten de manera similar a la manera en que lo hacen los hombres reales cuando se enfrentan a los mismos problemas. Adrastos y Teseo son ejemplo de ello. Cuando veamos las motivaciones de Teseo con las que lo persuade Etra la cuestión quedará más clara.

Luego de las previsibles lamentaciones de Adrastos y del coro por la manifestada decisión negativa de Teseo, la aparición de Etra reconstituye el motor dramático de la

⁷⁶ Cfr. D. J. Conacher (1967), pp.93-108.

acción. Si ella simplemente repitiera los mismos argumentos ya utilizados a lo largo de la tragedia, evidentemente, nos encontraríamos en un callejón sin salida. Pero es que lejos está de ocurrir esto. Etra, en su rhesis de los versos 297-331, de algún modo recapitula los argumentos ya utilizados por Adrastos, pero agrega, como lo permite su papel de madre, algunos toques personales, orientados a influir de manera decidida en la interioridad de Teseo, y descubre así la motivación oculta del personaje. Es por ello que vamos a disentir fuertemente con Fabbri, cuando afirma que en esta rhesis Etra intenta convencer a Teseo con argumentaciones estrictas y racionales, omitiendo toda razón dictada por el sentimiento o por la piedad.⁽⁷⁷⁾

También debemos mencionar otras posturas que, creemos, son incompletas, aunque por razones diferentes. Así, por ejemplo, las posiciones de Zuntz y Kitto, que analizan esta rhesis de Etra como una armonía de lamentaciones y razonamientos (οἶκτος y λόγος), en donde la atención principal estaría puesta sobre la necesidad de defender el argumento de la justicia de la súplica,⁽⁷⁸⁾ no tienen en cuenta un aspecto de carácter personal en este discurso de Etra que será lo más sustantivo de su intervención. En cambio, Schmid y Conacher destacan, desde la perspectiva opuesta, que el principal resorte de la argumentación de Etra es de carácter personal,⁽⁷⁹⁾ pero fracasan cuando limitan este carácter personal de su aporte a una mera invitación o un simple llamado al coraje. Grube y Smith, por su parte, encuentran que esta apelación personal está dirigida desde una perspectiva satírica, y de este modo destruyen el carácter trágico de la obra.⁽⁸⁰⁾ La posición de Shaw depende excesivamente de su interpretación general de la tragedia (la cual descansa sobre la intencionalidad de Eurípides de recomendar, como una afirmación socrática de la posibilidad de la unión entre el bien y la felicidad, la armonía entre el coraje y el buen consejo), y sugiere, desde esta perspectiva, que Etra, en primer lugar, muestra que la justicia está envuelta en el caso presente (vv. 306-312), y que la observancia de las leyes mantienen juntas a las ciudades (vv. 312-313), para que, a continuación, después de estas apelaciones al buen consejo, Etra comience a referirse a los aspectos comprometidos con el coraje.⁽⁸¹⁾ Finalmente, Fitton considera, creemos que

⁷⁷ Cfr. Fabbri (1995), p. 188.

⁷⁸ Cfr. Zuntz (1955), p. 10, y Kitto (1961), p. 224.

⁷⁹ Cfr. Schmid (1940), p. 456 y ss., y Conacher (1967), p. 102.

⁸⁰ Cfr. Grube (1941), p. 233, y Smith (1966), p. 159.

⁸¹ Cfr. Shaw (1982), p. 7.

de manera acertada, que todo el discurso es una pura apelación al orgullo de Teseo,⁽⁸²⁾ pero fracasa cuando intenta relacionar esta apelación al orgullo con un consecuente rechazo de los argumentos concernidos con la justicia (principalmente, a partir de la creencia de que frases como "la ley de los dioses" son meras posturas diplomáticas, sin sustento real en la efectivización de los hechos).

Para resumir mejor nuestra posición debemos decir, en primer lugar, que si las argumentaciones sentimentales o piadosas por parte de Etra están ausentes (o, al menos, fuertemente debilitadas) es porque ellas han demostrado ya su fracaso. Pero también debe decirse que los argumentos racionales han fracasado con anterioridad. Si, a diferencia de los otros, Etra los repite ahora, es sólo porque debe convalidar sus palabras a partir de la manifestada convicción de Teseo de ser un personaje ilustrado y progresista. La manera en que Teseo se ha deshecho de Adrastos, pasando de una posición defensiva (puesto que era él el requerido por la súplica) a una ofensiva (después de mucho interrogar encuentra los errores de Adrastos que le permiten desacreditar su expedición y, por tanto, lo autorizan a desoir su pedido de ayuda), no puede más que ser un testimonio de estas habilidades retóricas y argumentativas propias del sofista.⁽⁸³⁾ Es por ello que Etra, al reconocer esta característica del personaje, decide hablarle en el mismo lenguaje.

Sin embargo, y al mismo tiempo, Etra conoce el lado oscuro de Teseo. Y es por ello que, de manera encubierta y discreta, puede incorporar los aspectos en donde sabía que tenía mayores probabilidades de tener éxito. Ha señalado muy atinadamente Jouan que la reina obtiene el cambio de actitud de Teseo manteniéndose al margen de las coacciones de carácter ritual.⁽⁸⁴⁾ Es fácil descubrir esta carencia de argumentos que pudieran estar basados en la referencia a la obligación religiosa de respeto al suplicante que se presenta en consonancia con los pasos rituales que corresponden. Ello implica, evidentemente, un grado de discordancia entre los aspectos religiosos que el propio Teseo reclamaba de parte de Adrastos (debe recordarse, además, que es por esta falta de

⁸² Cfr. J. W. Fitton (1961), pp. 430-461. esp. p. 431.

⁸³ Hemos mencionado previamente la discusión acerca del personaje de Teseo. Pórtulas (1982), p. 68, señala que Teseo es presentado por Eurípides como el campeón de una religiosidad que no está reñida con la razón. Nosotros postulamos que esta es, simplemente, la manera en que Teseo se quiere presentar a sí mismo. Sin embargo, creemos que los hechos demostrarán una gran diferencia con esta manera de presentar su discurso.

⁸⁴ Cfr. Jouan (1997), p. 221.

atención a los aspectos religiosos formales que Teseo condena la expedición contra Tebas, sin tener en cuenta ni analizar los verdaderos motivos humanos de la empresa) y lo que constituye su propio interés. Sin embargo, no vamos a acompañar al crítico francés cuando, a continuación, afirma que el cambio de actitud de Teseo se debe a consideraciones de piedad, de justicia y de alta exigencia moral. Si bien es cierto que estos aspectos están presentes en las palabras de Etra, creemos, por el contrario, que ella debía incorporar estas argumentaciones para brindarle a Teseo la oportunidad de una salida decorosa. Sin embargo, la motivación decisiva que provoca el cambio de actitud de Teseo está radicada en la referencia a la gloria que podrá conquistar, no sólo Teseo sino también toda su ciudad, si emprende la tarea de recuperar los cadáveres. Pero volveremos sobre ello.

Resulta al menos curioso que un texto tan importante para la mejor comprensión de la obra de Eurípides como el reciente libro de Lloyd sobre el *agón* no detecte este aspecto de la persuasión de Etra. Además, cae en otro error de perspectiva muy frecuente: destaca en Teseo un definido sentido de la distinción entre el bien y el mal, lo recto y lo erróneo.⁽⁸⁵⁾ Asumiendo esta perspectiva, la argumentación de Etra para que Teseo acepte la súplica debería tener en cuenta su creencia de que la expedición de Argos ha sido errónea o mala. Pero es que Teseo no dice eso en ningún momento. Su condena no ha estado dirigida en contra de la expedición en sí misma, sino en contra de su oportunidad, y, en todo caso, en contra de su manera de constituirse en oposición a la manifiesta voluntad de los dioses. Por otra parte, hemos visto que esta condena a la expedición de Argos, en realidad, se presenta simplemente como una excusa.

Estos aspectos oscuros en la motivación de la negativa de actuar de Teseo han pasado desapercibidos para el crítico inglés. Es por ello que Lloyd resume adecuadamente los argumentos que Etra utiliza para persuadirlo, pero olvida considerar al principal: sólo destaca la voluntad de los dioses (v. 301); las leyes de Grecia (vv. 306-313); la vergüenza de la inacción (vv. 314-320), y el naturalmente emprendedor espíritu de Atenas. Sin embargo, nada dice de aquel otro argumento que, creemos, define la decisión de Teseo:

⁸⁵ Cfr. Lloyd (1992), p. 78.

(v. 315) πόλει παρόν σοι στέφανον εὐκλείας λαβεῖν, ...

Será el deseo de verse coronado por una buena gloria, tanto para sí mismo cuanto para toda su ciudad, el que lo decida a emprender la expedición. Y que esta es la motivación central puede verse perfectamente ejemplificado en el hecho de que ninguno de los otros argumentos expuestos por Etra ha constituido una auténtica novedad respecto de lo que ha sido mencionado con anterioridad. Sin embargo, la oportunidad para adquirir una gloria individual y comunitaria (en la que no había pensado) representa un aspecto que no había sido considerado previamente por Teseo.

Resulta interesante comprobar que, en este contexto, el término εὐκλεία adquiere una carga semántica negativa (más allá del significado positivo del adverbio que actúa de prefijo), tal vez por primera vez en la literatura griega:⁽⁸⁶⁾ no se trata ya del reconocimiento general al acto heroico y lleno de sentido, del "ruido que resuena" favorable y admirativo, sino que ahora se convierte en el objetivo individual y mezquino de quien pretende aprovecharse de las circunstancias en beneficio estrictamente individual.

Es en este contexto que debe ser interpretada la guerra que ahora va a emprender Teseo en contra de Tebas. La guerra pasada (la de Adrastos y Argos) y la guerra presente (la de Teseo y Atenas) son condenables ambas, aunque por distintos argumentos. Como vemos, no se trata de una diferencia en cuanto a la actitud de las víctimas de la guerra (los tebanos son igualmente criticables, en uno y otro caso)), ni en cuanto a la motivación religiosa o a la conducta moral de los agresores; tampoco se detiene el análisis en la consideración de los motivos formales de ambas guerras, que podrían aparecer como justos: la recuperación de un trono injustamente usurpado, o la defensa de unos suplicantes indefensos, que reclaman lo que corresponde, tanto desde una perspectiva religiosa como desde la humana. En cambio, el análisis se detiene en la consideración de las motivaciones individuales, personales y ocultas, de los que comandan ambas expediciones. En el caso de Adrastos, la condena proviene del hecho de haberse dejado llevar por el ímpetu juvenil, y por no haber conciliado valentía con

⁸⁶ Sin embargo, también parece haber una valoración negativa respecto del κλέος en Tucídides, Libro II, 45. Se trata evidentemente de un mismo contexto intelectual.

buen consejo. En el caso de Teseo, la injusticia de la guerra que emprende proviene de la discordancia entre las causas que arguye para justificar la guerra y las motivaciones mezquinas que verdaderamente lo han impulsado. Pero ello lo veremos mejor en la rhesis de Teseo en la que le responde a Etra.

En los versos 334-364 Teseo expone su decisión final. Rescatará los cadáveres, sea por la persuasión, sea por la fuerza (vv. 346-348). Además, como una primera prevención en contra de una posible confusión de su actitud con aquella de Adrastos, agrega que esta recuperación de los cadáveres mediante la fuerza no la realizará $\sigma\upsilon\nu\ \phi\theta\omicron\nu\ \theta\epsilon\omicron\nu$ (v. 348). ¿Hay aquí una actitud verdaderamente religiosa? Creemos que sólo se trata de un intento de marcar una diferencia. Si la acusación en contra de Adrastos era justamente que ha obrado sin tener en cuenta el designio de los dioses, es comprensible que Teseo comience la justificación de su cambio de actitud con un señalamiento de las diferencias con la conducta que antes condenaba. Sin embargo, el transcurso de la tragedia nos permitirá comprender que su decisión de recurrir a las armas para recuperar los cadáveres poco tiene que ver con la aprobación o el rechazo de los dioses.

¿Pero, entonces, cuál de todos los argumentos es el que terminó de convencerlo? Lo dice expresamente al comienzo de su rhesis, y no hace alusión a ninguna otra causa: nadie dirá que ha escapado ante un peligro (vv. 337-341). En general, los críticos han asimilado este discurso de Teseo con aquel de los versos 513-563,⁽⁸⁷⁾ en donde justifica nuevamente su decisión ante el heraldo tebano, aunque recurriendo a un tono mucho más razonado. Sin embargo, hay numerosas diferencias entre las dos rheses, lo cual hace imposible que sean asimiladas. Es decir, creemos que las auténticas motivaciones de Teseo estarán presentes en este primer discurso. Lo que hará luego es dar la versión oficial.

Esta diferencia entre los dos discursos nace de su oportunidad: en este primer caso, Teseo debe justificar ante su madre, ante Adrastos y ante las mujeres que se han presentado como suplicantes, su cambio de actitud personal. Es una respuesta inmediata y espontánea a las argumentaciones de su madre, y en presencia de otras madres. En cambio, cuando habla delante del heraldo tebano lo hace en su carácter de rey que se

⁸⁷ Cfr. Shaw (1982), p. 9-10, y Lloyd (1992), p. 79.

enfrenta a una potencia enemiga. Puede decirse que se trata de un discurso oficial, al gusto de la diplomacia de la época.

Es por ello que debemos prestar particular atención a su afirmación de esta primera *rhexis* de que su cambio de actitud responde a la inconveniencia de que lo vean huir ante los peligros, φεύγειν τὰ δεινὰ (v. 339). Ha enseñado ante los helenos (εἰς Ἑλληνας ἐξελεϊξάμην) después de haber hecho muchas cosas bellas (πολλὰ γὰρ δράσας καλὰ) cuál es su carácter y condición (ἔθος τόδε)(vv. 339-340). El deseo de defender el reconocimiento de este carácter propio, aquella fama que lo ha distinguido dentro del mundo griego, es lo que gobierna su cambio de actitud. No hay nada que pueda tener una motivación de un carácter más individual que este esfuerzo por el cuidado de la propia fama, al menos dentro de este contexto.

Por otra parte, el discurso de Teseo agrega otro aspecto que no resultará secundario. En las condiciones de ciudad de características democráticas que Teseo le atribuye a Atenas, la consulta al conjunto de la ciudad (πολεῖ πᾶσι, v. 349) constituye una aparente manifestación de vocación democrática en el líder. Shaw ha mencionado que el tema de toda esta primera parte de la tragedia estaba constituido por la exposición del carácter de Teseo, presentado además como el ejemplo del buen líder.⁽⁸⁸⁾ Sin embargo, creemos que se trata de otra cosa. Hay una evidente contradicción (que el mismo Teseo señala e intenta resolver) entre el hecho de que su decisión ya esté tomada y la manifestación de su voluntad de consultar al pueblo para que acompañe en esta decisión. Puede decirse, en primer lugar, que, cuando esta respuesta había sido negativa, no se restringió a consultarla con nadie. Pero ahora, que va a necesitar de la colaboración del conjunto de la ciudad, y que va a someterla a una guerra de imprevisibles consecuencias, decide efectuar la consulta. Nuevamente vemos que hay una diferencia entre los hechos tal como se pretenden o proclaman y su concreción en la realidad: evidentemente, la acción de toda la ciudad de declararle la guerra a Tebas tiene una motivación que se presenta como comunitaria y guiada por el interés público; sin embargo, la realidad es que la motivación de Teseo es de carácter exclusivamente personal, y lo que intenta hacer no es ni más ni menos que manipular la opinión de su comunidad en su propio beneficio. Es en este contexto que el famoso *agón* acerca de las

⁸⁸ Cfr. Shaw (1982), p. 5.

ventajas y desventajas de la tiranía y de la democracia, que se suscita entre Teseo y el heraldo tebano, adquiere toda su significación.

La decisión está tomada. La primera parte de la tragedia ha llegado a su fin. La persuasión de Teseo, la súplica para que interceda ante Tebas y recupere los cadáveres argivos, ha definido sus contornos. El rey de Atenas se ha decidido a llevar adelante aquello que las madres argivas le han pedido. Sin embargo, muchas cuestiones todavía permanecen sin resolución. Tal vez el decurso de la obra ayude a definir las. Si la súplica ha tenido éxito, ahora corresponde poner manos a la obra y concretar lo deseado. Es lo que desarrollará la tragedia en su segunda parte.

2.- La concreción de la súplica

Hemos llegado al momento más importante de la tragedia. La acción por la cual se ha estado luchando durante tanto tiempo debe llevarse a cabo. En este sentido, puede decirse que son dos los aspectos que van a desarrollarse en esta segunda parte de la tragedia: en primer lugar, la cuestión de la guerra contra Tebas, en la cual, luego de ardua lucha (y tal vez más arduas aún deliberaciones teóricas), se recuperan definitivamente los cadáveres argivos; en segundo lugar, la ceremonia que se corresponde con el ritual fúnebre corriente en Atenas, mediante la cual se llega a dar cumplimiento a la totalidad de los requisitos del pedido de las madres argivas.

Esta segunda parte de la tragedia, con sus dos aspectos involucrados, comprende los tres episodios siguientes (segundo, tercero y cuarto), con las intervenciones del coro que corresponden. Es interesante comprobar que cada uno de estos episodios se relaciona de manera estrecha con cada uno de los momentos de la evolución del planteo de la acción trágica. Pero veamos con mayor detenimiento la manera en que se organiza el material dramático de esta segunda parte de la tragedia:

2.1.- En el segundo episodio (vv. 381-597) hablan Teseo y el heraldo tebano. Las primeras indicaciones de Teseo tendientes a provocar la acción que permita recuperar los cadáveres (vv. 381-398) son interrumpidas por el ingreso inesperado de un heraldo tebano, el cual permite que Teseo pase desde su actitud ofensiva inicial a una posición nuevamente defensiva. Da comienzo entonces el más célebre agón de *Suplicantes*. Es importante destacar que esta discusión tiene, en realidad, dos partes:

2.1.1.- Una primera parte (vv. 381-462) en que, a partir de una pregunta circunstancial del heraldo (cfr. v. 399, "¿quién es el tirano de esta tierra?"), se suscita un debate acerca de los beneficios y perjuicios de la tiranía y de la democracia. En general, los críticos han visto en este debate un excursus euripideo por el gusto de los atenienses, planteando anacrónicamente una disputa que sería frecuente en la Atenas de fines del siglo V.⁽⁸⁹⁾ Sin embargo, hemos visto que el debate no está planteado, como se ha señalado a veces, desde el exterior de la tragedia misma. Por el contrario, es evidente que esta discusión

⁸⁹ Cfr. Fabbri (1995), p. 191.

está interiormente motivada: su mayor relevancia se descubre en relación con la definición de las características del personaje de Teseo, que ha suscitado la discusión acerca del tema democrático en el momento en que decide consultar al pueblo sobre la guerra que emprenderá contra Tebas. Veremos hasta qué punto este debate cumple una función insoslayable dentro de la economía de la tragedia.

2.1.2.- Una segunda parte (vv. 465-597), luego de que la discusión acerca de la mejor forma de gobierno termina sin vencedores ni vencidos, en que nuevamente se discute acerca de lo que parece el tema central de la tragedia: es decir, el heraldo tebano, en nombre de Creonte (y cumpliendo una de las funciones tradicionales del drama de suplicante)⁹⁰) quiere imponer a Teseo la obligación de no aceptar el pedido de Adrastos y las suplicantes. En función de ello, Teseo pretende demostrar que su obligación moral y religiosa consistirá precisamente en dar una respuesta positiva a los requerimientos. En este contexto, el tema de la inminente guerra entre Atenas y Tebas ocupa nuevamente el lugar central de la discusión.

2.2.- Luego del canto del coro del segundo estásimo (vv. 598-633), que tiene la función de servir como neutralizador temporal (ya que durante estos 35 versos se desarrolla toda la guerra entre Atenas y Tebas), el tercer episodio (vv. 634-777) comienza con el ingreso del mensajero que informa acerca de la victoria de Teseo en su lucha con Creonte. El primer paso para el cumplimiento de lo solicitado por las suplicantes ha sido dado. En el diálogo que este mensajero sostiene con Adrastos podremos observar algunas aristas interesantes acerca del modo en que la guerra entre Atenas y Tebas cambia de perspectiva a partir del momento en que se ha convertido en un hecho del pasado.

2.3.- La primera parte de la súplica de las madres argivas se ha cumplido: los cadáveres de los siete han sido recuperados. A continuación de un breve estásimo (vv. 778-793) se inicia el cuarto episodio (vv. 794-954), en donde, desde una perspectiva en primer lugar lírica (vv. 794-837), y luego en diálogo entre Teseo y Adrastos, se cumple con el aspecto final de la súplica de las madres argivas: desarrollar las honras fúnebres correspondientes

⁹⁰ Cfr. Webster (1941), pp. 101-105, quien destaca la tradición de tragedias en las que se muestra a un grupo de suplicantes, y señala que en todas ellas hay una estructura equivalente: el pedido de asilo, un intento de expulsar al suplicante, una exhortación al pueblo antes de que el suplicante sea aceptado, y una batalla final en la que el partido que acepta al suplicante termina ganando. Esta estructura se cumple perfectamente en nuestra tragedia. En este momento, el heraldo tebano cumpliría esta segunda función: representar el intento de expulsar al suplicante.

a aquellos que han caído gloriosamente en combate. Ha sido adecuadamente destacado por Jouan que el cumplimiento de estos ritos fúnebres es el fin y el término de la acción de *Suplicantes*: constituiría el corazón de la tragedia, y el aspecto espectacular que más interesaría al público ateniense.⁽⁹¹⁾ Pero, además, de ello se ha estado hablando desde un principio, ya que desde el prólogo (vv. 16-17) y a través de toda la obra reaparece la expresión θάψαι νεκρούς, como testimonio de la importancia de este aspecto.⁽⁹²⁾ Es por ello que resulta sorprendente la extrañeza de algunos críticos por la extensión o por la falta de integración de la famosa oración fúnebre de Adrastos, por ejemplo. Creemos que, al plantear la estructura de la tragedia del modo en que lo hemos hecho, este aspecto de la composición recupera su lugar central. Pero veamos cada una de estas cuestiones por separado.

2.1.- La discusión con el heraldo tebano

Hemos señalado que Teseo plantea ya en el primer episodio una visión de Atenas anacrónicamente presentada como democrática. Muchos críticos han señalado que tanto estas palabras de Teseo, como las que sostiene con el heraldo tebano en la discusión acerca de democracia y tiranía o monarquía, implican la presentación de una Atenas vista desde una perspectiva idealizada, en donde los valores democráticos se ejercitan sin claroscuros.⁽⁹³⁾ Incluso, ha llegado a decirse que la mejor respuesta para demostrar la falsedad de las acusaciones del heraldo contra los defectos del sistema democrático es la propia manera en que se describe al personaje de Teseo, campeón de la democracia.⁽⁹⁴⁾ Sin embargo, creemos que ambos planteos desnaturalizan las evidencias del texto.

Hemos visto que la apelación democrática de Teseo en el primer episodio es, en realidad, una prueba de la manipulación que se realiza de la opinión pública en su propio beneficio. Cuando se discuta con el heraldo tebano acerca de estas cuestiones, aunque el planteo parezca teórico e impersonal, la escena servirá para reafirmar esta línea de lectura acerca de la motivación de Teseo. No resultará casual que los señalamientos que realiza el heraldo acerca de los defectos de la democracia queden sin respuesta por parte del rey de Atenas. No puede admitirse la opinión de Shaw, que afirma que el debate es

⁹¹ Cfr. Jouan (1997), p. 218.

⁹² La expresión reaparece dieciocho veces a lo largo de la tragedia. Cfr., por ejemplo, los versos: 16-17, 121, 130, 174, 385, 537, 571, 670-671, 760, 935. Puede consultarse R. Rehm (1994), pp. 110-111.

⁹³ Cfr., por ejemplo, Fitton (1961), p. 433; Gamble (1970), p. 399; Shaw (1982), p. 9.

⁹⁴ Cfr. Goossens (1932), p. 19.

ganado por Teseo, y que el mismo heraldo lo admite.⁽⁹⁵⁾ Nada de esto se desprende del texto. Tampoco la posición contraria es verdadera. Sin embargo, cada una de ellas encierra parte de verdad.

Las acusaciones del heraldo tebano contra la democracia podrían resumirse de esta manera:

1.- Tebas tiene ventaja sobre Atenas porque es dominada por un solo hombre (v. 411), y no por la muchedumbre (ὄχλος es un término en sí mismo despectivo, opuesto al δῆμος utilizado por Teseo). La realidad de los acontecimientos futuros (con la victoria de Atenas) parecería desacreditar este argumento. Sin embargo, el planteo pragmatista de la discusión teórica implica una presentación de la cuestión a partir del análisis de las relaciones de poder dentro de la democracia. Este carácter pragmatista de la afirmación, no desechado por Teseo en función de ningún principio, no se ve cancelado por el hecho de que la victoria corresponda al bando ateniense. Por el contrario, ubica a la victoria en el contexto moral adecuado.

2.- Esta muchedumbre democrática es fácil de ser adulada con palabras jactanciosas por un hombre que busque su propia ganancia o beneficio (πρὸς κέρδος ἴδιον)(vv. 412-413).

3.- Este demagogo (en quien muchos quieren ver una referencia a Cleón)⁽⁹⁶⁾ puede mostrarse dulce y complaciente con el pueblo, pero luego termina denegando la justicia (vv. 414-415).

4.- Para justificar los errores pasados, el demagogo debe recurrir a calumnias nuevas (vv. 415-416).

5.- El ἄλλως τε del verso 417 cambia la perspectiva del discurso, el cual, casi hasta el final (v. 422), está reorientado a marcar la falta de pericia (por carencia de tiempo y de experiencia) del propio pueblo para manejarse a sí mismo. Esta impericia del pueblo es la que justifica la existencia de los demagogos.

6.- Finalmente, se vuelve al punto de partida: en estas circunstancias, el pueblo es desdichado, porque un hombre malvado (un ἀνὴρ πονηρός) puede llegar a dominarlo con la lengua (vv. 423-425).

⁹⁵ Cfr. Shaw (1982), p. 9.

⁹⁶ Cfr. P. E. Easterling (1985), pp. 1-10.

Se ha señalado que este conjunto de acusaciones quedan sin respuesta por parte de Teseo. A ellas, el rey de Atenas sólo le opone la mención de los riesgos de la tiranía y las ventajas de la democracia (vv. 426-462), pero nada dice de sus peligros, como aceptando que ellos son ciertos. Se ha querido ver en ello una actitud de Eurípides de hacer propias las críticas del heraldo contra los representantes de la democracia radical, en donde delinearía una imagen del demagogo cercana a la realidad política ateniense.⁽⁹⁷⁾ Si bien es cierto que ello puede estar en el trasfondo de esta presentación, creemos que limitar la explicación a una referencia extratextual desnaturalizaría la esencia de la obra de arte. Por otra parte, hay una realidad insoslayable: de la manera en que hemos presentado la motivación de la acción de Teseo, es evidente que cada una de estas acusaciones generales pueden encuadrarse dentro de su conducta. Es Teseo el que ha manifestado su habilidad para argumentar, el que ha adulado con su lengua al pueblo, haciéndole creer que era el propio pueblo quien decidía, y el que lo ha llevado a buscar una guerra orientada en su propio beneficio, pues más allá de la recuperación de los cadáveres lo que Teseo quiere es obtener una buena fama: así como el δῆμος de Teseo se convierte en ὄχλος desde la perspectiva del heraldo, del mismo modo la εὐκλεία que dice buscar Teseo debería ser considerada como su κέρδος.

Por otra parte, está dentro de la intencionalidad eurípidea el confrontar al personaje antipático, pero portador de los argumentos valederos, con el personaje que gana la simpatía del público, aunque en un análisis minucioso se descubran sus claroscuros. Este contraste produciría un efecto nuevo en la representación teatral. Al analizar la segunda parte de este agón se verá que el contraste se acentúa de manera definitiva.

De este modo, no es necesario hurgar dentro del contexto político de Atenas para encontrar el referente de las acusaciones del heraldo tebano. La propia tragedia nos ofrece las claves para interpretarlo. Teseo se ajusta perfectamente al perfil de este demagogo. Lo que ocurre es que sus palabras jactanciosas y su habilidad argumentativa ha llegado incluso a convencer a muchos de los críticos. Pero no parece que Eurípides haya puesto este debate simplemente para introducir, fuera de contexto, un trozo de la vida ateniense sobre el escenario. La escena ha sido frecuentemente criticada como

⁹⁷ Cfr. Fabbri (1995), p. 192.

episódica, y como un juego retórico cuyo valor literario está autocontenido, sin relación con la obra de la que forma parte.⁽⁹⁸⁾ Smith, en cambio, sugiere que la escena tiene la funcionalidad de ilustrar el fracaso del lenguaje en su intención de ser el mensajero de la inteligencia.⁽⁹⁹⁾ Más allá del hecho de que esta interpretación parezca algo rebuscada, tiene el mérito de buscarle por primera vez un significado propio y literario a la escena. Sin embargo, creemos que resultará más adecuado pensar que el debate sirve para remarcar y profundizar las mismas características del personaje de Teseo que ya habían sido sugeridas.

Por otra parte, podemos ver que este contraste del que hemos hablado se profundiza en la discusión siguiente. El heraldo tebano trae un mensaje agresivo y antidemocrático, muy rápidamente expresado en un solo verso: Adrastos no debe permanecer en esta tierra (v. 468). Además, no deja de ser irónico que este mensaje se transmita en nombre del propio heraldo y de todo el pueblo cadmeo (v. 467): después de la discusión reciente, parece poco apropiado que el mensajero quiera atribuir una responsabilidad decidida de manera democrática a la intimación proveniente de Tebas. No puede menos que sorprender al auditorio. Pero este personaje altivo y orgulloso, que habla en nombre de la tiranía y que se contradice a sí mismo, es, sin embargo, el que transmite un mensaje de paz que no podía pasar desapercibido para el pueblo de Atenas en guerra (tanto la representación mítica de ese pueblo, como el verdadero pueblo que asistía a la representación teatral). Es decir, el que defiende una mala causa es capaz de decir las palabras más sensatas acerca de la guerra y de la paz:

(vv.481-485) ὅταν γὰρ ἔλθῃ πόλεμος ἐς ψῆφον λεῶ,
οὐδεὶς ἔθ' αὐτοῦ θάνατον ἐκλογίζεται,
τὸ δυστυχὲς δὲ τοῦτ' ἐς ἄλλον ἐκτρέπει.
εἰ δ' ἦν παρ' ὄμμα θάνατος ἐν ψήφου φορᾶ,
οὐκ ἂν ποθ' Ἑλλάς δοριμανῆς ἀπώλλυτο.

⁹⁸ El primero en plantear la escena desde esta perspectiva es Schlegel (1846), p. 140. Lo siguen H. Patin (1883), p. 193; P. Décharme (1893), p. 38; y Kitto (1961), p. 227. A. Lesky (1967), p. 366, comenta que esta escena concede el background político a la tragedia, como punto opuesto a la anterior tirada ética de Adrastos.

⁹⁹ Cfr. Smith (1966), p. 161.

A continuación (vv. 486-488) hablará de los dos discursos (δυοῖν λόγων), y de la manera de distinguir el verdadero del falso, y de las ventajas de la paz sobre la guerra. Cualquiera podría suscribir estas palabras del heraldo. Si la intención del poeta hubiera consistido, como muchos piensan, en exaltar la grandeza de Atenas, defensora de las causas justas y guardiana del orden y de la paz, con un Teseo sabio, santo y demócrata, es evidente que estas palabras habrían debido de estar en su boca. Sin embargo, lo que le interesa al poeta es otra cosa. No puede más que concluirse que estas palabras del heraldo están en consonancia con las pronunciadas por Teseo: ambos representan discursos irreprochables, pero también ambos actúan de manera discordante con sus palabras.

Ello se ve muy bien en la respuesta de Teseo de los versos 513-563. A las muchas acusaciones y amenazas del heraldo, Teseo le responderá de manera puntual. Sin embargo, hay una cuestión que constituirá el centro de su rthesis, y a la que se refiere desde el comienzo: no será Creonte soberano por encima de Teseo (v. 518). Esta problemática de la primacía de cada uno de los soberanos está en el principio del desacuerdo. Todas las argumentaciones posteriores, que hacen referencia a leyes tanto religiosas como morales y de piedad humana, están subordinadas a esta cuestión central. Es interesante comprobar, en este sentido, que Teseo llega hasta el extremo de postularse como guardián de toda la Hélade (v. 538).

Hay, evidentemente, una evolución en el personaje de Teseo. Lloyd lo ha comprendido bien, cuando afirma que esta correcta respuesta al heraldo le permite a Teseo combinar su inicial conciencia acerca de la locura de los siete que combaten contra Tebas, con la actitud piadosa de Etra hacia las madres de los guerreros muertos y su piedad respecto de los dioses.⁽¹⁰⁰⁾ Sin embargo, no es de estas cuestiones de las que habla Teseo en primer lugar. El ha planteado la necesidad de no ser menos que Creonte (v. 518), y en esta dirección parece estar su evolución principal, que se aleja del justo medio antes proclamado (vv. 447-455).

En realidad, creemos que la evolución de Teseo manifestada en esta rthesis es una evolución a través de todos los argumentos posibles para sostener su lugar de privilegio. Ello lo lleva incluso a afirmar aquello mismo que antes negaba: por ejemplo, que la

¹⁰⁰ Cfr. Lloyd (1995), p. 77.

injusticia de la expedición no debe exigir mayor respuesta que la muerte de los invasores, no la carencia de enterramiento (vv. 528-534, cfr. con 246-249). Otro ejemplo puede estar constituido por su anterior alabanza del punto medio en la organización de las ciudades (vv. 244-245), mientras que ahora se lanza como defensor general de todas las leyes de la Grecia a una cruzada de contornos heroicos (vv. 522-527).

Debemos destacar nuevamente una discordancia entre los argumentos usados por Teseo, en apariencia irreprochables, y la motivación subterránea pero evidente de su conducta: ya no sólo busca adquirir una buena gloria, sino que incluso quiere llegar hasta el extremo de convertirse en el defensor común de toda la Hélade. La guerra que va a producirse de inmediato, por tanto, no será el producto de una actitud altanera (la de Tebas y Creonte) enfrentada con una actitud generosa (la de Atenas y Teseo). Por el contrario, lo que debe quedar claro para el lector atento es que la guerra que va a producirse será el producto del enfrentamiento de dos posiciones igualmente bien argumentadas, cada una en un sentido en apariencia pacifista, pero que, en la realidad, encierra una motivación egoísta e individualista. El proclamado pacifismo de Eurípides en esta tragedia no es el producto de su deseo de ver a Atenas como la guía segura del bien moral o religioso dentro del contexto de la Hélade, sino de la dolorosa comprobación de que cada uno de los bandos en pugna se mueve por motivaciones similares: sea la antigua actitud irreverente de Adrastos y los argivos, sea la presente actitud arrogante de Creonte y los tebanos, sea la inminente actitud altanera y presuntuosa de Teseo y los atenienses. En la esticomitía que sigue a esta rhexis de Teseo se define perfectamente la igualdad de argumentos y actitudes entre el bando tebano y el ateniense. El heraldo define en un verso la decisión de Tebas:

(v. 568) οὐκ ἄν ποτ' ἐκ γῆς παῖδας Ἀργείων λάβοις.

La respuesta de Teseo es prácticamente la misma, aunque inversa:

(v. 571) θάψω νεκρούς γῆς ἐξελών Ἀσωπίας.

¿Hay alguna diferencia entre la motivación de un bando y la del otro? Evidentemente, más allá de la manera en que se ha ido avanzando en la evolución de la presentación del conflicto, es evidente que el punto final encuentra a ambas posiciones en una actitud absolutamente similar.

Ha llegado el momento en que esta perspectiva se desarrolle en la realidad de la acción. Las palabras han sido dichas todas, sólo queda que Teseo cumpla con aquello que se le ha solicitado.

2.2. La descripción de la victoria de Teseo

Con el ingreso del mensajero argivo en el verso 634 se inicia el tercer episodio. La batalla para recuperar a los cadáveres de los caídos ante los muros de Tebas ha concluido. Hay un dato que no han señalado los críticos: ¿Por qué este mensajero, en lugar de ser un soldado ateniense que narre las hazañas de su rey, es un soldado argivo? ¿Y por qué se le da una vida previa, informando que había caído prisionero de los tebanos en el momento de la expedición de los siete, para recuperar su libertad gracias a la acción de Teseo? No parece ser una cuestión secundaria, ya que estos aspectos son los primeros que se encarga de destacar el mensajero (cfr. vv. 635-637), aún antes de anunciar la victoria de Teseo (v. 638).

La respuesta debe ser buscada en el interior de su propia narración. La perspectiva heroica desde la cual se narran los hechos de Teseo no puede ser asumida por los propios atenienses, que han debido pagar las consecuencias de una manipulación artera. En cambio, este soldado recién liberado de un largo cautiverio no puede más que tener palabras de gratitud para su liberador. Por ello se justifica el tono general de su descripción. Además, hay otro dato que necesita una explicación: en el altar eleusino, en Atenas, hay un triple encuentro extranjero: el mensajero argivo, que anuncia los éxitos atenienses a un grupo de madres argivas que forman el coro, y a su rey, que es quien le sirve de interlocutor. No puede dudarse de la impresión negativa que esta circunstancia debería producir en los espectadores atenienses. Pero, más allá de esta impresión gobernada por las pasiones del momento, a nadie puede dejar de sorprender esta virtual acefalía ateniense, sobre todo si creyéramos que la obra sólo intenta glorificar a Atenas.

Es por todo ello que no ha resultado extraño a la crítica el señalamiento de una actitud antiargiva en la tragedia. Ya en el siglo pasado Barnes y Markland se encargaron

de notar el carácter de reproche contra Argos que tendría la tragedia.⁽¹⁰¹⁾ Incluso, llegan a postular una datación tardía (entre los años 418 y 417), cuando la oligarquía argiva hizo un tratado con Esparta. El propio Wilamowitz dice que, en esta obra, Argos es tratada con una "escogida irreverencia", y cree que Eurípides estaría aquí proponiendo la paz con Esparta, y poniéndose de parte de Nicias.⁽¹⁰²⁾ Si bien la definición del contexto político no ha constituido un punto de interés para nuestro trabajo, no deja de ser significativa la existencia de estas afirmaciones, ya que, al menos, prueban la circunstancia de que la relación Atenas-Argos es presentada desde una perspectiva conflictiva en el cuerpo mismo del texto dramático.

Sin embargo, nuevamente nos encontramos con un contraste: en este ámbito de preeminencia argiva y, por ello, muy antipático, se describen las simpáticas hazañas de Atenas y de su rey. Es por ello que los méritos que se le atribuyen a Teseo deben ser analizados con cuidado, ya que no se trata de una narración desapasionada o desinteresada. Ha llegado a decirse que las tácticas militares descritas aquí por el mensajero tendrían una relación muy estrecha con las verdaderas tácticas utilizadas por Atenas (y por su conductor Hipócrates) en la batalla desarrollada en el santuario de Apolo Delio, cerca de Tanagra.⁽¹⁰³⁾ Sin embargo, si ello fuera cierto, habría otro contraste notable: mientras en Delium los atenienses sufren una afrentosa derrota, la expedición de Teseo retorna muy pronto con el objetivo cumplido en su totalidad.

Este éxito de Teseo en la recuperación de los cadáveres es atribuido por Shaw a la manera en que se unen en él el coraje y el buen consejo. Buen ejemplo de esto sería la manera en que, a través del relato de mensajero, se destaca la autocontención de Teseo, que, pudiendo llevar a su ejército al extremo de tomar la ciudad de Tebas, decide contenerse y regresar, una vez que el objetivo de recuperar los cuerpos ha sido cumplido.⁽¹⁰⁴⁾ Sin embargo, creemos que el centro de interés del relato del mensajero está en otra parte. Podemos resumir sus características de la siguiente manera:

1.- La descripción comienza con los aspectos más terribles de la guerra. Después de relatar el modo en que Teseo manda al heraldo a proclamar de manera oficial el objetivo

¹⁰¹ Citado por G. H. Macurdy (1966), p. 46-47.

¹⁰² Cfr. Wilamowitz (1899), p. 26, quien califica al trato que se le dispensa a Argos como "ausgesuchten Nichtachtung".

¹⁰³ Cfr. Goosens (1932), p. 13 y ss.

¹⁰⁴ Cfr. Shaw (1982), p. 16.

de la guerra que va a emprenderse (vv. 668-672, en que nuevamente se declara que el objetivo es enterrar los cadáveres), se pasa a una descripción muy realista y patética de los dolores que produce la guerra. No se menciona ningún hecho heroico, no se nombra ningún personaje particular, no se describe ninguna acción individual, sino que, simplemente, se describen los muchos dolores que ha debido ver el mensajero (πολλὰ πῆματ', v. 686): el polvo que sube hasta el cielo (τὴν ἐς οὐρανὸν κόνιν, vv. 687-688), los cuerpos arrastrados arriba y abajo por las riendas (τοὺς ἄνω τε καὶ κάτω φορουμμενούς ἰμᾶσιν, vv. 689-690), los ríos de sangre que corren (αἵματος τε φοινίου ροάς, v. 690), las cabezas que caen hacia la tierra de los que con violencia son despeñados desde el carro (ἐς κρᾶτα πρὸς γῆν...βίᾳ πρὸς ἀρμάτων, vv. 692-693), etc. Di Benedetto señala con propiedad que, al contar estos hechos, Eurípides evita que el acento recaiga sobre la exaltación de la guerra y del espíritu militar.⁽¹⁰⁵⁾ Sin embargo, su conclusión de que el retaceo del relato guerrero tiene que ver con el intento pacifista es incompleta. Creemos, en cambio, que este retaceo responde a la necesidad de negar la posibilidad del heroísmo, y a la voluntad de demistificar el mito de la batalla como teatro del valor militar. En realidad, la batalla es el teatro de la crueldad. Este aspecto resultará muy importante, sobre todo en el momento de tener en cuenta el valor de la guerra, que, evidentemente, es presentada de manera casi exclusiva a partir de sus aspectos más cruentos.

2.- A partir de este momento, la narración se detiene en la aparente lucha singular entre Teseo y Creonte (vv. 695-701). La tradición homérica describe exclusivamente los combates singulares. Eurípides profundizará en este sentido cuando, en *Fenicias*, muestre a Eteocles y Polinices resolviendo de esta manera singular el conflicto entre las dos ciudades. Sin embargo, aquí el enfrentamiento queda expresado de manera sólo virtual. Amenazas mutuas y ayudas a los flancos débiles de cada ejército son cumplidas por uno y otro, de manera igualmente eficaz, pero no se ve ninguna intención de resolver el conflicto bélico a partir de un verdadero gesto de heroísmo. Pareciera estar presente la idea de demostrar que ambos ejércitos lucharon con igual denuedo y valentía, lo cual subraya esta similitud de conductas y de motivaciones.

¹⁰⁵ Cfr. Di Benedetto (1971), pp. 166-167.

3.- La *aristeia* de Teseo, que, según Fabbri, está plagada de referencias épicas,⁽¹⁰⁶⁾ en realidad es más valiosa por la descripción de lo que no realiza Teseo que por la mención de lo que verdaderamente hace. La famosa autorrestricción de Teseo implica, evidentemente, un aspecto positivo, pero, al mismo tiempo, está en línea con su actitud poco comprometida en la acción, que había sido su característica en el debate con Adrastos del primer episodio.

4.- La conclusión que saca el mensajero argivo de todo lo que ha visto y relatado es muy interesante (vv. 726-730). Se detiene en la valoración del estratega elegido, valiente y que odia al pueblo que comete excesos (μισεῖ θ' ὑβριστῆν λαόν, v. 728). Di Benedetto ha sugerido que esta conclusión del mensajero, en donde presenta su visión acerca de un general ideal, esconde, en realidad, una actitud electoral y proselitista, dirigida a influir en la definición de la situación política de la Atenas real.⁽¹⁰⁷⁾ Esta valoración sólo es posible por la poca relación que se encuentra entre la figura de Teseo tal como fue retratada a lo largo de toda la tragedia y esta visión absolutamente positiva que describe el mensajero. Sin embargo, no debe olvidarse aquello que hemos mencionado respecto a la situación particular del mensajero, que lo pone en circunstancia, al menos en el momento de sacar sus conclusiones personales, de caer en la aprobación hiperbólica. De todos modos, no puede pasar desapercibido el contraste entre esta conclusión subjetiva y laudatoria con la narración previa de los hechos objetivos, crueles y poco heroicos.

La respuesta de Adrastos a esta narración puede parecer sorprendente (vv. 734-751). En realidad, en lugar de la alegría esperable por el éxito obtenido, se encuentra una reflexión general acerca de la falta de cordura de los hombres que confían en resolver sus problemas a través de la guerra. Sin embargo, estas palabras no están fuera de contexto. El propio mensajero que anunciaba los éxitos se ha encargado de plantear los aspectos negativos de toda guerra. Por tanto, no resultará casual que el rey que ha perdido a sus mejores hombres en una guerra profundice en esta línea de lectura. En este sentido, recomienda resolver los conflictos entre las ciudades a través del diálogo (διὰ λόγου, v. 748). Collard ha visto en este discurso un intento de reivindicar a Adrastos.⁽¹⁰⁸⁾ Sin embargo, creemos que no se trata de reivindicar a nadie, sino de mostrar a lo largo de

¹⁰⁶ Cfr. Fabbri (1995), p. 200.

¹⁰⁷ Cfr. V. Di Benedetto (1971), pp. 161-191.

¹⁰⁸ Cfr. Collard (1975), II, nota a versos 734-749.

toda la tragedia los claroscuros de cada uno de los personajes. El personaje de Adrastos no es totalmente negativo del mismo modo en que el personaje de Teseo no será totalmente positivo. Es justamente por ello que resultará digno de ser remarcado que las palabras que llaman a la moderación no provienen del campo ateniense sino, en este caso, del campo de los argivos, que habían sido los primeros en ser acusados por haber sostenido una guerra injusta.

A esta rthesis de Adrastos le sigue un diálogo con el mensajero que pone fin al segundo episodio (vv. 752-777). El tema general de este diálogo está constituido por el enterramiento de los muertos, tanto de los siete que habían caído antaño ante Tebas como de aquellos que sufrieron la muerte en ocasión de la guerra comandada por Teseo. Sirven de nexos con el tema que comenzará a desarrollarse en el episodio siguiente. La actitud inquisitiva de Adrastos se refiere casi exclusivamente a esta cuestión del trato dado a los cuerpos de los muertos y del lugar preciso en el que yace cada uno de los cadáveres. En este contexto, el mensajero agrega una información inesperada: es el mismo Teseo quien recuperó los cadáveres, lavó sus heridas, preparó los féretros y amortajó los cuerpos (vv. 763-766). Se ha señalado adecuadamente que lavar las heridas del cadáver de un hombre muerto en la batalla, vestirlo y coronarlo de guirnaldas y de flores, formaba parte del ritual fúnebre que precedía a la exposición del mismo, y era una tarea reservada a las mujeres o a los siervos, indigna del prestigio de un soberano.⁽¹⁰⁹⁾ En ello ha pensado Adrastos cuando afirma, en el verso 767:

δεινὸν μὲν ἦν βᾶσταγμα κάσχύνην ἔχον.

La expresión es muy fuerte. La pregunta retórica que sirve de respuesta y explicación por parte del mensajero no anula la expresión de vergüenza que estos actos entrañan para Teseo, al menos desde la perspectiva de Adrastos. Varias explicaciones se han dado para esta conducta de Teseo.

La primera de estas explicaciones es tal vez la más inadecuada: Rehm pretende que, al asumir un papel que normalmente le correspondería a las mujeres, Teseo, de

¹⁰⁹ Sobre los aspectos usuales de las ceremonias funerarias en Atenas puede consultarse: M. Alexiou (1974); D. C. Kurtz & J. Boardman (1971); M. S. Mirto (1984), pp. 57-88, y F. Jouan (1997).

alguna manera, se habría "afeminado".⁽¹¹⁰⁾ Nada en la obra permite extraer esta conclusión, aunque deberemos conservar como cierto el carácter degradante para Teseo que esta conducta comporta. En el extremo contrario, ha llegado a postularse que esta actitud de Teseo, el rey que asume una responsabilidad privada, implicaría un reflejo de la tendencia de la democracia ateniense a arrogarse para el estado los ritos funerarios que eran hasta entonces la responsabilidad de las familias.⁽¹¹¹⁾ Desde la perspectiva moralizante, Paduano, citando a Murray, sugiere que esta marca de humanidad y humildad por parte de Teseo comportaría una prefiguración del franciscanismo.⁽¹¹²⁾ Más cerca de la verdad está Jouan, cuando rescata que, en la tradición literaria (sobre todo homérica), el amigo más cercano era el encargado de vigilar por el cumplimiento de estos ritos. Sin embargo, no creemos que sea válida su conclusión de que esta conducta implicaría una prueba de las nuevas virtudes de Teseo que se agregarían a aquellas de la piedad, valentía y moderación en la victoria, de las que ya habría dado testimonio.⁽¹¹³⁾ Más simplemente, creemos que el celo excesivo no puede más que ser la consecuencia natural de su previa inacción excesiva. O de una búsqueda excesiva de la gloria personal.

Desde esta perspectiva, debe decirse que la configuración del personaje de Teseo en estas conductas corre pareja con la definición del significado de la guerra dentro de la estructura compositiva de la obra. El rey de Atenas ha cumplido con lo que se le ha pedido, pero lo ha hecho impulsado por motivaciones individuales, y, en este contexto, ha llegado más lejos de lo que le correspondería: no en cuanto a su acción guerrera (puesto que en ella se autorrestringe en su asalto a Tebas), pero sí en cuanto a los rituales de enterramiento de los cadáveres. Ello puede verse corroborado, además, por otro hecho, que no ha pasado desapercibido para los críticos.

En el verso 941, Adrastos les pide a las madres que se acerquen a los cuerpos muertos de sus hijos, seguramente con el objetivo de que puedan brindar la última despedida y acompañar el cortejo ante las piras funerarias en las que serán cremados. Sin embargo, Teseo, en el verso siguiente, impide este acercamiento. Adrastos insiste (v.

¹¹⁰ Cfr. Rehm (1994), p. 27.

¹¹¹ Cfr. Whitehorne (1986), pp. 69-70. Esta tesis está explícitamente rechazada y respondida por Rehm (1994), p. 116.

¹¹² Cfr. G. Paduano (1966), pp. 193-249.

¹¹³ Cfr. Jouan (1997), p. 224. Cita el ejemplo de Aquiles en *Iliada*, XVIII. 346-353, en que atiende las exequias de Patroclo, y en XXIV, 582-589, en que toma en sus brazos el cadáver de Héctor para dejarlo en el carro de Príamo.

943), preguntándose si las madres no podrán abrazar a sus hijos. Y Teseo responde que las madres se espantarían si vieran deshechos a los cuerpos muertos (v. 944).⁽¹¹⁴⁾ Dos explicaciones se han sugerido para esta situación.

La primera de estas explicaciones es, tal vez, la más débil. Sugiere que, en función de las necesidades de la convención teatral, el coro no podría abandonar su lugar en la *orchestra* hasta el final de la tragedia. Por lo tanto, si Teseo permitiera que las madres acompañaran a los cadáveres de sus hijos, ello obligaría al poeta a dejar vacío el escenario. Sin embargo, como muy bien sugiere Fabbri, estas salidas anticipadas del coro para reingresar luego no son desconocidas en la tragedia, y mucho menos en la de Eurípides, que ya lo había hecho en *Alceste* y lo volverá a hacer en *Helena*.⁽¹¹⁵⁾ Parece evidente que la explicación debe buscarse por otro lado.

Es en esta otra dirección que debe consignarse el intento de una explicación formulado por Mirto. Ella sugiere que, en esta circunstancia argumental, se podría ver el contraste entre dos órdenes de valores: por un lado, la racionalidad y la actitud pacata con la que el rey y todos los personajes masculinos, educados según los valores civiles y burgueses, se acercan al rito; por otro lado, y contrastando con esta conducta, se encontraría la actitud silenciosa y respetuosa de Etra y de las mujeres del coro, quienes, con su convicción de que sólo la naturaleza y las leyes biológicas transmiten los verdaderos valores morales, manifestarían una manera de apropiación de estos valores arcaicos de la religiosidad tradicional y de la ética aristocrática.⁽¹¹⁶⁾ Sin embargo, creemos que explicaciones de este tipo encuentran poco sustento en el texto, que no ha hecho referencia a diferencias en cuanto al orden de los valores involucrados en la disputa, sino simplemente en la concepción ética global.

En este sentido, parece más coherente plantear una correspondencia entre esta escena y aquella en que veíamos a Teseo preocupado y afanado en realizar las tareas propias de mujeres o de esclavos en la preparación de los cadáveres. En ambos casos, se trata de una injerencia de parte del rey superior a aquella que le corresponde. Hasta tal punto ha tomado la empresa de recuperar los cadáveres como una oportunidad personal

¹¹⁴ Sin embargo, un sentimiento similar no ha sentido Agave, cuando, en *Bacantes*, abraza y recompone el cuerpo despedazado de su hijo Penteo.

¹¹⁵ Cfr. Fabbri (1995), p. 209.

¹¹⁶ Cfr. Mirto (1984). esp. pp. 86-87.

de adquirir gloria, que llega casi hasta robárselos, apropiándose de aquello que le era ajeno.

Y, en realidad, es en este aspecto en donde la tragedia centra su punto de interés. Es por ello que no sorprenderá que el coro del tercer estásimo celebre la fama obtenida por la ciudad y por Teseo. Pero no es la misma *εγκλεια* que buscaba Teseo lo que celebra el coro, sino su *ευδοξια* (cfr. v. 779), es decir, la opinión que los demás se han formado de él. Las palabras del mensajero prueban que esta opinión le era favorable. También el coro del tercer estásimo celebra esta opinión positiva acerca de Teseo. Pero la opinión es cambiante, y Adrastos puede dar buena medida de ello. De todos modos, la segunda parte de aquello que fue suplicado por las madres ha empezado a desarrollarse. La descripción que se realiza a continuación del modo en que se cumple este aspecto del ritual de enterramiento tendrá una significación particular dentro de la tragedia.

2.3. La concreción de las honras fúnebres

Al final del tercer estásimo se produciría la procesión de ingreso que trae los féretros de los hijos muertos. Es el momento más impactante de la tragedia, en donde el patetismo estaría llevado a su punto máximo. No será casual que en este contexto se describa la necesidad de ver a los cadáveres: *εισιδεῖν* (v. 782), *ὄψομαι* (v. 783), *ἰδοῦσα* (v. 785), *ὄρῶ* (v. 792), *καλὸν θέαμα* (v. 783). Este énfasis en el aspecto visual adquirirá una importancia fundamental, ya que, como explica Whitehorne, la contemplación de los cuerpos muertos introduciría en el espectáculo teatral un *shok* visual inicial, cuyo impacto permitiría al dramaturgo enfatizar los recursos expresivos para llevar las emociones, desde diversas perspectivas, en la dirección que él desea.⁽¹¹⁷⁾ Es interesante notar que, a partir de este estásimo, la mayor participación del coro y el aumento general de las partes líricas es notable, sobre todo si tenemos en cuenta que hasta este momento las partes líricas se habían limitado a reducidísimos estásimos.

Una breve cuenta nos permitirá sacar conclusiones: hasta el fin del tercer episodio, en el verso 777, sólo tenemos participación coral lírica en la párodos y en el primer y segundo estásimo, en un total de 94 versos cantados; a partir de este tercer estásimo y hasta el final de la tragedia en el verso 1234, las partes líricas sumarán 176 versos, más de un tercio del total de los versos de esta parte de la obra. Pero, además, no

¹¹⁷ Cfr. J. E. Whitehorne (1986), pp. 59-72.

sólo el número de versos cantados es mayor, sino que será mayor también la variedad de formas bajo las cuales se presenta: así, además de dos estásimos (vv. 778-793 y 955-975), nos encontraremos con dos *Kommoi*, uno entre Adrastos y el coro principal (vv. 798-836), y el otro entre el coro de las madres y el coro secundario de los hijos de los guerreros (vv. 1114-1164); pero además está la monodia de Evadne (vv. 990-1030), y dos trozos más breves: un pequeño canto lírico del coro (vv. 918-924), y un breve *kommós* entre Ifis y el coro (vv. 1072-1079).⁽¹¹⁸⁾ Evidentemente, hay una decisión voluntaria del poeta de profundizar en esta forma expresiva. Ello puede deberse a la mayor actividad que tendrán las madres argivas (de hecho, como hemos mencionado, las protagonistas de la tragedia) en los aspectos concernidos con el enterramiento de los cuerpos. Mientras la cuestión pasaba por convencer a Teseo, el papel fundamental era jugado por Etra. Cuando se trata de recuperar los cadáveres a través de una acción guerrera, el protagonismo recaerá sobre Teseo. Pero ahora, en que debe cumplirse con el aspecto central de la tragedia, es decir, realizar los ritos de enterramiento de las cenizas de acuerdo con las tradiciones heredadas, el coro de las madres incrementará su importancia. Por ello también es que debemos prestar especial atención a los climas y reflexiones que va creando este coro, ya que a través de sus palabras encontraremos una respuesta al planteo fundamental de la tragedia. En el caso del tercer estásimo, su función central ha consistido en sancionar la buena fama que ha obtenido Teseo a partir de su acción (lo cual representa toda una definición en cuanto a la interpretación de la tragedia), y en crear, a partir de la reiteración de la idea de ver los cuerpos muertos, el estado emocional apropiado para el cumplimiento de las ceremonias fúnebres.

Una vez creado el clima a través del canto del coro, el ingreso procesional de los cadáveres implica una explosión de sentimientos. Esta situación se corresponde con el *kommós* que se establece a continuación entre Adrastos y las madres (vv. 794-836). Ha sido señalado que, a través del *Kommós*, los versos anapésticos iniciales son seguidos por una mayor frecuencia de resoluciones y supresiones de yambos, lo cual marcaría la creciente expresión del *páthos*.⁽¹¹⁹⁾ Este estado emocional particular, que se va acentuando de manera paulatina, es abruptamente interrumpido por el ingreso de Teseo,

¹¹⁸ Cfr. Jouan (1997), p. 224.

¹¹⁹ Cfr. Warren & Scully (1995), pp. 75-76.

en el verso 837, quien recupera los trímetros yámbicos e introduce nuevamente el tono discursivo. Incluso, la aparente polémica que suscita con Esquilo no podría estar en un lugar más inapropiado. Pero es que la intención de Eurípides consiste en abandonar rápidamente el tono lírico y patético para retornar a las temáticas tradicionales. Para ello, no duda en provocar un fuerte contraste entre lo patético y lo cómico, de modo de reinstaurar el clima que permita desarrollar la oración fúnebre de Adrastos de los versos 857-917 en las condiciones emocionales adecuadas.

Según Collard, esta parte de la tragedia comporta una mimesis teatral de las fases sucesivas de una ceremonia fúnebre. Además, sigue paso a paso el ritual y las costumbres atenienses ante estas circunstancias. Así, se describen de manera puntual cada una de las instancias de estas ceremonias: marcha procesional, entrada de los cadáveres, exposición de los mismos, lamentaciones sobre los difuntos, alabanza formal, cremación y esparcimiento de las cenizas.⁽¹²⁰⁾ No resultará determinante para nuestro trabajo, pero de todas maneras es muy útil y pertinente, la distinción que establece Jouan, en esta larga secuencia ritual, entre los elementos familiares a los atenienses del siglo V, aquellos en los que verían un reflejo de prácticas cotidianas, y aquellos otros elementos que están transpuestos sobre el molde de lo mítico, de lo imaginario o de la tradición poética.⁽¹²¹⁾ Ya sea a causa de la práctica habitual de la época contemporánea, o a causa de la tradición literaria o mítica, lo cierto es que los aspectos rituales de las ceremonias de inhumación sirven de marco para la estructuración de esta parte de la tragedia. Pero mientras la mayoría de estos pasos rituales son representados sobre la escena de manera breve y desde una perspectiva lírica, la ceremonia de la alabanza formal de los difuntos adquiere una preponderancia notable.

Hasta tal punto esto es así, que Jouan ha llegado a decir que Eurípides, en este pasaje, habría querido sugerir una de las formas de mejorar un género un poco artificial para que pueda cumplir más seguramente con su función cívica.⁽¹²²⁾ Es evidente que la intencionalidad del poeta habría estado puesta de manera especial en resaltar el significado de esta oración de Adrastos, pero no creemos que ello haya sido así por un mero afán didáctico-literario. Por el contrario, creemos que el centro de interés del poeta

¹²⁰ Cfr. C. Collard (1972), pp. 39-53.

¹²¹ Cfr. Jouan (1997), p. 225.

¹²² Cfr. Jouan (1997), p. 228.

continúa puesto en el señalamiento de los aspectos que tienen que ver con aquello que ha constituido el núcleo de la estructura compositiva de la tragedia: en este caso, el modo en que se ha cumplido con lo solicitado por las suplicantes, sobre todo en lo que se refiere a la guerra que ha servido de gozne entre los dolores pasados (producidos por las circunstancias de la lucha entre Argos y Tebas) y el dolor presente de la guerra entre Atenas y Tebas. Pero veamos la cuestión con más detalle.⁽¹²³⁾

La primera manera de interpretar esta oración fúnebre fue la realizada por Schlegel, quien, además de destacar su irrelevancia literaria, sugirió que su sentido debería encontrarse a partir de la identificación de los personajes contemporáneos que se esconderían detrás de cada uno de los héroes argivos descriptos.⁽¹²⁴⁾ A fines de siglo, Giles intentó la empresa de identificar a cada uno de los héroes descriptos por Adrastos con un personaje histórico de Atenas: así, y en orden de aparición, podría reconocerse a Nicias, Lámajos, Demóstenes, Alcibiades y Lajes.⁽¹²⁵⁾ Sin embargo, la comprobación de un hecho sorprendente dió lugar a un nuevo intento de interpretación: mientras en *Los siete contra Tebas* de Esquilo el personaje de Capaneo era presentado como un hombre insolente y enemigo de los dioses (v. 425), muerto por el rayo de Zeus, ahora aparece presentado por Adrastos (vv. 860 y ss.), en cambio, como un personaje positivo, leal y dotado de gran moderación y equilibrio. Ello ha hecho dudar acerca de la seriedad de Eurípides en la presentación del significado conjunto de esta oración, y ha sido considerada, por ello, como una burla satírica a la elocuencia oficial, o como una parodia de los epitafios públicos corrientes en Atenas y de la superficialidad e hipocresía de las celebraciones oficiales⁽¹²⁶⁾ instituidas poco después de la guerra con los Persas.⁽¹²⁷⁾ Lesky ha sido el primero en oponerse a esta interpretación irónico-satírica, y ha sido seguido en ello por Collard, quien afirma que el elogio describe, una por una y en

¹²³ Para una discusión de los muchos problemas planteados por esta oración fúnebre puede verse un buen resumen en Zuntz (1955), pp. 13-16, y G. Paduano (1966), pp. 193-249.

¹²⁴ Cfr. Schlegel (1846), p. 140.

¹²⁵ Cfr. P. Giles (1890), pp. 95-98.

¹²⁶ El primer filólogo que explica que nuestra tragedia debe ser leída contra el telón de fondo de la alabanza oficial ateniense en honor de los caídos en la guerra fue Wilamowitz. Hay muchas discusiones sobre la fecha exacta en que se instauró esta costumbre. Para un debate acertado de los puntos involucrados, y para el aprovechamiento de una bibliografía central debe consultarse Pórtulas (1981), p. 160, y n. 32.

¹²⁷ Han aceptado la interpretación satírica de la oración fúnebre de Adrastos, entre otros, D. W. Lucas (1950), p. 168; Grégoire (1950), p. 100; J. Fitton (1961), p. 439; Conacher (1967), pp. 24-25; y Smith (1966), pp. 162-163;

función de cada uno de los guerreros (que representan, cada uno de ellos, una conducta particular), a cada una de las virtudes sobre las cuales reposa el ideal de la *pólis*, e, incluso, a la misma consideración de la *pólis* ideal.⁽¹²⁸⁾ Delebecque, en cambio, cree que el centro de interés de este discurso está radicado en la exaltación de las virtudes militares de los argivos.⁽¹²⁹⁾ En esta misma dirección se orienta la interpretación de Loraux, según la cual el discurso de Adrastos tendría la función de integrar por primera vez a las madres argivas dentro del universo cívico de la *pólis*.⁽¹³⁰⁾ Interpretación histórica, interpretación irónica o interpretación idealizada, todas ellas reposan sobre una lectura apriorística, alejada de la consideración del texto mismo.

Creemos que la mejor lectura de esta oración es la provista por Shaw. Siguiendo de cerca cada una de las partes del discurso, el crítico muestra la manera en que a cada una de las alabanzas pronunciadas por Adrastos sobre cada uno de los personajes muertos le sigue una restricción, una forma de establecer que la virtud destacada no llega a involucrar a la persona entera. De este modo, según Shaw, quedaría claro que los argivos habrían demostrado tener coraje, valentía (εὐψυχία), pero no buen consejo o capacidad de reflexión (εὐβουλία).⁽¹³¹⁾ Ello implica una coherencia con el planteo que hemos formulado: del mismo modo en que Teseo, en el momento en que son descritas sus hazañas, está configurado a partir de la unión de elementos diferentes y con abundantes claroscuros, también Adrastos, y también estos guerreros por los cuales se ha estado luchando y cuyo enterramiento ha constituido el objetivo de la tragedia, todos ellos encierran en su interior una estructura compuesta de elementos dispares, unión de aspectos positivos y negativos. Sólo una falta muy grande de perspicacia permitiría afirmar que Eurípides, al atribuir a todos los guerreros argivos, indistintamente, cualidades sociales y civiles, se propondría tal vez demostrar cómo es que, a través de una correcta educación, todos los hombres pueden adquirir estas virtudes, sin distinciones de nacimiento o de patrimonio.⁽¹³²⁾ Tal vez analizar un ejemplo pueda servir para determinar la cuestión.

¹²⁸ Cfr. Lesky (1976), p. 320 y ss.

¹²⁹ Cfr. Delebecque (1951), p. 215 y ss.

¹³⁰ Cfr. N. Loraux (1981), p. 49

¹³¹ Cfr. Shaw (1982), pp. 12 y ss.

¹³² Cfr. Fabbri (1995), p. 206.

De entre todas las alabanzas realizadas por Adrastos la que más ha sorprendido es, sin duda, la de Capaneo. No sólo por las diferencias evidentes que se establece con la versión conocida de su mito, sino también por la extensión del elogio que le dispensa. Una explicación razonable para justificar esta situación consistiría en plantearla como una necesidad teatral, en función de la posterior escena en donde Evadne, su esposa, se suicida por amor. Difícil sería plantear de manera verosímil este suicidio si partiéramos exclusivamente de la imagen que el mito ha forjado de Capaneo. Sin embargo, es evidente que esta respuesta no puede ser satisfactoria: la escena de Evadne tampoco formaba parte de la tradición mítica,⁽¹³³⁾ y su inclusión por parte de Eurípides (una invención que debe tener una intencionalidad explícita) responde a la misma necesidad por la cual modificó la perspectiva habitual de Capaneo. Es decir, entender en su propia realidad textual la valoración de Capaneo será indispensable para entender luego el suicidio de Evadne, y no al revés.

El elogio de Capaneo se introduce a través de una pregunta retórica del propio Adrastos (v. 860):

ὄρᾱς τὸν λαβρόν οὐ βέλος διέπτατο;

Debe notarse que lo primero que ubica Adrastos para la consideración del personaje es su condición de haber sido herido por el rayo fulminante. Además, esta condición de herido por el rayo de Zeus era visible para Teseo, y podemos suponer que también para el público. Ello significa que la versión tradicional del mito, que lo presenta fulminado por Zeus cuando intentaba escalar las murallas de Tebas, no queda anulada, sino que, desde el principio, se hace referencia a ella. Todos la tienen presente. No puede quedar cancelada, por tanto, la soberbia y el desprecio por los dioses que dió origen a este castigo del que se habla ahora.

Sin embargo, para contrarrestar este aspecto tan conocido de la personalidad del difunto (ya que será poco razonable pensar que en un elogio fúnebre el orador pueda detenerse en la descripción de los aspectos más negativos de la persona) será necesario esforzarse en consideraciones múltiples: por un lado, destacar que era muy rico (vv. 861-

¹³³ Cfr. E. Rodríguez Monescillo (1994), pp.9-33

862), pero, por el otro, mencionar que sus pensamientos (φρόνημα, v. 862) no eran mayores que los de un hombre modesto o pobre (πένης ἀνὴρ, v. 863). La alusión a la riqueza y la pobreza no puede estar fuera del contexto que la propia tragedia ha introducido, fundamentalmente con las palabras de Teseo en 238-245. Allí se menciona que tres son las clases de hombres que hay en una ciudad: los ricos (que buscan siempre tener más); los pobres, que son peligrosos porque al no tener nada pueden caer en la envidia, y, además, son presas fáciles para los demagogos; finalmente, la ciudad se salva gracias al tercer grupo, a los que están en el medio:

(v. 244) τριῶν δὲ μοιρῶν ἢ ἕν μέρω σώζει πόλεις,

Capaneo está, desde diversas perspectivas, en los dos extremos. Evidentemente, personajes como él no podrán salvar a la ciudad, y, de hecho, no han podido realizarlo, sino que la ciudad, con ayuda de otras ciudades, ha debido salir en su ayuda para, al menos, darle el entierro que todo hombre merece. Es por ello que las posteriores referencias a su moderación, tanto en la comida (vv. 864-866), cuanto en el trato con los amigos, con los esclavos y con los ciudadanos (vv. 867-871), no harán más que cumplir con la formalidad (de carácter oficial, según la tradición literaria de los discursos fúnebres)⁽¹³⁴⁾ de mencionar sus virtudes circunstanciales, que, evidentemente, todo hombre debe tener. Tal vez el mayor elogio dispensado consiste en afirmar que su ἦθος es ἀψευδὲς (v. 869). Verdaderamente, si consideramos la historia completa de Capaneo, podemos decir que la calificación propuesta es adecuada: su carácter no permite que nadie se deje llevar por engaños; se presenta de una sola pieza, con sus claros y sus oscuros acentuados y evidentes, en el intento de conciliar lo inconciliable. Ni modelo de valentía argiva, ni paradigma de ciudadano ateniense,⁽¹³⁵⁾ Capaneo es un personaje semejante a las personas reales,⁽¹³⁶⁾ digno de ser amado por Evadne y por sus seres

¹³⁴ Para la fecha de instauración de estos discursos puede ser útil consultar la referencia realizada por Píndaro en su *Olimpica VI*, vv. 12 y ss.

¹³⁵ Como lo han interpretado, respectivamente, Delebecque (1951), p. 215, y Collard (1975), nota ad locum.

¹³⁶ Tal vez esta circunstancia es la que llevó a Sclegel y Giles a intentar encontrar un referente histórico del personaje en la Atenas del siglo V. Sin embargo, nuestra posición es que su referencia es indistinta: el valor de la manera de presentar a Capaneo (y a todos los otros guerreros argivos) consiste en que

queridos, pero digno también de ser castigado por Zeus. La posterior escena del sacrificio de Evadne deberá entenderse en este contexto: la ofrenda de la vida que realiza en la tumba de su esposo, que es inútil y vacía, es la actitud natural de quien ha tenido en cuenta, en el momento de realizar un juicio existencial, exclusivamente los valores externos, el adorno que circunda al núcleo verdaderamente importante de cualquier personalidad. Es por ello que puede afirmarse que una y otra escena (la alabanza de Capaneo y el sacrificio de Evadne) están ligadas íntimamente. Por otro lado, luego veremos de qué manera el sacrificio de Evadne tiene también su propia relevancia en relación con la escena con su padre, y en relación con la escena del primer episodio entre Etra y Teseo. Pero ya nos detendremos en ello. Por ahora, baste decir que también estarán ligados por el mismo hilo conductor (aquel que refiere la alabanza dispensada a la realidad interna de quien se conduce de acuerdo con una ética pragmatista) todos los elogios que Adrastos hace de los restantes guerreros argivos.

La estructura de la tragedia nos ha llevado al momento en que se ha cumplido con todas las formalidades de la exhumación de los cadáveres. Los pasos rituales se han desarrollado (o están en la situación de terminar de desarrollarse, como veremos luego a partir del comportamiento de los epígonos), y la oración fúnebre, de tan importantes implicancias significativas, es como un remanso en medio de lamentaciones y llantos varios. Ello ha llevado a algunos críticos a plantear una diferencia de tono entre las dos partes de la tragedia: optimista primero, pesimista al final.⁽¹³⁷⁾ Sin embargo, hemos visto que, en todo caso, lo que está ocurriendo sobre la escena tiene una ininterrumpida continuidad, al menos de acuerdo con el planteo que estamos formulando. Analizar la parte final de la tragedia, en donde se observan las consecuencias últimas de las guerras suscitadas, permitirá resolver adecuadamente este planteo inapropiado acerca de la diferencia de tonos. Pensamos poder demostrar que el mensaje que quiere transmitir el poeta tiene una continuidad que no se quiebra en ningún momento.

ejemplos de conductas similares se podrían encontrar en abundancia, no sólo en Atenas sino en cualquier ciudad de cualquier momento histórico.

¹³⁷ Para un buen resumen de estas interpretaciones, puede consultarse Fabbri (1995), pp. V-XVI.

3.- Las consecuencias de la aceptación de la súplica

Una vez que todos los pasos rituales concernidos con la inhumación o cremación de los cadáveres de los siete han sido dados, la obra parecería llegar a su término lógico. Lo que se ha estado pidiendo desde el comienzo de la tragedia ha logrado cumplirse. Más allá del significado que puede adquirir esta súplica, en cuanto a lo doloroso y antinatural que representa despedir a los propios hijos, es evidente que tendríamos que hablar de un "final feliz" para la tragedia. Cuando, en el prólogo y en la párodos, Etra y las madres argivas cantaban su dolor, su esperanza estaba puesta en la merced que pudiera realizar Teseo para recuperar los cadáveres con el objeto de darles sepultura. Esta esperanza ha llegado a su cumplimiento de manera plena. Si la tragedia terminara aquí, tendríamos que hablar de un final doloroso, pero calmo y esperanzado: los bienes han triunfado sobre los males, como Teseo había preanunciado optimistamente en el verso 199.⁽¹³⁸⁾ Pero es que la tragedia continúa.

El cuarto estásimo es muy breve, y adecuado colofón de las ceremonias recién cumplidas. Permite el paso del tiempo, además, para que se construyan las piras en que serán cremados todos los cadáveres. La repetición anafórica del οὐκέτ' εὔτεκνος, οὐκέτ' εὔπαις, οὐδ' εὐτυχίας de los versos 955-956, que dan inicio al canto, con su reiterada negación de los bienes por parte de las madres argivas, parece ser un buen comentario, o una buena respuesta, a las mencionadas palabras de Teseo, y a la posibilidad de los críticos de tomarlas como expresión de la voluntad última del poeta. Nuevamente a través del oxímoron (δυσσάϊων δ' ὁ βίος, v. 960), se expresa el sentimiento patético por una vida que ha dejado de tener sentido. La imagen de la existencia como una nube a merced de los vientos (vv. 961-962) desarrolla el mismo sentimiento de un mundo regido por leyes crueles o, peor aún, incomprensibles. Las suplicantes, que, como hemos referido, son las verdaderas protagonistas de la tragedia,

¹³⁸ Zuntz (1955), pp. 20-21, cree que en esta expresión se encontraría la auténtica convicción del poeta, que, en la obra, expresaría la confianza en un mundo reconocible y racional, sometido y sostenido por leyes saludables. Pórtulas (1981), p. 164, explica muy bien el modo en que esta misma expresión, y muchas otras a lo largo de la obra, es contradicha por los hechos en la última parte de la tragedia.

han llegado al punto de reconocer que su esperanza era una esperanza vacía. Es en este contexto que debe explicarse el episodio de Evadne.

Jouan ha señalado que esta escena del sacrificio de Evadne sólo tendría por función colmar el vacío en el que habría quedado el escenario, una vez que Teseo y Adrastos salieron para concretar la cremación.⁽¹³⁹⁾ Sin embargo, hemos visto en numerosas ocasiones que estos espacios temporales suelen ser neutralizados, de manera adecuada, a través del canto del coro. Sería imposible justificar, por ejemplo, el paso del tiempo durante los treinta y cinco versos del segundo estásimo, cuando al final del segundo episodio ha salido Teseo, y, luego del canto coral, ingresa un mensajero que da cuenta de los hechos de la guerra contra Tebas. Esta guerra ha debido durar, seguramente, mucho más que lo que ha durado la cremación de los cadáveres. Es por ello que debemos aceptar, como punto de partida, que la escena de Evadne e Ifis debe tener un significado y una relevancia propios. No puede leerse sólo como un recurso del poeta para salir del paso. Pero, además, el poeta ha manifestado a través de este ciclo de obras que estamos comentando una predilección por los sacrificios voluntarios de jóvenes mujeres. Es en la relación entre estos sacrificios donde puede estar buena parte de la explicación de su significado.

Como Macaria y como Polixena, también Evadne ofrece la vida por los suyos. Pero, tal vez, las múltiples diferencias entre los tres sacrificios sean más importantes que esta semejanza inicial. La primera de estas diferencias, que puede parecer circunstancial, está constituida por el momento de la tragedia en el cual aparecen las escenas en las que estas jóvenes manifiestan su voluntad de ofrecerse generosamente ante la muerte. Mientras en *Heraclidas* y en *Hécuba* la escena del sacrificio estaba ubicada en un momento previo al del cumplimiento de aquello que los protagonistas han suplicado, en *Suplicantes*, en cambio, la escena ocurre luego que se han desarrollado todos los acontecimientos principales.⁽¹⁴⁰⁾ Además, mientras en *Heraclidas* el sacrificio era operante, en tanto y en cuanto permitía la salvación de los hijos de Heracles, en *Hécuba* será absolutamente inoperante, por cuanto nada cambia con el sacrificio de Polixena. De todos modos, ella no podía escapar a este sacrificio inútil. Lo único que puede hacer es

¹³⁹ Cfr. Jouan (1997), p. 225.

¹⁴⁰ Para este tema puede consultarse el interesante libro de E.A. O'Connor-Visser (1987).

darle sentido. En cambio, en *Suplicantes* la acción de Evadne es inoperante, inútil y gratuita, ya que nadie la obligaba a ejecutar esta acción. No serán diferencias pequeñas.

Durante el quinto episodio y el éxodo se acumulan una serie de acontecimientos que parecen desgajados del cuerpo principal de la obra. Habitualmente se ha criticado esta estructura como defectuosa o desarticulada.⁽¹⁴¹⁾ Sin embargo, creemos que hay una evidente continuidad y coherencia entre cada uno de ellos y el planteo central de la tragedia. Sólo que para descubrir esta continuidad es necesario haber seguido con minuciosidad la evolución del planteo dramático. Si consideramos que, en la continuidad narrativa de la tragedia, hemos ido avanzando desde el pasado hacia el presente, es muy lógico que la obra se cierre sobre los aspectos que tienen que ver con el futuro. Si el dolor por las consecuencias de la guerra entre Argos y Tebas constituyó el punto de partida de la narración (con el treno de las madres argivas en la párodos), la obra ha ido avanzando hacia la contemplación del dolor presente (con la actualización del dolor de aquella guerra en la nueva guerra entre Atenas y Tebas). Tocaré el turno ahora de contemplar la continuidad de los dolores o de las guerras. Es en este sentido que deben ser considerados los acontecimientos del final de la tragedia.

Desde esta perspectiva, tres son los hechos que llaman la atención: el sacrificio de Evadne (vv. 980-1113); el *kommós* entre el coro y los hijos de los guerreros muertos (los epígonos), que habían estado presentes sobre el escenario (tal vez en la *orchestra*) desde un principio, y sólo ahora participan del canto (vv. 1114-1164); y, finalmente, la aparición ex machina de Atenea, que sanciona los acuerdos presentes y anuncia los acontecimientos futuros (vv. 1183-1231). Tal vez bastará alguna palabra para entender el modo en que cada uno de estos acontecimientos se relaciona con el tema de la guerra, y con la estructura de la tragedia como un todo.

Hemos mencionado que, para Pórtulas, la estructura de la tragedia se destruye, y ello de manera deliberada, cuando el poeta quiebra la relación de obligatoriedad entre las suplicantes y el suplicado, cuando la necesidad ineludible con la cual el pedido ha de imponerse sobre aquel que es el destinatario de él ha dejado de tener este carácter de

¹⁴¹ El carácter episódico de esta escena ha sido señalado por Schlegel (1846), p. 140, Schmid (1940), p. 459, Patin (1883), p. 199, P. Decharme (1893), p. 189, Grégoire (1950), p. 143 y Lucas (1950), p. 168. En cambio, ven a todas estas escenas como el climax del tema del sufrimiento, e incluso como una manera de manifestar la expansión de este sufrimiento a la familia entera. Zuntz (1955), p. 11, Grube (1941), p. 89. Conacher (1967), p. 105, Kitto (1961), p. 223 y Collard (1975), I, p. 26-27.

ineludible.⁽¹⁴²⁾ El mismo Pórtulas explica más adelante (p. 60-61) que la exigencia religiosa que forzaba al destinatario de la súplica a convertirse en defensor ya no funciona en *Suplicantes*. Creemos que, verdaderamente, en esta cuestión puede resumirse el sentido de la tragedia. Si este nexo se hubiera roto de manera definitiva, entonces todos los acontecimientos particulares (de la tragedia o de la existencia humana) serían simplemente episodios aislados y coyunturales. Siguiendo con esta línea de lectura, estas tres escenas del final de la tragedia no serían más que coletazos inconexos de una realidad múltiple y caleidoscópica. Sin embargo, creemos que la intención de Eurípides ha estado en otra parte.

Teseo ha estado constreñido de manera expresa para aceptar el pedido de las suplicantes. Para ello se ha recurrido, desde el comienzo mismo de la obra, a argumentos de tres tipos: obligación religiosa, piedad humana general, y conveniencia política particular. El caso es que Teseo se ha dejado convencer exclusivamente por el último de estos argumentos, y, en cambio, ha obrado como si le importaran los dos primeros. Es la condición humana la que se ha dejado llevar por los argumentos menos altruistas, aunque la existencia de los otros no queda abrogada. Es la ética pragmatista la que ha gobernado los designios de Teseo, como aquellos de Adrastos y también los de Creonte. Pero ello no debilita la existencia de las otras constricciones, sino que las pone en un plano subordinado respecto de la importancia que cada uno de los personajes de la tragedia les concede. Es justamente esta importancia diferente concedida a cada uno de los argumentos por parte de los distintos personajes lo que convierte en trágica a nuestra obra. Porque, para Eurípides, no se trata de que la cohesión del mundo haya sido destruida, sino de que el hombre se muestra ahora incapaz de comprenderla. El nexo entre suplicante y suplicado existe, así como existe el nexo entre la voluntad de los dioses y las decisiones de los hombres, nexo que convierte al mundo en comprensible. Pero, al mismo tiempo, el hombre se manifiesta insensible, y ya no reconoce estos nexos. Es por ello que su vida se torna desesperanzadora. El episodio de Evadne es un nuevo ejemplo de ello.

Hemos descrito precedentemente el modo en que se nos presenta al personaje de Capaneo, el esposo muerto de Evadne. El adorno de sus virtudes humanas era lo

¹⁴² Cfr. Pórtulas (1982), p. 59.

único que le daba a su joven esposa un sentido a la existencia.⁽¹⁴³⁾ En su monodia de los versos 990-1030, Evadne sólo pone dos argumentos para justificar su sacrificio. En primer lugar, que la muerte será el fin de sus penas, pues "la muerte es más dulce para los que comparten la muerte con los amados muertos":

(vv.1006-1007) ἥδιστος γάρ τοι θάνατος
συνθνήσκειν θνήσκουσι φίλοις,

Ella quiere liberarse de las penas (καταλύσουσα... πόνους, vv. 1003-1005) para compartir la muerte con los seres queridos. Pero ello lo quiere, y este es su segundo argumento, para obtener la εὐκλεία (v. 1015). Es la misma εὐκλεία desvalorizada por la que luchaba Teseo quien guía ahora las acciones de Evadne. Porque su acción queda como un acto exclusivamente personal. No viene exigido por ningún dios (como era el caso de Macaria en Heraclidas) ni por ningún designio de los hombres (como era el caso de Polixena en Hécuba). Por el contrario, ella lo elige libremente, pero también inútilmente. No libera a nadie (como el gesto de Macaria servía para liberar a los hijos de Heracles) y ni siquiera la libera a sí misma de un destino de esclavitud (como era el caso de Polixena), sino que, simplemente, la libera de los dolores comunes a cualquier ser humano. ¿Esta acción merece la gloria? Ello sólo puede ser posible en un mundo guiado por valores nuevos.

¿Estamos acaso en este nuevo mundo? Tal vez podamos ofrecer una respuesta. F. Jones ha notado muy bien un contraste que, creemos, es central para definir la estructura compositiva general de la tragedia. Este contraste evidente se produce entre la escena que da comienzo a la obra, donde vemos a Etra enfrentada con Teseo a causa de las mujeres argivas, y aquella otra del final, en donde vemos a Evadne e Ifis discutiendo acerca del sacrificio propio: se trata de un contraste en donde aparecen enfrentados, con opiniones divergentes, madre e hijo primero, padre e hija al final.⁽¹⁴⁴⁾ Sin embargo, el crítico no profundiza en el paralelo importantísimo que se establece entre ambas

¹⁴³ El único texto que hace referencia a la relación entre la escena de Evadne y la precedente presentación de su esposo Capaneo a través de la oración fúnebre de Adrastos es el de R. Sauer (1931), esp. pp. 34-40.

¹⁴⁴ Cfr. F. Jones (1958), pp. 52 y ss.

situaciones. Creemos que este paralelo podría tomarse como punto de partida para una valoración de la configuración estructural de la tragedia.

En el prólogo y en el primer episodio, Etra ha querido influir sobre Teseo, presentándole las constricciones que lo obligaban a aceptar a las suplicantes. Teseo, después de muchos rodeos, termina por asumir la necesidad de esta conducta, aunque por razones diferentes. Es la comprensión de esta diferencia de razones o de motivaciones la que nos permitirá obtener una clave adecuada para una interpretación de este contraste entre padres e hijos al comienzo y al final de la tragedia.

En este sentido, hay una escena que define adecuadamente el cambio de valores representado por Teseo: Etra le dice (vv. 311-313) que las leyes panhelénicas están en juego cuando los tebanos se niegan a entregar los cuerpos para ser enterrados, y que sólo con la preservación de estas leyes panhelénicas será posible mantener unidas a las ciudades.⁽¹⁴⁵⁾ Es decir, hay en ella una asimilación evidente (estamos tentados de decir que socrática) entre la conducta adecuada y la felicidad esperable. Más adelante, Teseo hace suya esta argumentación. Sin embargo, introduce un cambio de matiz muy significativo: también destaca la validez de las leyes panhelénicas (v. 526), pero reformula el segundo aspecto de la afirmación de Etra en términos más específicos y políticos: los hombres actuarían cobardemente si el rechazo del enterramiento deviniera una ley aceptada por todos (vv. 540-541). Es decir, la valoración de Teseo es de orden práctico, y está guiada por una norma que convierte a lo conveniente (que los hombres se comporten con valentía) en digno de ser estimulado, y ello más allá del hecho de que sea correcto o no. Finalmente, será esta motivación la que determine su conducta.

En el final de la tragedia, son padre e hija los que se enfrentan. Sin embargo, el padre no tiene nada que transmitir. La acción ahora es gobernada por la propia Evadne, que decide según sus propios criterios. Si los criterios de Teseo estaban gobernados por una ética pragmatista, los de Evadne representarían el punto máximo de esta escala, en tanto y en cuanto niegan toda posibilidad de pensar en otra cosa que no sea en la propia determinación. Y ello es tan así, que logra persuadir al propio Ifis de que actúe gobernado por los mismos principios. La rhesis de Ifis de los versos 1080-1113 ha sorprendido por las ideas que expresa, sobre todo en cuanto a la posibilidad de tener una

¹⁴⁵ Cfr. Shaw (1982), pp.9-10.

segunda juventud y una segunda vejez.⁽¹⁴⁶⁾ Sin embargo, el criterio de valoración de los hijos que allí se señala está gobernado por la misma ética que le enseñó su hija. Su vida se regirá, de ahora en más, por los conceptos de la soledad (ἐρημία, v. 1095) y de la imposibilidad de una salida (πολλήν ἀπορίαν, v. 1096). Siempre ocurre ello cuando uno piensa primero en sí mismo. En este contexto, la aparición de los hijos de los guerreros muertos no hace más que repetir el mismo contraste.

También Evadne piensa primero en sí misma. La esperanza de salvación que podíamos reconocer en *Heraclidas* con el acto generoso de Macaria, se ha apagado definitivamente en *Suplicantes* con esta manera de presentación del acto de Evadne. Ahora la ética pragmatista gobierna absolutamente todas las conductas. Incluso se ha llegado a hablar, en cuanto a la afirmación de Evadne de su deseo de ser fiel aunque esté bajo tierra (vv. 1023-1024), de un cierto designio neurótico de exhibicionismo.⁽¹⁴⁷⁾ Ello es cierto desde el momento en que no existe otro pensamiento que aquel gobernado por la búsqueda del propio interés. En este sentido, la psicología moderna podría formular numerosas aportaciones. Sin embargo, el poeta trágico sólo saca las consecuencias éticas. También, y ello tal vez sea lo más importante, saca las consecuencias humanas. Es la condición humana la que encuentra su definición a partir de las motivaciones existenciales expresadas por todos los personajes del drama. Y es en este sentido que la aparición de los niños juega su papel. Porque ni siquiera los niños dejarán margen para la esperanza.

En este sentido deben ser interpretadas las dos escenas finales. El ingreso de los hijos de los guerreros argivos, con la urna que contiene las cenizas de los padres, abre una luz de esperanza. La aparición *ex machina* de Atenea podría poner al conjunto de la tragedia contra el telón de fondo de una esperanza religiosa. Sin embargo, ni una ni otra cosa ocurren. Y ello de manera orgánica, ya que ambas escenas se refieren mutuamente. No es lugar aquí para tratar acerca del tema del recurso del *Deus ex machina* en Eurípides. Ello nos llevaría a consideraciones alejadas del interés del momento.⁽¹⁴⁸⁾ Pero baste consignar que los dos temas que desarrolla esta profecía están en estrecha relación

¹⁴⁶ Cfr. Pórtulas (1981), pp. 153 y ss.

¹⁴⁷ Cfr. Pórtulas (1981), p. 157, n. 28.

¹⁴⁸ Para el tema del *Deus ex machina* puede consultarse nuestra opinión en J. T. Nápoli (1990); también (1997); para una puesta al día de todos los problemas, F. M. Dunn (1996).

con lo que acaba de ocurrir sobre la escena: por un lado, establece la exigencia de un tratado de no agresión y de ayuda de Argos respecto de Atenas, redactado en términos diplomáticos, y refrendado con las pautas rituales específicas, en función de los favores que acaba de recibir (vv. 1185-1195); en segundo lugar, anuncia que los hijos de los guerreros argivos, cuando llegen a la edad viril, tomarán venganza contra Tebas por la muerte de sus padres (vv. 1213-1226). De esta manera, la diosa da una sanción superior a aquello que la propia tragedia permitía entrever como real.

El tema de la venganza establece el nexo final de todos los elementos de la estructura compositiva. La venganza que los epígonos tomarán contra Tebas, según la predicción de Atenea, es la misma venganza que los mismos niños habían anticipado como su esperanza:

(vv.1143-1144) ἄρ' ἀσπιδούχος ἔτι ποτ' ἀντιτίσσομαι
σὸν φόνον;

(vv.1145-1146) ἔτ' ἂν θεοῦ θέλοντος ἔλθοι δίκη
πατρῶος.

De modo tal que la correspondencia entre los deseos humanos y la predicción divina es absoluta. Más allá de la necesidad de dar a la obra un final que, de alguna manera, cierre la estructura conocida del mito (la expedición de los epígonos, que, diez años más tarde, tomará Tebas),⁽¹⁴⁹⁾ es evidente que la aparición de Atenea tiene una función de sanción de los hechos humanos, tal como se plantearon en esos mismos términos humanos. Es una profecía acerca del cumplimiento de aquello que los hombres de todos modos deseaban cumplir. Y lo que deseaba cumplirse es una venganza.

También en *Heraclidas* y en *Hécuba* las obras terminaban con una venganza cruel. Pero, mientras en la primera la venganza tomada por Alcmena ocurría luego de obtener la victoria completa para Atenas en su lucha contra los que quisieron imponerle condiciones, en la segunda, en cambio, la venganza ejecutada por Hécuba ocurría luego de que sus dos hijos habían muerto, y de que ninguna esperanza quedara para ella. Estas

¹⁴⁹ Sobre el tema de la función etiológica en los cierres de las tragedias de Eurípides puede consultarse F. Jouan (1995), pp. 139-150.

venganzas eran hechos humanos, decididos por los propios personajes y en el contexto de una acción trágica que se cierra a partir de estas decisiones. La venganza, además, estaba circunscripta al ámbito de aquellos que habían participado en los hechos suscitados.

En cambio, la venganza de los epígonos, además de estar formulada por quienes no intervinieron en los hechos y en contra de quienes tampoco participaron, es una promesa de futuro, formulada por los niños, y sancionada por la divinidad. Puede decirse que esta venganza se incluye en el contexto de una acción global y omniabarcante, que se abre hacia un horizonte futuro colmado de renovadas perspectivas de venganza, como un ciclo inevitable.

Para corroborar lo afirmado hasta aquí, podríamos agregar que ni siquiera las mujeres argivas del coro escapan a este ciclo siempre renovado. Sus palabras finales, por muy formularias que puedan parecer (cfr. vv. 1232-1234), están destinadas a manifestar el acuerdo con lo predicho por Atenea y a incitar al rey de Argos a poner en obra el juramento que, en última instancia, no hará más que permitir que la cadena de venganzas se perpetúe. La esperanza de una salida quedará para otra oportunidad.

LA GUERRA COMO ELEMENTO ESTRUCTURADOR

Se cierra así un primer planteo acerca del tema de la guerra en Eurípides. La guerra del Peloponeso lo ha impresionado vivamente. Pero esta impresión no lo ha llevado a expresar, a través de sus tragedias, sus opiniones o recomendaciones prácticas sobre el campo de las decisiones políticas o sobre la coyuntura inmediata de su realidad circundante. Como el espíritu especulativo y aislado del cual hace gala lo permiten entrever, la realidad política ateniense se le ha presentado como el campo propicio para disquisiciones de más largo alcance. La crisis de la *pólis*, todavía incipiente durante la década del '20, se le presenta como una oportunidad única para reflexiones muy particulares acerca de la condición humana. Así, sus opiniones no deben leerse primariamente en sus casuales referencias a hechos de su momento particular, sino en el contexto de un debate intelectual entre dos éticas de distinta naturaleza. Es en medio de este debate que Eurípides decide expresar su propia forma de ver las cosas. Y es este

debate, alimentado evidentemente por la coyuntura política de la guerra, quien le ha generado la necesidad de expresar sus conclusiones acerca de la condición humana cuando se ve sometida a esta tensión extrema ante la cual se expone la condición humana en las circunstancias de la guerra.

Pero la naturaleza de esta polémica, de la cual el poeta ha sido testigo y partícipe, tiene necesidad de una precisión mayor. No debe leerse el debate, a la manera tradicional, como aquel que surgiría en el enfrentamiento entre los valores tradicionales y heredados de un pensamiento mítico (el "conglomerado heredado" del que hablaba Murray), y la manera de valorar el mundo propia de los sofistas y filósofos de la ilustración, que someten a juicio y descreen de todo aquello que la tradición ha legado. Esta manera de interpretar la coyuntura del siglo quinto es más adecuada a los esquemas mentales modernos que a la realidad del mundo clásico. Creemos que no hace falta consignar que este enfrentamiento entre valores tradicionales y actitud científica positiva depende más de las concepciones positivistas decimonónicas y de la interpretación dialéctica de la historia propia del marxismo que del apoyo de los textos de los autores griegos. Se trata de una trasposición de valores, condenada de antemano al fracaso interpretativo. Hemos mencionado, por su parte, que el debate que se da en el ámbito intelectual del que Eurípides forma parte es un debate suscitado en el marco de dos actitudes éticas radicalmente opuestas, que se desarrolla de manera paralela al paulatino cambio de conciencia que las nuevas actitudes especulativas de la filosofía iba a producir.

En las tres obras que hemos comentado, pertenecientes todas a este período posterior al comienzo de la guerra con Esparta y anterior a los hechos ocurridos alrededor de la toma de Melos (y anterior, incluso, a la finalización de la primera etapa de la guerra, con la paz de Nicias en el año 421 a. C.), el tema de la guerra ha estado presente. En todas ellas, además, la guerra es analizada a partir de la experiencia humana de quien debe convertirse, por las circunstancias inherentes a su condición de víctima de guerra, en suplicante. Es interesante notar que, en las tres tragedias, los protagonistas están constituidos por víctimas de la guerra, que son, además, mujeres (al menos mientras están individualizados, ya que cuando se trata de varones forman parte de un conjunto primariamente femenino -como es el coro de los hijos de Heracles, del cual la única que se menciona es Macaria- o están globalmente considerados, sin detención en

sus características personales -como es el caso de los epígonos en *Suplicantes*): tanto los hijos de Heracles, cuanto Hécuba y las madres de los guerreros argivos. Ello tendrá importancia en el momento de valorar la originalidad de *Troyanas*, por ejemplo, tantas veces interpretada a partir de esta idea de que por primera vez la guerra sería analizada desde el bando de los vencidos.

Sin embargo, y más allá de las similitudes, habría habido, además, una evolución evidente en la consideración acerca del tema por parte del trágico. Aquella visión que quiere presentar a un poeta comprometido con la causa nacional ateniense, que habría intentado, con sus obras, exacerbar una actitud patriótica en las circunstancias de la guerra a lo largo de toda esta primera etapa de la guerra del Peloponeso, no tiene sustento en la lectura de los textos.

En las tres obras que hemos comentado, la guerra se ve siempre como la consecuencia natural de la acción de aquellos que se comportan a partir de una ética pragmatista, que subordina todos los principios al deseo de colmar las necesidades del momento. Pero, mientras en *Heraclidas* la guerra se producía como una acción de rechazo a una agresión externa, y, además, la actitud pragmatista de Demofonte ofrecía la alternativa de la actitud generosa y desinteresada de Macaria, que además era operante y altruista, en *Hécuba*, en cambio, la guerra es analizada como un hecho inevitable del pasado, producido por las mismas causas y con similares consecuencias, aunque con menos esperanzas de salida: la actitud de Polixena, igualmente generosa que la de Macaria, sólo tiene un valor individual, y, además, es absolutamente inoperante. La visión que se desprende de *Suplicantes*, por su parte, es la más desesperanzadora: ahora la guerra se convierte en un ciclo inexorable, que desde el pasado apunta hacia el presente y se perfila hacia el futuro, sin solución de continuidad, y sin esperanza de salvación: la joven que se sacrifica lo hace como un acto egoísta, innecesario e inoperante; no hay, por tanto, posibilidad del acto heroico; no hay jóvenes muchachas generosas, no hay niños que iluminen una posible salida, y ni siquiera hay una divinidad que permita entrever un camino alternativo. Hasta las madres del coro, que en tantos respectos representaron la visión espontánea de una ética tradicional, ligada a los valores relacionados con el sostenimiento biológico de la vida, terminarán plegándose silenciosamente al ciclo inexorable de venganzas repetidas. Esta es la dolorosa

comprobación de la realidad de la condición humana a la que ha llegado el poeta al cabo de su primer intento de un análisis del tema, a través de la primera parte de la guerra del Peloponeso.