

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 II

LA GUERRA EN *TROYANAS*: Comienza el segundo momento

Con *Troyanas* nos encontramos en el momento inicial del segundo impulso eurípideo hacia la consideración del tema de la guerra. Durante la primera etapa de esta guerra del Peloponeso, su reflexión acerca de esta temática se caracterizaba por manifestarse a través de obras de suplicantes, y en mostrar el modo en que estos suplicantes tenían éxito o fracasaban en la concreción de aquello que solicitaban. La reanudación del ambiente de hostilidades con Esparta, luego de rota la paz de Nicias, producirá en el poeta la necesidad de una nueva vuelta de tuerca sobre la misma temática. Así, resurgirán las tragedias de temática troyana, que nunca habían estado ausentes, pero que, durante este período posterior al año 415, se acumularán considerablemente. Estas tragedias troyanas servirán de base para transponer al plano mítico las observaciones del poeta acerca de la condición humana, fundamentalmente en cuanto a la posibilidad de realización de un acto heroico en medio de las circunstancias de la guerra, y a la posibilidad de la delimitación de una vida llena de sentido. En esta dirección es que consideraremos ahora a *Troyanas*, *Helena* e *Ifigenia en Aulide*, todas compuestas entre el 415 y el 406 a. C., y que constituyen este segundo momento de la discusión eurípidea acerca del tema de la condición humana.

En lo que a este tema se refiere, esta condición humana no se analiza, durante este segundo momento, a partir de la condición de suplicante del protagonista de cada obra, que, además, es ubicado en un contexto de guerra; por el contrario, el tema se plantea a partir de la consideración específica de las circunstancias de la guerra de Troya, y de las razones y causas de su caída, y de la conducta y motivaciones de quienes participaron allí desde cada uno de los dos bandos. Sin embargo, la cuestión deja de manejarse desde la perspectiva ética, para centrarse fundamentalmente en la perspectiva antropológica: no se pregunta ya Eurípides acerca de la justicia del obrar humano, sino

específicamente acerca del modo en que el hombre se comporta en estas coyunturas, y si es posible o no que le otorgue un sentido a su dolor.

De todas maneras, y como un argumento para restringir la importancia de esta acumulación de obras de temática troyana durante este período, no debemos perder de vista que el tema de la guerra de Troya es uno de aquellos que ha brindado un mayor número de argumentos literarios a los poetas griegos a través de toda la historia de su literatura. A partir de los monumentos homéricos, la guerra de Troya, y la historia previa y posterior de cada uno de los personajes que en ella tomaron parte, conforma un sustrato mítico-heroico a partir del cual se crea buena parte de la épica posterior (de la cual tenemos tan pocas noticias), de la mejor poesía lírica y, fundamentalmente, trágica. Pero es a partir del siglo VI a. C., con las disputas entre los acusadores de Homero, como Jenófanes de Colofón, y sus defensores, como Teágenes de Regio, que el tema sirve de base para su abordaje desde una perspectiva moral: sobre todo en cuanto a la consideración de la conducta de los dioses, pero también en cuanto a la disputa acerca de la justicia o injusticia de cada uno de los bandos en disputa, así como de las acciones de los personajes que la desencadenaron. No debe olvidarse que, en el contexto homérico, la guerra de Troya es causada exclusivamente por el rapto de Helena realizado por Paris, y por ello el castigo de esta acción por parte de Zeus aparece como natural y justo. Sólo con posterioridad (con la aparición de los *Cantos Ciprios*, por ejemplo), se comienza a justificar la guerra, entre otras razones, por la aparición del tema del juicio de las diosas, lo cual ubica al combate entre griegos y troyanos no bajo la responsabilidad humana individual, sino como la consecuencia de la rivalidad y los celos que se suscitan entre Atenea, Hera y Afrodita.⁽¹⁾ Esta transposición coloca a la cuestión de la causa de la guerra en medio de un debate, que terminará por adquirir características éticas más que teológicas. El ejemplo extremo de este debate lo puede brindar la *Palinodia* de Estesícoro, en donde es reivindicada la propia Helena, que por tantos motivos había sido considerada la causa principal de los dolores de la guerra.

Es en el contexto de esta tradición de debate ético sobre las razones y causas de la guerra de Troya en el que abreva también Eurípides. Pero si la saga de Troya está

¹ Cfr. T. C. W. Stinton (1965), pp. 1-4.

presente en la obra del poeta casi desde el principio de su hacer artístico,⁽²⁾ ello no ocurre simplemente como una cómoda excusa para una narración adornada y decorativa de un tema conocido ampliamente por su público. Ni siquiera por el gusto refinado de ofrecer atractivas variantes al tema ya conocido. Por el contrario, este tema es tomado por el poeta como punto de partida para una reflexión individual, creativa, eje propicio para las interpretaciones más disímiles, sobre todo de carácter ético, y siempre concernidas con su interés humano. Es por ello que, cuando la realidad de los hechos de su momento histórico lo acucia para que brinde su posición respecto de las circunstancias presentes, el poeta puede volverse al tema troyano y extraer de allí la temática que le permita plantear una respuesta que exceda el marco limitado de su momento para convertirse en patrimonio común de la reflexión humana sobre el hombre.

Sin embargo, en el momento en que pretendemos analizar *Troyanas*, la primera de las tragedias de este segundo impulso de su reflexión sobre la temática bélica, y que queremos recoger los datos de tradición y originalidad, nos encontramos con que, desde esta perspectiva, la tragedia ha debido recorrer un camino similar al de tantas otras de las obras de Eurípides: remontar la cuesta de una crítica que es inflexible a la hora de señalar múltiples errores, y de todo tipo. Reconocer el valor literario de la creación eurípidea constituye el punto de partida para analizar los resortes internos de esta creación. Sin embargo, no siempre se ha logrado este reconocimiento.

² M. Fernández-Galiano (1986), recoge en un volumen todas las obras eurípideas referidas a este tema: *Ifigenia en Aulide*, *Reso*, *Las Troyanas*, *Hécabe*, *Hélena*, *Electra*, *Orestes*, *Ifigenia entre los Tauros*, *Andrómaca* y *El Cíclope*. Dos observaciones queremos hacer sobre esta ordenación: en primer lugar, que el criterio de ubicarlas según el momento de la guerra de Troya acerca del cual tratan, en función de una cronología argumental, es muy útil para un lector ingenuo, que se acerca a los textos sin conocimientos previos sobre el mito, pero es absolutamente confuso para quien intente encontrar rastros de una evolución en el pensamiento del poeta, ya que subvierte de manera abrupta el orden natural de la composición de cada tragedia: en segundo lugar, que en esta colección se unen obras de muy distinta naturaleza, incluso algunas (como el *Reso*), de cuya atribución eurípidea hay serias dudas, y otras (como *El Cíclope*), que no son propiamente una tragedia. Pero, además, no en todas ellas el tema de interés está constituido por la temática troyana propiamente dicha: buen ejemplo de ello son *Electra* y *Orestes*, cuya temática está más bien concernida con el tema de la venganza de Clitemnestra y con las consecuencias que la responsabilidad individual en el momento de tomar una decisión provocan, que con la cuestión de la actividad de Agamenón en Troya. Algo similar puede decirse de *Ifigenia entre los Tauros*. Del resto de las obras hemos tratado o trataremos en nuestra tesis, salvo de *Andrómaca*, que, por estar fechada, seguramente, como anterior al año 427, correspondería ubicarse dentro del primer periodo de nuestro autor, pero que, por no tratar el tema de la guerra desde una perspectiva de interés comunitario, y por no ubicar, en consecuencia, a una joven que se sacrifica de manera voluntaria, cae fuera del grupo considerado.

Quien mejor expresó esta línea de lectura crítica, inspirada evidentemente en la actitud de Schlegel, es Haigh, que, a fines del siglo pasado, señalaba que la trama de *Troyanas* está constituida por escenas desconectadas, y, además, marcaba que el estilo está lejos de aquel que constituye el del mejor Eurípides.⁽³⁾ Esta posición implica prestar atención a los detalles secundarios y desconocer desde su raíz el interés del trágico en su retorno a la temática troyana. Incluso, autores frecuentemente tan penetrantes como J. de Romilly, llegan a afirmar que, en *Troyanas* (definida como una pieza compuesta de muchas acciones sucesivas, como si perteneciera a la epopeya y no fuera más que un fragmento de ella, y en donde todas las acciones se subordinan a la intencionalidad de destacar una sola emoción, que es la de Hécuba, y de la cual se sigue la progresión en su continuidad), la pérdida de la tensión interior es la marca distintiva de la tragedia.⁽⁴⁾

Una vía de acercamiento crítico a la obra no muy diferente al anterior está instaurado por aquellos que señalan sus múltiples carencias respecto de lo que conforma la definición aristotélica de la tragedia.⁽⁵⁾ Así, pueden reconocerse en la obra muchas características que, a posteriori, Aristóteles condenó de manera expresa: la trama no es una acción simple,⁽⁶⁾ sino una secuencia de episodios;⁽⁷⁾ esta trama no contiene ninguna peripecia o cambio de fortuna;⁽⁸⁾ y, además, esta trama carece de una complicación específica, a partir de la cual pueda producirse el desanudamiento.⁽⁹⁾ Un buen ejemplo de esta crítica, por cierto que justificada en términos aristotélicos, lo constituye el trabajo de Perrotta, aunque luego sugiera que, si olvidamos las nociones aristotélicas y nos dirigimos al invisible dominio del sentimiento y de la emoción, nos encontraremos con que la unidad de la obra es perfecta y absoluta.⁽¹⁰⁾ Sin embargo, condenar una obra en función de criterios de preceptiva poética formulados con posterioridad a su conformación constituye un claro error de perspectiva, por no decir una flagrante injusticia. Un error de criterio congruente con el anterior es el cometido por Burnett, quien intenta reconstruir el carácter aristotélico de la obra, aún a costa de forzar su

³ Cfr. A. E. Haigh (1896), p. 300.

⁴ Cfr. Romilly, J. de (1971), p. 14, n. 8, y p.26. Algo similar dirá Rivier en 1944.

⁵ Un resumen de la cuestión de *Troyanas* en referencia con la Poética aristotélica puede verse en F. Dunn (1993), pp. 22-35.

⁶ Sobre la recomendación aristotélica de la acción simple, cfr. *Poética*, 1451a30-34.

⁷ Sobre la condena de la estructura episódica, cfr. *Poética*, 1451b33-35 y 1455b13-15.

⁸ Sobre la peripecia o cambio de fortuna, cfr. *Poética*, 1452a22-24 y 1452b30-32.

⁹ Sobre la complicación y desanudamiento de la trama, cfr. *Poética* 1455b24-26 y 1456a7-9.

¹⁰ Cfr. G. Perrotta (1952), pp. 237-250.

interpretación. Para ello, afirma que, en realidad, la tragedia reflejaría, en su acción simple, el castigo a la ceguera y arrogancia de Hécuba, cuya caída en desgracia constituiría la peripecia de la trama.⁽¹¹⁾ No tiene en cuenta, evidentemente, que nada de esto se desprende de la lectura del texto.

Es en este contexto crítico que surgen los intentos de comprender la tragedia desde una perspectiva diferente, independiente de la preceptiva aristotélica. En este sentido, son tres las vías de lectura postuladas, todas ellas concernidas con la voluntad de encontrar, más allá de los errores estructurales remarcables desde la teoría aristotélica, un factor de unidad para la estructura de la tragedia. Esta cuestión de la unidad de acción, o del factor externo a la acción que provea de una unidad compositiva diferente, es una de las más difíciles de resolver.

El primer intento de respuesta estuvo relacionado con una referencia a los avatares políticos de la vida de Atenas. Hemos mencionado que la tragedia, según datos que parecen precisos, fue representada en el mes de marzo del año 415, en un momento conflictivo para la realidad política ateniense. Pocos meses antes, una expedición emprendida por la propia Atenas en contra de la neutral isla de Melos terminó en una cruel matanza de todos los varones, y en el sometimiento a la esclavitud para todas las mujeres y niños. Del mismo modo, las referencias del texto al mar de Sicilia han hecho pensar en una intencionalidad por parte del poeta para influir en la entonces inminente expedición naval contra Sicilia, comandada por Alcibíades, Nicias y Lámaco. El primero en postular una interpretación de este tipo fue Norwood, quien estableció de manera concluyente que la obra debe ser leída a partir de una ecuación que asimila a Troya con Melos, y a los griegos con los atenienses.⁽¹²⁾ Durante mucho tiempo, esta lectura se hizo canónica. Así, durante las primeras décadas de nuestro siglo aparecieron numerosos ensayos que intentaron dar cuenta de la obra desde esta perspectiva, aunque se diferenciaron entre sí en matices a veces poco importantes.⁽¹³⁾

¹¹ Cfr. A. Burnett (1977), pp. 291-316.

¹² Cfr. Norwood (1948), p. 244.

¹³ Entre todos aquellos que han seguido la interpretación de la tragedia como una referencia a los acontecimientos contemporáneos podemos citar los siguientes: H. Steiger (1900), pp. 362-399 (que fue el primero en interpretar la tragedia como un intento por parte de Eurípides de poner a sus conciudadanos atenienses delante de los horrores de la guerra, aunque no establece conexiones históricas específicas); conexiones históricas más precisas han señalado G. Murray (1946), pp. 127-148; E. Delebecque (1951), pp. 245-262; Conacher (1967), p. 136; R. Goossens (1962), pp. 520-527; P. G. Maxwell-Stuart (1973), pp. 397-400, y S. A. Barlow (Ed.) (1986), pp. 26-27.

Varios intentos se han realizado en el último medio siglo para rechazar esta interpretación histórico- política, sobre todo en lo que tiene relación con la identificación entre Troya y Melos. Tal vez el primero de estos intentos fue el de Kitto, a quien siguieron, de manera explícita, Steidle y Gregory.⁽¹⁴⁾ Parmentier había ya desacreditado, con anterioridad, la posibilidad de que la obra contenga alguna alusión a los designios imperiales de Atenas en Sicilia.⁽¹⁵⁾ Sin embargo, quien mejor demuestra, y ello de manera concluyente, la evidente imposibilidad de que la tragedia esté dirigida de manera explícita como una crítica a la actitud de los atenienses en su conducta con los habitantes de Melos, fue Van Erp Taalman Kip. La manera en que demuestra la contradicción de esta asimilación entre Troya y Melos está basada en razones históricas incuestionables, esto es, la imposibilidad de que las noticias acerca de los sucesos de Melos hayan llegado a Atenas antes de que la trilogía troyana de Eurípides fuera compuesta: los sucesos de Melos ocurren, como es sabido, en diciembre del año 416, y la obra fue representada en marzo del 415, sólo tres meses después; sin embargo, fue seleccionada para su representación, probablemente, en septiembre del 416, antes aún de que los hechos ocurrieran.⁽¹⁶⁾ Croally ha intentado responder a estos cuestionamientos, sugiriendo la posibilidad de que, en medio de la composición de su trilogía troyana, Eurípides se hubiera enterado de los acontecimientos de Melos, y hubiera modificado así algunos elementos de su obra para dejarla compatible con el nuevo mensaje que quería transmitir.⁽¹⁷⁾ La respuesta de Kovacs a esta posición es concluyente: si realmente el interés de la tragedia hubiera estado puesto en identificar a Troya con Melos, ¿por qué no muere de manera cruel e injustificada, entre los troyanos de la tragedia, ningún varón, siendo que este aspecto de la matanza de Melos era el más impactante? El único varón asesinado cruelmente en la tragedia es el niño Astianacte, y, según se sabe, en Melos los niños sólo fueron esclavizados. Sin embargo, a estos argumentos, muy concluyentes de por sí, Kovacs le agrega otras concluyentes razones internas: las esclavas troyanas que cantan la párodos (vv. 197-229), por ejemplo, especulan acerca de las ciudades a las que podrían ir, y prefieren entre todas a Atenas, y consideran a Esparta como a la última a la

¹⁴ Cfr. Kitto (1961), W. Steidle (1968), p. 55, y J. Gregory (1986), pp. 1-9.

¹⁵ Cfr. L. Parmentier (1925), pp. 13-14.

¹⁶ Cfr. A. M. Van Erp Taalman Kip (1987), pp. 414-419.

¹⁷ Cfr. Croally (1994), p. 232, n. 170.

que desearían ser entregadas (especialmente versos 208-219). Algo similar dirán en el tercer estásimo, sobre todo en la segunda antiestrofa (vv. 1100-1117). De manera evidente, este contraste no puede más que ser incomprensible (por no decir directamente imposible) en una obra destinada a exaltar la crueldad de Atenas.⁽¹⁸⁾ Por todas estas razones es que, si debe buscarse una clave de interpretación de la tragedia a partir de los datos brindados por la realidad política de la guerra del Peloponeso, ella deberá intentarse a partir de otras circunstancias: al menos, en la referencia al *crescendo* de un clima bélico de carácter general, pero nunca en un hecho específico y puntual como el consignado.

Una línea de lectura de alguna manera relacionada con la anterior, aunque desde una perspectiva más lejana, quiere encontrar el único factor de unificación dentro de la tragedia en esta sucesión de eventos violentos producidos como consecuencia de la caída de Troya, los cuales servirían para expresar un mensaje de desesperación o de violenta y apasionada protesta contra la guerra por parte de Eurípides. Esta interpretación, de carácter evidentemente pesimista, fue formulada por primera vez por Wilamowitz, aunque ha encontrado seguidores más recientes.⁽¹⁹⁾ Dentro de esta línea de lectura, la única alternativa que ofrecería la posibilidad de la existencia de alguna mirada optimista dentro de la obra parecería estar constituida por aquellos que destacan el papel de las palabras de Hécuba (vv. 1242-1245), en las que afirma que los sufrimientos de los troyanos tienen, de alguna manera, un sentido, en tanto y en cuanto darán tema a los futuros cantos de los poetas.⁽²⁰⁾

Las siguientes líneas de lectura se desprenden de manera definitiva de los intentos de relacionar la tragedia con los sucesos históricos o con los mensajes particulares del poeta para con su público. Sin embargo, la primera de ellas intenta todavía moverse dentro de la necesidad de justificar, de alguna manera, la relación de la tragedia con el

¹⁸ Cfr. D. Kovacs (1997), pp. 162-176.

¹⁹ Cfr. U. von Wilamowitz-Moellendorf (1906), p. 263. También E. A. Havelock (1968), p. 127, y A. Poole (1976), pp. 257-287. En una línea un tanto diferente, V. Di Benedetto (1971), cap. XI, sugiere que la obra responde a una "Poética del dolor". Más tarde (1982), pp. 22-30, intenta explicar la obra como una mezcla de dos momentos esenciales dentro del arte del trágico: aquel que lo lleva a las formas trágicas tradicionales, y aquel que lo lleva a manifestar la propia crisis de estas formas, ya sea como una cristalización o atrofiamiento de los módulos tradicionales, ya sea como una mutación genética hacia la llamada tragedia de intriga.

²⁰ Cfr. principalmente G. Murray (1905), pp. 37-52; R. Scodel (1980), pp. 141-142, y D. Kovacs (1997), pp. 162-176.

esquema conceptual aristotélico. Así, se sugiere que el único problema compositivo auténtico, dentro de la obra, es el de la carencia de una unidad de acción, y, en función de ello, intentan aportar un elemento de sustitución para esta falta de unidad. Este elemento sustitutivo, que serviría para mantener unificados los incidentes de la tragedia, puede encontrarse tanto en el papel de Hécuba (como hace W. Friedrich), o en el de Taltibio (así Gilmartin) o en el del coro (Sienkewicz);⁽²¹⁾ por otro lado, estos trabajos destacan el hecho de que quienes servirían para mantener unidos los diferentes momentos de la obra serían el ritmo general de la composición o algunas interconexiones específicas y casuales en la relación entre los episodios.⁽²²⁾ En una dirección similar se mueve M. Lloyd, cuando sugiere que la obra debe ser leída a partir del contraste entre idealismo y realismo.⁽²³⁾ Una explicación del mismo tipo brinda J. Assael, cuando postula que la potencia de una metáfora o de una imagen de carácter marítimo es la que recorre la estructura compositiva y unifica su significado.⁽²⁴⁾ También J. Gregory recurre a una vía semejante, cuando explica que es el poder del lenguaje (en tanto y en cuanto en la obra se destaca que el dolor deviene tema de canto para los poetas), el que se convierte en factor de unificación compositiva.⁽²⁵⁾

Una posición más extrema en la línea de lectura aristotélica está constituida por quienes pretenden analizar la tragedia en el contexto de la trilogía de la que formaba parte, convirtiéndola casi en una trilogía encadenada al estilo esquileo. Esta consideración evitaría tener que dar cuenta de los presuntos errores estructurales de la tragedia, ya que podrían ser atribuidos a la valoración incompleta del texto del trágico.⁽²⁶⁾ No creemos que sea posible explicar la obra eurípidea desde esta perspectiva. Pero ya volveremos sobre ello.

²¹ Cfr. W. H. Friedrich (1953), pp. 73-75; también toma al papel de Hécuba como centro de la tragedia Barlow (1986), p. 32, a quien sigue ahora Laura Pepe (1994), pp. v-xxiii; K. Gilmartin (1970), pp. 213-222; T. J. Sienkewicz (1978), pp. 81-95. También toma al coro como factor de unidad compositiva A. M. González de Tobia (1991-1992), pp. 9-19, aunque destaca su carácter parabásico, sobre todo en lo que respecta a su relación con la expresión por parte de un poeta sensible de un dolor metafísico, que fue lo que lo llevó a romper moldes literarios cuando paralelamente contempló que se estaban rompiendo las estructuras históricas y políticas.

²² Sobre el ritmo de los episodios como factor de unión, cfr. Conacher (1967), p. 139. Sobre las interconexiones en el interior de los episodios, cfr. U. Albin (1976), pp. 153-162.

²³ Cfr. M. Lloyd (1984), pp. 303-313.

²⁴ Cfr. J. Assael (1990), pp. 17-28.

²⁵ Cfr. J. Gregory (1986).

²⁶ Esta posición de la obra dentro de la trilogía es destacada por Kitto (1961), p. 211; algo parecido destacan Parmentier (1959), pp. 3-25, Scodel (1980), p. 79, y Kovacs (1997).

La otra opción crítica consiste en desprenderse definitivamente de los estándares aristotélicos, y analizar a la obra desde una perspectiva genérica diferente. Así, han aparecido clasificaciones al estilo de "drama lírico", u "obra de propaganda", o "estudio del dolor",⁽²⁷⁾ que pretenden olvidar la referencia del texto con sus consideraciones genéricas específicas. Todas estas tesis sugieren que el valor emocional o ideológico de la obra (ya no puede mencionársela como tragedia) evita la necesidad de plantear cualquier preocupación por la cuestión de la unidad. La tesis de Dunn, que destaca la ausencia de los comienzos y finales que son usuales en las restantes tragedias eurípideas, sugiere que el autor habría evitado de manera deliberada la realización de una obra con unidad estructural, como un modo de frustrar el deseo del público de encontrar en la representación teatral una intencionalidad particular.⁽²⁸⁾ Poco más tarde, Dunn profundiza en esta línea de lectura, cuando concluye que, a partir del hecho de que todas las funciones propias del cierre de la tragedia (la aparición del *Deus ex machina*, la profecía conclusiva, la explicación etiológica, y la marca específica de la salida de escena del coro) están desarrolladas en el prólogo, la obra entera podría ser vista como un cierre extendido (un largo éxodo) al tema más amplio de la tragedia de la guerra de Troya, y arguye que la coherencia de la trilogía troyana radicaría justamente en su fragmentación. Esta es una conclusión fundamental para comprender la estructura de la tragedia. Además, esta manera de presentación fragmentaria de la obra representaría que la falta de cualquier tipo de coherencia es la única consecuencia positiva de la guerra narrada en términos épicos.⁽²⁹⁾ Aunque no creemos que sea necesario considerar la tragedia en el contexto de la trilogía (sobre cuya composición encadenada no hay ninguna prueba), la determinación del criterio compositivo fragmentario establecido por Dunn nos resultará de mucha utilidad.

Un paso más en la misma línea de lectura está representado por el trabajo de Croally (tan importante desde muchas perspectivas), quien, a pesar de comenzar su

²⁷ El primero en hablar de la obra como drama lírico fue M. Pohlenz (1954), vol. 1, p. 366. Lo sigue Kitto (1961), p. 215. De la obra como propaganda contra la guerra habló H. Steiger (1900), y C. A. E. Luschnig (1971), pp. 8-12. Y para su consideración como un estudio del dolor puede verse G. Murray (1905), p. 38, quien sugiere que la intensidad de este interés por el estudio del dolor ha sido tan grande, que ha evitado la distracción del interés por la evolución de la trama; en ello es seguido por G. M. A. Grube (1941), p. 282.

²⁸ Cfr. F. M. Dunn (1993), esp. p. 24.

²⁹ Cfr. F. M. Dunn (1996), esp. cap. 7, pp. 101-114.

análisis desde la consideración de la función didáctica de la tragedia, terminará descubriendo que la obra sirve para que el público reestructure o reformule las polaridades básicas que conforman su ideología dominante.⁽³⁰⁾

En un contexto de interpretaciones tan complejo, la posibilidad de nuevas aportaciones críticas parece resultar bastante improbable. Sin embargo, creemos que aún es posible decir algo nuevo. Para ello se hace indispensable, en primer lugar, renunciar a la pretensión de resolver los problemas estructurales derivados de la relación entre la tragedia y su definición genérica aristotélica. También deberemos renunciar a la pretensión de analizar la obra conservada en el contexto de la trilogía de la que formaba parte, pues, aunque muchos datos se han obtenido últimamente a este respecto,⁽³¹⁾ resulta evidente que la creación eurípidea está muy lejos de Esquilo, al menos, en cuanto a la concepción de la trilogía encadenada. Además, *Troyanas* constituye una tragedia individual, conformada a partir de criterios novedosos, y su relación con las perdidas *Alejandro* y *Palamedes*, más allá de la común temática troyana, tiene más factores de diferenciación que de continuidad argumental. El primero de estos factores de diferenciación, que no será de poca importancia, está constituido por los respectivos personajes protagónicos: los personajes individuales de las dos primeras obras, que permitirían desarrollar un análisis de cada una de ellas desde la perspectiva tradicional aristotélica, dejan paso a un grupo de mujeres (las del coro y las que se desprenden de él para tomar una voz diferenciada, como Hécuba, Casandra, Andrómaca y Helena), cuya reflexión global acerca de los recientemente pasados hechos de la guerra de Troya no puede más que representar una visión conclusiva acerca de la tragicidad de la existencia humana que, evidentemente, excede el marco restringido del planteo de la evolución de un personaje individual.

Es por ello que, para comprender los límites del análisis que vamos a realizar, debemos aceptar algunos presupuestos: 1) la obra es un monodrama, y como tal debe ser estudiada, más allá de que haya formado parte de una trilogía con una temática relacionada;⁽³²⁾ 2) es una tragedia, al menos en el sentido que el público griego del siglo

³⁰ Cfr. N. T. Croally (1994), esp. cap. I: "Teaching, ideology and war", pp. 17-69.

³¹ Un buen intento interpretativo, a este respecto, es el realizado por R. Aelion (1983).

³² Una argumentada justificación de la desconexión de la trilogía puede verse en G. L. Koniaris (1973), HSCP, 77, pp. 85-124.

V le dió a tal concepto, en tanto y en cuanto nadie discutió en la antigüedad esta clasificación; 3) la carencia de unidad de acción y de peripecia no necesita ser justificada o reconstituida a través de algún artificio teórico, sino que, simplemente, debe ser observada como un dato de la realidad del texto, y no hace falta reemplazarla por un concepto sustitutivo, en tanto y en cuanto esta carencia de unidad y de peripecia responde a la intencionalidad del poeta, que quiso conformar a su obra desde esta perspectiva; 4) la pregunta a la que debemos responder no es qué entendió el público ateniense con esta obra, o qué esperó entender, o qué función cumplió la representación de esta tragedia en el ámbito de la órbita ideológica dentro de la que fue representada, sino, más humildemente, qué quiso decir Eurípides con ella (o, mejor, qué es lo que realmente dice la tragedia, en función del resultado de la interrelación de todos los elementos que conforman su estructura); 5) para responder a esta pregunta es necesario plantear la interpretación de la obra a partir de un presupuesto: con ella, el poeta formula un intento de análisis acerca del tema de la guerra, y ello desde la perspectiva de una observación de la condición humana cuando es sometida a esta tensión extrema de la guerra, tanto desde el bando de los derrotados como desde el bando de los vencedores.

La tragedia, por lo que hemos mencionado, introduce una serie de novedades estructurales que han sorprendido y que merecen una explicación. Tal vez lo primero que deba decirse es que en estas novedades estructurales debe estar puesta la intencionalidad del poeta. Es por ello que cualquier intento de interpretación de la tragedia deberá comenzar por dar cuenta de la manera particular en que está configurada. Hay una afirmación de González de Tobia que puede darnos una importante clave de interpretación. A partir de la tesis de Kranz acerca del origen lírico de la tragedia, y de su intento de integración de las partes corales dentro de la estructura episódica,⁽³³⁾ la autora entiende a *Troyanas* como el deliberado desarrollo de la instancia coral, que se despliega en cada una de las escenas en que interviene algún personaje, el cual, de esta manera, constituye una escisión, una cara, del ámbito lírico.⁽³⁴⁾ De este modo, la estructura trágica estaría referida, de manera arbitrariamente deliberada, a su mismo origen, con la preeminencia del aspecto lírico, y con una todavía indiferenciada relación entre el corifeo

³³ Cfr. W. Kranz (1933).

³⁴ Cfr. González de Tobia (1991-1992), esp. p. 9.

devenido personaje y el coro. Si a ello le agregamos la observación de Dunn, acerca de la fragmentación de la tragedia como su marca estructural, y de que esta fragmentación estaría específicamente buscada, ya que ella representaría mejor que cualquier palabra el hecho de que es la falta de cualquier tipo de coherencia la única consecuencia concreta de la guerra, tenemos completo un buen punto de partida para intentar comprender la tragedia.

De este modo, vamos a plantear el desarrollo de nuestro análisis a partir de la consideración de la estructura de la tragedia como un gran fresco lírico, como un mural (comparable, tal vez, al *Guernica* de Picasso) en el que se dibujan y se sobrepujan las visiones de la guerra de cada una de las instancias estructurales, ya sea de parte del propio coro de mujeres troyanas, ya sea de parte de cada una de las figuras que van entrando y saliendo de la escena al conjuro de Hécuba, la cual, como hábil maestro de ceremonias, maneja y determina los ingresos y los egresos de los distintos representantes de la desolada ciudad de Troya y del destructivo ejército griego. Dentro de este contexto, entonces, podemos organizar el material dramático de la siguiente manera:

1.- El planteo del tema: este planteo se desarrolla entre prólogo y párodos. Sin embargo, esta estructura no resultará tan sencilla: al ingreso de Poseidón como *Deus ex machina* fuera de contexto (vv. 1-47), le sigue el ingreso de Atenea en las mismas condiciones, estableciéndose un diálogo (vv. 48-94) de importantes consecuencias, que termina con el egreso de Atenea, a quien le sigue Poseidón luego de recitar sus últimos versos (95-97). La entrada de Hécuba con sus versos anapésticos (98-121), prepara la explosión lírica en su monodia de los versos 122-152. Esta monodia, a su vez, sirve de gozne para el ingreso del coro, que canta una párodos (vv. 153-234) muy elaborada, en la que se intercalan anapestos de la propia Hécuba con aquellos de los corifeos de cada uno de los semicoros en que se divide el grupo de esclavas troyanas, para terminar en un diálogo lírico bastante movido. Esta misma conformación estructural nos permite corroborar la validez de la apreciación que conjetura la ruptura de toda certeza como clave inicial para rastrear el hilo conductor de la tragedia. También, esta estructura demuestra la validez del intento de consideración conjunta de los aspectos líricos en la presentación de Hécuba y del coro.

2.- La escena de Casandra: el planteo formulado termina con el ingreso a escena de Taltibio, quien llega para informar a cuál de los griegos ha correspondido cada una de las mujeres troyanas. Esta presencia de Taltibio representará casi la única voz del ejército griego, y sus continuos reingresos para traer noticias siempre peores adquirirá el martilleo de un leit motiv musical. Un primer diálogo lírico se establece entre Taltibio, Hécuba y el corifeo (vv. 235-307), como si el ámbito lírico de la párodos se extendiera más allá de sus límites naturales. Este diálogo lírico terminará con el ingreso de Casandra, la primera de las mujeres por las que pregunta Hécuba, asignada a Agamenón, la que, primero a través de una monodia (vv. 308-340), y luego en la parte episódica (vv. 341-510), dialogará con Hécuba y con el propio Taltibio y dará su propia visión acerca de las circunstancias de la guerra. El primer estásimo (vv. 511-567) termina de desplegar esta visión primaria acerca de la guerra, comandada por la conducta de Casandra, aunque entretejida con las restantes instancias.

3.- La escena de Andrómaca y Astianacte: unos breves versos anapésticos del corifeo (568-576) permiten el ingreso de Andrómaca junto con Astianacte, y dan paso al segundo diálogo lírico, ahora entre Andrómaca y Hécuba (vv. 577-606). El episodio propiamente dicho se extiende entre los versos 607 y 781, en donde se ve nuevamente a Andrómaca, Hécuba y Taltibio, y culmina con los anapestos de Hécuba y Taltibio (vv. 782-798). El nuevo análisis de las condiciones a que los ha llevado la derrota en la guerra se patetiza con el despeñamiento de Astianacte, única esperanza de refundación de Troya, y por ello mismo cruelmente asesinado. Un conflictivo estásimo (vv. 799-859) sirve de equilibrada meditación acerca de lo ocurrido e introduce el planteamiento acerca de lo que ocurrirá.

4.- La escena de Hécuba con Helena y Menelao: por primera vez en la obra, un estásimo termina de manera neta, con el paso definido a una parte episódica. Pero es que el ingreso de Menelao introduce un rápido cambio de clima. El tercer episodio (vv. 860-1059) pareciera abandonar definitivamente el ámbito lírico, y permite un inesperado *agón* entre Helena y Hécuba, tomando a Menelao como juez, aunque también se comportará como parte. La discusión, aparentemente concreta, sobre la inocencia o culpabilidad de Helena en los dolores de las troyanas y de los griegos, se desliza hacia la discusión teórica acerca de la responsabilidad humana en los acontecimientos dolorosos. La escena

termina con el tercer estásimo (vv. 1060-1117) en donde el mismo tema es retomado desde el ámbito de lo lírico.

5.- La escena del final: los anapestos del corifeo (1118-1122) dan lugar al cuarto episodio (vv. 1123-1286), en donde Hécuba y Taltibio expresan la visión final acerca de la guerra y describen el último y teatral derrumbamiento de la ciudadela de Troya. En medio del episodio se produce un diálogo lírico entre Hécuba y el coro (vv. 1209-1250), seguido por los versos anapésticos del corifeo (1251-1259) que reintroduce el trímetro yámbico, y, al final del episodio, otro diálogo lírico entre Hécuba y el coro hace las veces de éxodo (vv. 1287-1332). El final abrupto y desolador, sin nada que sirva para reunir lo observado bajo una perspectiva globalizadora, da buena cuenta de las intenciones del poeta.

Hemos planteado la manera en que está organizado el material dramático. Cada una de estas escenas conforman una pequeña tragedia, significativa en sí misma, pero aislada de su contexto dramático, y los nexos postulados por los críticos no pueden más que sonar como artificiales. Creemos, sin embargo, que resultará más productivo analizar separadamente cada una de estas escenas, ya que la visión de Eurípides sobre el tema de la tragedia (que no es otro que el de la guerra) se desprenderá de la manera en que cada espectador o lector logre articular en su interior aquellos elementos que el poeta hizo estallar de manera deliberada.

1.- El planteo dramático de la temática trágica

La explicación de Dunn, acerca de la función propia de los finales de tragedia que tiene el prólogo entre Poseidón y Atenea, parece suficientemente justificada. No es necesario agregar mayores comentarios. Sin embargo, no creemos que su conclusión (es decir, que esta conformación del prólogo significaría que todo lo que le sigue no es más que la parte final de la gran tragedia de Troya) deba ser aceptada sin un análisis más minucioso. Por el contrario, creemos que las afirmaciones que formulan los dioses, y sobre todo las actitudes y conductas que definen, servirán para brindar un contexto de análisis al decurso del drama, que recupere el sentido de la estructura trágica.

Muchos críticos han notado el hecho de que Poseidón, en Homero aliado de los griegos,⁽³⁵⁾ se muestra ahora, y desde el comienzo de la obra (cfr. vv. 6-7), como aliado de los troyanos. Sin embargo, los intentos de explicación de esta aparente desviación de la tradición mítica conocida nos parecen demasiado simplistas.

Así, por ejemplo, L. Pepe sugiere que este carácter filotroyano de Poseidón se corresponde con conveniencias argumentales: otorgaría mayor verosimilitud al hecho de que Atenea haya decidido recurrir a él para consumir su venganza contra los griegos al ocasionar un desastre marítimo.⁽³⁶⁾ Sin embargo, este recurso a Poseidón de parte de Atenea podría ser más sencillo si desde el comienzo se mostrara, de acuerdo con la tradición homérica, como aliado de los griegos. Creemos que la explicación está en otra parte. Hemos notado, en las tragedias ya comentadas, el gusto de Eurípides por sorprender a su público con la utilización de una variante mítica poco conocida, o directamente con la creación de situaciones míticas nuevas. En este contexto, el ingreso de Poseidón, que se manifiesta como amigo de los troyanos, produciría tanta sorpresa como la contemplación de Etra instalada en Atenas junto a Teseo. Sin embargo, esta sorpresa inicial no agotará el valor de la variante mítica, la cual tendrá un significado más profundo.

Durante toda la tragedia, uno de los temas que se desplegará es el de la mudanza, tanto de los dioses como de la fortuna. Las primeras palabras de Hécuba, en su *rhexis* anapéstica, harán referencia a esta cuestión:⁽³⁷⁾

(v. 101) μεταβαλλομένου δαίμονος ἀνέχου.

Sin embargo, ya con anterioridad Poseidón, en la disticomitía con Atenea que sigue a su *rhexis* inicial, introducía el tema de la mudanza de los dioses, cuando le preguntaba a Atenea, la filogriega, por qué razón quiere ahora castigar a los griegos:

(vv. 67-68) τί δ' ὦδε πηδᾶς ἄλλοτ' εἰς ἄλλους τρόπους
μισεῖς τε λίαν καὶ φιλεῖς ὄν ἄν τύχης;

³⁵ Cfr., sobre todo, *Iliada*, XIV. 357 y ss. y XXI. 435 y ss.

³⁶ Cfr. Pepe (1994), p. 209.

³⁷ Para las citas del texto hemos seguido la edición de Barlow (1986).

La primera impresión que reciben los espectadores, al inicio de la tragedia, es el contraste entre este Poseidón, que desde Homero reconocían como aliado de los griegos, con su afirmación de que nunca su corazón dejó de palpar en favor de la ciudad de los frigios (vv. 6-7), lo cual es falso, al menos desde la perspectiva de la información manejada por los espectadores. Por ello, cuando entre en escena Atenea, el contraste será similar: la reconocida aliada de los griegos realizará ahora una propuesta para castigarlos (vv. 65-66). Este contraste entre dioses que parecen ser aliados de un bando y en realidad cambian su actitud en favor del contrario introduce una línea significativa, que se despliega a lo largo de toda la tragedia: nada es lo que parece; la mudanza convierte en desfavorable todo lo que parecía esperanzador. De modo tal que el plan tendido por los dioses para castigar a los griegos forma parte del mismo contraste que se reflejará cuando veamos a los griegos, vencedores, que quieren castigar a los troyanos. La escena de los dos dioses, además de su valor espectacular de *Dei ex machina*, y además del valor profético de sus palabras (que, además, se extiende más allá de la tragedia, puesto que la destrucción de los griegos que auguran no se cumplirá más que en un futuro posterior a los hechos narrados por la obra), agrega un valor significativo a la definición conceptual de la tragedia, en tanto sancionan desde la perspectiva de la divinidad la misma impresión, acerca de la marcha de las cosas del mundo, que se desprende de la observación natural de las cosas realizada por los hombres. Si los hombres afirman que nada es estable y que todo se muda, es esa misma impresión la que se desprende de las afirmaciones y de las conductas de los dioses. De modo tal que se abre un primer nivel de lectura, conformado por el contraste entre ser y parecer, en donde el plano divino es congruente con el plano humano.

Pero este contraste sufre un desplazamiento. Las primeras palabras de Hécuba hacen alusión a la mudanza de los dioses, que antes favorecían a Troya y ahora se presentan como contrarios a ella. Sin embargo, estas palabras están dichas justamente cuando hemos observado lo contrario: los dioses que favorecían a Grecia (Atenea) y los que parecían favorecer a Grecia pero en realidad favorecían a Troya (Poseidón) acaban de ponerse de acuerdo en perjudicar a los griegos. Los hombres comprenden la mudanza de los dioses, pero la comprenden en un sentido contrario al verdadero. Cuando los

dioses se muestran favorables los creen hostiles, y cuando se muestran hostiles los creen favorables. Hay un retardo en comprender las situaciones que pone al hombre en una posición ampliamente desventajosa.

Es en este sentido que deben ser comprendidas las palabras de Poseidón, dichas cuando ya Atenea se ha retirado de la escena, y que tienen el valor gnómico y conclusivo típico de los finales.⁽³⁸⁾ Mucho se ha discutido acerca de su significación y acerca del modo de traducirlas.⁽³⁹⁾ Creemos que el mantenimiento del orden en que son pronunciados los términos implica una buena clave de lectura:

(vv. 95-97) μῶρος δὲ θνητῶν ὅστις ἐκπορθεῖ πόλεις,
ναοὺς τε τύμβους θ', ἱερὰ τῶν κεκημηκότων,
ἐρημίᾳ δοὺς αὐτὸς ὦλεθ' ὕστερον.

La primera palabra es la calificación que queda en la memoria del espectador. El μῶρος ὅστις puede constituir un tópico similar al μάκαρ ὅστις, que tantas veces aparecerá en Eurípides. La mayoría de los traductores ha volcado el concepto como "necio", "insensato" o "tonto".⁽⁴⁰⁾ Sin embargo, el concepto tiene que ver con una locura diferente de la *mania* (que es posesión exterior y fulminante), y está de manera más estrecha en relación con el hábito, con el embrutecimiento que se produce ante la repetición de una conducta inadecuada. Este repetido hábito embrutecedor es el de destruir ciudades, abandonar templos y sepulcros, y no lograr escapar a la propia ruina. La iteración del acto autodestructivo es la característica que señala Poseidón para definir al hombre. Se ha querido encontrar un referente de esta frase en los propios atenienses que tomaron la isla de Melos sin respetar los lugares sagrados, y así se granjearon su propia destrucción. Sin embargo, en el contexto de la tragedia, en donde no nos hemos enterado todavía de las acciones de los griegos, las palabras parecen estar referidas más bien a todos los hombres, de manera generalizadora. Y ello incluye a griegos y troyanos,

³⁸ Cfr. Dunn (1993), pp. 28-29.

³⁹ Cfr. B. Manuwald (1989), pp. 236-247, y D. Kovacs (1983), pp. 334-338.

⁴⁰ Sólo a modo de ejemplo: "Insensato" traduce E. Cetrangolo en la edición con prólogo de Di Benedetto (1982), p. 203; "Stolto" traduce Pepe (1994), p. 13; "Necio" entiende Fernández Galiano (1986), p. 158; "Insensé" vuelca Parmentier (1959) p. 32; y, finalmente, el más desacertado "Foolish" sugerido por Kovacs (1983).

ya que ambos interpretaron mal la mudanza de los dioses y produjeron (o, en el caso de los griegos, producirán) la destrucción de la propia ciudad (o, como en el caso de los griegos, su propia destrucción). El inmediato ingreso de Hécuba, lamentándose de la mudanza de los dioses justo en el momento en que estos dioses han decidido mudarse en su propio beneficio (o, por mejor decir, en perjuicio de sus enemigos)⁽⁴¹⁾ no hace más que comenzar a testimoniar la veracidad de la afirmación de Poseidón. El resto de la tragedia seguirá haciéndolo, ya que todos los personajes manifestarán esta misma incomprensión radical acerca de la marcha de las cosas de los dioses.

El amplio canto de Hécuba, continuado con el ingreso del coro dividido en semicoros, no hace más que espejar y amplificar esta gama de conceptos. Los lamentos por la suerte presente se conjugan con la esperanza de un futuro mejor. Este futuro mejor, esta esperanza, estaría constituido por la posibilidad de ser destinadas a la célebre tierra de Teseo, a la feliz Atenas (vv. 207-208). Se ha dicho ya en el curso de la tragedia que las mujeres serán divididas para que, cada una de ellas, deba ir con alguno de los guerreros vencedores. Por lo tanto, esta fragmentación en dos semicoros refleja la misma división forzada que les espera. Sin embargo, y al mismo tiempo, el deseo concurrente de todas ellas por ser destinadas a la ciudad de Atenas expresa una división más profunda, producto de una mirada individualista, expresada también a través de la ruptura de la unidad formal del coro. El coro ha estallado en mil esquirlas, pero la causa ha sido doble: la injusticia de los griegos, el dolor de la guerra, la miseria de la situación presente; pero también la visión parcializada de la realidad, la mirada poco comprometida, la incomprensión acerca de la marcha de las cosas, caracterizadora del propio coro de mujeres. En este sentido, el coro de cautivas troyanas puede seguir abriéndose, y desgajar de sí no sólo a Hécuba, sino también a Casandra, y luego a Andrómaca. La misma Helena no representará más que otro desgajamiento del coro, y tal vez el más profundo: ella es la espartana esposa del general vencedor, pero también es la que ha debido vivir durante los años de la guerra en la situación de las víctimas del ataque, y la suerte que le espera no se ha decidido todavía.

⁴¹ Debe destacarse que, cuando Atenea hace su propuesta a Poseidón (vv. 65-66), afirma que su voluntad está puesta en agradar a los troyanos (Τρώας εὐφρᾶναι θέλω), y sólo con este objetivo menciona su decisión de arrojar al ejército de los griegos hacia un amargo regreso.

El planteo entre prólogo y párodos, por tanto, forma un juego de contrastes. Este juego de contrastes se da en todas las esferas. La significación que introduce se referirá al conjunto de la tragedia. La mudanza de los dioses se corresponde con una mudanza en las opiniones de los hombres. Pero, en el caso de los hombres, se suma el hecho desgraciado de que ellos siempre comprenden las cosas con retraso. Ello produce un estallido, que desde lo formal se traslada a lo conceptual, en un juego de visiones parciales, incompletas y fragmentarias.

Es en este contexto que se analiza el tema de la guerra de Troya. Poseidón describe varias crueldades de los aqueos: el ardid del caballo de madera (vv. 9-14), los bosques sagrados que han sido destruidos y los altares de los dioses que han sido bañados de muerte (vv. 15-16), la muerte de Príamo a los pies del altar de Zeus (vv. 16-17), el oro que se llevan de la ciudad (vv. 18-19), las esclavas repartidas entre los griegos (vv. 28-29), y las que aún esperan ser entregadas (entre las cuales se encuentra Helena) (vv. 32-35), y los dos motivos mayores: la desdichada Hécuba (vv. 36-38), que llora mucho y por muchos, y Polixena, cuyo sacrificio ante la tumba de Aquiles no parece ser aprobado por el dios (vv. 39-40). Pero aún el dios profundiza en las crueldades de los aqueos: Casandra será convertida en mujer de Agamenón, mediante la violencia, y de manera contraria a la voluntad del dios al cual estaba destinada (vv. 41-44). Las últimas palabras de Poseidón antes de que ingrese Atenea (vv. 45-47) remiten la responsabilidad por esta terrible destrucción a Palas, la hija de Zeus. Es decir, también para el dios la destrucción de Troya parece tener una doble vía de lectura: la crueldad de los griegos y la voluntad de Atenea.

En medio de ello, se yergue su triste decisión de abandonar la ciudad querida, ya que no habrá más ceremonias de culto para rendirle (vv. 25-27). Se ha mencionado que este alejamiento de Poseidón de la Troya destruida es similar al alejamiento de Artemis ante la inminente muerte de su devoto en *Hipólito*. En ambos casos la divinidad se aleja en el momento de la muerte, cuando ya no esperan recibir culto, porque la naturaleza inmortal no puede entrar en contacto con la naturaleza mortal. Esto introduce un nuevo y doloroso contraste. Este contraste se acentuará cuando Poseidón afirme, en el momento en que Atenea le pide hablar, que el concierto entre los del mismo origen es un filtro de los sentimientos (vv. 51-52). Las discordias entre los dioses no invalidan el

placer del contacto. Las discordias entre los hombres produce los dolores que tenemos ante la vista.

En el diálogo entre Poseidón y Atenea, el triunfo de los griegos en la guerra de Troya es visto nuevamente como producto de la ayuda de Atenea (v. 72). Y el pago que recibió la diosa fue la afrenta de Ajax, que robó de los altares a la virgen Casandra (v. 70), y la actitud del conjunto del ejército, que ni castigó ni reprochó tal acción (v. 71). El análisis formulado por Atenea en diálogo con Poseidón es congruente con aquel que antes había formulado el propio Poseidón, aunque se agrega una precisión mayor: el éxito en la guerra es producto de la acción de los dioses, los dolores y la destrucción que a ello sigue es producto de la acción y omisión de los hombres.

El ingreso en escena de Hécuba permite también la introducción de la imagen de la nave, que se repetirá, con tantos matices diferentes, a lo largo de la tragedia. En este caso, la sugerencia de la madre de Héctor es que los vientos deben guiar libremente a la nave, sin intentar ir en contra de las corrientes (vv. 102-104). Cuando Hécuba abandona los versos anapésticos y estalla en un canto lírico, nuevamente la mención a la nave estará presente en primer lugar: ya no como metáfora de la vida, sino como sinécdoque referida a la expedición de los griegos. Pero ellos no han marchado a merced de los vientos, sino que sus remos condujeron las naves directamente en contra de Troya (vv. 122-129). Inmediatamente, menciona como causa de la muerte de Príamo (otra sinécdoque referida a Troya entera) a Helena, la odiosa mujer de Menelao (vv. 130-137). Cuando comience la párodos, encontraremos la misma referencia a las naves de los argivos, consideradas ahora a un tiempo como símbolo del regreso, para unos, y del abandono de la patria, para las otras (vv. 159-162). La expansión lírica, que lleva a las mujeres a imaginar los múltiples viajes que podrían llevarlas a distintas costas, al mismo tiempo despliega el símbolo del abandono y diluye la asunción de responsabilidades: ya no se buscan las causas ni de la guerra ni de la derrota, como si todas estas causas estuvieran puestas en el seguro manejo de los remos por parte de los griegos.

Poseidón y Atenea explicaban la causa de la guerra de Troya y de los dolores de los hombres a partir de la decisión de Atenea y de las faltas de los propios hombres, respectivamente. Hécuba y las restantes mujeres troyanas, por su parte, ejercitarán una fallida y doble asimilación: asimilan esta decisión de Atenea con la conducta de Helena

tragedia, aunque su muerte ya es un hecho del pasado cuando la obra comienza.⁽⁴²⁾ Sin embargo, y como contraste, en este diálogo nada se pregunta acerca de Helena. Podemos, en este sentido, formular una conclusión inicial: el posterior ingreso de Helena en el tercer episodio ha sido pensado por el poeta como un cruel e irónico reemplazo del esperado ingreso de Polixena. Pero aún habrá otras significaciones.

La pregunta acerca de Casandra (v. 247) recibe como respuesta de Taltibio que se ha decidido entregarla como botín para Agamenón (v. 248). El comentario de Hécuba constituye una protesta antiespartana, ya que se queja de que su hija deba servir a esta Clitemnestra, la esposa lacedemonia de Agamenón (vv. 249-250). Pero la evidencia de que la intencionalidad primera del trágico no se encuentra en la protesta antiespartana puede descubrirse en la manera en que se intensifica esta protesta por parte de Hécuba cuando se entera de que el rey quiere a su hija, no para que sea sirvienta de la casa, sino para unirse al lecho con ella (v. 251). Es decir, la situación individual de Casandra (virgen consagrada a Apolo) importa más que el carácter político de la queja por el servicio brindado a Esparta. Es la violación de la virginidad ofrecida a Apolo lo que constituye la causa de los sufrimientos de Hécuba (vv. 252-253). Esta afrenta parece ser la más grande. Pero cuando Taltibio pregunta si no es un motivo merecedor de celebrar la buena suerte para ella el hecho de que deba yacer en los lechos reales (v. 259), Hécuba deja al heraldo sin respuesta, y pasa a dirigir su requisitoria sobre otra de sus hijas. Podríamos conjeturar que la reina habría tomado conciencia de esta ventaja; sin embargo, creemos que la intención del poeta está puesta en otra cuestión: Hécuba prefiere no tener que decidir sobre esta problemática, y por ello escapa a la respuesta. Veremos que esta falta de decisión constituirá una característica reiterada de su conducta.

La requisitoria sobre Polixena es igualmente apremiante. Las respuestas de Taltibio son oscuras, y en cada caso descubren, al menos para el espectador avisado de la suerte de la niña por las palabras de Poseidón en el prólogo, un aspecto nuevo que lleva en la dirección adecuada. Taltibio cumple con su función de manera diplomática y humana. No quiere dar la noticia de golpe y brutalmente, pero cada pregunta, sin generar

⁴² Sobre el significado de las frecuentes menciones a Polixena puede consultarse el interesante artículo de G. Petersmann (1977), pp. 146-158.

(en cuanto causa de la guerra), por un lado, y confunden los ultrajes de los griegos con la segura conducción de la nave por parte de los mismos griegos (como causas de sus dolores), por el otro. Este contraste deja a la condición humana ubicada en el plano más profundo de la incomprensión. Y este dolor por la incomprensión intelectual de parte de Hécuba y del coro de troyanas es más profundo que el sufrimiento físico y moral que deben padecer de parte de sus captores griegos. Es este sentimiento el que da fin a la presentación de la situación trágica entre prólogo y párodos.

2.- La escena de Casandra

El ingreso de Taltibio a escena da nacimiento al primer episodio. Sus versos yámbicos son respondidos por Hécuba, todavía en estado de excitación, con versos líricos, formando un epírrema que ejemplifica las diferencias entre el bando de los vencedores y el de los vencidos. Después de la presentación dramática de prólogo y párodos, resulta significativo que este mensajero que ingresa, representando el bando de los opresores, se comporte con una cordialidad y una comprensión poco congruente con la idea de una tragedia panfletaria, dirigida en contra de la violencia de Atenas. En este diálogo lírico, donde cada uno de los personajes mantiene su papel y su tono, Hécuba es informada acerca de los nuevos señores que tendrán las mujeres troyanas que aún no han sido entregadas. La presencia lírica de Hécuba expresa una proyección de la párodos (y de la significación específica que hemos señalado) al ámbito episódico.

Las preguntas acerca del destino de las mujeres son respondidas una a una. El orden de interrogación comienza con Casandra, sigue con Polixena, luego con Andrómaca, y terminará con la propia Hécuba. A cada pregunta y su correspondiente respuesta, sigue un comentario de la esposa de Príamo. Sin embargo, hay un hecho que resultará significativo: Hécuba interroga acerca de la suerte de cuatro mujeres; a tres de ellas las tendremos sobre el escenario (a una desde el principio, pues es ella misma), y expresarán sus sentimientos sobre la guerra. En cambio, de la cuarta de ellas (Polixena), de quien sabemos por las palabras de Poseidón en el prólogo que ha sido sacrificada ante la tumba de Aquiles, sólo se responde de manera enigmática (cfr. vv. 260-270), y, lógicamente, ni la vemos ni escuchamos sus opiniones. Se volverá a hablar de ella en la

una respuesta falsa, permite un acercamiento parcial a la respuesta completamente verdadera. Hasta que llega el punto en que le dice a la reina de una Troya que ya no existe (v. 270) que su hija ha cumplido su destino y ya no sufre nuevas penas. Para Hécuba está abierta la posibilidad de darse cuenta, con una simple pregunta nueva, de que lo que le está informando el mensajero es que, en realidad, su hija ha muerto. Sin embargo, nuevamente desvía la atención en otra dirección, evitando tomar conciencia de la realidad que la circunda. Tan abatida queda la reina, que la respuesta sobre Andrómaca ya no despierta ningún comentario.

La novedad sobre su propia suerte la fuerza a introducirse en una extensa monodia de características particulares: la expresión del *páthos* no le impide describir en términos muy justos y racionales a este Odiseo que le ha tocado en suerte, sofista de doble discurso, enemigo de la justicia, contrario a las normas (vv. 278-291). Cuando preguntaba sobre las otras mujeres, se detenía en el momento en que las noticias podían resultarle desagradables. No quiere tomar determinaciones, no quiere enterarse, e incluso no comenta nada. En cambio, cuando se trata de sí misma, el sentimiento y la razón se expanden, para permitirle una lamentación sobre su destino privado. Hécuba no es una representación o un símbolo de Troya; en todo caso, como esposa del fallecido rey troyano, cumple una función dramática de importancia; sin embargo, su preocupación está puesta sobre todo en la evaluación de lo que le ocurre a ella misma.⁽⁴³⁾

La contracara de Hécuba estará constituida por Casandra.⁽⁴⁴⁾ Explica muy bien Di Benedetto que esta escena en la que interviene la profetisa virgen testimonia la esclerosis o atrofiación del módulo canto/recitación. La prueba de que este módulo resulta atrofiado se encontraría en el contraste entre las actitudes de la futura concubina de Agamenón a través de cada uno de los dos momentos de su intervención (lírico y recitado). Este contraste, por tanto, implica una esclerosis deliberada e irónica de la doble expresión del *páthos* y de la razón.⁽⁴⁵⁾ Ocurre que, en lugar de estallar la escena

⁴³ Diferimos, en este sentido, de U. Albin (1976), cuando afirma (p. 155) que "Ecuba si identifica con Troia, nella sua miseria diventa il simbolo della sua città, diventa la sua stessa città". Creemos que el poeta remarca sus actitudes individualistas, como un modo de mostrar las distintas maneras de la incomprensión humana, en distintas circunstancias. Hécuba es sólo símbolo de sí misma, del grado de miseria (por el oprobio recibido y por el propio doblez moral) al que puede llegar un ser humano.

⁴⁴ Sobre la figura de Casandra y su significación dentro de la estructura de la tragedia, quien brinda un estudio más completo es G. Perrotta (1952), pp. 237-250, esp. pp. 240-244.

⁴⁵ Cfr. Di Benedetto (1982), p. 24.

de canto como un testimonio de la explosión del *páthos*, presentado como consecuencia última de un *crescendo* dramático que termina rompiendo los moldes episódicos (lo cual es lo esperable en función de la estructura tradicional del significado de las monodias), con Casandra ocurre exactamente al revés. Su canto (vv. 308-340) celebra sus bodas con Agamenón, y a través de su danza imagina guiar el cortejo del Himeneo hacia el templo de Apolo. Paralelamente, sobre la escena se desarrolla un rito particular, con Casandra en ropas de fiesta, las bandas rituales en sus brazos y en su cabeza, la antorcha encendida y el baile extático. En este contexto, las visiones de Casandra adquieren un carácter patológico, en tanto el éxtasis de la joven es la expresión de un delirio que la ubica por fuera de la realidad. Esto es lo que cabe esperar en una monodia.

Sin embargo, cuando Casandra recupera la "normalidad" perdida, a través de los trímetros yámbicos de su *rhexis* de los versos 353-405, descubriremos una argumentación reflexiva y meditada. En ella, la profetisa señala que su escena patética previa era una consecuencia de los razonamientos actuales, los cuales pasa a exponer. La conclusión de Di Benedetto no nos parece adecuada: el crítico ve, en este contraste entre el patetismo de la función lírica tradicional y el razonamiento meditado y la actitud falaz de la presente monodia de Casandra, un deseo deliberado por parte del poeta para marcar el anquilosamiento de un molde teatral, a través del cual podría testimoniar el abandono del sentido de la estructura tradicional de la tragedia, carente ya de utilidad para expresar las nuevas relaciones entre los hombres. En cambio, creemos que, en este contexto, queda claro que la expresión patética previa de parte de Casandra constituía una estrategia, una manera de resolver dramáticamente la contrariedad y la contradicción de su situación. Pero la intencionalidad del poeta está en otra parte.

Casandra plantea con claridad que el objetivo de su matrimonio con Agamenón estará constituido por el deseo de que esta boda se convierta en más desdichada que la de Helena (vv. 357-358); de este modo, el canto de himeneo que celebra es sólo producto de una venganza meditada.⁽⁴⁶⁾ Hay en este canto la expresión de un sentimiento que es falso, que es plan, o estrategia razonada. Por otra parte, es falso no sólo el sentimiento expresado, sino el mismo ritual, el canto y la danza extática, que de este modo se convierten en pantomima. Sin embargo, esta conducta dolosa no será exclusiva

⁴⁶ Cfr. L. Battezzato (1995), p. 180.

de ella. También en Hécuba, también en las mujeres del coro se expresaban situaciones semejantes. Pero es que Eurípides, así como encontraba las motivaciones ocultas, individuales y egoístas, en héroes de apariencia intachable, como el Teseo de *Suplicantes*, encontrará también las motivaciones ocultas, igualmente individualistas y egoístas, en las víctimas en apariencia inocentes de una terrible situación de dolor. Este es el contraste que refleja la ruptura del módulo canto-recitación: si el héroe tiene aspectos de villano, también la víctima inocente tendrá aspectos dignos de condenación.

La *rhesis* de Casandra permitirá que comprendamos esto de manera adecuada. Ella analiza la cuestión de la guerra de Troya, como cada uno de los personajes ha hecho hasta ahora. Su conclusión es semejante en todo a la que había sido la conclusión de Hécuba: ambas desatienden la decisión de Atenea, que, según las palabras de Poseidón y de la propia diosa en el prólogo, era la causa de la guerra, y sólo se preocupan de la conducta de Helena, a la que consideran única responsable de esta guerra cruenta:

(vv. 368-369) οἱ διὰ μίαν γυναῖκα καὶ μίαν Κύπριον,
θηρῶντες Ἑλένην, μυρίουσ ἀπώλεσαν.

Intentando recuperar a Helena, a causa de una mujer y a causa de un amor, los griegos terminaron destruyendo a muchos. Nótese que el *μυρίουσ* involucra tanto a troyanos como a los propios griegos. Luego de esta aseveración, son analizadas las consecuencias de la guerra, en un modo evidentemente tomado prestado de los sofistas. Para realizar este análisis recurre a un criterio racional y retórico, ya que plantea la situación desde los dos bandos y analiza su relación costo-beneficio en función de los resultados que produce en cada uno de estos bandos.

Así, la *rhesis* parte de la consideración de la situación de los aqueos. En primer lugar, destaca que la guerra comienza con el sacrificio de la hija que debe realizar el rey Agamenón (vv. 370-373). Y este sacrificio fue ofrecido por el rey en beneficio de su hermano a causa de una mujer que huyó de manera voluntaria y no fue robada. En el intento de exculpar a Paris, se cargan las tintas sobre la culpa de Helena. Pero si los aqueos estaban dispuestos a pagar este costo (la muerte de Ifigenia) para obtener tan magro beneficio (la recuperación de Helena), ello marcará con claridad los augurios bajo

los cuales puede esperarse el desarrollo de los acontecimientos: crueldad e interés individual. Porque no puede explicarse desde otra perspectiva esta actitud del rey. De modo tal que, para Casandra, la responsabilidad de la guerra está puesta en partes iguales sobre la conducta liviana de Helena y sobre la conducta interesada y cruel de Agamenón.

Esta crueldad que está en el origen de la guerra repercute no sólo sobre los troyanos: en el análisis de Casandra, los primeros que deben pagar las consecuencias de esta crueldad son los propios combatientes aqueos, que luchan lejos de su patria y mueren sin sepultura, y los familiares que quedan en su tierra natal, privados de hijos y de esposos, y que transcurren una vida sin sentido (vv. 374-383). De tal valor es la alabanza que puede dirigirse a este ejército. La conclusión de esta primera parte de la *rhexis* por parte de Casandra es que callará la cosas vergonzosas, porque la musa no quiere cantar un himno a los males (vv. 384-385). ¿En qué consisten la cosas τᾶσχροά que ha decidido callar? Evidentemente, y después que se llega al punto de destacar la conducta de aquel que cambia una hija virgen e inocente por una mujer liviana y ajena, la profundidad del plano de vergüenza de las conductas calladas se abre hacia perspectivas indefinidas.

En la segunda parte de la *rhexis*, a partir del verso 386, se oponen las circunstancias de la guerra que debieron padecer los aqueos con la situación en la que se encontraban los troyanos, a todas luces beneficiados: ellos tienen un claro objetivo por el cual combatir, que es la patria y la gloria (vv. 386-387); los combatientes que caen muertos junto a las murallas pueden recibir las correspondientes honras fúnebres (vv. 387-390); los que, al cabo del día, pueden regresar con vida, disfrutan de la vida en compañía de sus familiares (vv. 391-393); y, además, gracias al despropósito de los aqueos, la nobleza de Héctor puede darse a conocer ante el mundo (vv. 394-397). Finalmente, Casandra realiza una aseveración al menos curiosa: entre los motivos de orgullo para Troya se encuentra el hecho de que Paris ha logrado desposar a la hija de Zeus, en lugar de una mujer de oscuro origen (vv. 398-399). La única mención de Paris conlleva una carga positiva. Incluso, la carga positiva, cuando conviene, se traslada hasta la propia Helena. Casandra, que reconocía en la boda de Helena la causa de los dolores de Troya (vv. 368-369), que se propone celebrar con Agamenón una boda más funesta que la de la propia Helena (vv. 357-358), que termina declarando en su *rhexis* que con su

boda procurará ruina a los enemigos (vv. 404-405), presenta ahora a esta boda como un motivo de orgullo para Paris y para todos los troyanos, y se olvida de que en los aspectos funestos de esta boda de Helena también estuvo involucrado Paris, con, al menos, alguna parte de culpa. Pero la falta de atención al tema de la culpa de Paris no es un acallamiento voluntario de parte de Eurípides orientado a diluir la responsabilidad de los troyanos y a acentuar así su papel de víctimas, sino que, por el contrario, es una actitud estudiada y consciente, realizada por las propias troyanas, que sirve para manifestar su incapacidad para comprender realmente cuáles han sido las causas de la guerra. Sólo tienen capacidad para mirar las culpas ajenas y desear la destrucción de los enemigos.

El afinado análisis retórico de Casandra, sin embargo, no termina en nada concreto. Por más justificaciones racionales que se ofrezcan, el dolor presente no puede ser abolido. Las razones de Casandra no sirven para soportar el dolor de la existencia, y su discurso se acaba con la amenaza de un futuro crimen que no es más que la explicitación de su fracaso individual. En este sentido, tanto la monodia como esta *rhexis* despliegan ideas o actitudes similares a las que había expresado el coro de troyanas en la párodos, y sirve para definir una de las actitudes posibles ante la guerra.

La siguiente *rhexis* de Casandra, dirigida en contra de Taltibio y de las informaciones que provee acerca del futuro de Hécuba (vv. 424-461), no hace más que testimoniar su don profético: anuncia las pruebas que debe atravesar Odiseo tal como están recogidas en *Odisea*. Además, testimonia también su conocida condena a profetizar la verdad pero que nadie le crea. Sus palabras nos remiten igualmente a Esquilo, en su *Agamenón*. Sin embargo, tienen otra significación: ponen de manifiesto la voluntad divina, constituyendo, de alguna manera, una proyección de la profecía de Poseidón y Atenea en el prólogo. Dunn ha destacado adecuadamente que la epifanía divina del prólogo quedaba sin el contrapeso de la correspondiente aparición de una divinidad en la parte final de la tragedia, y ello por única vez en Eurípides, al menos entre las tragedias conservadas. Sin embargo, el marco conceptual de esta epifanía, constituido por el anuncio de futuros dolores para los griegos, que cae fuera del ámbito de la tragedia (ya que estos dolores anunciados por las divinidades no se ven representados sobre la escena), es mantenido en un primer plano de lectura gracias a estos anuncios de

Cassandra. Como se verá más adelante, el equilibrio se producirá desde una perspectiva diferente. El plano divino sobrevuela a través de toda la tragedia por encima del plano humano. Lo que constituye el sentido trágico de la obra es que esta superposición nunca se produce a partir de un acuerdo, sino que cada uno de los planos marcha por carriles independientes. El hombre siempre descubre las cosas con atraso.

Sin embargo, para Hécuba las palabras de Cassandra tendrán poco interés. Ella no ha escuchado lo que anunciaban los dioses en su epifanía, y había malinterpretado su voluntad. Ahora escucha cuál es esta voluntad de los dioses, y tampoco presta demasiada atención, ya que le sirven de poco consuelo. Las palabras de Cassandra sólo importan, desde la perspectiva de la economía literaria, en tanto puedan ejercer un influjo para que Hécuba modifique en algo su visión acerca de las cosas. Pero ello se dará de una manera contradictoria: esta modificación en la manera de ver las cosas por parte de Hécuba, que se produce luego de la escena de Cassandra, no constituirá una posibilidad de acercamiento a la consideración auténtica de las motivaciones del obrar humano y de las decisiones de los dioses, sino que, por el contrario, simplemente representará una profundización en el sentido individualista de ver las cosas que ya se había manifestado previamente.

Esta profundización del sentido individualista de ver las cosas por parte de Hécuba podremos encontrarla en la *rhexis* de los versos 466-510. Allí, la guerra es analizada nuevamente como el producto de la boda de una mujer, como si Paris no hubiera estado involucrado. Hécuba inicia la *rhexis* con una invocación a los dioses (vv. 469-471) que ha sido interpretada de diversas maneras:

ὦ θεοί... κακοὺς μὲν ἀνακαλῶ τοὺς συμμάχους,
ὅμως δ' ἔχει τι σχῆμα κικλήσκειν θεούς,
ὅταν τις ἡμῶν δυστυχῆ λάβῃ τύχην.

Creemos que es muy útil la explicación brindada por Assael acerca de las tres maneras en que, a través de la obra, se ha dirigido Hécuba a los dioses. En este contexto, esta invocación correspondería a la actitud crítica consigo misma, ya que reconoce el carácter esquemático y vacío de contenido que tendría dirigirse hacia los dioses cuando

ellos han cerrado su mirada sobre Troya. A través de estos versos, ella comprende y critica la vacuidad de su propia invocación, a la que considera sólo como una figura retórica, enfática y hueca: una simple expresión maquinal.⁽⁴⁷⁾ Por nuestra parte, creemos que esta autoconciencia del carácter esquemático de la invocación representa, al mismo tiempo, un medio para testimoniar de manera coherente la forma en que Hécuba se ha relacionado con los dioses a través de toda la obra. Ella los ha olvidado, o no ha tenido en cuenta su intervención en la causación de sus desgracias, y siempre que ha intentado comprender cuál habría sido la voluntad divina ha tomado el camino equivocado. Por eso, el intento de explicar nuevamente las causas de su desgracia comienza por esta invocación autoreconocida como vacía, porque vacía está su capacidad de comprensión de las auténticas circunstancias involucradas.

Sin embargo, su nuevo análisis de la guerra, en lugar de buscar razones o consecuencias de esta guerra (sea en la conducta de los hombres, sea en los designios de los dioses), se acendra sobre lo individual: lamenta las consecuencias que produce sobre sí misma y sobre sus hijos. Steidle ha sugerido que ella tiene una actitud de pasiva aceptación.⁽⁴⁸⁾ Peor aún que esto: ella es todo dolor, pero un dolor que muere encerrado en sí mismo, sin posibilidad de trascender. Para aceptar pasivamente, primero hay que comprender. Para rebelarse, primero hay que ser responsable de los propios actos.⁽⁴⁹⁾ Ni una cosa ni otra testimonia Hécuba. Como símbolo de Troya es un símbolo devaluado. Su presencia y sus lamentos llenan el escenario, pero en lo que respecta a su evaluación del dolor por el que atraviesan las troyanas no puede agregar nada que no hayan dicho ya las otras mujeres. Incluso, puede decirse que la profundización del dolor que aquí expresa no es más que la contracara de la visión irónicamente optimista presentada por Casandra. En la mudanza de las cosas que forma uno de los *leit motiv* de la tragedia, la mudanza en las propias respuestas de Hécuba no va a ser más que otro de los testimonios de su marcha a merced de los vientos, como ella misma había sugerido en

⁴⁷ Cfr. J. Assael (1992), pp. 199-207. Parmentier (1959), p. 48, por su parte, cree que la actitud de Hécuba implica una aceptación a las normas y reglas en uso y una manera de manifestar acuerdo respecto de este orden social y religioso que las determina.

⁴⁸ Cfr. Steidle (1968), p. 51.

⁴⁹ Assael (1992), p. 206, sugiere que hay una actitud de rebeldía en Hécuba, al menos en lo que respecta a las formas de relacionarse con los dioses, y que, en este sentido, ella está investigando nuevas vías de acercamiento.

una imagen que hemos comentado (vv. 102-104). La célebre máxima de Solón⁽⁵⁰⁾ con la que termina su discurso (vv. 509-510) está estrechamente relacionada con lo que acabamos de ver sobre la escena, y expresa esta misma autoconciencia acerca de la mutabilidad de las cosas humanas. Sólo que, en su caso, esta mutabilidad se expresa en una doble vía: el cambio de la suerte, del azar que varía el sentido de su destino, y el cambio de su propia conducta, que se adapta a las necesidades de las circunstancias sin intentar escalar a un nivel más alto de comprensión.

El canto del coro en el primer estásimo (vv. 511-567) sirve de caja de resonancia de las palabras que acaba de pronunciar Hécuba. Ha sido clasificado entre los estásimos ditirámicos por Kranz, aunque no creemos que pueda postularse con seriedad su falta de relevancia.⁽⁵¹⁾ En este sentido, es interesante notar que el canto avanza en el tiempo real de la narración mientras, a la vez, retrocede en el tiempo histórico de los acontecimientos narrados. Se anuncia como un himno nuevo (καίνων ὕμνον, v. 512) alrededor del tema de Troya⁽⁵²⁾ (el tema está expresado en el ἀμφί Ἰλιον del primer verso), un canto fúnebre (ὥδ' ἄν ἐπικήδειον, v. 514) cantado en medio de lágrimas (ἐν δακρύοις, v. 513). La invocación a la musa (el ὦ Μοῦσα del verso 512) constituye una inevitable referencia homérica,⁽⁵³⁾ y tal vez en este contexto deba entenderse la alusión a los nuevos himnos: el canto es presentado como un nuevo relato acerca de la destrucción de la ciudad de Troya.⁽⁵⁴⁾ Cuando las mujeres comienzan con su canto propiamente

⁵⁰ Es la máxima solónica según la describe Herodoto, I, 30 y ss. Los poetas trágicos han hecho referencia a ella en numerosas oportunidades. Cfr. Parmentier (1959), p. 49.

⁵¹ Cfr. Kranz (1933), pp. 176-220. Defiende la relevancia de la oda, con una discusión completa acerca de las distintas posiciones. H. Neitzel (1967), pp. 42-68. Cfr. también M. Hose (1990).

⁵² Rodari, O. (1988), p. 134, describe muy bien que esta novedad de los cantos anunciados por el coro, más que a una consideración literaria de parte de Eurípides, debe referirse a los dos momentos en que las mujeres troyanas cantaron este canto sobre el caballo de madera: el momento mismo en que lo encontraron y creyeron que había terminado la guerra; y el momento presente, en que estos cantos, nuevos, constituyen un himno fúnebre.

⁵³ Sobre la importancia de esta referencia homérica, cfr. Kovacs (1997), p. 172. Esta invocación a la musa constituye un ejemplo único en los coros de la tragedia. Sólo se la encuentra en la poseía épica, como el verso 1 de *Odisea*, o en los himnos homéricos a Pan, a Poseidón, a los Dioscuros, a Helios y a Selene. Cfr. Perdicoyanni, H. (1992), p. 94. Lee, K. H. (Ed.) (1976), afirma que esta referencia homérica quiere significar un intento del coro para marcar que lo que comienza con ella será algo importante, grande e impresionante. Otros elementos épicos en la oda son señalados por Barlow (1986), p. 184.

⁵⁴ Rodari (1992), p. 134, sugiere también que la novedad del canto está constituida por el hecho de que no está formulado, al modo homérico, desde la perspectiva heroica, o por un poeta que se ubica en el lugar de los guerreros, sino desde el punto de vista de las mujeres troyanas que sufren las consecuencias de este episodio.

dicho (νῦν γὰρ μέλος ἐς Τροίαν ἰαχήσω, v. 515) retroceden hasta el momento en el que recuerdan que el carro de madera ha hecho de ellas esclavas de los argivos (vv. 516-521). Esta alusión retrasa nuevamente el momento del recuerdo: se vuelve entonces más atrás, al tiempo en que la guerra parece haber terminado, y ello da lugar a la descripción del desarrollo de escenas de felicidad. Pero la estrofa se cierra sobre un contraste que constituirá la marca distintiva del estásimo:

(vv. 529-530) κεχαρμένοι δ' αἰοδαῖς
δόλιον ἔσχον ἄταν.

A los cantos de felicidad le sigue la *ate* engañadora. Nada mejor para explicar la máxima solónica con que Hécuba terminó su discurso. Nada mejor para introducir el aspecto oscuro en la narración de los hechos relacionados con la caída de Troya. Sin embargo, a través de la antiestrofa se mezclan las referencias a los dolores producidos por este caballo de madera con la alegría de la fiesta celebrada en Troya. Debe notarse que la fiesta que aquí se describe (y que se extiende hasta los primeros versos del epodo) adquiere un carácter oficial y comunitario: son las celebraciones públicas, los sonidos de las flautas libias y de los cantos troyanos, junto a las danzas cadenciosas de las vírgenes (vv. 542-547), los cantos de los coros en honor de las divinidades (Artemis en primer lugar, v. 553), quienes despliegan uno de los planos de la máxima solónica. Este carácter oficial del festejo tendrá una importancia muy grande: el error (la *ate*, como se lo califica en el verso 530) que da lugar al sufrimiento presente es causado por el conjunto de la ciudad. Debe compararse la distinta actitud eurípidea en dos relatos casi paralelos acerca de la destrucción de Troya: el tercer estásimo de *Hécuba* describe el mismo momento que este canto de *Troyanas*. Recordemos que allí el acento estaba puesto sobre lo particular, sobre la situación humana individual del que padece el dolor de la destrucción. En cambio, ahora el acento estará puesto sobre lo colectivo, en tanto lo que le interesa al poeta es destacar la responsabilidad conjunta de Troya en el error que termina con su existencia.

Es en este contexto que el epodo termina de describir la irrupción de los griegos, sembrando muerte y dolor por doquier. Cuando las troyanas parecen haber llegado al

punto de comprender el propio error de la ciudad, entonces vuelven a desviar el camino. Por primera vez reconocen que esta irrupción de los griegos desde el caballo de madera es obra de Palas: κόρας ἔργα Παλλάδος, dirán en el verso 561. Pero este reconocimiento no implica la asunción de la inevitabilidad de los dolores, sino que es, en realidad, una manera de diluir la responsabilidad propia, y no la consecuencia de un repentino reconocimiento de la necesaria intervención de los dioses en la destrucción de Troya. Según las circunstancias, desde el bando troyano como desde el bando griego, la guerra se presenta a partir de diferentes responsables. En todos los casos, estos diferentes responsables están siempre en el campo opuesto. Hay una evidente negativa a asumir la realidad de los hechos de manera comprensiva.

El claroscuro presentado por el estásimo es un reflejo del mismo claroscuro que habíamos visto sobre la escena entre Casandra y Hécuba. Pero este corte en dos planos del discurso narrativo debe referirse, también, en dos direcciones: entre la alegría de la celebración del himeneo de Casandra y la tristeza de Hécuba por los dolores propios y de sus hijos, por un lado, y en el interior de cada una de ellas, por el otro. En ambos casos, como ocurre también en el estásimo, hay un plano de la acción que resulta falso o que intenta ser comprendido de manera negligente. El ingreso de Andrómaca, sobre cuyo destino en manos de Neoptólemos (el hijo de aquel que mató a quien era su esposo y al mismo tiempo sostén de la ciudad de Troya) Hécuba no realizó ninguna observación, permitirá definir nuevamente el despliegue de otro aspecto sobre la guerra.

3.- La escena de Andrómaca y Astianacte

Este episodio está constituido por tres escenas: un diálogo lírico entre Andrómaca y Hécuba (vv. 577-607), un diálogo yámbico entre los mismos personajes (vv. 608-708), y otro diálogo yámbico, pero ahora entre Andrómaca y Taltibio (vv. 709-798). Como en casi toda la tragedia, la presentación de cada personaje, que se realiza en primer lugar desde la perspectiva lírica, refiere a su atributo de ser un desprendimiento del coro, en tanto Andrómaca es otra de las troyanas que sufre las consecuencias de la guerra.

Su función primera consistirá en convertirse en la contracara de la figura de Casandra. La escena en que ingresa, junto a Astianacte, en una carroza llena de despojos, e incluso con el escudo de Héctor, marca el momento en que se ve la última esperanza para Troya. Su salida de escena, luego de la muerte de su hijo, con la intención de acompañar como concubina al hijo del matador de su esposo, señala al mismo tiempo el paso a la cancelación definitiva de las esperanzas de Troya. Como bien señala Barlow, el tema del destino de Polixena tratado en este episodio, junto con el tema del destino de Astianacte, llevan la atención, respectivamente, hacia atrás (hacia el prólogo) y hacia adelante (hacia el epílogo de la tragedia).⁽⁵⁵⁾ Todo ello, junto con la continua presencia de Hécuba, señala la importancia de la escena para el mantenimiento de la unidad compositiva desde el punto de vista estructural. Es por ello (y por otras razones que veremos) que podemos afirmar que esta escena juega un papel central dentro de la tragedia. Y la consideración de este papel central de la escena vale tanto para el señalamiento de su importancia, como para aquello que podríamos denominar geográfico dentro de la economía de la estructura: hasta que ingresa Andrómaca han transcurrido 568 versos; desde que ella sale de la escena, transcurrirán 552 versos más.⁽⁵⁶⁾

Creemos que, para valorar adecuadamente este diálogo entre las dos viudas de los principales héroes troyanos, debemos tener en cuenta un aspecto compositivo en el que no se ha reparado. Si bien se ha señalado la importancia que adquiere el hecho de que sea Andrómaca quien le informa a Hécuba acerca de la muerte de Polixena,⁽⁵⁷⁾ hay en esta información un contraste que no debería pasar desapercibido. El hecho puntual sobre el que queremos llamar la atención es que la escena completa de las dos mujeres implica el encuentro entre una madre, viuda de un rey importante, que se entera de la muerte injusta e inútil de una hija (de quien no sabía su paradero), con otra madre, viuda también del principal de los héroes troyanos, que tiene junto a sí a su hijo, y que en el curso de la acción verá de qué manera injusta e inútil es asesinado. Esta estructura está al servicio de una ironía trágica de tono patético: la misma madre que consuela a su compañera de desgracias por la muerte de su hija, y que argumenta que la suerte del que

⁵⁵ Cfr. Barlow (1986), p. 187.

⁵⁶ Sobre la importancia de esta escena resulta fundamental el artículo de Ra'Anana Meridor (1989), pp. 17-35.

⁵⁷ Cfr. Petersmann (1977), pp. 146-158.

ha muerto es mejor que la del que continúa vivo, debe cambiar bruscamente de posición cuando se entera de que será su propio hijo el que ahora será llevado a la muerte.

La compostura e integridad de Andrómaca se descubre a través de toda la primera parte de la escena (hasta que se entera de la decretada muerte de Astianacte). Es significativo el hecho de que ella, por primera vez en la tragedia, pone como causa de la guerra de Troya y de las desgracias presentes de las troyanas a la voluntad de los dioses y al destino de Paris. A través de la obra hemos señalado la manera intencionada en que se acentúa la culpabilidad de Helena por parte de las troyanas: cfr. los versos 34 y ss., 211, 357, 398 y 766 y ss. Sin embargo, cuando Hécuba le dice que nuevos dolores yacen sobre los otros dolores (v. 596), la respuesta lírica de Andrómaca es muy relevante:

(vv. 597-600) δυσφροσύναισι θεῶν,/

ὄτε σὸς γόνος ἔκφυγεν "Αἶδαν,
ὅς λεχέων στυγερῶν χάριν ὤλεσε
πέργαμα Τροίας. αἱματόεντα δὲ
θεᾶ παρὰ Παλλάδι σώματα νεκρῶν
γυψὶ φέρειν τέταται. ζυγὰ δ' ἤνυσε
δούλια Τροίᾳ.

La primera palabra de esta intervención de Andrómaca debe ser tomada como un dativo de causa: es a causa de los disgustos de los dioses que deben padecerse los dolores presentes. A continuación, la subordinada temporal introduce el momento en que se produjo la acción que determinó esta mala voluntad divina: fue cuando el hijo de Hécuba escapó de su destino en el Hades. La afirmación remite a un pasaje del mito no mencionado hasta ahora, y que pudo haber estado presente en la primera obra de la trilogía:⁽⁵⁸⁾ cuando Hécuba estaba encinta de Paris, soñó que paría una antorcha encendida que prendía fuego a la entera ciudad de Troya. Casandra aconsejó matar al que estaba por nacer (otras versiones indican que la predicción correspondió a otro hijo

⁵⁸ Cfr. Parmentier (1959), p. 4, y p. 53, n. 2. Más allá de que no tengamos en cuenta el valor de la trilogía como obra encadenada, de todos modos la continuidad narrativa de los mitos mencionados no dejará de tener relevancia. El sueño de Hécuba de que engendraba una tea ardiente, que pudo formar parte de la primera tragedia, de todos modos constituye un común conocimiento proporcionado por el mito. La referencia, de todos modos, resulta operativa en este contexto.

de Príamo, Esaco), previendo que sería la ruina de la ciudad. Lo único que obtiene con esta predicción es que Príamo lleve al niño recién nacido sobre el monte Ida, donde, abandonado, es alimentado por una osa y luego recogido por unos pastores que garantizan su supervivencia.⁽⁵⁹⁾ Es en este contexto que tiene lugar en el monte Ida el famoso juicio de las diosas del que Paris formó parte, y del cual Helena hablará más adelante.

De modo tal que, para Andrómaca, la causa de los dolores presentes no está en Helena, y ni siquiera en Paris cuando raptó a la esposa de Menelao, sino que, en primer lugar, se remite al inicio de la historia: la culpa está en la propia Hécuba y en Príamo, que no atendieron como correspondía los oráculos que anticipaban el desdichado final. Sólo en un segundo momento pondrá sobre Paris y sus lechos odiosos (λεχέων στυγερῶν) la responsabilidad de la destrucción de la ciudadela de Troya. Los cuerpos ensangrentados de los cadáveres están junto a la diosa Palas para ser llevados por los buitres, y yugos de esclavitud acabaron a Troya. De todo esto, la culpa la tienen Hécuba y Príamo en primer lugar, por desoír el oráculo, y Paris en segundo lugar, por sus deseos sin escrúpulos. Son estos dos hechos los que generan el disgusto de los dioses y terminan por producir la catástrofe.

Ninguna protesta de Hécuba se levanta ante esta argumentación. Sólo un lamento por la patria y por el amargo fin que le espera. Pero, evidentemente, reconoce como válido este aspecto de la realidad que no había sido considerado en ningún momento. Ello deberá ser tenido en cuenta al evaluar los mismos argumentos míticos usados por Helena en su *agón* con Hécuba, cuando la esposa de Príamo parece que desacredita la verosimilitud de estas argumentaciones, basadas en un mito ya inoperante en la Atenas del siglo V. Sin embargo, el contexto de la obra permite que veamos el modo en que estas mismas interpretaciones de los hechos (y ello a partir de una versión mítica de la cual la propia Hécuba formó parte) serán asumidas como válidas. Al menos, la propia Hécuba asume la validez de estas argumentaciones en este momento de la obra, aunque no tome nota de ellas.

Sin embargo, más adelante Hécuba recogerá, al menos, una parte de las palabras de Andrómaca: cuando se inicia el diálogo yámbico, las primeras palabras de la reina

⁵⁹ Cfr. Pepe (1994), p. 218.

hacen alusión a los dioses que manejan el destino de los hombres, elevando a los que no eran nada y haciendo caer a los que parecían muy grandes:

(vv.612-613) ὄρω τὰ τῶν θεῶν, ὡς τὰ μὲν πυργοῦσ' ἄνω
τὸ μηδὲν ὄντα, τὰ δὲ δοκοῦντ' ἀπώλεσαν.

Hécuba tiene una primera aceptación de que los hechos suscitados implican el cumplimiento de la voluntad de los dioses. Pero sus palabras parecen estar referidas, más que nada, en contra de los griegos. ¿Quiénes son los que *parecen* poderosos, a quienes los dioses se encargarán de destruir? ¿Hay un reconocimiento de lo que ha ocurrido (los que parecían torres erguidas por los dioses son los propios troyanos) o hay una amenaza (las torres que se derrumbarán serán las griegas)? Creemos que las dos cosas están presentes. Pero en la continuidad del diálogo, la actitud de Hécuba tiende a orientarse hacia la amenaza en contra de los griegos.

En la estructura de la tragedia, la escena de Casandra y ésta de Andrómaca establecen un paralelo antinómico. La relación optimista-pesimista entre Casandra y Hécuba se convertirá en una relación pesimista-optimista entre Andrómaca y Hécuba. De este modo, la esposa de Príamo debe invertir su función en la tragedia. Pero ello no será gratuito. Resultará significativo que Hécuba se vuelva hacia el optimismo en el momento en que se entera de que su hija Polixena ha muerto, y cuando comienza a asumir que la responsabilidad por la destrucción de Troya le corresponde, al menos en parte, a ella misma. Pero es que el optimismo es el mejor escudo para defenderse de la demanda de una mirada hacia el interior de su propia conducta.

La *rhexis* de Andrómaca de los versos 634-683 sirve para demostrar esta situación. Ella intenta demostrar que, en estas circunstancias, es mejor haber muerto que continuar vivo. Para ello, en primer lugar traza un esquema de su conducta en tanto que esposa de Héctor (vv. 634-656), y enseguida describe su suerte miserable como esclava de Neoptólemos, el amo que le tocó en suerte (vv. 657-672). Termina con un apóstrofe hacia Héctor, evocando sus cualidades, la felicidad con que vivió junto a él y su decadencia social actual (vv. 673-683).⁽⁶⁰⁾ Ella declara que ha perdido hasta la

⁶⁰ Cfr. Perdicoyanni (1992), p. 101-102.

esperanza, y que por ello es preferible morir. Su argumentación, demasiado razonada y fría (al menos al principio), parece fuera de tono en este contexto de desolación. Sin embargo, creemos que la principal función que cumple se efectiviza: contrasta con el tono exaltado, inflamado y patético de Casandra, y con el tono sofisticado de Helena, y testimonia las virtudes de una buena esposa, como contraposición, al mismo tiempo, de Casandra (la esposa que servirá para vengar a los troyanos, y a la que hemos visto en el episodio pasado) y de Helena (la esposa que provocó la destrucción de Troya, y que ingresará en el episodio siguiente). A la vez, termina dejando una impresión muy amarga: la excelencia lleva a la desdicha. En dos sentidos distintos, esta comprobación la testimonian tanto Polixena como ella misma.

La respuesta de Hécuba quiere ser un factor de confortación. Así como Andrómaca quiso darle aliento a causa de la muerte de Polixena, Hécuba intentará alentarla a mantener la esperanza y a cumplir con sus obligaciones de esposa en relación con Neoptólemos. Su *rhexis* de los versos 686-703 se inicia con una parábola, nuevamente de carácter marítimo, para expresar su ausencia de reacción (vv. 686-696). La excusa de que los marineros, cuando la tormenta sobrepasa su capacidad de reacción, ceden a su destino y se abandonan a las corrientes de las aguas, tiene una doble referencia: por un lado, explica por qué ella no hace nada en la medida en que se sigue enterando de mayores y nuevos dolores acerca de las mujeres de Troya; por otro lado, sirve para recomendar a Andrómaca una conducta semejante en la nueva situación de esposa en la que la ha puesto el destino. Además, esta conducta será la más apropiada para poder conseguir el objetivo buscado, esto es, que de Astianacte nazca quien pueda hacer renacer a Troya. No ha sido notado que esta conducta de Hécuba es similar a aquella que condenaba en Casandra: los matrimonios se convierten en excusas para permitir la venganza o para cumplir los objetivos comunes de la ciudad. La única esperanza que le queda a Andrómaca, y, por tanto, a Troya, es recomendada por Hécuba: trabajar de manera hipócrita, desnaturalizando el sentido de sus virtudes de esposa, para permitir que su hijo crezca sano y salvo. Así como Andrómaca se quejaba de que la virtud era el camino de la desdicha, ahora Hécuba aconseja la carencia de virtud como el medio idóneo para recuperar la felicidad. Evidentemente, el contexto socrático del debate ético no puede estar ausente. Pero la conclusión de Eurípides parece

muy trágica: no se trata de dar ejemplos de incontinencia, sino de mostrar que, de acuerdo con el orden del mundo que se descubre en situaciones como ésta, en un contexto de guerra, sólo obrando lo malo es posible alcanzar alguna cuota de tranquilidad o de seguridad. El segundo momento en la consideración eurípidea del tema de la guerra se inicia con una actitud más desesperanzada aún que la que describíamos en *Suplicantes*.

Esta discusión entre Andrómaca y Hécuba en realidad torna innecesaria a la escena de Taltibio reclamando a Astianacte para matarlo en nombre de los griegos. La falsedad de cualquier esperanza ya quedaba clara. Pero ahora, con la muerte de Astianacte, se verá que también es falsa la esperanza de actuar hipócritamente para obtener un beneficio. La cuestión sobre si conviene obrar bien u obrar mal para ser feliz puede ser respondida aquí en estos términos: el hombre no puede más que obrar mal, y, al mismo tiempo, el hombre no puede más que ser infeliz.

El debate acerca de la posibilidad de la esperanza (Hécuba introducía el tema antes de las dos *rheseis*, en los versos 632-633, afirmando que para el que está vivo hay esperanzas) termina evidentemente ganado por Andrómaca, que opinaba que era mejor estar muerto porque la esperanza no existe. Pero hay un segundo debate, subterráneo, que termina ganando Hécuba: aquel que se establecía acerca de las causas y responsabilidades de la guerra de Troya. Cuando se despide de su hijo, en la *rhesis* de los versos 740-779, Andrómaca profundiza poco a poco en el tono patético. En primer lugar repite un argumento ya usado: la excelencia es motivo de desdicha. En este caso, Astianacte debe morir a causa de las virtudes de Héctor, que tornan peligroso para los griegos a sus descendientes (vv. 740-744). Por ello, también maldice la boda desdichada con Héctor (como la de Helena con Menelao, como la de Casandra con Agamenón, como la de Hécuba y príamo, como la suya propia con Neoptólemos) que permitió engendrar a este hijo. En el contexto de las tragedias de guerra de las que estamos tratando, el sacrificio de Astianacte cumple una función similar a la que desempeñaban los sacrificios de Macaria, Polixena y Evadne en las tragedias anteriores. Sólo que aquí ni siquiera interesa la propia voluntad. La esperanza de futuro se rompe definitivamente, y no hay lugar ni siquiera para el acto individualmente heroico.

Por otra parte, Hécuba cambia su propia manera de ver las cosas. La actitud pesimista pero consciente deja lugar, en el colmo del *páthos*, a una actitud nuevamente despreocupada por la realidad de las cosas. La misma Andrómaca que había señalado que las causas de la guerra había que buscarlas en la voluntad de los dioses y en la desobediencia de Hécuba y Príamo con el sueño profético interpretado por Casandra, terminará asumiendo la posición de Hécuba en cuanto a la actitud de maldecir a Helena como causa exclusiva de todos los males:

(vv.764-769) ὦ βάρβαρ' ἐξευρόντες Ἕλληνες κακά,
τί τόνδε παῖδα κτείνατ' οὐδὲν αἴτιον;
ὦ Τυνδάρειον ἔρνος, οὔποτ' εἶ Διός,
πολλῶν δὲ πατέρων φημί σ' ἐκπεφυκέναι,
Ἄλαστορος μὲν πρώτον, εἶτα δὲ φθόνου,
Φόνου τε Θανάτου θ' ὅσα τε γῆ τρέφει κακά.

No hay insulto contra Helena que decida ahorrar. Incluso reniega de su genealogía tradicional, a la cual Casandra ponía como motivo de orgullo para Troya: Paris desposó a la hija de Zeus, en lugar de una mujer de oscuro origen (vv. 398-399). Ahora, aquella que antaño era motivo de orgullo para Troya es presentada como hija, ya no de Zeus, sino de un alastor, del odio, del asesinato, de la muerte y de cuantos males engendró la tierra. En la intención de dar vuelta las cosas que se expresa en el patetismo de Andrómaca, llega al punto de llamar bárbaros a los griegos. En este contexto, intentaremos manifestar nuestro desacuerdo con la lectura del pasaje que realiza Barlow, que está en línea con los intentos de interpretación política de la obra.

En su edición de 1986, Barlow ha sugerido que esta expresión, en boca de Andrómaca, en realidad lleva implícita la idea de que Eurípides está dando a conocer su propio pensamiento, y de que olvida la cuestión de la consistencia del carácter del personaje, ella misma una bárbara.⁽⁶¹⁾ A partir de esta afirmación, quedaría claro que el interés de la tragedia estaría puesto en demostrar que los presuntamente civilizados griegos son en realidad los que asumen una conducta bárbara (y ello podría verse en los

⁶¹ Cfr. Barlow (1986), p. 197.

hechos de Melos, por ejemplo). Sin embargo, creemos que esta línea de lectura desnaturaliza las evidencias del texto.

Andrómaca ha mostrado sensatez a lo largo de su participación en la tragedia. Ella ha sido moderada, aún en su desesperación. Fue la única que reconoció los propios errores de los troyanos entre las causas de la guerra, y está dispuesta a ser una buena esposa para Neoptólemos. Pero la muerte de su hijo trastrueca todas las cosas. Lo poco en que creía desaparece definitivamente. Este hecho da vuelta todas sus afirmaciones previas. Ahora se ensaña con Helena, a quien describe con crueldad, y la pone como causa única y exclusiva de sus males, y se ensaña con los griegos, utilizando los mismos términos que los griegos han utilizado con ella. La calificación de invenciones bárbaras, con la que se refiere a los suplicios que ellos le infieren, responde perfectamente a la caracterización que el poeta ha hecho de ella. Andrómaca se retira de escena luego de haber perdido el único bien que le quedaba: la lucidez. Desde entonces, es otra más de las troyanas vejada y exasperada.⁽⁶²⁾ Podrá integrarse muy bien al coro de troyanas.

El segundo estásimo parece alejarse notablemente de lo que ocurre sobre la escena. No podía ser de otro modo: el patetismo llegó hasta un punto en que no es posible seguir avanzando.⁽⁶³⁾ Por ello, las mujeres deberán cambiar de perspectiva, y, en lugar de mirar lo que acaba de ocurrir sobre la escena, deciden dar una mirada de conjunto a la historia de Troya.⁽⁶⁴⁾ El par de estrofas con su correspondiente antiestrofa, muy apreciadas por la crítica,⁽⁶⁵⁾ enfoca y desenfoca, aleja y acerca la mirada hacia los hechos del momento.

En la estrofa y antiestrofa primera se describe, en un tono de carácter aparentemente despreocupado, la historia mítica de la primera expedición contra Troya, aquella que emprendieron Telamón y Heracles contra Laomedonte, cuando éste se negó a entregarle al célebre arquero los caballos que Zeus le regaló y que le había prometido cuando le pidió que lo ayudara a rescatar a su hija Hesione. Laomedonte tenía cuatro hijos: Hesione, Príamo, Ganimedes y Titono. De tres de ellos se habla directamente en la

⁶² Inclusive, Seaford, R. A. S. (1987), pp. 106-130, sugiere que la partida de Andrómaca de la escena supone su aceptación de desempeñar el papel de esposa a partir de una nueva perversión en la concreción de su boda con Neoptólemos.

⁶³ Sobre el tema del patetismo en *Troyanas* quien dice las palabras más lúcidas es J. de Romilly (1961).

⁶⁴ Para un comentario pormenorizado de esta oda, así como para el análisis de los aspectos descriptivos e impresivos del vocabulario y de las imágenes utilizadas, cfr. Barlow (1986), pp. 198-204.

⁶⁵ Cfr. Lee (1976), quien califica de "bella" a esta oda.

oda. Al único que no se menciona es a Príamo, que por tantos aspectos está vinculado con la contemporaneidad de la tragedia.

En los primeros versos resulta extraño el tono encendidamente lírico, y la referencia alabadora de Atenas. Se ha querido ver, en esta referencia a Atenas, ya sea un intento de complacer al público a través de una exaltación patriótica, ya sea la presentación ante sus contemporáneos de un deliberado contraste entre la Atenas gloriosa del pasado mítico y la miserable condición de la Atenas contemporánea.⁽⁶⁶⁾ Sin embargo, en el contexto de la oda, la excelencia de Atenas forma parte de la alabanza a Telamón, que se suma a la excelencia de Heracles, y son ellos dos, juntos, quienes lograron abatir a Troya por primera vez. El tono general de la oda es laudatorio, y ello tendrá relevancia en un sentido diferente al meramente político. En el tiempo mítico en que se inserta deliberadamente el coro, todo es excelencia y virtud, tanto de parte de los griegos como de parte de los troyanos. El contraste entre ambos bandos, la guerra misma, y hasta la derrota de Troya, todo es descrito en términos admirativos.

En la estrofa y antiestrofa segunda se pasa, de manera natural, a la consideración de otro aspecto de la historia de Troya. Se trata de los dos hijos de Laomedonte, Ganimedes y Titono, que gozaron antaño del favor de los dioses. En la estrofa se describe la actividad de copero de Zeus con que se conoce a Ganimedes, y en la antiestrofa se recuerda al esposo de la aurora, el troyano Titono, que marcha por el cielo en su cuadriga de oro, y que con la aurora ha engendrado hijos. Podríamos señalar que estas referencias marcan el mismo tono laudatorio, del lado troyano, que en la primera estrofa señalábamos como característico del ámbito griego. Al menos, este parece ser el tono general.

Sin embargo, si se presta atención, descubriremos que hay toda una serie de consideraciones negativas, tanto en el primero como en el segundo par de estrofas, respecto de Troya. La guerra que emprenden Telamón y Heracles contra Troya está causada por la traición de Laomedonte. La ascensión de Ganimedes y de Titono al Olimpo forma parte también de una traición de ellos contra Troya. La segunda antiestrofa se abre con una doble invocación a Eros (v. 840), que es el nexo que une al amor de Zeus por Ganimedes con el amor de Eos (la aurora) por Titono. Realmente, esta

⁶⁶ Cfr. González de Tobia (1991-1992), p. 15.

invocación, y estas historias, confirman que Eros actuó en el ámbito troyano mucho antes de la historia de Paris y Helena. Los troyanos han sido, ya desde antaño, presas fáciles del amor.⁽⁶⁷⁾ Esta afirmación pone al tema entero de la guerra de Troya sobre un contexto diferente.

Es decir, en el desarrollo mítico, en la consideración desapasionada y elegíaca de la historia de Troya, las mujeres del coro encuentran numerosas marcas de la traición como característica nacional, y de que sus héroes principales han sido víctimas del amor. Ello viene muy a cuento después que hemos visto a Casandra, Hécuba y Andrómaca tramando intrigas para tomar venganzas a través del dolo, y cuando veremos en seguida a Menelao y a Helena recurriendo a la culpa de Paris como detonante de la guerra. Las palabras finales con que se cierra el estásimo son concluyentes en esta dirección:

(vv. 857-858)

τὰ θεῶν δὲ

φίλτρα φροῦδα Τροίᾳ.

Después de los hechos narrados, que no son más que la puesta dentro de un espacio mítico de conductas similares a las que se han observado sobre el escenario, no puede resultar indiferente que las mujeres concluyan afirmando que el amor de los dioses ya no está dirigido hacia Troya. Evidentemente, esta conclusión es más abarcadora que la sola consideración de los dolores de la guerra presente. Se trata de la consideración global de una situación existencial, coherente con lo que en su momento reconoció Andrómaca acerca de los disgustos de los dioses por la desatención de sus advertencias. Son las mujeres del coro quienes evolucionan hacia un reconocimiento de aquello que está presente en la conducta y en la razón de ser de los troyanos. Este reconocimiento contrasta con la actitud de las mujeres que se han ido desprendiendo de ese coro, ya que cada una de ellas avanzó en la dirección contraria. Es por ello que este reconocimiento, además de constituir un juicio acerca de lo que pasó en la tragedia, sirve de anticipo para aquello que ocurrirá inmediatamente sobre la escena. El *agón* entre Helena y Hécuba llena de un sentido nuevo estas palabras del coro.

⁶⁷ Cfr. Croally (1994), p. 93-94.

4.- La escena de Hécuba con Helena y Menelao

El segundo estásimo termina de manera abrupta. El ingreso a escena de Menelao, sin siquiera los versos anapésticos del corifeo que lo anuncie, pone la atención de los espectadores, que había sido elevada a través del coro al ámbito histórico-mítico, en el plano más concreto de las circunstancias de la guerra. Y, además, por primera vez esta guerra se presenta desde el punto de vista de quienes vencieron en ella. De modo que el contraste es doble: de tono y de perspectiva.

El tercer episodio ha merecido la atención de los críticos fundamentalmente a causa de dos hechos: la oración novedosa que Hécuba dirige a Zeus en los versos 884-888, y la escena de *agón* entre Helena y Hécuba.⁽⁶⁸⁾ Sin embargo, creemos que un punto fundamental de este episodio está constituido por la presencia de Menelao y sus aportes a la consideración de la guerra de Troya que viene de suscitarse.⁽⁶⁹⁾ Su afirmación inicial está dirigida en este sentido, y pone en evidencia aquello que ninguna de las mujeres troyanas ha querido reconocer:

(vv. 864-868) ἦλθον δὲ Τροίαν οὐχ ὅσον δοκοῦσί με
γυναικὸς οὔνεκ', ἀλλ' ἐπ' ἄνδρ' ὅς ἐξ ἐμῶν
δόμων δάμαρτα ξεναπάτης ἐλήσατο.
Κεῖνος μὲν οὔν δέδωκε σὺν θεοῖς δίκην
αὐτός τε καὶ γῆ δορὶ πεσοῦσ' Ἑλληνικῶ.

Las troyanas insistieron en la consideración de la guerra de Troya como la guerra causada por una mujer. El coro parece que se ha dado cuenta de que la historia de amores frustrantes está presente en Troya desde sus comienzos. La parábola termina de dibujarse cuando Menelao afirma, y ello desde el principio de su intervención, que la

⁶⁸ Comenta la oración de Hécuba, remarcando su carácter convencional, Barlow (1986), p. 209. En cambio, para las novedades teológicas o filosóficas que introduce, cfr. Scodel (1980), p. 94-95; Gregory, J. (1991), p. 171; y Biehl, W. (1989), pp. 334-337, y Croally (1994), pp. 80-81. Sobre la escena de Helena el artículo más significativo es el de Lloyd, M. (1984), pp. 303-313; también se refieren a la escena de Helena Vellacot, P. (1975), pp. 136-148, Gellie, G. (1986).

⁶⁹ Es interesante notar que ninguno de los editores o comentaristas del texto, incluso los más minuciosos, como Barlow o Perdicoyianni, han mencionado la importancia de esta *rhexis* inicial de Menelao, sino solamente en lo que tiene que ver con el hecho de que sus guerreros lo autorizaron a matar a Helena en Troya o a llevarla de nuevo hacia su patria.

causa de la expedición que se ha emprendido bajo su inspiración no es la recuperación de una mujer, sino la voluntad de castigar a aquel hombre que no se ha comportado como era dable esperar para un huésped. Es decir, la responsabilidad de la guerra pasa, por primera vez en la tragedia, desde el bando de los griegos hacia el bando de los troyanos.

Por ello, el ingreso de Helena será muy significativo. De ella y de su responsabilidad se ha estado hablando durante toda la tragedia. Se ha sugerido que su ingreso a escena, luego de la oda que trató acerca del eros, es irónica.⁽⁷⁰⁾ Sin embargo, creemos que nada puede estar más lejos de ello: después de todos los dolores que hemos visto, después de las distintas posiciones que cada personaje fijó acerca de las causas de la guerra de Troya, la entrada de aquella que fue mencionada como la responsable principal de esta guerra ⁽⁷¹⁾ no puede más que crear una tensión dramática de imprevisibles consecuencias. El debate sostenido por todos los personajes, y al cual se acaba de sumar el propio Menelao, para poner ante la consideración de los espectadores la posición de los propios griegos, se enerva en su más pleno sentido con el ingreso de Helena.

No queremos profundizar en la consideración de la estructura del *agón* entre Helena y Hécuba, en el que ambas se presentan ante Menelao, que hace las veces de un juez. La crítica ha realizado ya esta tarea con minuciosa prolijidad.⁽⁷²⁾ Podemos, sin embargo, ordenar los argumentos que ofrece la hija de Tíndaro para su defensa, en la *rhexis* de los versos 914-965, de la siguiente manera:

1.- Ella misma se presenta sólo como un eslabón en la cadena causal que llevó a la guerra. Dentro de esta cadena existen otros personajes, entre los cuales deben incluirse a Hécuba y al anciano (aquel que no mató al recién nacido, que figuraba en el sueño de Hécuba como una antorcha encendida), que deben tomar su parte en la culpa (vv. 919-923). Lloyd (1984) sugiere, a partir de los datos nuevos de un papiro (los cuales permiten determinar que el viejo servidor que llevó al recién nacido al monte Ida era un personaje en la primera obra de la trilogía troyana), que el *ὁ πρέσβυς* del verso 921 está referido a este viejo servidor, y lo justifica afirmando que una referencia a Príamo (que es

⁷⁰ Cfr. Strohm, H. (1957), p. 34, y Havelock, (1968), p. 126.

⁷¹ Helena como causa de la guerra y de la destrucción de Troya fue mencionada en los versos 34 y ss., 211, 357, 398 y 766 y ss.

⁷² Nos remitimos específicamente a los dos trabajos de M. Lloyd (1984), pp. 303-313, y (1992), pp. 99-112.

la otra posible interpretación de la mención) hubiera debido ser más explícita.⁽⁷³⁾ Sin embargo, creemos, con Huys,⁽⁷⁴⁾ que la expresión debe ser tomada específicamente como dirigida en contra de Príamo: la referencia alusiva se justifica en la gravedad de la acusación que Helena profiere, y en la habilidad retórica demostrada por esta Helena, que deja al espectador en la necesidad de reconstruir el referente de esta acusación, para lo cual cuenta con las palabras previas de Andrómaca, que recordaba esta misma situación (de la falta de Príamo) unos pocos versos antes (vv. 597-600). Por otra parte, compartir las culpas con un viejo servidor no parece diluir la responsabilidad de Helena; en cambio, hacerlo con Hécuba y con Príamo coloca a su situación en un contexto muy diferente.

2.- Su segundo argumento es que, dadas las circunstancias en que se desarrolló el juicio de Paris, su matrimonio con el troyano era un beneficio para Grecia. Este argumento sólo puede tener valor ante una platea considerada como griega, capaz de comprender la importancia del mantenimiento de esta libertad para Grecia. Según Helena, gracias a su traición a Menelao no se ejecutó ni la conquista militar de Grecia por parte de los bárbaros (ofrecida por Atenea al pastor troyano si esa diosa hubiera sido la elegida), ni la tiranía de Troya sobre Asia y Europa que le ofrece Hera (vv. 924-937). No hay evidencia mítica directa acerca del contenido de los ofrecimientos de las diosas que aquí menciona Helena.⁽⁷⁵⁾ Sin embargo, tanto en el contexto mítico dentro del cual nos estamos moviendo (y mucho más si tenemos en cuenta el contexto histórico particular), la relación conflictiva entre griegos y bárbaros está presente, y no sería difícil para el público ateniense reconocer la validez de los argumentos de Helena. La originalidad de Eurípides en cuanto a estas características del juicio de las diosas no puede dejar de ser significativa. Estas palabras de la hija de Tíndaro, por otra parte, echan por tierra, de alguna manera, con la visión de la tragedia como un canto destinado a criticar el belicismo ateniense: al menos, sirven para presentar las causas de la guerra de Troya como una opción irremediable entre una tiranía bárbara y una tiranía griega. Nada permite sospechar que Eurípides podría estar recomendando que hubiera sido preferible caer en las garras de la tiranía de los troyanos. Pero esta opción presentada por Helena

⁷³ Cfr. Lloyd (1984), p. 305, n. 12, donde refiere a Coles, R. A. (1974).

⁷⁴ Cfr. Huys, M. (1995), p. 279.

⁷⁵ Cfr. Stinton, T. C. W. (1965), pp. 36 y ss.

resultará decisiva a la hora de valorar el significado de la guerra y de la condición humana.

3.- A partir del verso 938, Helena se centra sobre la cuestión principal de su responsabilidad individual en el alejamiento de la casa de Menelao. Para ello, su primera afirmación consiste en mencionar que este *alastor* (de este modo denomina a Paris en el verso 941) que ha llegado a Esparta lo hace acompañado de una diosa no pequeña (en referencia a Afrodita). En ningún momento se detiene a considerar de manera específica que haya sido la diosa quien vulneró su voluntad de fidelidad. En todo caso, la referencia explícita se refiere a la duplicidad del nombre de Paris/Alejandro, y a la responsabilidad de Hécuba en esta duplicidad.⁽⁷⁶⁾ De modo que, para justificar el abandono de la casa de su esposo, la primera alusión de Helena se refiere a la culpa de Paris, y más específicamente a la de Hécuba que lo engendró y le otorgó este carácter doble (vv. 938-942). En este contexto, y por cierto de manera muy diluida, aparece la referencia a la responsabilidad de Afrodita.

4.- El segundo culpable de la conducta de Helena, entonces, será el propio Menelao, que, sin atender a las circunstancias particulares del visitante que ha recibido, la deja sola en la casa, abandonándola para navegar hacia Creta (vv. 943-944).⁽⁷⁷⁾ Resultará significativo el hecho de que Helena analice las conductas ajenas con minuciosa escrupulosidad. Sin embargo, cuando le toca analizar la conducta propia se comporta de un modo similar al que había mostrado el resto de los personajes: busca deliberadamente desviar la atención hacia los errores ajenos, y en ningún momento toma nota de su propia conducta.

5.- Es en este sentido que debe ser leída su referencia a la actitud coercitiva de Afrodita (vv. 945-950). Esta referencia nace como una pregunta retórica dirigida hacia sí misma: ¿cómo es posible que haya seguido a este extranjero, abandonando su propia patria y su hogar? (vv. 946-947). Con posterioridad, Helena conoce el camino correcto que la habría llevado hacia la felicidad. Pero en el momento de tomar su decisión, evidentemente no supo reconocer cuál habría sido este camino recto. Su situación no fue la misma de Medea cuando decide el asesinato de sus hijos. Allí, ella es consciente del bien y del mal antes de tomar una decisión, y sin embargo obra el mal de todas maneras.

⁷⁶ Cfr. Lloyd. M. (1989), pp. 76-79.

⁷⁷ Este detalle parece corresponder a una versión aportada por los cantos ciprios (cfr. Jouan, 1966, p. 180), y es retomada por Eurípides en *Andrómaca*, v. 593.

En este pasaje, Helena es consciente también del bien y del mal que debe obrarse, pero con retardo respecto de la decisión tomada. ¿Cómo no lo reconoció en el momento apropiado? En esta coyuntura, la referencia a Afrodita ejerciendo coerción sobre su voluntad actúa como una metáfora de la limitación de la existencia humana para comprender las reales circunstancias en las que se encuentra inmersa.

Si leemos el pasaje desde la perspectiva de la ética socrática, debemos decir que la conducta de Helena no es un testimonio de la existencia de la incontinencia, sino, en todo caso, un testimonio de que la paradoja socrática está planteada en términos equivocados: no se trata de que la educación o el conocimiento permitirían reconocer en cualquier condición cuál es la acción buena que debe obrarse, sino de que, en el momento de tomar una decisión acerca de una acción, el hombre está constreñido por circunstancias ajenas a su voluntad a tomar una decisión equivocada. En este caso, el constreñimiento provino de la concurrencia de circunstancias muy complejas: el propio interior de Helena, que en su deseo de lujo exótico se convirtió en Afrodita (como le retrucará más adelante Hécuba, aunque ahora la propia Helena no diga nada muy diferente); la conducta doble de Paris, testimoniada en su nombre y en sus actitudes, y la actitud desaprensiva de Menelao, que la deja abandonada a su propia suerte en una situación de tanto riesgo. La concurrencia de todas estas circunstancias favorables para que tomara la decisión equivocada es la que se ha convertido en Afrodita, esta fuerza superior a la cual el propio Zeus debe someterse. La frecuencia con que el hombre se ve sometido a un constreñimiento o a una coerción semejante es la que convierte en profundamente trágica a la existencia humana, incapaz de tomar decisiones adecuadas en el marco de la complejidad dentro de la cual se mueve, y en el marco del carácter limitado de su propia condición. Creemos que esta disputa acerca de la responsabilidad de Helena y de la manera en que debe entenderse la significación de Afrodita no debe plantearse en términos teológicos ni éticos. Por el contrario, lo que le habría interesado destacar a Eurípides, y en esto radica buena parte de la significación de la tragedia, es el carácter particular de la existencia humana: su condición miserable, sujeta al constreñimiento de una serie de fuerzas que exceden el límite de lo humano. No le interesa a Eurípides determinar con precisión si estas fuerzas están constituidas por una realidad objetiva y separable de la condición humana, como las divinidades

antropomórficas de las que habla el mito tradicional, o si, en cambio, estas fuerzas responden a la conjunción de acontecimientos que la propia conducta del hombre ha creado. En última instancia, ambas explicaciones coinciden en sus consecuencias. Pero la realidad del hombre que debe enfrentarse con estas consecuencias de la existencia constituye el punto central de la situación trágica de la condición humana según Eurípides.

6.- Ello podrá observarse mejor en la última parte del discurso de Helena. Su afirmación de que, después de la muerte de Paris, ella intentó en varias oportunidades escapar de Troya, pero le fue impedido por los guardias (vv. 951-958), es rechazada posteriormente por Hécuba (vv. 1010-1022). Este debate aparta su foco de atención de la determinación de las cuestiones sutiles e intangibles acerca de las motivaciones profundas de las acciones humanas, para adentrarse en la consideración más burda de la verdad o falsedad de hechos objetivos y que deberían resultar comprobables. No compartimos la afirmación de Lloyd acerca de que estas disputas sobre cuestiones de hecho permanecen irresueltas, y de que aparecen ocasionalmente en Eurípides, como si se tratara de una circunstancia aleatoria.⁽⁷⁸⁾ Por el contrario, creemos que el desacuerdo acerca de estas cuestiones de hecho (desacuerdo que, por otra parte, conforma el punto final tanto de la *rhexis* de Helena como de la respuesta de Hécuba) representa el mejor testimonio acerca de las limitaciones de la condición humana sometida a la tensión de una guerra: si en la obra no se puede determinar exactamente si Helena intentó o no escapar de Troya luego de la muerte de Paris, ello se debe a que tanto sus palabras como las de Hécuba están teñidas de intereses particulares, y estos intereses impiden, incluso, juzgar la realidad de los hechos objetivos. En estas circunstancias, la condición humana alcanza el punto extremo de su fragilidad: no sólo está sometida a una coerción que la excede, sino que, además, debe enfrentarse con la imposibilidad de determinar la realidad de los hechos objetivos. El mundo exterior, desde esta perspectiva, se convierte también en conflictivo. La posibilidad del acto heroico es nula dentro de este contexto. No resultará casual que Eurípides profundice en esta línea de análisis en la siguiente tragedia que trata el tema de la guerra, *Helena*, en donde la realidad misma del mundo objetivo es sometida a examen.

⁷⁸ Cfr. Lloyd (1992), pp. 67 y 105.

Las argumentaciones de Helena son respondidas con minuciosidad en el siguiente discurso de Hécuba de los versos 969-1032. Punto por punto, la reina se encarga de rebatir cada uno de los seis argumentos utilizados por la bella esposa de Menelao. No nos interesa aquí seguir el rastro de la argumentación retórica. En todo caso, debe remarcar que el aparente triunfo retórico de Hécuba (en tanto cada uno de los argumentos postulados por la tindarida es rebatido por Hécuba, y parece dejar sin nuevas argumentaciones a la esposa de Menelao) se diluye con la resolución tomada por el rey espartano. Si en el plano de la argumentación retórica el triunfo está de un lado, en el plano de las resoluciones de la acción el triunfo parece desplazarse hacia el lado contrario. Ello representa, evidentemente, un nuevo contraste en esta sucesión de desacuerdos y malos entendidos en que se convierte la tragedia. Si la muerte de Helena parece haber estado dispuesta cuando Menelao y Helena se presentaron sobre la escena, una vez que ha concluido el *agón* Menelao se retira y decide llevar a su esposa hacia Esparta; en estas circunstancias, todos saben (el público, a través de las noticias de *Odisea*, y Hécuba, a través de su comprensión natural de las debilidades de los hombres) que no la matará, y que terminarán viviendo juntos nuevamente, como si todos los dolores de la guerra de Troya (y todas las culpas de esta Helena, de las cuales la propia Hécuba acaba dar pruebas ante la mirada aparentemente complacida de Menelao) no hubieran existido. El largo debate resultó completamente inútil, al menos desde la perspectiva del avance de la acción trágica, ya que nada nuevo se decide a partir de él. O, en todo caso, lo que se decide es lo contrario de lo que las palabras han demostrado.

Sin embargo, su significación debe ser buscada en una doble vía: en primer lugar, en función de las novedades que introduce acerca de la manera de entender la guerra de Troya (puesto que ya no se analiza únicamente como un hecho cruel debido a la injusticia y saña de los griegos, sino que se convierte en el producto de una coerción debida a la situación particular de la condición humana, incapaz de entender las circunstancias que atraviesa, e incapaz también de emitir un juicio acerca de los hechos objetivos); en segundo lugar, en cuanto da un nuevo testimonio de la manera que tienen los hombres de tomar sus decisiones, donde se contraponen lo que parecen las razones intelectuales y los deseos del corazón.

Finalmente, en la consideración conjunta de la tragedia, podemos plantear que cada uno de los personajes ha dado su visión sobre la guerra de Troya. El elemento común a todas estas visiones está constituido por el hecho de que cada una de ellas parte de una manera individual e interesada de considerar las cosas. La afirmación de Barlow de que Casandra está obsesionada por el futuro, mientras Andrómaca está fijada en el pasado y Hécuba se mantiene asida a lo posible y a lo presente, es válida pero incompleta.⁽⁷⁹⁾ Si el público o el lector quisiera realizar una lectura desprejuiciada acerca de las motivaciones y de las culpas de la guerra en función de lo que han sido las diferentes aportaciones de cada una de las instancias compositivas de la tragedia, no podría compatibilizar los distintos aspectos que, desde el presente, se dirigen hacia el pasado y hasta el futuro. En cambio, se encontraría con una serie de visiones parciales, cada una de las cuales encierra su cuota de verdad y su cuota de falsedad, pero que resultan incompatibles entre sí. La incompatibilidad de todas estas visiones (y de cualquiera de ellas con alguna verdad que pueda plantearse como objetiva) encierra el verdadero sentido del carácter trágico de la condición humana, incapaz de escapar a esta visión parcial e interesada de las cosas. Esta escena entre Hécuba, Helena y Menelao ofrece el mejor testimonio de esta incompatibilidad radical de la perspectiva desde la cual el hombre analiza su realidad.

5.- La escena de cierre

Con esta situación, planteada en estos términos, la tragedia no puede más que llegar a su fin. Sin embargo, el fin de la obra ofrece algunas diferencias palpables con lo que constituyen los fines euripideos tradicionales. Estas diferencias no parten de un mero afán innovador en la materia por parte del poeta, sino que surgen de la profunda necesidad de congruencia entre la estructura compositiva y la estructura profunda del texto.

En este sentido, hemos señalado reiteradamente la pertinencia con la que Dunn destaca la carencia de signos concretos de cierre en la tragedia que ahora

⁷⁹ Cfr. Barlow (1986), p. 33.

consideramos.⁽⁸⁰⁾ Sin embargo, hemos señalado también la inconveniencia de algunos aspectos de la explicación propuesta por el crítico para esta observación. El análisis del desplazamiento de los signos de cierre desde el final hacia el comienzo de la tragedia es un punto de partida indispensable para la comprensión de la estructura de la tragedia, y constituye un dato necesario para la determinación de su significación literaria. Sin embargo, el hecho de que los signos de cierre tradicionales en Eurípides (la aparición del *Deus ex machina*, la profecía conclusiva, la explicación etiológica, y los versos anapésticos del coro que señalan su salida de escena) estén ausentes no significa que no haya ningún signo de cierre. Por el contrario, estos signos de cierre, diferentes y originales, se multiplican (o, por decir mejor, se profundizan), aunque estén configurados de una manera que pueda generar alguna sorpresa:

1.- El tercer estásimo (vv. 1060-1117) forma un cierre lírico adecuado a lo que acaba de ocurrir sobre la escena. De alguna manera, traza una mirada nostálgica hacia un pasado irrecuperable. Sin embargo, además de esto, la consideración conjunta de la estructura del estásimo nos permitirá descubrir que, al mismo tiempo que la reflexión se dirige hacia lo que acaba de ocurrir sobre la escena, también contiene elementos que pueden conformar un signo de cierre, si no tradicional, al menos no insólito en la tragedia de Eurípides.

El tema primario de la oda está nuevamente constituido por la ciudad de Troya y su felicidad perdida. En este sentido no hay nada nuevo, y esta meditación podría formar el cierre, tanto para el episodio anterior, cuanto para la tragedia como un todo, y en esto no se diferencia de los restantes estásimos, que tienen las mismas características. Debe decirse, en este sentido, que los dolores de Troya son observados por el coro desde dos perspectivas: en primer lugar, desde una perspectiva orientada hacia el pasado, y a partir de una consideración cósmica de la relación entre la ciudad y sus altares, en la primera estrofa (vv. 1060-1070), cuando las mujeres recuerdan el modo en que Troya misma era un templo para Zeus, y, en la antiestrofa (vv. 1071-1080), cuando ese mismo recuerdo del esplendor de los altares de Troya se define por su carencia o inexistencia actual. Barlow destaca el tono de sensualidad de esta descripción, en la que el color, la luz, la

⁸⁰ Cfr. Dunn (1993), esp. p. 24, y (1996), esp. cap. 7, pp. 101-114.

forma, la textura, el movimiento, el olor, el sonido, el calor y el frío son remarcados.⁽⁸¹⁾ La manera en que las mujeres se detienen a describir el fuego, el incienso, el humo, el agua helada de los ríos, las verdes praderas y la nieve de las montañas derretida por el sol de la mañana, parece contradictoria con la situación desesperante en la que se encuentran. Por otro lado, con la segunda estrofa (vv. 1083-1099), se abre la segunda perspectiva desde la que se contemplan los dolores de Troya: ahora el coro se detiene en la consideración de la situación personal de cada una de las mujeres que lo integran, que cantan al esposo perdido y transmiten, en un extraño discurso directo,⁽⁸²⁾ el llanto de sus hijos ante la situación que les espera. Esta intervención directa de una doncella clamando ante su madre abre paso a la consideración de la antiestrofa segunda (vv. 1100-1117), en la que nuevamente se analiza el futuro que le espera a cada una de las mujeres, sobre todo a la luz de lo que acaba de ocurrir sobre la escena, y se repiten las tradicionales maldiciones a Helena y a Menelao, y a Esparta en general. Hasta aquí, la reflexión no es muy diferente a la de los restantes estásimos.

Sin embargo, es en este contexto deliberadamente generalizador que aparece un elemento distintivo respecto de los otros cantos: este elemento constituirá el signo de cierre que mencionábamos. Hemos remarcado que el canto de las mujeres bien puede servir de reflexión a los acontecimientos inmediatos de la escena, cuanto a la tragedia como un todo. Sin embargo, además de ello, la alusión a los inexistentes altares de los dioses, a la muerte de las ceremonias de culto debidas a los dioses, que el coro menciona en la primera antiestrofa, constituye un símbolo del obligado alejamiento de estos dioses, que no pueden permanecer junto al hombre amado que agoniza (como se ve en el final del *Hipólito*),⁽⁸³⁾ ni junto a la ciudad que se encuentra en la misma situación. No se trata de una acusación en contra de la crueldad de los dioses: por el contrario, la naturaleza misma de los dioses hace que no puedan compartir la finitud de la condición humana, presente tanto en la muerte individual, cuanto en la muerte colectiva de la consideración cósmica de la ciudad. Esta comprobación acerca del alejamiento de los dioses, realizada

⁸¹ Cfr. Barlow (1986), p. 215.

⁸² El tono individual del canto de las mujeres del coro en esta circunstancia sólo tiene un paralelo eurípideo en *Hécuba*, 475 y ss. Por otra parte, la introducción de las palabras directas de la doncella es un recurso propio del discurso de mensajero, como puede verse, por ejemplo, en *Heracles*, 988 y ss., y en *Bacantes*, 1118 y ss.

⁸³ Cf. Blomqvist, J. (1982), pp. 398-414.

por el coro, nuevamente resulta tardía: hemos visto la manera en que, en el prólogo, los propios dioses explicaban su alejamiento. Ahora es el coro quien lo describe, enlazando de esta manera conceptual las reflexiones iniciales con las finales. Sin embargo, el contraste entre ambas instancias es muy significativo: mientras en el prólogo la palabra de los dioses que aparecen *ex machina* testimonia la realidad de un acontecer inminente, en la reflexión del coro la descripción de este alejamiento, presentado como inminente, es, en realidad, cosa ya del pasado: la relación entre una y otra aseveración es una clara indicación de que la tragedia está llegando a su fin; pero el contraste entre la certeza de las palabras de los dioses en el prólogo y el retraso con que es comprendido el alejamiento por las mujeres del coro en este estásimo, ya al final de la tragedia, no es más que otra indicación de que este fin de la obra lleva implícita una imcomprensión radical acerca de la conducta de los dioses por parte de los hombres. El plano divino y el plano humano marchan en la misma dirección, pero de manera desfasada. La concreción del momento en que el plano humano accede a la comprensión del plano divino de la acción conforma un cierre al planteo dramático y compositivo de la obra y, al mismo tiempo, una definición del grado de imcomprensión dentro de la cual se mueve la condición humana, formando de este modo el cierre al planteo de la estructura profunda, significativa, del texto. Finalmente, ambas estructuras coinciden y se implican mutuamente.

2.- El comienzo del cuarto episodio, con el tercer ingreso de Taltibio sobre la escena, da lugar a la escena de mayor patetismo dentro de la tragedia. La información que trae Taltibio, en su *rhexis* de los versos 1123-1155, respecto de la partida de Andrómaca y respecto de la prisa de Neoptólemos a causa de la situación interna en Ftía, no tiene otra intención que justificar la circunstancia presente de la soledad escénica en la que ha quedado Hécuba, y de brindar la oportunidad de concentrar sobre esta misma Hécuba la significación de los dos hechos más dolorosos que quedan para ser contemplados acerca del final de Troya: el ingreso del cadáver de Astianacte sobre el escudo de Héctor, con el objeto de que reciba las honras fúnebres correspondientes, y el derrumbe definitivo de la ciudadela de Troya. Cada uno de estos dos hechos tiene, por sí mismo, la suficiente fuerza como para que puedan ser considerados símbolos de la muerte definitiva de Troya. No obstante, cuando ambos se suman, y cuando recaen en conjunto sobre el

mismo personaje, su valor simbólico y conclusivo se potencia. Analicémoslos, por tanto, con detenimiento.

2.1.- La *rhexis* de Hécuba de los versos 1156-1206 resume el significado de la primera escena. En ella se encuentran, en realidad, dos símbolos: el escudo de Héctor y el cadáver de Astianacte. Cada uno de estos símbolos remite hacia el pasado y hacia el impensable futuro: en el primer caso, la referencia se dirige hacia la gloria pasada de Troya, y, en el segundo, hacia la inexistente esperanza troyana respecto del futuro. En ambos casos, la relación de estas significaciones simbólicas respecto de los aqueos es puesta de manifiesto por Hécuba desde un principio:

(vv. 1158-1160) ὦ μείζον' ὄγκον δορὸς ἔχοντες ἢ φρενῶν,
τί τόνδ', Ἀχαιοί, παῖδα δείσαντες φόνον
καινὸν διειργάσασθε;

Lo que los aqueos han hecho en Troya es un hecho nuevo. Este término καινὸν, referido evidentemente al conjunto de la expedición contra Troya y no sólo al asesinato del niño, implica una deliberada diferenciación respecto de los ideales heroicos. Los hechos del pasado, según son narrados por la épica, y en función de los valores que en ella se expresan, son heroicos. Los hechos presentes, al menos en la visión de Hécuba, llevan implícita una nueva manera de juzgar el pasado: los mismos aqueos que fueron capaces de matar a Héctor (y la presencia del escudo sobre el escenario es testimonio de esta valentía aquea) no son capaces ahora de asumir la posibilidad de hechos heroicos de la misma naturaleza en el futuro, y, en función de ello, le temen a un niño, que, por otra parte, no podrá representar un riesgo mayor que aquel que ya han sabido sobrellevar estos mismos aqueos: el propio cadáver de Astianacte sobre la escena será testimonio de ello. De manera tal que la muerte de Astianacte no sólo simboliza el fin de las esperanzas de refundación de Troya, sino que, al mismo tiempo, simboliza el fin de las esperanzas de una actitud heroica futura por parte de los aqueos.

Sin embargo, y al mismo tiempo, este mismo cadáver de Astianacte significa también una puesta en cuestión de la naturaleza heroica de los hechos de los aqueos en el pasado. ¿Pudo ser heroica la acción de un ejército que tomó una ciudad y, por temor a

represalias futuras, se atrevió a matar a un niño indefenso? Si la venganza de Alcmena sobre Euristeo en *Heraclidas* resultaba tan cruel como la de Hécuba sobre Polimnestor en *Hécuba*, o como la de los epígonos sobre Tebas en *Suplicantes*, en todos estos casos las venganzas eran el producto de sufrimientos muy concretos infligidos por aquellos que pagarán las consecuencias de sus acciones. Si, de todas maneras, aquellas venganzas sonaban crueles, no podrá decirse nada muy diferente de esta venganza de los aqueos sobre aquel que ninguna culpa tuvo, y ni siquiera disfrutó de la posibilidad de defenderse, como en los casos anteriores. Es decir, se profundiza hasta la extenuación con la descripción de las crueldades a las que es capaz de llegar la condición humana sometida a la tensión de una guerra. Al mismo tiempo, la posibilidad de la acción heroica se debilita hasta su máxima expresión.

Es por ello que podemos afirmar que la acción de Hécuba, preocupada por preparar adecuadamente el enterramiento del cadáver de Astianacte, implica un signo de cierre: no sólo para la tragedia en su aspecto argumental, sino, más allá de ella y más importante aún, para la esperanza de una conducta que reivindique los valores heroicos, y ello en la doble perspectiva del pasado y del futuro.

2.2.- El cuarto ingreso a escena de Taltibio (verso 1260) implica la puesta en marcha de la última parte del plan de los aqueos en contra de Troya. Además, representa, de alguna manera, una modificación en la conducta del propio Taltibio, que de mensajero de infortunios no decididos por él se convierte en autoridad que toma determinaciones acerca de la destrucción de Troya (vv. 1260-1264). Ello representa un intento final por debilitar, al menos en parte, la simpatía y humanidad que pudiera generar el personaje. El poeta parece querer indicarnos que no debemos perder de vista que este mensajero comprensivo y amable en última instancia no es más que otro de los soldados aqueos que ha destruido Troya. Finalmente, Taltibio vuelve a su papel de transmisor de las dos órdenes postreras respecto de las mujeres del coro y de Hécuba, esto es: que se embarquen hacia el futuro que les espera (vv. 1265-1271).

La primera de las órdenes de Taltibio es obedecida inmediatamente por los capitanes encargados de esa tarea. Lo que queda de Troya, si algo quedaba, es puesto bajo las llamas. La pregunta de Hécuba de los versos 1287-1290, en que se dirige, para averiguar si ve lo que les está ocurriendo, al hijo de Cronos y señor de Frigia, padre

generador de todos los troyanos, tiene la función de destacar este lazo estrecho entre la divinidad y la ciudad de la cual debe ser el protector. ¿Debe entenderse esta pregunta como una protesta en contra de la falta de preocupación de los dioses por el acontecer de los humanos? Es posible. Algo muy similar dirán Agave y Cadmo en el final de *Bacantes*. De todas maneras, esta protesta en contra de esta despreocupación de los dioses no implica un descreimiento acerca de la existencia de estos mismos dioses. Por el contrario, la manifestación de la diferencia de *status* entre la condición humana y la condición divina es una comprobación constante de la tragedia griega, y de la eurípidea en particular. Esta comprobación de la diferente condición, en cuanto a las consideraciones existenciales, entre el plano humano y el plano divino, entre la condición humana y las divinidades, forma un cierre adecuado a la tragedia de Troya. Al menos eso es lo que creen las mujeres del coro:

(vv. 1291-1292) Δέδορκεν, ἅ δὲ μεγάρολις
ἄπολις ὄλωλεν οὐδ' ἔτ' ἔστι Τροία.

El dios ve lo que ocurre, pero la gran ciudad ya no existe. Es imposible pensar que una divinidad pueda obrar respecto de algo inexistente. Incluso, como hemos visto, es impensable que el dios se acerque a contemplar la agonía humana. El derrumbe definitivo de Troya, expresado por Hécuba y el coro en el diálogo lírico de los versos 1325-1326, marca la última señal de que ya nada puede esperarse en cuanto a acciones futuras. El *Deus ex Machina* no es puesto al comienzo de la tragedia por el único hecho de que el resto de la obra debe aparecer como un éxodo extendido, sino también porque, en el éxodo real de la obra, no puede más que esperarse la desaparición absoluta de los dioses. El equilibrio entre el dios del prólogo y el del éxodo, frecuente en las tragedias eurípideas, ahora se manifiesta a partir de la comprobación de su ausencia. La profusión de adjetivos con alfa privativa en estos últimos cuarenta versos (⁸⁴) denota la intención del poeta por resaltar esta carencia absoluta en que nos encontramos. La desolación, el vacío intensamente sentido, es el signo de cierre más fuerte.

⁸⁴ Como ἄπολις en el verso 1293, ἄταφος y ἄφιλος en el 1313, ἄιστος en el 1314, ἀνόσιος en el 1316, ἀνώνυμος en el 1319 y ἄφανές en el 1322, por ejemplo.

Por otra parte, en estas circunstancias no podría esperarse una profecía conclusiva o una explicación etiológica, puesto que no hay más futuro del cual hablar. El futuro de Troya fue enterrado junto con Astianacte. Pero, al mismo tiempo, el futuro de los aqueos, al menos en cuanto a la posibilidad de realización de un ideal heroico, también está enterrado junto con Astianacte. Inclusive, hasta la visión heroica del pasado griego está también enterrada junto al escudo de Héctor. La salida de las mujeres del coro en dirección a los barcos de los aqueos tiene una fuerza impresionante como símbolo de la desolación en la que ha quedado convertida la ciudad de Troya. Pero es también un símbolo de la desolación en la que queda sumido el hombre cuando contempla la realidad de la condición humana. Si faltan otros signos de cierre, ello ocurre por una imposibilidad congruente con el planteo dramático de la tragedia. En las circunstancias presentes, todos los signos han sido llevados hasta su extenuación.

LA GUERRA COMO ELEMENTO ESTRUCTURADOR

La guerra de Troya ha sido desmenuzada a lo largo de toda la tragedia. Las causas y las competencias de cada uno de los presuntos responsables (divinos y humanos) han sido buscadas por cada uno de los personajes. Troyanos y Aqueos compartieron y disintieron acerca de la visión de las cosas respecto de la guerra. Pero el aspecto más importante en el que todos ellos han coincidido ha sido el hecho de que siempre las visiones acerca de la guerra han sido parciales. Cada uno buscó la responsabilidad ajena. Nadie pudo darle a la guerra y al dolor que es inherente a ella una dimensión superior, que represente una aceptación de culpas o una asunción de responsabilidades. Las distintas argumentaciones acerca de la guerra de Troya no son más que las propias manifestaciones del egoísmo individual por parte de cada personaje, sin que ninguna de estas argumentaciones pueda ser considerada aquella que representa la visión última del poeta acerca del tema. Lo que ocurre es que Eurípides no ha intentado dar una opinión específica acerca de la guerra de Troya, ni acerca de ninguna guerra en particular (aunque su motivación primera para la elección del tema de su tragedia haya estado en la realidad de la guerra del Peloponeso que le tocó vivir), sino

que su motivación ha estado puesta en la descripción de la dolorosa y trágica realidad de la existencia humana.

Hemos señalado el modo en que cada uno de los personajes fracasa en su intento de trascender a su propia situación. Cada uno de ellos (desde Hécuba hasta Helena, pasando por el coro de mujeres y por el propio Menelao, así como por Casandra y Andrómaca) fracasa en su intento de realizar un acto ligado con los valores heroicos. Por supuesto, también fracasan cuando intentan acercarse hacia una visión piadosa de las cosas. Ninguno de los personajes es capaz de mirar su propia realidad a partir de la comprensión de que el dolor producido por la guerra de Troya forma una parte connatural a la situación de guerra. Inclusive, el sacrificio de Astianacte puede ser mirado desde esta perspectiva: representa la inutilidad de una muerte ofrendada en vano y de manera no consentida (a diferencia de las muertes de Macaria, Polixena y Evadne en las tragedias anteriores sobre el tema de la guerra), y, al mismo tiempo, la inutilidad de una venganza que determina la caducidad de cualquier valor de características heroicas. Para decirlo en términos socráticos, ninguno de los hombres tiene el suficiente valor como para llegar a la sabiduría que representa contemplar los límites de la condición humana. Ninguno de ellos obra el mal sobre la escena. Todos los hechos, buenos o malos, heroicos o cobardes, forman parte del pasado. Pero en el análisis de estos hechos del pasado inmediato nadie llega al punto de reconocer la realidad de su humanidad. Y ello no ocurre por falta de educación, sino por una imposibilidad que está inserta en los propios límites de la condición humana. La verdad es inalcanzable por egoísmo, pero también porque se la encuentra cuando ya es inútil, una vez que los hechos han pasado. Esta es la tragicidad de la condición humana: si quiere conocer la verdad para obrar el bien deberá comenzar, en el plano individual, por olvidar su egoísmo (algo que se muestra como imposible), y, en el plano existencial, por reconocer la realidad de las coerciones que lo fuerzan a obrar antes de que su decisión sea tomada (lo cual también se manifiesta como imposible). Esta doble limitación determina la realidad de la condición humana.

Hécuba es el personaje que, con su presencia a lo largo de toda la tragedia, sostiene la estructura compositiva de la obra. Pero no es de ella de quien se trata de manera particular. El tema de la guerra de Troya está presente en cada una de las

argumentaciones de los personajes, y sirve de hilo conductor al desarrollo del planteo trágico. Sin embargo, no debemos buscar la opinión de Eurípides sobre esta guerra detrás de las palabras de alguno de estos personajes, pues el poeta se esconde detrás de cada uno de ellos y de todos en conjunto. Es esta tragicidad de la existencia humana, que se hace visible a partir de la guerra de Troya, y de la cual cada uno de los personajes puede dar buena cuenta, quien configura la temática central dentro de la cual la tragedia se desenvuelve.

En este sentido, el poeta nos enfrenta con varios personajes signados por el dolor. Además, nos enfrenta a la paradoja de que estos personajes representan a los dos bandos en pugna dentro de un conflicto bélico. La actitud humana y piadosa de la que los griegos se enorgullecen es ejercida por los personajes que deberían ser considerados bárbaros. Pero es que si nos ponemos en el lugar del otro, el otro está representando nuestro mismo papel, con sus virtudes y limitaciones. El mérito del poeta ha consistido justamente en presentar, ante una audiencia griega, la realidad de la condición humana vista desde la perspectiva de los no griegos. Pero es que esta condición humana escapa a las calificaciones de carácter étnico, y se manifiesta con igual rigor independientemente de las circunstancias particulares. Es por ello que planteamos que, para la comprensión de la tragedia, no hace falta pensar en la posición del poeta respecto del conflicto bélico de su realidad histórica: cualquiera que haya sido su posición política, lo que se descubre en *Troyanas* es una comprobación acerca de la condición humana que está por encima de cualquier toma de posición parcial.

Se ha dicho que la tragedia constituye un alegato antibélico. Inútil sería negar este carácter, evidente por donde se lo mire. Sin embargo, creemos que es mucho más que ello: es un intento de comprender el profundo abismo dentro del cual se debate el hombre. La imposibilidad de evitar el dolor, y la incapacidad para elevarse por encima de él, quedan patentizados con la conducta de cada uno de los personajes, y de cada uno de los bandos en pugna. Por ello, en estas condiciones, la guerra es una realidad inevitable. No podemos exigirle al poeta una condenación de la guerra anacrónicamente planteada desde el pacifismo del siglo veinte. Sin embargo, el poeta ha hecho algo más profundo: ha examinado las conductas y las condiciones que tornan a la guerra como un hecho inevitable a partir de la comprensión de la realidad humana. Ha abierto la puerta para que

el hombre de todas las épocas (incluso este hombre tan soberbio de nuestro siglo) se asome a los abismos y a las profundidades de las limitaciones de la condición humana. Es por ello que sugerimos que calificaciones tales como belicismo o antibelicismo, pesimismo u optimismo, están fuera de contexto respecto de su hacer trágico. Eurípides es un escritor de tragedias, y como tal nos muestra a los hombres obrando en las condiciones reales en las que los ponen las distintas circunstancias, la guerra entre ellas. Y esta guerra no es, en sí misma, ni buena ni mala: es parte de su realidad. En todo caso, la manera en que el hombre reacciona ante esta guerra es la que se describe, con todas las connotaciones trágicas, en su obra. Y esta manera de reaccionar del hombre no es exclusiva de un momento histórico determinado, sino que constituye una constante de la condición humana, y un desafío para aquellos que se animen a plantear la necesidad de construir un nuevo humanismo.

EL TEMA DE LA GUERRA EN *HELENA*: La profundización del sinsentido

El tema de la guerra dentro de la estructura compositiva de la tragedia *Helena* adquirirá capital importancia. La evolución en el pensamiento del poeta acerca de esta temática alcanzará, con esta obra, uno de los términos extremos de su desarrollo, y, al mismo tiempo, marcará un punto de inflexión en el decurso de su posición sobre el tema. En este sentido, este punto de inflexión no tendrá que ver con una reacción ante un cambio en las circunstancias externas en la evolución política de la coyuntura de la guerra del Peloponeso, sino, más bien, con el reconocimiento por parte del poeta de su arribo hasta una situación de no retorno en la manera de plantear la temática bélica. Por ello, ante este estado de cosas, el poeta no tendría más solución que, a partir de aquí, producir un brusco cambio de dirección. Este cambio de dirección se vería representado por *Ifigenia en Aulide*. Pero veamos las cosas con detenimiento.

Si bien los críticos han tratado la cuestión de la guerra en *Helena* con bastante frecuencia, creemos que lo han hecho con demasiada ligereza. Es por ello que se torna indispensable retornar a su consideración, desde una perspectiva literaria, si quieren obtenerse resultados adecuados para una valoración nueva de los contornos trágicos de la obra. Esta reconsideración deberá plantearse, como en las tragedias anteriores, a partir de la valoración del modo en que funciona este tema de la guerra en el contexto de la estructura compositiva de la tragedia de la que forma parte, y analizado sobre el telón de fondo de una disputa de carácter ético.

En este sentido, la primera cuestión que se presenta ante nuestros ojos es la referida a la significación de la reivindicación del personaje de Helena. Ha constituido un interés primario de los críticos determinar si esta reivindicación de Helena implica, de alguna manera, una forma de plantear una reacción en contra de las pasiones anti-

laconias, como sugieren Grégoire y Méridier,⁽¹⁾ o de expresar la extrema desilusión por los esfuerzos desperdiciados en una cruel guerra sin sentido,⁽²⁾ o si, por el contrario, la rehabilitación de Helena lleva implícita, en realidad, como sugiere Delebecque, un modo de propugnar la rehabilitación de Alcibiades.⁽³⁾ Desde la perspectiva bélica en que estamos analizando las obras de Eurípides, estas interpretaciones obligarían a plantear un cambio en la posición del poeta, y a trazar un mapa de la evolución de su pensamiento que está lejos de resultarnos convincente: así, se ha llegado a plantear que, desde el afán patriótico de sus primeras tragedias (fundamentalmente *Heraclidas* y *Suplicantes*), el poeta se volcaría hacia una posición antibelicista, motivado por una circunstancia histórica particular, en *Troyanas*, hasta que, llegado el momento, habría vuelto a cambiar de posición, al señalar que este antibelicismo debería implicar una reivindicación de la posición espartana con la tragedia que comentamos ahora. Creemos que una lectura de este tipo no hace más que desvirtuar las evidencias proporcionadas por los textos.

Antes de detenernos en el análisis de la cuestión de la guerra dentro de la estructura compositiva de la tragedia se nos presenta, por ello, una cuestión preliminar. En lo que se refiere a la cuestión de la aparente reivindicación del personaje de Helena que la obra plantea, lo primero que debe abordarse es el tema relacionado con las fuentes en las que se habría basado Eurípides para esta nueva manera de presentar al personaje. Ocurre que, en la tragedia que comentamos, esta novedosa presentación de Helena no ha dejado de suscitar la extrañeza de los críticos.⁽⁴⁾

El poeta nunca trató con demasiado aprecio a esta figura femenina tomada prestada de la épica homérica, y prueba de ello es la manera odiosa en la que, según hemos visto, se la presenta en *Andrómaca* y en *Hécuba*.⁽⁵⁾ Pero el mayor acercamiento a una visión negativa acerca de su responsabilidad en la guerra de Troya (y en las muertes

¹ Cfr. Grégoire, H. et Méridier, L. (Eds.) (1950), pp. 30-34.

² Es lo que se desprende, sobre todo, de los trabajos más viejos de Nestle, W. (1901), y de Radermacher, L. (1903), pp. 20-25.

³ Cfr. Delebecque, E. (1951), pp. 338 y ss.

⁴ Un estudio completo de las diferentes presentaciones que este personaje de Helena ha merecido, desde sus prefiguraciones míticas hasta su aparición en la épica, la lírica, la tragedia y la comedia, la prosa histórica y filosófica, y desde el mundo griego hasta sus representaciones contemporáneas, puede encontrarse en Homeyer (1977).

⁵ En *Andrómaca*, Peleo acusa a Helena (vv. 602-680) de ser culpable de todos los males de los aqueos, aunque el propio Menelao la defiende. También en *Hécuba*, aunque de manera ocasional, se la presenta como culpable de los males de la guerra: cfr. los versos 640 y 944-952. Sobre las visiones de Helena en la tragedia griega puede consultarse Romilly, J. de (1988), pp. 129-143.

que esta guerra produce) se descubre en *Troyanas*, del año 415 A.C., y se volverá a encontrar en *Orestes*, del 408 A.C. En medio de estas dos fechas, en el 412 A.C., *Helena* nos muestra una reivindicación del personaje, presentado ahora prácticamente como un modelo de amor conyugal, que no ha podido menos que sorprender. Esta presentación, evidentemente, tiene necesidad de ser explicada de alguna manera. De todos modos, esta explicación deberá obtenerse a partir de la comprensión del modo en que la conformación del personaje funciona dentro de la estructura compositiva de la obra en su consideración como tragedia, y en el entendimiento del modo en que se produce la relación de esta reivindicación de Helena respecto del tema más amplio de la guerra. Ambas cuestiones se encuentran involucradas mutuamente.

¿Pero es ciertamente el personaje de Helena, tal como lo presenta Eurípides en esta tragedia, único o diferente en cuanto a la forma de ser configurado como personaje? Definitivamente, no. La Helena homérica, a la que tal vez estamos más acostumbrados como lectores, era, evidentemente, un personaje liviano, ganado por el deseo de lujo exótico por Paris, quien contó para el éxito de su empresa (robar a la mujer de su huésped Menelao, la que tenía fama de ser la más bella de Grecia) con la complicidad de Afrodita, que premió de este modo el favor del troyano cuando la eligió como la más bella de las diosas.⁽⁶⁾

Pero la Helena de la epopeya homérica no nos presenta una visión unívoca del personaje. Si esta es la versión del personaje que se recuerda con frecuencia, no será la única manera en que Homero se refiera a ella. Veremos más adelante todos los matices involucrados. Sin embargo, esta liviandad de la figura de Helena es la que se retoma primordialmente en el teatro ateniense, y no sólo en el eurípideo. En *Agamenón*, Esquilo es muy cruel en la presentación del personaje, al que el corifeo atribuye la responsabilidad de la guerra y califica como πολυάνωρ (cfr. vv. 62-66). A lo largo de la obra se reiterarán expresiones de este tipo.⁽⁷⁾ Una obra de Sófocles (de la cual no podemos establecer con precisión su género), la *Ἑλένης γάμος*, por ejemplo, retoma evidentemente esta línea argumental. Lo mismo puede decirse de los varios fragmentos

⁶ Sobre este tema puede consultarse Lesky, A. (1960), en Reverdin, O. and Rivier, A. (Eds.), pp. 123-168.

⁷ Cfr. *Agamenón*, vv. 400, 687-690, 737-748, 803, y, fundamentalmente, en el *kommós* final, los versos 1454-1455.

de Alexis de Turios, comediógrafo del siglo IV A.C., representante de la comedia media, del que poseemos 130 de los 245 títulos que menciona la *Suda*.⁽⁸⁾

Como hemos mencionado, el personaje que retoma Eurípides tanto en *Troyanas* cuanto en *Orestes* no puede más que suscitar el encono del espectador, y es plausible la interpretación que ve en esta presentación un modo del poeta para incentivar los sentimientos antilaconios.⁽⁹⁾ Sin embargo, lo contrario no será igualmente cierto. De todos modos, estas presentaciones odiosas del personaje están, evidentemente, en línea con la tradición más reconocida acerca del personaje.

Por ello es que sorprende, en *Helena*, la obra del 412 a. C., la visión de un personaje que es presentado como modelo de amor conyugal. Sin embargo, esta presentación de ningún modo constituye una novedad por parte de Eurípides, al menos en términos absolutos. El mismo Eurípides había preanunciado esta variante del mito de Helena en *Electra*, en los versos 1280-1283, en el año 413 A.C., cuando los Dioscuros, como *Dei ex machina*, anuncian a los hijos de Agamenón y al propio Menelao que Helena ha permanecido en Egipto, en el palacio de Proteo, sin haber ido jamás a Troya, y que fue Zeus quien envió un fantasma hacia la ciudad de Troya en su lugar. Hay tres explicaciones posibles para dar cuenta de este pasaje de *Electra*:

- 1) La primera posibilidad de explicación consiste en interpretar el pasaje como una interpolación tardía, incorporada al texto para hacerlo compatible con la obra posterior en que reaparece el personaje de Helena.
- 2) Una segunda explicación, postulada por von Premerstein, Preuss y Blaiklock, ⁽¹⁰⁾ consiste en interpretar que el tema de Helena y de su permanencia en el palacio de Proteo en Egipto, así como el viaje del fantasma a Troya, estaban presentes en la Palinodia de Estesícoro, y de allí los habría tomado el poeta en *Electra*, directamente, para luego retomarlos de manera desarrollada un año más tarde.
- 3) Tovar ⁽¹¹⁾ da la explicación que creemos más plausible: el poeta estaría anunciando al público, para prepararlo y para hacer propaganda, algunos aspectos del drama que está pergeñando para el año siguiente. Agreguemos, por otra parte, que este anuncio no deja

⁸ Sobre la manera de presentar la ligereza y la liviandad de Helena en el teatro ateniense cfr. Jouan, F. (1966), pp. 170-174.

⁹ Cfr. Delebecque, E. (1951), pp. 338 y ss.

¹⁰ Cfr. von Premerstein, H. (1896), pp. 634-653; Preuss, A. (1911), p. 19; y Blaiklock, C. (1952).

¹¹ Cfr. Tovar, A. (1966).

de ser dramáticamente relevante dentro del contexto de *Electra*, y que, al mismo tiempo (y en lo que nos interesa primordialmente), representaría un testimonio de que la preparación de *Helena* habría obligado al poeta a rastrear y reelaborar distintas versiones y variantes míticas referidas a su personaje.

Sea como fuere, es evidente que en la novedad de la presentación del personaje se encuentra buena parte de la intencionalidad teatral del poeta. Si esto es así, de ninguna manera podrá aceptarse la pretensión de que el trágico habría tomado linealmente una variante mítica conocida por el público para transcribirla de manera directa a su composición. Ello restaría impacto a su creación. Sin embargo, de ello hay, además, una interesante prueba: al menos para un autor frecuentemente tan bien informado como Aristófanes, este personaje de Helena, tal como lo presenta Eurípides, resultaría absolutamente novedoso. En las *Tesmoforiantes*, obra del año 411 A.C., el personaje de Mnesíloco, el suegro de Eurípides, decide, disfrazado de mujer, participar de la fiesta de las Tesmoforias para defender a su yerno ante la asamblea de mujeres que quieren condenarlo a muerte por la corriente acusación de misoginia.⁽¹²⁾ Cuando las mujeres descubren su disfraz y lo han aprisionado para matarlo, Mnesíloco recurre, primero, a un ardid utilizado por Eurípides en *Palamedes*, y, luego, ante el fracaso, hace otro intento:

(v. 850) τὴν καινὴν Ἑλενὴν μιμήσομαι.

Procurará imitar a la Helena nueva, reciente, diferente a la que se había producido hasta entonces, extraña y extraordinaria, según las distintas acepciones del término καινὴν. A partir de ese instante, se produce un diálogo entre Mnesíloco (que asume el papel de Helena) y el propio Eurípides (que asume el papel de Menelao), en el que parodian extensamente la escena de reconocimiento entre los esposos, de acuerdo con el texto de la tragedia del 412. Esta parodia de una Helena fiel y pudorosa, amante esposa que espera el arribo de su esposo desde la lejana Troya, no puede explicarse más que por la novedad que representaría para el público ateniense una presentación semejante del personaje. El mismo Eurípides, unos años más tarde, cuando vuelva a poner en escena al

¹² Sobre el tema de la misoginia de Eurípides puede consultarse March, J. (1990), en Powell, J. (Ed.), pp.32-75.

mismo personaje de Helena, se verá obligado a una aclaración: en *Orestes*, la obra del 408 A.C., después de un diálogo entre Helena y Electra en que se ve el carácter frívolo de la hija de Tíndaro (que cortó su cabellera para ofrecerla ante la tumba de Clitemnestra, pero que sólo se animó a recortar la punta de sus cabellos, para conservar intacta su belleza), la hija de Agamenón aclara:

(verso 129) ἐστι δ' ἡ πάλαι γυνή.

La mujer de antaño no puede ser otra que la misma Helena que siempre desplegó Eurípides sobre la escena ática, y que era conocida por el público a través de su presentación literaria en diversos géneros y composiciones, excepción hecha de la obra que comentamos. El poeta ha sentido la necesidad de informar al público acerca de su retorno a las fuentes míticas tradicionales.

Es por ello que un punto importante de nuestro trabajo consistirá en estudiar el modo en que esta nueva presentación del personaje de Helena funciona dentro de la estructura compositiva de la tragedia, y la manera en que su presentación novedosa influye respecto de la determinación sobre el tema de la guerra. Para ello, primero deberemos rastrear, aunque más no sea de manera aproximada, las fuentes a partir de las cuales Eurípides pudo componer a su personaje. Este acercamiento *genético* resultará vital para una más adecuada ponderación de las intencionalidades artísticas euripideas.

Hemos dicho que no puede postularse una recurrencia directa por parte de Eurípides a una fuente literaria específica, de la cual pudiera obtener su material completo para la conformación de la tragedia. En su lugar, parece estar de acuerdo con los usos del poeta un rastreo minucioso por distintas vertientes míticas, para encontrar aquí y allí los diferentes elementos estructurales necesarios para la conformación de su personaje de acuerdo con sus propios designios compositivos.

En esta búsqueda de referentes, tal vez el primero que pudo haber presentado a la figura de Helena a partir de esta configuración como personaje positivo haya estado constituido por Hesíodo. Un escolio al verso 822 del *Alejandro* de Licofrón, poeta alejandrino del tercer siglo antes de Cristo, da una referencia a Hesíodo (fragmento 266), como primer autor que puso a Helena en casa de Proteo en Egipto, mientras Paris se

llevaba hacia Troya a su falso doble. La veracidad de los datos referidos por este escolio es muy discutida.⁽¹³⁾ Es sabida que la atribución de obras a Hesíodo (muy profusa en la antigüedad) estaba basada en la autoridad de un autor considerado paradigmático. Por otra parte, ninguna otra referencia nos ofrece una indicación sobre este texto de Hesíodo, por lo cual resultará muy difícil confiar en su atribución.

El otro autor que podría haber introducido el tema del εἶδωλον de Helena, y el de su permanencia en Egipto, es Estesícoro, poeta lírico-coral de fines del siglo VII y comienzos del VI, sobre cuya *Palinodia* también hay posiciones encontradas.⁽¹⁴⁾ Los dos fragmentos que presenta Page en su *Lyrice Graeca Selecta* ⁽¹⁵⁾ (los versos que menciona Platón en el *Fedro*, 243A, y el Fragmento 26, Columna I del Papiro de Oxirrinco 2506) parecen probar que el tema de Helena y su permanencia en el palacio de Proteo en Egipto, así como el viaje del fantasma a Troya, ya estaban presentes en este texto de Estesícoro. De todos modos, es cierta la afirmación hecha por Gregoire: con la excepción de Platón, las referencias a la *Palinodia* son muy tardías (Pausanias, III, 19, 11, en el siglo II D.C., y Dión Crisóstomos, XI, 40, también a comienzos del siglo II D.C.).

Por otra parte, los dos sofistas contemporáneos de Platón que tratan acerca de la reivindicación de Helena ofrecen, al mismo tiempo, una prueba del desconocimiento del texto de Estesícoro: Isócrates, en su *Elogio de Helena*, simplemente se hace eco de las afirmaciones de Platón en el recientemente aparecido *Fedro*, sin agregar ninguna información nueva que nos permita colegir su conocimiento directo del texto del lírico, y, de manera más concluyente, Gorgias, en su *Helena*, afirma que todos los poetas están de

¹³ Este escolio es defendido como auténtico por Zielinski, J. (1927), pp. 54-58; Pisani, G. (1928), pp. 474-494, y Trenkner, S. (1958), p. 60. Quien no acepta la veracidad de este escolio es Solmsem, F. (1934), pp. 119-121.

¹⁴ Sobre la influencia de Estesícoro en la versión eurípidea del personaje puede consultarse a von Premerstein (1896), pp. 634-653, y Blaiklock (1952), p. 86. También Ghali-Kahil, L. B. (1955), pp. 285 y ss. defiende la influencia de Estesícoro, en contra de Gregoire, H. et Méridier, L. (Eds.) (1950), pp. 30-34. Sobre el grado de aceptación del tema del εἶδωλον para el público ateniense, la edición de Kannicht, R. (1969), rastrea la engañosa imagen de nube en la primitiva mitología griega, y muestra la frecuencia y normalidad de situaciones semejantes (tomo I, pp.33-38). Posturas modernas sobre estos temas pueden verse en Assael, J. (1987), pp. 41-54, Komornicka, A. M. (1991), quien estudia el problema de los antecedentes del εἶδωλον dentro de la literatura griega, y Bassi, K. (1993), pp. 51-75, quien estudia la *Palinodia* de Estesícoro. Sobre el testimonio de Platón acerca de la *Palinodia* puede consultarse Demos, M. (1997), pp. 235-249.

¹⁵ Cfr. Page, D.L. (1973), quien cita los fragmentos con los números 62 y 63, pp. 34-36.

acuerdo en contra de Helena, sin tener en cuenta la presunta autoridad en contrario de Estesícoro (ni mucho menos la de Hesíodo).

Es por ello que podemos afirmar que, evidentemente, más allá de la dudosa existencia de los textos de Hesíodo y de Estesícoro, en el siglo V A.C. estas referencias a Helena en Egipto y a su fantasma acompañando a Paris hacia Troya no eran, al menos, muy populares. Así lo prueba la afirmación de Aristófanes y aquella otra de Gorgias.

El único elemento referido a esta variante del mito de Helena que parece estar suficientemente atestiguado antes de Eurípides tiene que ver con la aparente presencia de Helena en Egipto, ya sea sola o con distintas compañías: en *Iliada*, VI, 289-292, se nos dice que Paris y Helena estuvieron en Fenicia; en *Odisea*, 4, 351 y ss., Menelao relata su demora en Egipto, y, en los versos 125 y ss. y 227-230, la presencia de Helena junto a él parece estar implicada. En Herodoto, II, 110-125, se relata extensamente la presencia de Helena junto a Proteo; de todos modos, en ninguno de estos casos la presencia de Helena en Egipto se ve acompañada por la referencia al tema del εἶδωλον enviado a Troya en su lugar.

A partir de estas conclusiones, parece claro, como sugiere Trenkner,⁽¹⁶⁾ que el personaje euripideo de Helena de la obra del 412 está construido sobre la base de una serie de motivos literarios y folklóricos que el poeta fundió en un conjunto particular. Creemos que esta manera de interpretar las cosas puede resultar mucho más provechosa. Antes que postular la imitación lineal del poeta a una versión literaria que le habría resultado novedosa y atractiva, proponemos que, en su lugar, Eurípides habría buscado de manera consciente y concienzuda distintas facetas del personaje, presentes en diferentes relatos míticos y populares, para crear con ellos y con su propia aportación una figura nueva que se adecuara a la estructura dramática que pretendía construir, y a las necesidades teatrales que lo forzaban en una dirección determinada.

¿Cuál es, entonces, el objetivo de Eurípides al configurar a su personaje de una manera tan particular? Se ha dicho, tal vez con demasiada ligereza, que la *Helena* "es una manifestación en favor de la paz, y, en consecuencia, una reacción contra las pasiones anti-laconias". Esta interpretación de Grégoire y Méridier⁽¹⁷⁾ ha sido retomada

¹⁶ cfr. Trenkner (1958), p. 49.

¹⁷ Cfr. Grégoire y Méridier (1950), p. 30.

incesantemente por la crítica, limitando de este modo la profundización en la búsqueda de un significado. Si a ello le agregamos que permanentemente se han destacado los aspectos irónicos o cómicos de la obra, convirtiéndola casi en un drama satírico,⁽¹⁸⁾ hasta el punto de que Verrall (1905) pudo decir que "la *Helena* de Eurípides no es más que un centón de parodias", tenemos el cuadro completo del poco aprecio que el texto ha suscitado. Si el mismo carácter trágico de la obra es puesto en cuestión,⁽¹⁹⁾ eso significa que ya nos hemos alejado demasiado de la concepción original del poeta. Tal vez la reconstrucción del itinerario crítico nos devuelva la posibilidad de acercarnos a la comprensión del significado del texto en el marco del planteo trágico del que forma parte.

El muchas veces citado trabajo de Schlegel ⁽²⁰⁾ representa nuevamente el punto de partida en el intento de comprensión del texto eurípideo: califica a *Helena* como la más divertida de todas las tragedias, y destaca que está llena de aventuras, de acontecimientos y de entradas maravillosas, que convendrían sin duda mejor a la comedia. A continuación, Hermann desarrolla esta idea, y subraya en esta pieza la carencia de fuerza trágica y la ausencia de dos elementos que, según Aristóteles, serían fundamentales para la estructuración y determinación de la función de la tragedia: la piedad y el terror.⁽²¹⁾ Los trabajos citados de Verrall y de Norwood, a comienzos de siglo, establecieron definitivamente el horizonte crítico desde el cual se ha analizado siempre al texto, según hemos visto en las citas precedentes. Esta línea de lectura se extendió hasta las últimas décadas, cuando el trabajo de Kitto, por ejemplo, vió en la mezcla de elementos y reflexiones serias con escenas evidentemente cómicas de la obra un mero intento de producir entretenimiento o divertimento para la audiencia.⁽²²⁾

¹⁸ El primero en hablar de *Helena* como "deteriorum fabularum Euripidis non optima" es H. van Herwerden (1895). V. H. Steiger (1908) redujo la *Helena* a casi pura parodia (pp. 202-237), y esta visión fue seguida por Rivier (1949), quien cree que el drama representa lo novelesco de Eurípides en toda su pureza (p. 176); también por Campbell (1950), que presenta el texto como comedia romántica (p. X), y luego destaca que la cualidad cómica de la obra se debe al intento escapista del poeta que quiere proveer al público ateniense con un relieve light (p. 160). Norwood, en 1954 (p. 25) resalta el carácter emotivo de la tragedia, aunque mantiene las inconsecuencias que había detectado en su obra de 1920: mala construcción de escenas, como la de la llegada de Teucro; la increíble y ridícula torpeza de Teoclimeno; la frivolidad con que Teonoe se jacta de poder, ella sola, resolver un conflicto entre las diosas, etc. (pp. 260 y ss.).

¹⁹ Una nueva negación del carácter trágico de la obra fue formulada por Bates (1961), p. 95.

²⁰ Cfr. Schlegel (1846, primera edición en alemán de 1808), y su comentario en nuestro capítulo II.

²¹ Cfr. Hermann, G. (1837). "Praefatio", pp. XIV-XV.

²² Cfr. Kitto (1961), pp. 311-329.

Un segundo grupo de críticos ha intentado considerar a la tragedia desde la perspectiva política. D. Drew, en 1930, ha llamado la atención sobre este aspecto de la tragedia, vinculando la reivindicación de Helena con la marcha de los acontecimientos políticos en la relación de Atenas con Esparta.⁽²³⁾ El mencionado trabajo de Gregoire de 1950 constituye un buen avance para estos análisis, que se han continuado a lo largo de las últimas décadas.⁽²⁴⁾

Sin embargo, sólo a partir de 1960 la tragedia comienza a tomarse desde una perspectiva seria. Pippin Burnett llega a decir que la obra es un experimento literario en un nuevo tipo de comedia (calificación que aún mantiene para la obra), en la que una trama romántica es usada como excusa para la expresión poética de ideas filosóficas.⁽²⁵⁾ Zuntz, sin embargo, durante el mismo año desarrolla su ya clásica teoría, basada en el reconocimiento de la tragicidad del texto, y en la comprensión de la relación entre los aspectos teológicos e irónicos de la conformación de la estructura trágica. Se trata del primer acercamiento a una valoración de la obra en tanto tragedia.⁽²⁶⁾ Unos años más tarde, la posición mantenía su vigencia: en 1970, Podlecki tomará el mismo punto de partida.⁽²⁷⁾

Sin embargo, la posición durará muy poco. Los últimos estudios, aunque reconocen el carácter serio del texto, plantean la cuestión de la seriedad desde otra perspectiva. Así, por ejemplo, Segal, en 1972, retoma los trabajos de Frye, quien estudia los aspectos romanescos en la obra de Shakespeare,⁽²⁸⁾ y los aplica a Eurípides, y, en particular, a *Helena*: el texto nos presenta un país fabuloso como Egipto, donde se produce el reencuentro de dos amantes separados durante largo tiempo, y en que se encuentra una heroína calumniada, la cual, gracias a su virtud, se salvará ella misma y salvará a su marido de los peligros de este país misterioso. Todos estos temas, propios de las comedias romanescas, el poeta los entrelaza con los temas propios de la atmósfera intelectual de su tiempo, conponiendo una fusión única y extraordinaria.⁽²⁹⁾ Esta cuestión

²³ Cfr. Drew, D. L. (1930), pp. 187-189.

²⁴ Para una crítica a este tipo de análisis, así como para una bibliografía completa, puede consultarse Zuntz, G. (1958), pp. 156-158. Este trabajo está recogido en su versión alemana por Schwinge, E.-R. (Ed.) (1968).

²⁵ Cfr. Pippin Burnet, A. (1960), pp. 151-163.

²⁶ Cfr. Zuntz, G. (1960), pp. 199-242.

²⁷ Cfr. Podlecki, A. J. (1970), pp. 401-418.

²⁸ Cfr. Frye, N. (1965), *passim*.

²⁹ Cfr. Segal, Ch. (1972), pp. 293-311.

estructural de la relación entre el mundo real y el mundo maravilloso es lo que más ha atraído la atención de los críticos en los últimos años: Pippin subraya que la estructura de la tragedia reposa sobre el tema del contraste entre ilusión y realidad, mientras que Conacher sugeriría que la dicotomía que estructura la tragedia es aquella entre apariencia y realidad.⁽³⁰⁾ Desde una perspectiva similar, aunque agregando una aplicación de carácter sociológico, Galeotti Papi sugiere que, junto al contraste entre el culpable *onoma* de Helena y su inocente *pragma*, Eurípides habría también destacado un irónico contraste entre el recuperado *onoma* de los caracteres mayores (la ilusión dentro de la obra) y el noble *pragma* de los menores (la realidad en la obra), de modo tal que el poeta parecería fluctuar entre lo que es dicho de manera explícita (el mito de la inocente Helena y del digno Menelao, cuya fama es recuperada) y lo que es sugerido de manera implícita: la ambigüedad de los protagonistas y la genuina magnanimidad de la muchedumbre sin nombre.⁽³¹⁾ Sin embargo, el valor trágico de la obra queda nuevamente relegado a un segundo plano.

Un intento de recuperar el sentido trágico de la obra, aunque ello deba hacerse desde una perspectiva evidentemente novedosa, debería partir de una reconstrucción del itinerario compositivo de la tragedia. En este sentido, descubrir el modo en que la cuestión de la guerra de Troya funciona dentro de esta estructura compositiva resultará el punto de partida indicado. Hemos mencionado que la presentación de Helena como una mujer fiel y una esposa apasionada jugaba un papel central en esta estructura. Sin embargo, esta presentación del personaje estará al servicio de aquello que quiere decirse respecto de la guerra: es por eso que ambos aspectos marcharán unidos dentro de la estructura. Ello quedará definitivamente claro en el momento de trazar este itinerario compositivo.

Solmsen, y en su huella Lesky,⁽³²⁾ destacan que la estructura de la obra, organizada en torno de dos escenas sucesivas de *anagnórisis* ⁽³³⁾ primero y de *mechánema* a continuación, prioriza sólo el virtuosismo técnico, ya que detrás de este juego de efectos no encontraríamos ningún planteo de un problema serio. Creemos, sin

³⁰ Cfr. Pippin (1960), pp. 151-163, y Conacher (1967), pp. 286-302.

³¹ Cfr. Galeotti Papi, D. (1987), pp. 27-40.

³² Cfr. Solmsen (1932), pp. 1-17, y Lesky (1976), p. 415.

³³ Sobre el concepto de *anagnórisis* cfr. Karin Alt (1962), p. 20, y Matthiessen (1964), *passim*.

embargo, que aquí podemos descubrir la clave para reencontrar la cualidad trágica del texto. Si los elementos técnicos sostienen el andamiaje de la acción sólo por sí mismos, estaríamos en presencia de un mero ejercicio literario. Si, en cambio, esta estructura respondiera a un designio compositivo más profundo, nos encontraríamos entonces en el centro del debate trágico.

Sin embargo, la aceptación de la organización de la tragedia desde la perspectiva planteada por Solmsen ofrece una dificultad que parece insalvable: Helena y Menelao sólo se encuentran frente a frente a partir del verso 528, en que comienza la escena de reconocimiento. ¿Qué es lo que ocurre entonces durante los primeros quinientos versos de la obra? Creemos que resultará más pertinente plantear la organización del material dramático de la manera que sigue:

1.- La presentación del conflicto de los esposos: la obra comienza con Helena presentándose a sí misma. Pero esta presentación abarca algo más que los aspectos exclusivamente filiatorios: también presenta el conflicto trágico por el que atraviesa. Por ello, su amplio desarrollo (entre los versos 1 y 385) une lo episódico a lo lírico. El conflicto de Menelao, más sencillo (al menos en el principio), merece una presentación un tanto más acotada: desde el verso 386 hasta el 527.

2.- La escena de reconocimiento: sólo a partir del verso 528 comienza la auténtica escena de reconocimiento entre Helena y Menelao. Será necesario aclarar, además, que este reconocimiento deberá dirigirse a los aspectos conceptuales de cada uno de los esposos.

3.- La larga escena de aventuras: con el verso 777, Helena plantea una cuestión que no estaba en los cálculos previos: los dos esposos correrán mucho peligro si los llegara a encontrar Teoclimeno, el hijo de Proteo y nuevo señor del lugar. La larga tramoya orquestada para encontrar la salvación de ambos llevará a la tragedia a su desenlace. Es necesario resaltar que este desenlace no será sólo de carácter argumental, sino que importará prioritariamente la significación que adquiera en el contexto del conflicto trágico que debemos plantear. Pero veamos la cuestión con más detalle.

1.- La presentación del conflicto de los esposos

Toda la primera parte de la obra está organizada en función del inminente reconocimiento de Helena y de Menelao. La mujer debe reconocer en este naufrago recién llegado al esposo que creía muerto, mientras que el hijo de Atreo debe reconocer en esta Helena que ha permanecido intocada en el palacio de Proteo en Egipto, a su verdadera esposa, diferente del εἶδωλον que acompañó a Paris hasta Troya. Para que esta escena de *anagnórisis* pueda adquirir toda su dimensión trágica, la situación dramática es cuidadosamente preparada. Tanto es así que cada uno de los personajes recita su propio prólogo, seguido de una párodos y de una epipárodos, respectivamente. ¿Quién es Helena? El prólogo de los versos 1-163 y la párodos de los versos 164-251, junto al diálogo entre Helena y el coro (primero en trímetro yámbico, entre los versos 253-329, y luego en metro lírico, entre los versos 330-384) permitirán dar una respuesta. El escenario ha quedado vacío nuevamente. ¿Quién es Menelao? También él tiene oportunidad de presentarse en su prólogo de los versos 385-514 y en la epipárodos de los versos 515-527. Nótese que el autor ocupa exactamente un tercio de la tragedia en presentar los datos previos y los personajes de la obra. Si sólo se tratara de una cuestión formal, sería, obviamente, una falta de equilibrio. Pero es que, además de la información necesaria para la comprensión de la obra, esta presentación de los personajes incluye al conflicto trágico del que forman parte. Es necesario analizar esta cuestión con más detenimiento.

La *rhexis* de Helena de los versos 1-67 nos pone en contacto con el trasfondo mítico elegido por el poeta. El tema de la defensa o exculpación de Helena a partir del relato sobre el εἶδωλον que fue a Troya en su lugar es mostrado con minuciosidad en esta narración un tanto antiteatral. No nos interesará detenernos en los aspectos descriptivos del relato. Tampoco en mostrar la contradicción existente entre la ironía con la que Helena rechaza la paternidad de Zeus (que debe convertirse en cisne para unirse con Leda) (vv. 17-21, en donde, de todos modos, califica al relato como *lógos*),³⁴ y el fervor con el que reclama credibilidad para un cuento tan fantástico como aquel: que Hera, despechada porque el pastor troyano no la eligiera, entregó en lugar de la mujer prometida una imagen fantasmal formada por el viento (vv. 31-36). Tampoco nos

³⁴ Sobre la importancia del mito de Leda, y la manera en que reaparece a lo largo de la tragedia, resulta de capital importancia el artículo de Hartigan, K. (1981), pp. 23-31.

interesará el hecho de que el diálogo entre Helena y Teucro, que sigue a continuación, entre los versos 68-166, le provea a ésta de informaciones que luego va a requerir nuevamente.⁽³⁵⁾ Nos limitaremos a analizar los aspectos concernidos con el conflicto trágico que se descubren en la presentación de cada uno de los personajes, y que se encuentran presentes ya desde el mismo momento en que se presentan sobre la escena.

Helena se presenta a sí misma a partir de un contraste: lo que es su don por excelencia, su belleza, es al mismo tiempo la causa de sus desgracias. Ya lo dice en su *rhexis* inicial, en el verso 27:⁽³⁶⁾

τούμὸν δὲ κάλλος, εἰ καλὸν τὸ δυστυχές,

Más adelante, dentro de la misma *rhexis*, en los versos 53-55, extiende la desgracia causada por su belleza no sólo a su esposo, sino también a todos los helenos:

ἢ δὲ πάντα τλᾶσ' ἐγὼ
κατάρατός εἰμι καὶ δοκῶ προδοῦσ' ἐμὸν
πόσιν συνάψαι πόλεμον Ἑλλήσιν μέγαν.

En primer lugar Helena asimila su belleza con su desgracia. Luego, en un segundo momento, extiende esta desgracia no sólo a sí misma sino a todos los helenos. Finalmente, profundiza en la comprensión de la causa de estas desgracias: es su belleza, pero también es Hera:

(vv.260-261) τέρας γὰρ ὁ βίος καὶ τὰ πράγματ' ἐστὶ μου,
τὰ μὲν δι' Ἥραν, τὰ δὲ τὸ κάλλος αἴτιον.

Lesky niega la condición de tragedia a la obra porque no encuentra que las situaciones suscitadas estén colmadas de un sentimiento trágico que alcance a las raíces

³⁵ En el diálogo entre Helena y Teucro de los versos 68-163 ésta se entera, entre otras cosas, de los diez años que duró la guerra de Troya, del naufragio de su esposo y de los siete años que hace que está vagando. Sin embargo, en el diálogo entre Helena y Menelao de los versos 761-776 la hija de Leda lo vuelve a interrogar sobre los mismos tópicos.

³⁶ Todas las citas del texto están tomadas de la edición de Dale (1967).

de la existencia humana.⁽³⁷⁾ Según Lesky, este sentimiento trágico se debería encontrar expresado en alguna de estas tres circunstancias: cuando el hombre debe enfrentarse con fuerzas divinas cognoscibles, o cuando el mismo hombre debe realizarse en función de un destino que le viene al encuentro desde un mundo diverso del suyo, o cuando se distancia de los dioses, deslizándose hacia algo carente de sentido. Según el autor, ninguna de estas circunstancias se encontrarían en *Helena*.

Sin embargo, creemos que, según hemos seguido a través de sus propias palabras, el personaje de Helena siente que su propia belleza se ha convertido en un destino funesto al cual ni ella ni el conjunto de la Hélade podrá escapar. Por otro lado, la misma Helena ha expresado que las decisiones de Hera, tanto la de suscitar la guerra de Troya como la de enviar al fantasma de Helena junto a Paris, se han convertido en una fuerza que, en coincidencia con sus atribuciones humanas individuales (su belleza), han determinado el sufrimiento al cual el hombre debe enfrentarse sin posibilidad de escapatoria. Que el sufrimiento del personaje es una parte esencial de su conformación queda claro por lo que lleva dicho, pero también por el eco lírico que el coro forma a sus palabras. Sin embargo, frecuentemente no se ha tenido en cuenta la importancia de este aspecto lírico en la conformación de la estructura de la tragedia.

Un buen ejemplo de este desprecio por los aspectos líricos en *Helena* podemos encontrarlo en Masqueray, quien ha descalificado la importancia de la lírica en la tragedia, a la que califica como de una "banalité qui sent la décadence".⁽³⁸⁾ Sin embargo, en función de una revalorización de estos aspectos, creemos que es válida la afirmación de Dirat, quien distingue entre un lirismo de actores, en que el coro no es más que un eco (o quien ofrece la respuesta) de los personajes, presente en la primera parte de la tragedia (sólo en la párodos y en la breve epipárodos), y, luego, un lirismo coral de carácter tradicional, en la última parte de la pieza, en que el coro es el maestro del lirismo (sobre todo con los estásima de los versos 1107-64, 1301-68, y 1451-1511).⁽³⁹⁾

Dentro de esta presentación inicial, por tanto, el coro cumple una doble función: sirve de eco respecto del dolor de Helena, y, por otra parte, forma el reflejo o un espejo de su persona. Esto último puede verse en el hecho de que estas mujeres del coro son

³⁷ Cfr. Lesky (1976), p.416.

³⁸ Cfr. Masqueray, P. (1895), p. 212.

³⁹ Cfr. Dirat, M. (1976), pp. 293-316.

también cautivas troyanas (aunque en ello hay una evidente ambigüedad respecto de Helena, que no dejará de ser significativa). En cambio, el primer aspecto es el más evidente: las últimas palabras de Helena, antes del *kommós* que forma la párodos, contienen numerosos términos referidos al llanto y al dolor (μεγάλων ἀχέων, μέγαν οἶκτον, v. 164, γόον, v. 165, δάκρυσιν, θρήνοις, πένθεσιν, v. 166); la parte lírica, por su lado, conforma una especie de eco a este aspecto del personaje: οἰκτρὸν en el verso 184, γόοις en el 169, γοερὸν (v. 188), δάκρυσιν (vv. 176 y 195), δάκρυα (v. 195), θρηνήμασι (v. 173), y στένουσα (v. 187) y αἰάγμασι (v. 186). El sufrimiento, el llanto y el dolor, están presentes desde un principio en la conformación de Helena como personaje teatral, tanto desde su propia perspectiva cuanto en el reflejo que representa el corifeo. Es el coro quien termina de definir esta presentación.

Sin embargo, si en la variante mítica elegida por el poeta el personaje de Helena, conformado a partir de la unión de tantos elementos disímiles, parece quedar a salvo de culpa en lo que se refiere a su responsabilidad respecto de la guerra de Troya, ello tendrá importancia en función de algún designio compositivo que todavía no podemos determinar. Por ahora, en esta presentación inicial, alcanza con destacar que ella misma insiste en resaltar su papel de causante de todas las desgracias de los aqueos, y, al mismo tiempo, no manifiesta ninguna intención de reclamar una disminución de su culpabilidad por el hecho de no haber participado directamente en los hechos suscitados:

(vv.383-385) Τὸ δ' ἔμὸν δέμας
 ὤλεσεν ὤλεσε Πέργαμα Δαρδανίας
 ὀλομένους τ' Ἀχαιοῦς.

¿No es acaso una situación trágica que Helena, sin una acción deliberadamente dolosa de su parte, encuentre en su propio interior la responsabilidad, determinada por una fuerza que la excede y de la cual no puede escapar, de las desgracias de Grecia? No se trata simplemente de un intento del poeta de exculpar a Helena como un acto de buena voluntad en función de un deliberado designio de reconciliación pacifista, o de suscitar sentimientos pro-laconios. Helena necesita ser exculpada para que se vea en toda su tragicidad la situación en la que se encuentra comprometida. Es justamente su falta de

participación en la huida con Paris la que garantiza su inocencia y, al mismo tiempo, lo que permite que su propia belleza exprese su dramática culpabilidad en la muerte de los aqueos. A pesar de no haber obrado de manera negligente, ella no puede escapar a su culpabilidad ni dejar de sentirse absolutamente responsable. Como Edipo, ella se sabe culpable a pesar de que tiene consciencia de que no ha realizado ninguna acción subjetivamente culposa. A diferencia de Edipo, ella continúa sabiéndose culpable aunque ni siquiera ha realizado una acción objetivamente reprehensible: ocurre que el mal está en su propia naturaleza humana. Helena es consciente de que no puede escapar a esta trágica limitación de la condición humana.

En el diálogo entre Helena y Teucro, el guerrero griego, hermano de Ajax, que llega, de manera inopinada, para interrogar a Teonoe acerca del camino hacia Chipre (diálogo que se encuentra entre los versos 68-166), estas mismas argumentaciones acerca de la fatalidad representada por su belleza son repetidas hasta el cansancio. Sin embargo, junto con la reiteración de las muestras de cordura de parte de la propia Helena, aparece la cuestión acerca del significado general de la escena. En este sentido, debe decirse que el personaje de Teucro no parece estar suficientemente justificado. Incluso las noticias que le da a Helena son, ellas mismas, dramáticamente irrelevantes: por un lado, algunas son falaces, y, por el otro, la misma esposa de Menelao necesitará volver a interrogar acerca de las circunstancias verdaderas que ya le había informado Teucro. Es por ello que, más allá de la manida recurrencia al gusto eurípideo por las escenas incidentales, creemos que el significado de este pasaje no debe buscarse en las informaciones concretas que aporta al avance de la trama, sino en otra parte: es que en el final de la presentación del personaje de Helena, aparecerán formando parte de esta presentación el mundo de la opinión y el mundo de la mentira. Tanto Helena como Teucro ocultan su verdadera personalidad, y las verdaderas circunstancias que los han traído hasta aquí son intrascendentes. Ambos, además, dan informaciones falaces. Sin embargo, el equívoco de los versos 109-110 permitirá descubrir una nueva faceta en el personaje de Helena, y, en general, en la intencionalidad eurípidea:

ΕΛ. ὦ τλήμον Ἑλένη, διὰ σ' ἀπόλλυνται Φρύγες.

Τε. καὶ πρὸς γ' Ἀχαιοί· μεγάλα δ'εἴργασται κακά.

Helena dice la verdad. Los frigios han muerto por su causa. Sin embargo, oculta una parte importante de esta verdad: que ella misma es esta Helena causante de tantos males. Teucro, por su parte, también dice una verdad: son los aqueos quienes han padecido grandemente por su causa. Sin embargo, hay también un aspecto falaz en su afirmación: no es Helena quien obró grandes males, sino, en todo caso, el destino que se sirvió de ella. Helena tiene toda la verdad en su mano, pero sólo brinda un aspecto de esta verdad, que, por otra parte, es el que más la perjudica: si asumiera y demostrara que ella misma ha estado demorada en Egipto, podría reclamar su exculpación. Sin embargo, por prudencia o por temor, sólo asume la parte de verdad que la incrimina. En cambio, Teucro no conoce la realidad completa. El se ha dejado ganar por las opiniones, y en estas opiniones se encuentra una parte de mentira, ya que, en realidad, Helena no ha obrado ningún mal de manera directa.

Este pasaje nos resultará vital a la hora de valorar el significado de la tragedia. No creemos, como sugiere Segal,⁽⁴⁰⁾ que la obra nos muestre el pasaje del héroe desde el mundo de lo maravilloso y de la magia hacia el mundo real de los hechos cotidianos. Los dos mundos en los que se mueve *Helena* son de una naturaleza muy diferente: uno es el mundo de la verdad, de los hechos tal como son, de las responsabilidades asumidas y trágicamente vividas, conocido sólo por el héroe que se encuentra en la situación trágica; el otro es el mundo de la opinión, de lo que todos dicen o creen saber, de los juicios basados en la apariencia, formulados por quienes están fuera de la situación trágica. La imposición o el triunfo del primer mundo (el de la verdad) sobre el otro (el de la opinión) es el que otorgará el sentido trágico de la obra. Sobre todo, porque es esta verdad la que tiene contornos trágicos. Pero ya volveremos sobre ello.

Pocos versos más adelante, en el mismo diálogo, hay una prueba de la verosimilitud de lo que postulamos. Helena pregunta a Teucro acerca de la situación de Helena (el fantasma que fue hacia Troya), arrastrada de los cabellos por Menelao. La respuesta de Teucro es concluyente, aunque para el público, que conoce la realidad de las cosas en la presente variante mítica, no podía pasar desapercibido el grosero error que comporta:

⁴⁰ Cfr. Segal (1972). p. 296.

(v.118) Τε. ὥσπερ γε σέ, οὐδὲν ἦσσον, ὀφθαλμοῖς ὀρῶ.

Teucro ha confiado en lo que ve. Sin embargo, todos saben que su confianza estuvo basada en algo engañoso. La propia Helena se lo recuerda inmediatamente:

(v. 119) Ελ. σκοπεῖτε μὴ δόκησιν εἶχετ' ἐκ θεῶν.

Los dioses nos engañan. Lo que parece ser de una manera, en realidad es de otra. Sólo Helena conoce la verdad, pero aceptarla con todas sus consecuencias será trabajo bastante difícil. El devenir de la tragedia nos mostrará el modo en que Helena irá asumiendo esta realidad en la que está involucrada, no sólo en su aceptación interior sino fundamentalmente en su manifestación exterior, con las consecuencias que acarrea, y el modo en que el propio Menelao recorrerá el mismo camino. Intentaremos demostrar que estos dos mundos son los que están verdaderamente concernidos en la estructura de la tragedia.

Sin embargo, por ahora las cosas sólo están planteadas. Las verdades parciales que cada uno formula acercan la tragedia al ámbito de la comedia burguesa. No obstante, creemos que el sentido es completamente diferente. En medio del mundo heroico representado por los personajes protagonistas de la epopeya homérica en que se basa la obra, es evidente que el engaño humaniza y disminuye los contornos. De todas maneras, el juego del poeta consiste en regatear su información. Una vez formulado el planteo, el desarrollo parece ir en otra dirección. No debemos perder de vista este hilo del planteo dramático.

Desde la perspectiva teatral, uno de los datos a los que habrá que prestar atención es al hecho de que el mismo personaje de Helena, que en la segunda parte de la obra asumirá el comando de la acción, en esta primera parte se haya dejado engañar con tanta inocencia por los datos falsos brindados por Teucro, siendo que ella misma tenía la oportunidad de corroborar su falsedad. Se le ha dado la información de que Menelao ha muerto (cfr. v. 132). A pesar de que ella misma es testigo del engaño que produce el mundo de la opinión respecto de lo que Teucro afirma haber visto con sus propios ojos

(su propia presencia en Troya), ahora se deja ganar por este mismo mundo de la opinión, y cree incluso aquello que el propio Teucro le dice haber escuchado de boca de otros. Es interesante contrastar el verso 117, en que Helena pone bajo sospecha las afirmaciones de Teucro preguntándole si habla después de haber visto o después de haber oído, con el verso 132, en que Teucro afirma que nadie ha visto a Menelao, pero se propala el rumor de que ha muerto. Si antes no creía aún en lo visto, en estas circunstancias Helena, en cambio, le da credibilidad inmediata al rumor. En un largo canto con las mujeres troyanas que conforman el coro, termina tomando la decisión de ir a consultar a Teonoe acerca de la información recibida. Nuevamente la vemos a mitad de camino entre los dos mundos.

Sin embargo, esta consulta, junto con las mujeres del coro, permitirá que el escenario quede nuevamente vacío. Resultará significativa la importancia de la profetisa a lo largo de la tragedia: en este momento, ella habla en ausencia, y con su ausencia permite que avancen los acontecimientos. Más adelante, será su compromiso con Helena el que permita llegar a la desanudación de la trama. Este error de perspectiva de parte de Helena, que no descubre la falsa información que recibe, le permite al poeta contrastar en igualdad de condiciones las figuras de los dos esposos. Este contraste no podrá resultar más significativo.

Si desde un comienzo Helena ha estado consciente de su situación dramática, Menelao, en cambio, representa la posición inversa. El se siente el gran conductor de una cruzada panhelénica, integrada por una juventud que lo ha seguido voluntariamente en función de un objetivo loable. Así lo manifestará al comienzo de su prólogo, en los versos 393-396.

πλεῖστον γὰρ οἶμαι -καὶ τόδ' οὐ κόμπω λέγω-
στράτευμα κώπη διορίσαι Τροίαν ἔπι,
τύραννος οὐδὲν πρὸς βίαν στρατηλατῶν,
έκοῦσι δ' ἄρξας Ἑλλάδος νεανίαις.

Menelao acepta sin discutir aquello que conforma su opinión. No es casual el verbo que utiliza para describir su convencimiento de que la juventud aquea lo ha seguido hasta la guerra por propia voluntad: οἶμαι. El está afincado en el mundo de la

aparición, de la opinión, y se siente muy cómodo en él. Es este mundo, por otra parte, el que lo ha convertido en el gran héroe de Grecia. No le resultará fácil aceptar que la verdad está lejos de ser lo que parece.

En el diálogo con la portera de los versos 437-482, Menelao continúa manteniendo el orgullo por las glorias conquistadas junto con su ejército (cfr., por ejemplo, el v. 453). Las únicas desdichas que asume provienen de su condición de naufrago que no encuentra el camino de regreso hacia su patria. Resulta incluso sorprendente escuchar sus protestas por la situación de miseria en la que se encuentra inmerso. En los versos 420-424, seguramente podemos destacar que, incluso, se cuele un trazo de la realidad social de la Atenas del siglo V.

Sin embargo, a pesar de la manera en que se destacan sus glorias pasadas y sus miserias presentes, nada hay en Menelao que pueda ser considerado como parte de un conflicto trágico, al menos del cual tenga consciencia. Si muchos hombres han muerto en la guerra de Troya, como él mismo lo manifiesta en los versos 397-399, no se hace cargo de ninguna responsabilidad al respecto. La única queja está destinada a las circunstancias de su naufragio y de sus dificultades materiales presentes. Si bien estos males son atribuidos por Menelao a los dioses, esto, sin embargo, forma parte de la manera tradicional en que el teatro griego expresa el sentimiento de sus héroes ante los acontecimientos extraordinarios en los que se ven envueltos. Ello no implica que haya un destino particularmente ensañado con Menelao, ni que él deba enfrentarse a una situación para la que no tuviera respuestas. Al menos, no manifiesta ningún gesto de consciencia acerca de estas cuestiones.

Sin embargo, ya desde el mismo ingreso de Menelao el público conoce el modo en que se engaña. Y lo que es definitivamente trágico es que este autoengaño de Menelao no se refiere sólo a la imagen fantasmal que ha traído desde Troya, sino al conjunto de sus acciones respecto de la guerra. No está en juego la capacidad de Menelao para reconocer a su esposa. Lo que verdaderamente está en juego es su capacidad para reconocer la realidad de su condición humana, convertida en juguete de los dioses. Lo que debe reconocer es que llevó a lo mejor de la juventud griega a morir lejos de su patria simplemente por un fantasma que los dioses decidieron enviar junto a

Paris. Tan aparente como esta imagen del εἰδωλον será la gloria conquistada por Menelao. Pero él todavía no ha tomado nota de ello.

Cuando la presentación de los personajes haya terminado, habremos sido testigos de la coyuntura por la que atraviesa Helena, angustiada por la trágica comprobación de su responsabilidad involuntaria pero determinante en la destrucción de Troya y en la muerte de tantos valientes varones aqueos, y dividida por la duda acerca de la conveniencia de asumir o no la realidad de su situación, y por la que atraviesa Menelao, preocupado solamente por resolver el problema del sustento cotidiano, aunque engañado respecto de la realidad de su situación. Como lo hemos mencionado precedentemente, cuando ambos se enfrenten por primera vez, en el larguísimo primer episodio de los versos 528-1106, el reconocimiento entre ellos deberá incluir algo más que sus identidades. Es esta penetración en las realidades que se ocultan detrás de las apariencias lo que deberán lograr los esposos en el momento en que se reconozcan, y la comprensión del modo en que han estado luchando vanamente, como títeres en manos de los dioses, es lo que confiere el carácter trágico a la obra.

2.- La escena de reconocimiento

Este episodio puede dividirse en varias partes. En principio, debemos decir que la completa concreción del reconocimiento abarca los versos 528-776. Con el verso 777, en cambio, Helena comienza a plantear la nueva situación que deben enfrentar los esposos (sólo entrevista previamente para Menelao por su diálogo con la portera), y se decidirá a poner en marcha la *mechánema*, intentada para la salvación definitiva de los dos esposos reencontrados. El brusco cambio de perspectiva que adquiere la tragedia en estas circunstancias no puede dejar de ser significativo. Tal vez sólo pueda comparárselo al cambio de perspectiva que introduce el verso 810 de *Bacantes*, cuando Dionisos decide, en medio del tercer episodio, cambiar de estrategia y renunciar a persuadir a Penteo para intentar, a partir de entonces, castigarlo. En una dirección un tanto diferente,⁽⁴¹⁾ la escena tendrá una significación parecida. Pero analicemos cada parte en detalle.

⁴¹ En el caso de *Bacantes*, el cambio de perspectiva introducido en medio del episodio llevaba la estructura de la tragedia hacia la consumación de la situación trágica respecto de Penteo; en el caso de

Por otro lado, la misma escena de reconocimiento puede también subdividirse: allí encontramos la escena del equívoco inicial, en la que Helena primero desconfía de este desarrapado extranjero, y, luego, va descubriendo similitudes con su esposo, las cuales terminan de confirmarse con el relato del mensajero que anuncia la desaparición del fantasma de Helena guardado en una gruta (versos 528-624); concluido el reconocimiento, el canto de los esposos propiamente dicho (versos 625-697), al que Willink divide en una primera escena, conformada por un diálogo lírico exultante (versos 625-659), y, luego, por el diálogo de interrogación, también en metro lírico, en que Menelao pregunta acerca de las circunstancias maravillosas que han producido este reencuentro, ya no con su infiel esposa raptada por Paris, sino con una esposa fiel y presentada como modelo de amor conyugal (versos 660-697); finalmente, con la recuperación del trímetro yámbico, en el verso 698, aparece el diálogo importantísimo entre Menelao y el mensajero (el mismo que antes le había anunciado la desaparición del fantasma de Helena): este diálogo posibilita que Menelao tome ahora definitiva consciencia de que la guerra de Troya ha sido una guerra inútil por un fantasma. La reincorporación de Helena al diálogo produce nuevamente el cambio de perspectiva en la tragedia, que resulta definitivo a partir del verso 777.⁽⁴²⁾

El reconocimiento de los dos esposos ocupa, en total, algo más de doscientos versos. Pero la escena tiene poco que ver con el recordado encuentro entre Orestes y Electra en *Las Coéforas* de Esquilo, luego parodiado por el propio Eurípides en su *Electra*. Aquí no hay señales exteriores a las que haya que prestar atención. En todo caso, tiene más similitudes con el reconocimiento entre Orestes e Ifigenia en *Ifigenia en Tauride*, con la cual comparte tantas otras similitudes. Pareciera que ante la sola vista se reconocen los esposos. Sin embargo, hay todo un proceso que es pertinente reconstruir.

En primer lugar, ambos tienen una sospecha basada en la apariencia del otro (versos 559-560). Pero muy rápidamente se dejan ganar por esa sospecha, que de este modo se confirma, y no pueden más que llamar al otro por su nombre (versos 563-564):

Helena, este cambio de perspectiva termina desarrollando los aspectos romanescos en la dirección aventurera de la salvación de los personajes.

⁴² Para la comprensión de esta escena es fundamental el artículo de Willink, C. W. (1989), pp. 45-69. Sin embargo, por limitarse solamente a las cuestiones concernidas con el diálogo lírico entre los esposos, el autor pierde de vista algunos aspectos fundamentales de la escena considerada en su conjunto.

Με. Ἐλένη σ' ὁμοίαν δὴ μάλιστ' εἶδον, γύναι.

Ελ. ἐγὼ δὲ Μενέλεώ γε σέ. οὐδ' ἔχω τί φῶ.

Parece que el reconocimiento ha terminado. El naufrago en ropas harapientas no puede ser otro que Menelao, y esta mujer que lo ha inquietado desde un principio no puede ser más que la propia Helena. La escena de *anagnorismós* parece estar resuelta. Pero ello significa no haber entendido la tragedia. Si diéramos crédito a la argumentación citada de Solmsen,⁽⁴³⁾ el virtuosismo técnico y el juego de efectos es lo único que importa. ¿Pero, entonces, cómo continúa la escena durante doscientos versos más? Es que el reconocimiento todavía no ha terminado, o, por decirlo mejor, en realidad apenas si ha comenzado. Y, además, este reconocimiento ha comenzado por el camino equivocado: en un contexto en el que con tanta frecuencia las apariencias engañan, los esposos se han reconocido a partir de sus apariencias.

Sin embargo, al menos en lo que respecta a Menelao, queda muy claro que él no sabe aún cuál es la verdad completa acerca de esta mujer a la que ve igual a su esposa. Peor aún: no sabe tampoco que aquello que consideraba su motivo de gloria no era más que un juego de los dioses que se han servido de él como de una marioneta. Más que reconocer a Helena, y enterarse de la cuestión completa del *ειδωλον*, Menelao deberá reconocer que él ha estado luchando por nada, y que su gloria es una vana ilusión producto de su ignorancia: su interpretación de la realidad será susceptible de otra explicación, de otro discurso en el que jamás pensó, pero que ahora se muestra como verdadero. Ya después de haber hablado con la portera, Menelao comenzaba a plantearse el tema de las dos Helenas, dos Espartas y dos Zeus. Ahora deberá enfrentarse al segundo *lógos* sobre su historia y la de la guerra de Troya.⁽⁴⁴⁾

En lo que respecta a Helena, cuyo conflicto trágico se planteaba enteramente en el prólogo, el acto de reconocer a Menelao se produce en un paso. Sin embargo, este reconocimiento reactualiza su conflicto y le hace romper el trímetro yámbico episódico. El dueto de reconocimiento de los dos personajes de los versos 625-697 merece una atención especial.

⁴³ Cfr. Solmsen (1932), pp. 1-17.

⁴⁴ Sobre el tema de los *dissoi lógoi* en *Helena* de Eurípides, cfr. Tovar (1966), p.117; Segal (1986), pp.222-267 y Novo Taragna (1991), pp. 127-147.

Es conocida la significación de la inclusión de partes líricas en un pasaje planteado inicialmente como un diálogo episódico. En el caso que nos ocupa, P. Masqueray ha estudiado bien la estructura de la escena.⁽⁴⁵⁾ Su manera de distribuir el material dramático nos parece más pertinente que la mencionada de Willink,⁽⁴⁶⁾ ya que divide la escena en tres partes: una primera sección, entre los versos 622-659, compuesta de cinco réplicas de los esposos, que expresan, en trímetros yámbicos mezclados con versos logaédicos y docmiacos, la emoción del reencuentro; la segunda parte, entre los versos 660-668, compuesta de las preguntas de Menelao a Helena, la cual responde cantando a los trímetros yámbicos de su esposo; y, por su lado, la tercera parte, entre los versos 669-697, es enteramente lírica. Si la manifestación del *pathos* de Helena en los versos líricos, y desde el comienzo del canto, es comprensible, la frialdad de Menelao, que, al menos en las dos primeras partes en que hemos dividido la escena, continúa expresándose en trímetros yámbicos, no ha dejado de sorprender.⁽⁴⁷⁾ La explicación de Masqueray, sin embargo, es igualmente sorprendente: afirma que Menelao, que no hace más que cambiar un fantasma (en última instancia, con todas las características de su esposa) por la verdadera Helena, no tendría, en realidad, demasiados motivos para estar emocionado de una manera extraordinaria.⁽⁴⁸⁾ Sería por ello, entonces, que continúa expresándose en metro yámbico, ya que no hay razones para modificar esta perspectiva racional y alejada de la emotividad lírica. Creemos que la explicación está en otra parte.

El razonamiento de Masqueray es válido sólo para la primera parte de la escena, en la que Menelao mantiene los versos yámbicos. Sin embargo, hemos mencionado que el reconocimiento de Menelao se produce por etapas, y ahora postulamos que cada una de estas partes del diálogo lírico equivale a una de las etapas en la evolución de la toma de consciencia de parte de Menelao. Si la alegría por el reencuentro con la verdadera Helena no llega a conmover a su esposo de manera inmediata, éste, poco a poco, va

⁴⁵ Cfr. Masqueray, P. (1895), pp. 248 y ss.

⁴⁶ Cfr. Willink (1989), pp. 45-69.

⁴⁷ De todos modos, es válida la afirmación de Dale (1967), p. 106, quien destaca que, en todos los pasajes paralelos de Eurípides (aquellos en que dialogan líricamente un hombre y una mujer, como en *Ifigenia en Táuride* 827-899, *Ión* 1437-1509, e *Hypsipila*, frag. 64, 70-111), siempre el carácter masculino se expresa centralmente en trímetros, mientras que la más emocional figura femenina lo hace en metro lírico. Sin embargo, ello no cancela la sorpresa de esta situación, sino que, en todo caso, extiende la necesidad de una explicación.

⁴⁸ Cfr. Masqueray, P. (1895), pp. 248 y ss.

comprendiendo la segunda explicación sobre su pasado que este reencuentro lleva implícita. Es por ello que su *pathos* irrumpe de manera abrupta cuando, durante esta tercera parte del diálogo lírico, finalmente reconoce, en primer lugar, en el juicio y en la ambición de Paris, a la causa de sus desdichas (versos 691-693):

ὦ πᾶν κατ' ἄκρας δῶμ' ἐμὸν πέρσας Πάρις,
τάδε καὶ σὲ διώλεσε μυριάδας τε
χαλκεόπλων Δαναῶν.

Sin embargo, después de esta repentina manifestación de sentimiento, Menelao permanece callado. Es necesario digerir la nueva realidad que se le manifiesta de manera inopinada. Ha reconocido no sólo la identidad de esta mujer a la que casualmente encuentra en Egipto, sino también la incuestionabilidad del destino al que ella debe enfrentarse. Con retardo pero sin parálisis, también descubre su propia verdad: el hecho de que cuando pretendía realizar actos heroicos que colmaran de gloria y de sentido su vida y la de todos los griegos, no ha hecho más que ser un instrumento para que se cumpliera la voluntad de los dioses. Comprendida la situación, nada hay para agregar. El canto no puede más que terminar, porque el verdadero reconocimiento ha terminado.

Una vez que se retoma la parte episódica, Agamenón es otra persona. Ha comprendido la realidad de la situación en la que estuvo involucrado: así se lo manifiesta al mensajero que le pregunta por el causante de las penas en Ilión, en los versos 704-705:

οὐχ ἦδε, πρὸς θεῶν δ' ἤμεν ἠπατημένοι,
νεφέλης ἄγαλμ' ἔχοντες ἐν χεροῖν [λυγρόν].

La escena de reconocimiento sólo termina en este momento. Como hemos visto, es la explicación diferente de la realidad lo que los personajes reconocen como verdadera. Y es este destino que se muestra incomprensible e inabordable lo que ha conducido a los personajes hasta este punto. No se trata, evidentemente, de la misma situación del *Edipo Rey* sofocleo. No es el destino rígido y pétreo, inmóvil, contra el cual choca el hombre en su esfuerzo por escapar. Se trata, más bien, de un destino cambiante

e indefinido, multiforme, pero que en sus variadas facetas no deja de ser igualmente imperioso. Tal vez, sólo falta el sentido. Lo dice el mensajero en los versos 711-712:

ὦ θύγατερ, ὁ θεὸς ὡς ἔφυ τι ποικίλον
καὶ δυστέκμαρτον.

Creemos haber llegado a un punto muy diferente al planteado por Solmsen y Lesky.⁽⁴⁹⁾ Si la escena de reconocimiento es perfecta desde el punto de vista técnico, ello no impide que esta perfección se cargue de sentido a partir de la elaboración de un planteo de características trágicas. Es este planteo trágico el que sostiene la unidad de la obra y su condición de tragedia, en cualquiera de los sentidos de esta palabra. Si Helena y Menelao se reconocen finalmente como los dos polos de una misma situación trágica, esa situación se organiza en dos direcciones: del presente hacia el pasado primero (con el reconocimiento de la tragicidad de los hechos concernidos con la guerra de Troya, burda patraña sin sentido urdida por los dioses para dirimir celos individuales), y desde el presente hacia el futuro después, con la puesta en marcha del plan que permitirá la salvación de los esposos. Si el presente justifica la unión de alegría y amargura (alegría por el reencuentro, amargura por haber estado luchando tantos años en vano), el futuro profundizará la alegría (al consolidar la salvación de los esposos), mientras, al mismo tiempo, consolidará la amargura (al permitir la salvación burguesa de un matrimonio fiel y bien constituido, para lo cual debió pagarse con muchísimas vidas en una guerra carente de sentido). La falta de sentido avanza al mismo tiempo que la salvación individual. En un sentido nuevo, esto continúa siendo trágico.

3.- La larga escena de aventuras

En el verso 777 se pone en marcha la *mechánema*. Luego de las lamentaciones mutuas por la situación de peligro en que se encuentran nuevamente, Helena y Menelao comienzan a tentar una salida. La situación de la tragedia ha virado rotundamente. Los aspectos romanescos aparecerán en el primer plano, y la búsqueda de una salvación

⁴⁹ Cfr. Solmsen (1932), pp. 1-17, y Lesky (1976), p. 415.

individual ocupa el lugar central. En el caso de Menelao, esta búsqueda no puede sorprender, ya que, en su ocasión, se lo ha presentado desde un principio en esta faceta. Ha llegado en ropas harapientas buscando su propia seguridad y salvación. Su reconocimiento de la realidad, en última instancia, no ha constituido más que una toma de consciencia momentánea, más trágica cuanto más efímera.

Por el contrario, en el caso de Helena, esta búsqueda individual y egoísta se convertirá en la cara oculta del personaje, en la faceta que ha estado casi ausente durante la primera parte de la tragedia. De todos modos, debe recordarse que ella ya había dado pruebas de que estaba dispuesta a dejarse ganar por el mundo de la opinión y de la apariencia, a pesar de que su propia experiencia podía enseñarle el daño que este mundo produce. Si al comienzo de la obra su confianza en este mundo proviene de un error de apreciación, en el final de la tragedia veremos la manera en que esta opción se convierte en una decisión responsable. Por ello, veremos de qué manera este aspecto doble del personaje se manifiesta y cobra importancia en la parte final, y hasta qué punto influye en la interpretación de la tragedia.

Con el φεῦ φεῦ de Helena, en el verso 777, la *mechánema* comienza. En primer lugar, la esposa debe describir los peligros que atraviesan. El peligro mayor (o, por decir mejor, el más inmediato) está representado por Teonoe, que, en su condición de adivina, podría advertir a Teoclimeno, su hermano, acerca de la presencia del esposo de su pretendida. El verdadero peligro está constituido por Teoclimeno, el hijo del viejo Proteo, que tiene la pretensión de desposar a Helena. Es Helena quien urde la estrategia que podría llevarlos a la salvación, aprovechándose del desconocimiento de Teoclimeno acerca de la llegada de Menelao. No resultará casual que aquella que ha padecido tanto a causa de la confusión entre realidad y apariencia, quiera ahora aprovecharse precisamente de la apariencia para construir una realidad agradable a sus conveniencias. Las consecuencias trágicas de este doble mensaje no pasarán desapercibidas. El segundo aspecto de Helena comienza a aparecer.

Tovar reconoce que en esta parte de la obra no es ya la casualidad (o *tyche*) la que dirige la acción (como ocurría en la primera parte de la tragedia), sino la propia Helena.⁽⁵⁰⁾ Es interesante notar que la influencia del azar dentro de la obra disminuye en

⁵⁰ Cfr. Tovar (1966), p. 128.

la misma proporción en que crece el menoscabo de los contornos heroicos de los personajes.

Sin embargo, esta corroboración de la afirmación de que es Helena quien dirige la acción no resuelve el problema principal con el que nos encontramos en estas circunstancias: determinar la manera en que se configura la estructura de esta tercera parte de la tragedia. Para esta determinación nos resultará mucho más provechosa la especificación formulada por Hose, quien establece la siguiente organización del material dramático:⁽⁵¹⁾

1. Planificación (Menelao y Helena resuelven el modo en que van a escapar de Egipto después de engañar a Teoclimeno: esta planificación se verifica en dos momentos: a) entre los versos 761-818, en que Helena le informa a Menelao de las pretensiones de Teoclimeno y de los riesgos que hay en ellas, y b) entre los versos 1032-1106, en que se decide el modo en que se desarrollará la segunda parte del engaño en contra de Teoclimeno).
2. Vencimiento de un obstáculo (en medio del plan trazado por los esposos, la presencia de Teonoe es un obstáculo que debe ser superado para terminar de configurar el plan de escape; esta escena se encuentra en medio de la escena anterior: versos 819-1031).
3. Engaño propiamente dicho: luego de la planificación y de vencer el obstáculo que se les interponía, el plan es puesto en obra. Después del primer estásimo de los versos 1107-1164, el plan se ejecuta entre los versos 1165-1300 en primer lugar, y, después del segundo estásimo de los versos 1301-1368, entre los versos 1369-1450, finalmente.
4. Relato de mensajero que trae noticias acerca del modo en que fue ejecutado el plan (después del tercer estásimo de los versos 1451-1511, entre los versos 1512-1620).
5. La reacción del engañado (versos 1621-1641).
6. La aparición *ex machina* de los Dioscuros, con la aceptación final de Teoclimeno y las palabras de cierre formularias del corifeo (versos 1642-1692).

Luego de la larga escena de reconocimiento, Helena recomienda a Menelao que escape, puesto que Teoclimeno lo matará si se entera que un griego ha llegado hasta estas costas. La respuesta de Menelao es significativa:

⁵¹ Cfr. Hose (1990). Tcil 2. p. 26.

(v. 806) Λιπῶν σε; Τροίαν ἐξέπερσα σὴν χάριν.

Es evidente que el reconocimiento de Menelao ha sido parcial e incompleto. No termina de entender que no es por la verdadera Helena por quien ha combatido en Troya, sino por aquel fantasma a quien todos consideraban como la verdadera Helena. También combate por su gloria individual, y no reconoce que esta gloria conseguida a partir de la opinión tiene tanto valor como el fantasma de Helena. Pero Menelao no nota la diferencia entre las dos realidades. Sin embargo, es por esta Helena (la verdadera) por quien sigue dispuesto a actuar, aunque ello implique renunciar a la gloria que había adquirido al reconquistar al fantasma:

(v. 814) Δρῶντας γὰρ ἢ μὴ δρῶντας ἥδιον θανεῖν.

Por la realidad o por un fantasma, Menelao no descubre los matices, y está dispuesto a pelear por Helena con Teoclimeno, así como antes peleó por ella en Troya. Una vez tomadas las decisiones, el plan se pone inmediatamente en marcha. El primer paso del plan consiste en superar el obstáculo representado por la hermana de Teoclimeno, y, por tanto, persuadir a Teonoe de que se ponga de parte de los esposos. Sin embargo, Teonoe se anticipa a los acontecimientos, y plantea la situación en forma muy clara: la suerte de Menelao depende de un debate entre los dioses; Hera quiere, ahora, favorecerlo para que toda la Hélade descubra la falsedad de las bodas de Helena y Paris, regalo de Afrodita, y desacreditar, por tanto, a la diosa rival; Cipris, en cambio, pretende diferir el regreso de Menelao, de modo que nadie descubra el engaño del εἶδωλον.

En esta coyuntura, la situación se torna paradójica: la propia Teonoe deberá ser el árbitro que resuelva el conflicto entre las diosas. De este modo, el futuro de Helena y de Menelao se decidirá en función de una resolución que tomará alguien ajeno a ellos, y que, además, deberá tomar partido en una disputa entre dos diosas. Esta ubicación exterior al problema central de parte de Teonoe es lo que provoca la gran diferencia con *Hipólito*, ya que allí el personaje debía también optar en una disputa similar entre dos diosas, pero su opción era crucial para resolver su propia coyuntura trágica. Al desplazar

la opción hacia el exterior, la elección de Teonoe se trivializa y pierde totalmente la fuerza trágica: ahora hasta se convierte en pasible de sobornos o arreglos espurios.⁽⁵²⁾

La existencia misma del personaje de Teonoe ha llamado la atención. Ronnet dice con razón que su presencia en escena no era necesaria teatralmente: hubiera alcanzado con que Teoclimeno se pudiera enterar de cualquier manera circunstancial acerca de la presencia de Menelao en Egipto, para que el plan que deben tender los esposos para lograr el escape se justificara plenamente.⁽⁵³⁾ Incluso, ello hubiera permitido acortar la tragedia hacia límites más acordes a los frecuentes, y hubiera permitido una mayor concentración de la tensión dramática, dispersa ahora hacia peligros diversos. Es por ello que se ha llegado a hablar, incluso, de la inutilidad de la escena completa.⁽⁵⁴⁾ Sin embargo, creemos que la cuestión pasa por otro lado.

Una buena prueba de la pertinencia del personaje de Teonoe la tenemos en el hecho de la cuidada preparación con que Eurípides la ha presentado. Se ha hablado de ella desde el comienzo de la tragedia. Teucro ha llegado hasta estas lejanas playas con la intención de interrogar a Teonoe. Cuando Helena se entera de la presunta muerte de su esposo, es también a Teonoe a quien va a interrogar. En estas circunstancias, es incluso acompañada por las mujeres del coro, con las dificultades escenográficas que este movimiento implica.⁽⁵⁵⁾ De todos modos, la mejor justificación es la provista por Assael: la escena de Teonoe tiene lugar junto a la tumba de Proteo, a donde Helena había ido a buscar protección, este espacio escénico sacralizado (situado alrededor de la tumba) es traspuesto, a los ojos de los espectadores, con el ingreso de Teonoe, de modo que este santuario se substituye al refugio de la profetisa situado en el interior de la morada real.⁽⁵⁶⁾ De modo tal que habría una continuidad significativa, ya desde lo escénico, que actualiza con Teonoe la presencia decisiva de Proteo, el protector de Helena en esta variante del mito, oponiéndose a la realidad todavía oculta, inquietante y amenazante, de

⁵² Cfr. Ronnet, G. (1979), pp. 251-259.

⁵³ Cfr. Ronnet (1979), p. 251.

⁵⁴ Cfr. Patin, H. (1904), tome II, p. 84; Griffith, J. G. (1953), p. 37, y Matthiessen, R. (1968), pp. 685-704.

⁵⁵ Estas dificultades fueron remarcadas por Gregoire (1950), p. 63, n. 1 y p. 64, n. 1.

⁵⁶ Cfr. Assael, J. (1993), p. 100.

Teoclimeno, el hijo del viejo rey devenido un peligro para los esposos.⁽⁵⁷⁾ Pero hay más todavía.

Hemos mencionado el modo en que frecuentemente se compara la estructura de *Ifigenia en Tauride* con aquella de *Helena*. Sin embargo, hay un hecho que no puede pasar desapercibido: no existe en aquella obra ningún personaje que cumpla la función de Teonoe.⁽⁵⁸⁾ Si el poeta agregó a este personaje, y no sólo eso, sino que además lo ha inventado (puesto que no figura en el contexto mítico),⁽⁵⁹⁾ ha de ser por alguna razón intrínsecamente valedera. Además, Teonoe domina toda la escena central de la tragedia.⁽⁶⁰⁾ Sin embargo, este lugar central que ocupa en la tragedia es cubierto desde varias perspectivas: geográfica, en tanto está en medio del escenario; temporal, en tanto está en medio de la extensión de la tragedia; dramática, en tanto concentra en ella todas las acciones previas (todos los personajes se han acercado a Faros, en Egipto, en su búsqueda) y determina todas las acciones futuras (la salvación de los esposos y la resolución de la trama dependen de su decisión). El poeta, por tanto, tiene un designio muy preciso en la configuración de este personaje. Quedaría por resolver cuál es.

En este sentido se han brindado varias respuestas. La primera y más llamativa es la ofrecida por Gregoire: el discurso de Teonoe sobre la disputa entre las diosas, en el que ella debe laudar, es una manera que tiene el poeta de permitir la revelación de su propia idea acerca de la inmortalidad del alma, así como de las recompensas y castigos de ultratumba (que poco tiempo después se convertirá en la doctrina platónica), puesta ahora, fuera de contexto, en boca de Teonoe.⁽⁶¹⁾ Otros han remarcado el carácter sincrético de las palabras de la profetisa, en donde se mezclan digresiones filosóficas tomadas prestadas del orfismo o de Diógenes de Apolonia, y destacan este esfuerzo

⁵⁷ Se ha dicho, incluso, que Teonoe es una emanación del Proteo de Herodoto, y que tanto la tumba del rey como su palacio han llegado a convertirse en templos en los que se celebra un culto. Cfr. Froidefond, C. (1971), pp. 217-218.

⁵⁸ Cfr. Matthiessen (1968), p. 685. Gregoire (1950), p. 105, en cambio, comparó el efecto escénico del ingreso de Teonoe con aquel de Ifigenia. Creemos que no hay dudas acerca de las diferencias entre ambos casos.

⁵⁹ Cfr. Dale (1967), p. XIII, quien sugiere que Eurípides, para la recreación de este personaje, se habría basado en la Eidotea que, hija del Proteo viejo del mar, aparece en *Odisca*, 4, y, como su padre, es también inmortal.

⁶⁰ Cfr. Dale (1967), p. XIV.

⁶¹ Cfr. Gregoire (1950), p. 91, n. 1. Dale (1967) califica como extravagante a esta interpretación.

intelectual del poeta como un intento de expresar su propia visión de las cosas.⁽⁶²⁾ Ronnet realiza un esmerado esfuerzo de contextualización: la angustia moral de Teonoe, constreñida a elegir, ávida de justicia, entre dos conductas aparentemente culpables, sin posibilidad de escapar al dilema, expresaría el relativismo moral acerca de la justicia propio del mundo de la sofística. Por ello, el triunfo de Teonoe (al fundamentar una opción ética absoluta) sería al mismo tiempo un triunfo sobre el relativismo sofista, y una manera de demostrar que es posible establecer pautas fijas acerca de la idea de justicia.⁽⁶³⁾ Estas tres posturas tienen en común el hecho de reconocer el carácter ajeno a la estructura de la tragedia del personaje de Teonoe, convertida de este modo en un portavoz del poeta. Es por ello que nos resultará mucho más provechosa la explicación brindada por Assael.

Al partir del análisis de los elementos de la teatralidad en cada una de las obras estudiadas, el trabajo de Assael está dirigido en un sentido compatible con nuestras intenciones. Sin embargo, el excesivo énfasis puesto en los aspectos escenográficos distrae un tanto la atención de aquello que es sustancial. De todas maneras, después de reconstruir estos aspectos escénicos y la pertinencia de la figura de Teonoe, Assael desarrolla la significación teatral del personaje: describe a Teonoe analizando una situación dada según criterios morales; reconoce su carencia de escepticismo; y muestra el modo en que la correcta interpretación de la función del personaje permite el entendimiento general de la tragedia: gracias a Teonoe sabemos que el universo es inteligible, a pesar de las apariencias; es justamente Teonoe quien va más allá de la duda, y es la única capaz de interpretar el mundo y de influir sobre el curso del destino en nombre de principios justos. Todo esto significaría que, en esta etapa de su creación, Eurípides habría querido dar, con esta figura, un testimonio de su confianza en la inteligencia de los hombres, en la posibilidad de forjar una sabiduría.⁽⁶⁴⁾

Si bien reconocemos la pertinencia de la presentación de Teonoe como aquella que es capaz de representar un tipo de sabiduría seguramente deseada por el poeta, en

⁶² Cfr. Cerri (1987), p. 198, quien cree que hay una exhortación clara a la práctica de estos ritos. Pippin (1960), p. 159, piensa más bien en una herencia del sistema cosmológico de Anaximandro y de Anaximenes. Assael (1993), p. 105, en cambio, alude a las teorías de Anaxágoras acerca del *voûs*. Nada puede afirmarse con certeza.

⁶³ Cfr. Ronnet (1979), especialmente pp. 258-259.

⁶⁴ Cfr. Assael (1993), pp. 87-109.

tanto y en cuanto puede unir los aspectos racionales con los religiosos, creemos que extender este sentido al conjunto de la tragedia constituye un optimismo desmesurado: justamente la estructura teatral obliga a leer la función del personaje en relación con el conjunto de los elementos que configuran la tragedia. Y si Teonoe representa un ideal de sabiduría, no debe dejarse de lado que el protagonismo de la obra recae sobre Helena y sobre Menelao, y sobre el significado que las acciones de cada uno de estos personajes representa respecto de la guerra de Troya y de la posibilidad de realización de una vida heroica y llena de sentido. Es por ello que, para una correcta valoración de la escena, deberemos partir, en primer lugar, del entendimiento de la función del personaje en el contexto de la tragedia de la que forma parte.

Creemos, en esta dirección, que el excelente estudio de Duchemin sobre el *agon* en la tragedia griega desconoce un aspecto esencial en el tema que nos ocupa. Luego de señalar que la escena de los versos 865-1031, a pesar de no ser propiamente un debate (puesto que el sentido de los dos discursos de Helena y de Menelao, en los que piden ayuda para su causa, es el mismo), debe ser considerado propiamente como un *agon*,⁽⁶⁵⁾ ya que se trata de un concurso entre dos personajes que se ejercitan sobre el mismo tema,⁽⁶⁶⁾ la autora señala que este verdadero debate judicial pone en juego la suerte misma de un personaje, repentinamente convertido en acusado.⁽⁶⁷⁾ De los tres *agones* de dos personajes en presencia de un árbitro que nos conserva la tragedia, *Helena* nos brindaría el único ejemplo en el que este árbitro permanece imparcial, sin salir de su rol y sin mezclarse en el debate. Pero este juez que, en su *rhexis* bien fundamentada, dicta un fallo inobjetable, puede ser capaz de mantener su imparcialidad hasta el fin sólo porque esta escena tiende hacia una fantasía de virtuosidad.⁽⁶⁸⁾

Nuevamente nos encontramos con una escena valorada exclusivamente a partir de la virtuosidad técnica. Este supuesto manejo de la técnica teatral por parte de Eurípides se convierte en una petición de principios, sobre todo si se parte de la convicción de que detrás de la forma no se encuentra ningún contenido. Si bien es cierto

⁶⁵ Cfr. Duchemin (1968), p. 75.

⁶⁶ M. Sechan (1926) señala que este ejemplo de *Helena* es único en la tragedia griega (p. 236).

⁶⁷ Cfr. Duchemin (1968), p. 140.

⁶⁸ Una posición contraria a la de Duchemin brinda Zuntz (1960), quien pone de relieve la significación dramática de Teonoe, que defiende la causa justa, expone su vida por ella y da la tensión dramática necesaria para provocar la aparición del *Deus ex machina* (p.204 y ss.).

que Helena y Menelao defienden la misma causa, la condición de árbitro para Teonoe no es sólo virtual, puesto que la causa contraria aparece argumentada, no sólo en las refutaciones de los personajes, sino también en la narración de la propia Teonoe y, además, se encuentra sostenida por la misma voluntad de Afrodita, interpretada por la videncia de la profetisa.

De este modo, si Teonoe no interviene en el debate para defender la causa contraria, y, así, convertirlo en un *agon* de tres personajes, no es porque la escena sea sólo una fantasía, sino porque el poeta ha querido que su decisión parezca lo más imparcial que sea posible. Es justamente esta imparcialidad, y la mixtura de sabiduría racional y religiosa representada por Teonoe, la que concede la tragicidad a la situación: al dar la razón a la argumentación defendida por Hera (y por Helena y Menelao), Teonoe no hace más que premiar a la misma forma de ver la realidad que ha producido las desdichas de Helena y de Menelao. ¿La sabiduría de Teonoe ha producido la armonía entre los hombres y los dioses?⁽⁶⁹⁾ Creemos que se trata justamente de lo contrario.

Es evidente que las razones que determinaron la decisión de Teonoe estuvieron basadas en el concepto de la justicia. La recurrencia de los términos lo atestiguan.⁽⁷⁰⁾ Sin embargo, la armonía está lejos de producirse. Triunfa la posición de Hera, y con ello los dos esposos podrán volver a su patria, y reconstruir una vida feliz. Sin embargo, en el propio marco de lo divino hay una división que queda abierta: para Teonoe es imposible resolver el conflicto entre las divinidades, producir una armonía celestial. Seguramente, nadie en el teatro ateniense esperaría algo semejante. Sin embargo, Eurípides juega con los conceptos: esta duplicidad que permanece abierta en el cielo es testimonio de una duplicidad más importante que queda también abierta en la tierra. Y es esta duplicidad la que convierte en trágica a la situación de Helena y de Menelao.

La decisión de Teonoe hace que triunfe la posición sostenida por Hera. Helena y Menelao se alegran con moderación:⁽⁷¹⁾ saben que resta demasiado para que la salvación sea definitiva. Sin embargo, ello no es lo más importante: lo peor es que saben que, al

⁶⁹ Cfr. Assael (1993), p. 109.

⁷⁰ Ronnet (1979), p. 251, destaca que en la escena entera aparecen siete veces en 165 versos términos relacionados con la justicia, o sea un 7,87 %. mientras que en el resto de la obra el porcentaje de aparición de términos similares es del 0,72 %.

⁷¹ Sólo en el verso 1032 Helena manifiesta algo de alegría por haberse salvado. Inmediatamente después, comienza a planear la segunda parte del plan.

mismo tiempo que esta decisión de Teonoe ha determinado su salvación, es esta misma decisión la que ha dejado en evidencia que la guerra de Troya y los actos heroicos allí realizados no fueron más que una patraña urdida por los dioses para dirimir sus cuestiones particulares. Y esta misma decisión es la que ha demostrado que los hombres, a través de los hechos presuntamente heroicos de la guerra de Troya, en realidad se han comportado como juguetes en manos del destino. Si en Sófocles es el derrumbe final de Edipo lo que lo convierte en un personaje de contornos heroicos, en Eurípides será la salvación de Helena y de Menelao la que les niegue esta estatura heroica. En última instancia, se trata de las dos caras trágicas de una misma moneda.

La decisión de Teonoe permite que el plan continúe su marcha. El engaño se lleva a cabo, y los esposos finalmente se salvan, no sin que haya habido un deliberado detenimiento por parte del poeta en los aspectos aventureros de la trama. Sin embargo, al ponerse en marcha este segundo tramo del plan (el engaño de Teoclimeno), quedan claras las nociones conceptuales de la tragedia que habían quedado circunstancialmente ocultas. Estos aspectos conceptuales tienen que ver, fundamentalmente, con la presentación de la figura de Helena, y, como contrapartida, con aquella de Teoclimeno, que era su aparente contrafigura.

Helena ha dado una visión de sí misma muy precisa: ella es la esposa fiel que ha permanecido aguardando a su esposo, intocada, en Egipto, como consecuencia de un conflicto entre las tres diosas (vv. 23-26). Hemos analizado la manera en que ella mira su responsabilidad respecto de la guerra de Troya, en la cual no ha tenido ninguna participación, y sin embargo sigue sintiéndose involucrada. En cambio, en el momento de analizar la realidad por la que atraviesa en el presente (la realidad auténtica), su visión de las cosas no es tan generosa: ella acusa a Teoclimeno, el hijo de Proteo, de querer desposarla por la fuerza (v. 63); es por ello que este rey bárbaro inmola a todo griego que caiga entre sus manos (v. 155); ella vive en calidad de esclava de este rey de costumbres bárbaras (vv. 274-275); y al rico matrimonio que se le ofrece, desearía evitarlo cueste lo que cueste (vv. 294-296). Su juicio sobre Teoclimeno es igualmente duro: es un enemigo de los griegos (v. 468); un hombre impío (v. 542); un salvaje fuertemente determinado a tomarla por la fuerza (vv. 544-545).

Más allá de la justicia de estos calificativos y de estos juicios, es evidente que, ya desde el comienzo de la tragedia, hay una clara duplicidad en la manera de ver las cosas por parte de Helena: asume su responsabilidad y se comporta de manera altruista respecto de los hechos generados por su imagen fantasmal, pero, al mismo tiempo, juzga con dureza y descortesía (basándose exclusivamente en opiniones, ya que nada nos permite concluir que su presentación de Teoclimeno sea cierta) las situaciones planteadas, en el marco de la realidad, por aquellos que son sus huéspedes. De hecho, hace 17 años que ella permanece en Egipto, y no parece una idea desproporcionada que el príncipe haya puesto los ojos sobre aquella que ha sido desde siempre la mujer más querida. Sin embargo, para juzgar esta situación no recurre ni siquiera a la disculpa, alegada en otras circunstancias, de su belleza. Toda la responsabilidad y la maldad recae sobre el otro. ¿Debemos leer aquí un juicio de Eurípides respecto de la conducta de los reyes bárbaros? ¿La realidad de la marcha de la guerra con Esparta habría llevado al poeta a justificar la conducta de los enemigos espartanos (representados en Helena), y a cargar las tintas sobre los peligros que llegan de oriente (representados por Teoclimeno)? Por el contrario, el juicio parece dirigirse más bien en sentido contrario, vinculado con la propia Helena.

Baiconicola-Ghéorgopoulou ⁽⁷²⁾ ha descrito muy bien al personaje de Teoclimeno. Parece evidente que el poeta no ha querido que nos quedemos con la imagen de trazos crueles con los que lo describe Helena. Por el contrario, en la manera en que es presentado por el dramaturgo a partir de su participación en la acción teatral, la imagen que podemos extraer de él es la de un rey cargado de humanidad. Ello se refleja, por ejemplo, en las escenas en las que podría decirse que hasta su misma autoridad es puesta en duda a causa de sus contemplaciones excesivas, lo cual demuestra que el poeta no ha pensado en él como en el modelo de tirano oriental: cuando un mensajero le informa al rey, por ejemplo, el modo en que han escapado los dos esposos espartanos, éste se pone loco, y en un arranque de furia quiere matar a su propia hermana que le ha ocultado las cosas; sin embargo, el mensajero, un humilde servidor, se opone con palabras sabias y con su propio cuerpo a que se consuma este acto de crueldad (vv. 1627-1641); en lugar de la esperada crisis de autoritarismo, Teoclimeno

⁷² Cfr. Baiconicola-Ghéorgopoulou, Ch. (1997), pp. 45-54.

reacciona, y, con dos preguntas retóricas acerca de quién manda realmente en su tierra, abandona la empresa, dándole la razón al servidor (v. 1638). Como tirano, Teoclimeno resulta un fracaso.

Hay otras dos escenas en las que Teoclimeno puede ser visto actuando sobre el escenario. En ambas se presenta junto a Helena, y en ambas, también, lo vemos comportarse con una contención y con una gentileza de ninguna manera diferente a la de un griego. Por el contrario, es Helena, en las dos circunstancias, quien se comporta de una manera moralmente inadecuada. En primer lugar (vv. 1165-1287), se trata de la escena en la que Helena, junto con Menelao, le informa al rey acerca de la falsa noticia de la muerte del esposo espartano. El sentimiento que allí expresa Teoclimeno es típicamente griego: la alegría por la remoción del último obstáculo que quedaba para su matrimonio con Helena se contiene en el respeto del dolor ajeno (v. 1197). Las palabras engañosas de quien cree que será su mujer lo persuaden rápidamente de respetar las costumbres extranjeras, y de disponer de todos los elementos para las honras fúnebres de su rival, sin descubrir que, en realidad, está entregando lo necesario para el escape de los esposos. Los cuidados tomados por Helena para las honras fúnebres de su esposo los juzga antes como una virtud femenina que como una demora innecesaria en la concreción de sus deseos (v. 1278).

En la segunda escena en que vemos a Teoclimeno sobre el escenario, se produce un nuevo diálogo con Helena. Las honras fúnebres en el mar están listas para ser cumplidas, y su cuidado y miramientos respecto de la salud de su futura esposa no pueden menos que sorprender. Lejos está de ser un tirano aquel que teme que, en un arranque de dolor, Helena vaya a realizar una locura (vv. 1392-1397). Su orgullo por las bodas inminentes que le esperan lo hace irrumpir en una exclamación de júbilo casi juvenil (vv. 1433-1435). Esta es la realidad que tendría que haber descubierto Helena.

Más allá de la destacable fidelidad de Helena, lo cierto es que la conducta de su pretendiente egipcio está lejos de ser similar a aquel comportamiento reprochable de los pretendientes que tanto perturbaron a Penélope en *Odisea*. Inclusive, la situación está invertida: aquí, la mujer permanece, por años, esperando el regreso de su esposo, pero lo hace en la propia casa de su pretendiente. Eurípides habría jugado con alguna ironía esta situación.

El reconocimiento de Helena acerca de la realidad, que nos parecía tan completo al comienzo de la obra, parece ahora venirse abajo de manera definitiva. Ella ha valorado adecuadamente todo lo concernido con su responsabilidad respecto de la guerra de Troya, esa guerra emprendida para recuperar un fantasma; sin embargo, su análisis de la realidad concreta y personal por la que atraviesa dentro mismo de la situación de la tragedia deja mucho que desear, y parte de los mismos supuestos que han constituido su desdicha. En las dos primeras partes de la tragedia, la casi total ausencia de elementos líricos corales hacía que fuera la propia Helena quien asumiera la función de brindar las dos miradas sobre sí misma: la subjetiva personal y la subjetiva lírica. Cuando, en esta tercera parte de la tragedia, la visión de Helena se complete (en realidad, se amplifique), la aparición del coro ocupará un espacio muy importante para terminar de definir conceptualmente a esta figura de Helena.⁽⁷³⁾ En este sentido, creemos que el segundo estásimo jugará un papel central.

Nótese, en lo que respecta a este canto del coro, la importancia de su ubicación dentro de la estructuración que hemos formulado acerca de esta tercera parte de la obra. De acuerdo con ella, el estásimo que nos interesa está ubicado en medio de la escena central: allí donde se produce el engaño de Teoclimeno y se decide el escape de los esposos, en medio de la tercera escena. A partir de esta comprobación podemos obtener dos certezas: primero, que es previsible que el coro no trate directamente sobre lo que está ocurriendo sobre la escena, puesto que cualquier comentario muy explícito en ese sentido no haría más que debilitar la tensión trágica; en segundo lugar, que de ningún modo podemos suponer que en el momento en que la tensión dramática ha llegado a su climax, Eurípides podría haberse distraído para ubicar un canto ocasional y sin ninguna referencia significativa, arruinando de un solo golpe la tensión dramática que con tanto cuidado ha ido creando.

Por otra parte, hay una nota de Halleran que es pertinente en este contexto.⁽⁷⁴⁾ En la última estrofa, el coro se dirige a Helena con el verbo en segunda persona (verso 1368). A continuación, el mismo personaje de Helena entra nuevamente a escena para dar comienzo al episodio siguiente. Según el autor, esta yuxtaposición entre el llamado

⁷³ Sobre esta diferencia en la presentación lírica de la tragedia puede consultarse Dirat, M. (1976), pp. 293-316.

⁷⁴ Cfr. Halleran (1968), p. 68.

lirico y la entrada en escena del personaje que ha estado mencionado en ese llamado, no podría más que fortalecer la conexión entre el canto y la acción dramática. Es Evidente, entonces, que aquellos que, como Dale, piensan que la oda está, de hecho, introducida por un interés de carácter particular,⁽⁷⁵⁾ pierden de vista muchos aspectos que son conocidos en el teatro griego. También Hose, a pesar de reconocer el estilo ditirámico del contenido del estásimo, establece que no se puede comprobar ninguna relación con el argumento de la obra, pero sí con algunos de sus motivos.⁽⁷⁶⁾ Al menos se trata de un avance, aunque insuficiente. Una posibilidad de intentar establecer la relevancia del estásimo está constituida por el descubrimiento de paralelos argumentales: la referencia de Nilsson, que pone de relieve que Helena, primitivamente una diosa de la vegetación lo mismo que Kore (venerada por ello en Esparta aún en tiempos históricos), fue pensada como secuestrada (sea por Proteo, sea por Paris o por Teoclimeno) igual que Kore (y en este sentido la permanencia de Helena en Egipto sería igual a la permanencia de Perséfone/Kore secuestrada por Plutón en el infierno),⁽⁷⁷⁾ no puede más que considerarse como una arbitraria manera de forzar el texto: Grube destaca con acierto que es el dolor de Deméter y no el de Perséfone el que es descrito en el estásimo, y parece imposible forzar un paralelo entre las desgracias de Deméter y aquellas de Menelao, que siempre tuvo al fantasma con él, y que no se lamentó de ningún modo por la pérdida de Helena, de la que no se entera hasta que encuentra a su esposa verdadera.⁽⁷⁸⁾ Evidentemente, la conexión con la estructura de la tragedia hay que buscarla por otro lado.

Creemos que la solución a la cuestión debe buscarse en la relación del estásimo con el planteo trágico del que forma parte, y no meramente con los aspectos argumentales. No alcanza tampoco considerar de manera aislada la relación del estásimo con los restantes cantos corales. De esta manera trabajó Scott, quien defiende la relevancia de la oda con esta argumentación: en la oda previa, el coro ha preguntado por qué los dioses han causado tantos dolores a Helena y a los que la rodean. Esta oda daría

⁷⁵ Cfr. Dale (1967), p. 147.

⁷⁶ Cfr. Hose (1990), Teil 2, p. 32.

⁷⁷ Cfr. Nilsson (1932), pp. 74-75.

⁷⁸ Cfr. Grube (1941), pp. 349-350. Un paso más en esta dirección ha dado Golann (1945), quien intenta probar que el estásimo se refiere no a Deméter y Kore, sino precisamente a Helena como hija de Némesis.

TESIS 202 2
97-00208

la respuesta: es porque Helena, en Esparta, henchida de orgullo por su belleza, se despreocuparía del honor debido a los dioses -incluyendo, presumiblemente, a la *Mountain Mother*- y, en consecuencia, deberá instituir ritos báquicos en Esparta como expiación por esta culpa.⁽⁷⁹⁾ El argumento es válido, aunque simplista.

La idea de una Helena que ha transgredido algún rito particular irrumpiría de una manera inopinada en este contexto. Bastante hemos señalado ya acerca de su conducta, todo lo cual, por otra parte, está apoyado en el propio texto. Si, en cambio, pensamos que la diosa del verso 1357, cuyos sacrificios no respeta Helena, es Afrodita misma (la que, según la ampliamente desarrollada escena de Teonoe, se oponía al regreso de los esposos), entonces el canto adquiere una nueva referencia dentro del planteo trágico. Las cosas ni lícitas ni santas del verso 1353, que habría realizado Helena, más que en una hipotética falta lejana propia del mito o de la prehistoria, habría que buscarlas en la misma obra: ¿o la falsa ceremonia ritual cumplida en honor de un muerto que no es tal, junto a las falsamente prometidas bodas de Helena con Teoclimeno (que podrían estar aludidas en el verso 1354) no alcanzan para expresar de manera paradigmática esta oposición de Helena y Menelao a los designios de Afrodita? Aunque no veamos todavía la funcionalidad del mito de Deméter y Kore, al menos hemos ubicado la acusación del coro contra Helena dentro del juego de conceptos que estructuran la tragedia. Si pusiéramos el acento en un presunto descuido de los sacrificios, o en una profanación de los ritos místéricos,⁽⁸⁰⁾ nos veríamos llevados, como Gregoire, a buscar una referencia histórica: según el autor, la acusación, más que para Helena, estaría dirigida contra Alcibiades y sus amigos, que con sus actitudes habrían provocado las desgracias de Atenas.⁽⁸¹⁾ La inutilidad de prender con alfileres insinuaciones políticas a partir de la interpretación de algunos versos aislados no necesita ser refutada. Indudablemente, la búsqueda debe ser reorientada.

Hay una nota de Hugh Parry que puede brindarnos un interesante punto de partida.⁽⁸²⁾ Afirma que, como en tantas odas eurípideas, el estásimo se mueve desde el *background* hacia el foco de atención: desde el *hierós lógos* de Deméter, hacia la

⁷⁹ Cfr. Scott (1909), pp. 168-170.

⁸⁰ En este sentido debe interpretarse también la explicación de Giovanni Cerri (1987), pp. 197-216.

⁸¹ Cfr. Gregoire (1950), pp. 16-17.

⁸² Cfr. Hugh Parry (1978), p. 180.

referencia a Helena en la última estrofa. Es este camino inverso el que deberemos reconstruir.

En las primeras tres estrofas se narra el *hierós lógos*: la madre de los dioses busca a su robada hija Kore (estrofa A); ella fracasa, extenuada, y la fuerza vital de la naturaleza se agota, con consecuencias nefastas para los hombres y para los dioses, que no reciben más sacrificios (antiestrofa A); Zeus calma la ira de la diosa con la ayuda de las Chárites, las Musas y Afrodita, que la alegran con el grito ritual (verso 1344), el canto (1345), el sonar de los tímpanos (1347) y de la flauta (1351), y las restantes formas de expresión propias del culto orgiástico (estrofa B); en la antiestrofa segunda el coro se vuelve hacia un personaje a quien apostrofa como $\omega \pi \alpha \iota$ (verso 1356). El texto de esta estrofa está muy corrompido, sobre todo al comienzo y al final, de manera que el sentido general de los versos sólo puede ser referido de un modo aproximado. El coro advierte a la persona apostrofada acerca de la ira de la madre si se descuidan los sacrificios que le son debidos (versos 1355-1357). No es clara la causa de esta advertencia, que tal vez haya estado en los versos 1353-1354: una violación respecto de la diosa o de su culto. Con los versos 1358-1365 el coro celebra el poder que es inherente al rito orgiástico, bajo la forma de los atributos cultuales de la diosa. En la deteriorada parte final, tal vez se une el reproche de que la persona apostrofada ha confiado mucho en su hermosura (versos 1366-1368).

¿Cuál es la relación entre el *background mítico* de Deméter, presente en la pareja inicial de estrofa y antiestrofa y en la segunda estrofa, y la referencia a esta Helena de la segunda antiestrofa, más cercana al personaje homérico que a aquél que ha mostrado Eurípides en el cuerpo de la obra, de acuerdo con la variante mítica elegida?⁽⁸³⁾ Esta será la primera cuestión que debe ser resuelta.

La inconsecuencia entre las dos Helenas es el mejor argumento que han brindado los críticos para proponer la irrelevancia del estásimo: entre la Helena intocada que permanece cautiva en Egipto y aquella que el propio Eurípides describe en otras obras, orgullosa y amante del lujo y de la opulencia ⁽⁸⁴⁾ (a la cual, en esta antiestrofa, vemos

⁸³ Un buen análisis del carácter de Helena en relación con este estásimo (y con el siguiente) puede encontrarse en Juffras, D. (1993), pp. 45-57.

⁸⁴ Cfr. Lesky (1960).

confiando en su belleza), no podría tenderse ningún puente. Sin embargo, la cuestión no es tan sencilla.

Winkler remarca el carácter doble que siempre ha estado representado en Helena con una cita homérica: en el canto 4 de *Odisea*, Helena relata una aventura en la que Ulises, disfrazado de esclavo, entra en la ciudad enemiga. Sólo ella lo reconoce, lo lava y lo viste, y mantiene en secreto su identidad (versos 238-264). Pero enfrente de esta Helena discreta y hábil en las labores primorosas de una buena anfitriona, se levanta la otra visión: Helena estuvo a punto de arruinar el ardid del caballo de madera al caminar en torno a él y llamar a los hombres que se encontraban en su interior imitando las voces de sus esposas (versos 266-289). Las dos versiones de Helena tienen implicancias contradictorias, pero se ubican una al lado de la otra, como si fueran congruentes.⁽⁸⁵⁾ Nada puede sorprender, entonces, que este mismo carácter doble de Helena aparezca reflejado en el texto de Eurípides. Pero este carácter doble de Helena no aparece en esta antiestrofa por vez primera: en realidad, hemos visto que la tercera parte de la obra en su totalidad no es más que un complicado engaño urdido por Helena, y puesto en práctica por ella misma (con la complicidad de Menelao y la aquiescencia de Teonoe), que nos la muestra muy cercana al personaje homérico. La reivindicación del personaje, tantas veces relacionada con una actitud pacifista del propio Eurípides, solo se aplica a la cuestión de la fidelidad de Helena hacia su esposo, puesto que la tendencia a destacar su habilidad para manejar y manipular las situaciones desde la trastienda se mantiene intacta.

Sin embargo, en este caso la contradicción del personaje es, además, reflejo de un conflicto trágico del cual la propia Helena ya dio cuenta: aún habiéndose comportado como una esposa fiel, ella sabe que es la responsable, a causa de su belleza, de las desgracias de Menelao y de todos los griegos. Este conflicto ya había sido planteado en el prólogo, y es sorprendente que nadie haya visto que esta referencia a Helena como culpable de las desgracias por haber confiado en su belleza está en consonancia con el planteo del personaje en el interior de la obra. Por otra parte, la manera en que ella juzga su responsabilidad respecto de los hechos lejanos de la guerra de Troya y respecto de la situación inmediata de su pretendiente Teoclimeno es otra prueba del doble aspecto que ofrece la presentación del personaje, o, por decirlo de manera más correcta, de la

⁸⁵ Cfr. Winkler (1990), p.161.

profundización de esta visión doble del personaje. La visión de una Helena doble (hábil en las labores femeninas y amable en el cuidado de los huéspedes, junto con otra habilidad manifiesta para manipular las situaciones ajenas en beneficio propio) se profundiza: la visión positiva que la presenta como una mujer casta y una fiel esposa, que espera con devoción la llegada de su marido, está vinculada con una visión de las cosas en función de la cual la fantasía (el εἶδωλον que fue a Troya y provocó la guerra tan dolorosa) se torna real. Junto a esta visión aparece otra, negativa: es la mujer engañadora y manipuladora, capaz de realizar ceremonias fúnebres falsas y de prometer bodas irreales, y esta visión de Helena está vinculada con una manera de analizar las cosas en función de la cual la realidad (su situación en Egipto) es comprendida desde la fantasía (el rey cruel que quiere forzarla contra su voluntad). Las dos visiones de Helena (positiva y negativa) que nos trae el mito se mezclan, de manera contrastante, con dos modos de acercarse a la realidad. Evidentemente, Eurípides ha trabajado bajo esta perspectiva.

¿Qué tiene que ver, entonces, esta doble figura de Helena con el relato mítico de Deméter y de Kore? Esta será la segunda cuestión a resolver.

Según Zuntz los espectadores atenienses estaban familiarizados con el tema de este himno.⁽⁸⁶⁾ Esta "Madre de los dioses", cuya persona, leyenda y culto combinan elementos áticos, cretenses y frigios, hace tiempo que ha sido aceptada en el culto popular y oficial de Atenas. No les resultaría difícil desentrañar su significado y relacionarlo con las ceremonias de los misterios de Eleusis y los festivales de las Adonias y las Tesmoforias. Sin entrar en demasiados detalles, podemos decir, con Winkler,⁽⁸⁷⁾ que estos festivales de Deméter promueven la generación de las cosechas y de los seres humanos. Así como la Madre Tierra hace la labor de ocho meses para producir la semilla, las madres humanas cargan con el peso de la generación humana. Son las mujeres las que civilizan el trigo de Deméter, convirtiéndolo primero en harina, luego en pan; son las mujeres las que crían y educan a los hijos. Es por ello que la *pólis* asumía la responsabilidad del financiamiento de estas ceremonias. Pero junto con este carácter grave, en estas celebraciones aparecen los símbolos fálicos y las conversaciones de mujeres que se burlan y dicen cosas ultrajantes: la risa impúdica era un elemento notorio

⁸⁶ Cfr. Zuntz (1960), pp. 226-227.

⁸⁷ Cfr. Winkler (1990), p. 231.

de estos ritos.⁽⁸⁸⁾ Nuevamente vemos que la dualidad o contradicción están presentes: en el canto del coro, a la tristeza de Deméter por la pérdida de su hija se le opone Zeus que envía a las Musas, a las Chárites y a Cipris con sus cantos y con su alegría. Creemos que esta estructura de pensamiento se refleja en la estructura del estásimo.

En el fin de la primera estrofa, el coro decía que es Zeus quien decide el destino (versos 1317-1319). Al comienzo de la segunda estrofa, nuevamente es Zeus quien apacigua la cólera de la diosa madre, después que la fuerza vital de la naturaleza se había agotado (con consecuencias, incluso, para el cumplimiento de los ritos). Este esquema de *Zeus que dispone el destino-cólera de la diosa que rompe el orden natural-Zeus que reestablece el orden*, presente en el mito de Deméter, tiene un contrapunto incompleto en el caso de Helena : también para ella es Zeus quien dispone el destino, y hay una acción que provoca la cólera de la diosa (cfr. el Ζεὺς μιλίσσων στυγίους Μαρτρός ὄργας ἐνέπει de Deméter en los versos 1339-1340 frente al μῆνιν δ' ἔσχεσ μεγάλας ματρός que provoca Helena en los versos 1355-1356). Sin embargo, para el hombre no hay ningún orden que pueda reestablecerse. Su acción provoca una ruptura, pero no hay un sentido que pueda recuperarse.

Tanto el mito de Deméter, ampliamente desarrollado en el estilo del ditirambo, cuanto los ritos eleusinos, apenas esbozados, espejan y amplifican la contradicción que, en las partes episódicas, recae sobre Helena, y que ya se planteaba desde el comienzo de la tragedia. No es necesario, como sugiere Zuntz,⁽⁸⁹⁾ rastrear el origen del sufrimiento presente de Helena en la ira de alguna deidad despreciada. Más importante que ello: se trata de explicar el conflicto trágico interior del personaje (que sin culpa de su parte produce dolor y sufrimiento, y que cuando busca su salvación personal destruye la posibilidad de realizar el acto heroico y lleno de sentido), a partir de un *hierós lógos* que representa la connaturalidad, dentro de la condición humana, de este trágico contraste en el que se unen el dolor y la alegría, el sentido y el sinsentido.

Recordemos que el coro cantaba este segundo estásimo en medio de la escena del engaño: cuando la tensión dramática por la posibilidad del escape de Helena y de Menelao ha llegado a su climax, el canto del coro brinda un contrapunto inquietante: así

⁸⁸ Cfr. Winkler (1990), p. 219.

⁸⁹ Cfr. Zuntz (1960), p. 227.

como los ritos agrarios de Deméter podrán sintetizar la alegría de las celebraciones orgiásticas (respuesta de Zeus al dolor por la pérdida de Kore) con la gravedad de la generación de la semilla y de la vida humana, la alegría de la salvación de Helena y de Menelao no podrá otorgarle un sentido a los dolores producidos por la guerra de Troya, provocada por el equívoco que los dioses generaron a partir de la belleza de Helena y de la incompreensión de Menelao. Si Helena no fue directamente responsable por estos dolores (de los que, sin embargo, se siente culpable), será, en cambio, culpable de los dolores de Teoclimeno, y de los daños infligidos a través de su falseamiento de los ritos funerarios (de los que, paradójicamente, no se siente responsable). La presentación lírica amplifica y desarrolla, brindando un marco conceptual conocido para el espectador, el conflicto dramático que la tragedia representa.

LA GUERRA COMO ELEMENTO ESTRUCTURADOR

En estas circunstancias, creemos estar ya en condiciones de dar respuesta a las preguntas que ha generado el texto. ¿Es, por tanto, *Helena*, como se ha postulado tantas veces, una obra pacifista?⁽⁹⁰⁾ ¿Es verdaderamente una tragedia, o, en realidad, constituye un género distinto, ya sea conocido (drama satírico o comedia), ya sea uno nuevo, como la tragicomedia?

A la primera cuestión debemos responder que creemos que, más que de una reivindicación del personaje de Helena (y, a través de ella, de todos los espartanos con los que Atenas estaba en guerra), de lo que se trata en la tragedia es de profundizar en las miserias de la condición humana. No hay ninguna reivindicación del personaje que pueda plantearse desde un análisis serio de la tragedia. La guerra (y en particular la guerra de Troya) juega un papel central en función de la definición del personaje de Helena, y, por tanto, en función de permitir la posibilidad de analizar las reacciones de esta condición humana en las circunstancias particulares de un conflicto bélico. Por ello, afirmamos que lo que verdaderamente le interesa al poeta no es mostrar la fidelidad de Helena, y con ello hacer un alarde de habilidad sofística (al demostrar la inocencia de

⁹⁰ Sobre el tema del pacifismo en Eurípides puede verse Griffero, M.C. (1980-1981), pp. 234-241, y Ando Valeria (1991), pp.251-264.

aquella que fue acusada en una causa que parecía perdida), sino, por el contrario, presentar a esta Helena como a un ser humano doble, similar, en esto, a la mayoría de los seres humanos.

Es por ello, además, que lo terriblemente trágico de la obra (y con esto respondemos a la segunda cuestión) no estará centrado sobre las consecuencias dramáticas de esta guerra (como podía ser el caso de *Troyanas*), sino en el hecho de que esta Helena desprecie aquellos aspectos trágicos que podían darle contornos heroicos, calificándolos como fantasía, y busque exclusivamente su salvación personal e individual allí donde cree encontrar la realidad. De este modo, enfrente de la culpabilidad que engrandecía su resistencia sabia, sólo encontraremos las argucias de quien se construye un mundo en el que no hay lugar para el verdadero heroísmo. En este sentido es que la guerra juega su papel: como alternativa de conducta heroica frustrada (en el caso de Helena), y como realidad de conducta humana miserable (en el caso de Menelao). El final feliz de la tragedia no anula (sino que, por el contrario, profundiza) estas significaciones. Pero veamos el modo en que se resuelve la tragedia.

Teoclimeno descubre, como Toante, el rey de los Tauros, en *Ifigenia en Tauride*, que la pareja ha escapado. En aquella obra, es un repentino viento contrario el que trae a la pareja hacia la costa, permitiendo el ingreso *ex machina* de Atenea para salvar a los hermanos. Menos artificialmente, en *Helena* los esposos escapan de manera definitiva. Pero Teoclimeno está dispuesto a castigar con la muerte a su propia hermana, que brindó ayuda a los fugitivos. Es en estas circunstancias que aparecen *ex machina* los Dioscuros, para evitar que este asesinato se consuma, para profetizar el futuro de Helena y de Menelao (con sus elementos etiológicos incluidos), y para, de este modo, consumir el final feliz. ¿Qué representa este final feliz en el contexto del conflicto trágico que estamos desarrollando? Una buena respuesta está en el trabajo de Dunn que hemos mencionado en otras oportunidades.⁽⁹¹⁾

El crítico muestra de manera muy aguda el modo en que la convencionalidad formularia y la claridad estructural de los denominados gestos de cierre de *Helena* (la aparición *ex machina* de los Dioscuros, la profecía que formulan, el carácter etiológico de sus palabras, los versos anapésticos triviales del corifeo con que se cierra la obra)

⁹¹ Cfr. Dunn (1996), pp. 133-157.

hacen que su finalización parezca artificial, fortuita, y, por tanto, moralmente vacua. Sin embargo, serán justamente estas cualidades formales del cierre de la tragedia las que demuestren hasta qué punto esta artificialidad y esta vacuidad son las que llenan el designio de la obra entera. En este sentido, *Helena* es, más que un ejemplo de un nuevo género teatral, una subversión de los viejos moldes, que se vacían de contenido. Esta novedad puede ser debida simplemente a la propia exhuberancia del poeta. Pero la explicación que más convence a Dunn es aquella que se refiere al hecho de que Eurípides, en los últimos años de su carrera teatral, pudo haber visto y comprendido una experiencia vital que no puede ser expresada por los carriles clásicos de la tragedia, y requirió otro formato. El carácter romanesco de la obra podría explicarse desde esta perspectiva.

En una dirección similar, Segal dice que la estructura propia del romance (y *Helena* sería un buen ejemplo de ello) consiste en el paso desde un mundo de dolor y angustia hacia un mundo ideal de paz, serenidad, simplicidad y rústica tranquilidad.⁽⁹²⁾ El final feliz de la obra, en consecuencia, proveería la posibilidad de testimoniar este pasaje entre los dos mundos. Vemos nuevamente que la vacuidad del final de la tragedia es la clave para interpretar la frivolidad general del tono de la obra. Creemos que es necesario buscar la explicación, justamente, en el lugar opuesto.

Eurípides ha construido una obra acerca de Helena. Se ha preocupado por describir a su personaje con sumo cuidado. Debe hacerse notar que las tragedias en las que Helena aparece presentada en forma linealmente odiosa están estructuradas sobre la base de los conflictos de otros personajes: allí, Helena desempeña sólo un papel secundario. En cambio, en la obra que comentamos, Helena tiene el papel central, y es ella quien debe cargar con el conflicto trágico que determina el carácter de la tragedia. Por ello, debe destacarse la importancia de la enorme matización que el poeta concentra sobre su figura. Por ello, se destaca también la importancia del contraste entre los aspectos incongruentes del personaje.

Si, como hemos señalado, hay un contraste irresuelto en el interior de la propia Helena, no resultará casual que este mismo contraste se testifique en el final de la tragedia: la alegría por la salvación y por la feliz vida futura no puede más que resultar

⁹² Cfr. Segal (1982), p. 223 y ss.

una mueca irónicamente trágica delante de todos los dolores que han padecido los hombres a causa del modo en que las tres diosas resolvieron su conflicto acerca de la belleza. Helena y Menelao alcanzarán la salvación y la felicidad. La obra acaba con una aparente felicidad para todos, porque el mismo Teoclimeno acepta las circunstancias que le imponen los Dioscuros. Sin embargo, la guerra de Troya, que ha actuado como telón de fondo a lo largo de toda la tragedia, desaparece de la consideración de todos los involucrados. Para el público del teatro, no pueden dejar de resonar las palabras del mensajero que le anunciaba a Menelao la misteriosa desaparición de su esposa, y que se enteraba de la realidad de la guerra por la que han atravesado:

(vv. 706-707)

τί φής;

νεφέλης ἄρ' ἄλλως εἶχομεν πόνους πέρι;

Los hombres han sufrido penas y trabajos sin número a causa de una nube. Esta es la realidad (o la fantasía) de la guerra de Troya.⁽⁹³⁾ Esta es la realidad de cualquier guerra. O, para decirlo en términos más trágicos, esta es la realidad de la condición humana: buscar el heroísmo, buscar el sentido de la existencia, y encontrarse finalmente con una nube entre las manos.

Es por ello que nosotros creemos que *Helena* representa, en realidad, no el paso desde un mundo de dolor y angustia hacia otro de paz y de serenidad, sino, por el contrario, el paso desde el mundo glorioso en el que los hombres adquieren estatura heroica con su lucha ante el destino impuesto por los dioses, hacia un mundo en el que el obrar humano que busca su salvación individual lo priva de la posibilidad del acto heroico y lleno de sentido.

Si esta idea proviene de una desilusión o de un desengaño de parte del poeta ante los acontecimientos políticos de la realidad ateniense en los avatares de la guerra con Esparta, ello constituye una posibilidad que permanecerá por siempre oculta en la consciencia del poeta. No son las motivaciones psicológicas de la creación artística lo que intentamos descubrir. Por el contrario, lo que nos parece pertinente es comprender la manera intrínseca en que se organizan los elementos que componen esta estructura

⁹³ Quien señala adecuadamente la importancia de estos versos es Rabanal Alvarez, M. (1972), pp. 57-65.

compositiva de cada tragedia. En este sentido, el tema de la guerra es presentado, en nuestro análisis, en función de su participación como elemento integrante de esta estructura compositiva. Y la guerra en general, o la guerra de Troya en particular, es presentada por el poeta como el único ámbito en el que puede ser realizado el sentido heroico de la vida, pero, al mismo tiempo, como un ámbito fantástico donde los hombres luchan por nada, por una nube, por una opinión siempre falsa, o, más precisamente, por su propio egoísmo. Esta es la dramática comprobación de Eurípides acerca de la condición humana: la única posibilidad de luchar por un sentido es, en realidad, una lucha por un fantasma. Aunque de un modo totalmente nuevo, todavía nos movemos en la esfera de la tragedia.

IFIGENIA EN ÁULIDE: La última visión sobre la guerra

Hemos llegado a una instancia final y determinante. Nuestro intento ha consistido en seguir la evolución de uno solo de los aspectos del pensamiento de Eurípides. Para ello, hemos realizado un análisis de la manera en que funciona una determinada temática, representativa de este pensamiento, dentro de la estructura compositiva de cada una de las tragedias que, en función de este interés específico, hemos seleccionado para ello. Hemos intentado rastrear esta evolución en el pensamiento del poeta (y, en consecuencia, en la manera en que se refleja en su quehacer artístico) a través de la representación de la temática de la condición humana. Sin embargo, esta temática de la condición humana sólo es estudiada en tanto y en cuanto se ve descripta cuando es sometida a una tensión de guerra. Desde esta perspectiva, *Ifigenia en Áulide*, la obra representada de manera póstuma en el 406 a.C., constituiría el último esfuerzo de parte del poeta para expresar su mensaje acerca de su propio procedimiento de interpretar esta realidad de la condición humana cuando está constreñida y limitada por las circunstancias de la guerra. Un punto importante de nuestra tesis consiste en afirmar que, en esta tragedia, se concentrarán muchas de las líneas abiertas y desarrolladas en las obras anteriores. Por ello es que postulamos que la obra constituye el punto de llegada de un largo camino, recorrido por el poeta a través de más de veinte años de reflexiones acerca de esta cuestión, y como tal debe ser valorada.

Tenemos una buena prueba inicial para justificar esta consideración de la tragedia como síntesis de las líneas abiertas en las obras precedentes. Esta prueba está provista por la evidente continuidad de varios de los planteos que hemos ido desarrollando en cada una de las tragedias estudiadas hasta ahora. En este sentido, resulta sin dudas significativo que, en el primer grupo de tres tragedias, el elemento común haya estado constituido por el hecho de que la estructuración de cada una de ellas se realizara a partir de la presencia de uno o de varios suplicantes, que tenían éxito o fracasaban en este intento de súplica; como prueba de la continuidad de planteos, en *Ifigenia en Áulide* se

encontraría el mismo elemento estructurador. De todos modos, este elemento ahora ocupará una posición estructural más importante, a partir de la situación de Ifigenia que pide por su propia vida. Un segundo elemento que hemos señalado en aquel grupo de tres tragedias era la recurrente presencia de alguien que se sacrificaba voluntariamente en función de distintos objetivos (y cuyas diferentes configuraciones, por otra parte, importaban para la determinación de la interpretación de cada obra), en una dirección similar, Ifigenia desempeña este mismo papel, aunque también ahora el sacrificio voluntario estará ocupando un lugar central en la estructura compositiva de la tragedia.

En cuanto al segundo grupo de tragedias consideradas, en ellas el tema de la guerra, que era analizado como elemento configurador clave dentro de la estructura compositiva de cada una, estaba unívocamente representado por la guerra de Troya. Desde esta perspectiva, el sentido o el sinsentido de esta guerra troyana jugaba un papel determinante para la comprensión de la posibilidad de una vida desarrollada a partir de los valores heroicos por cada uno de los personajes involucrados. En *Ifigenia en Áulide*, la tragedia que consideramos ahora, será también la guerra de Troya quien esté en el centro de toda la estructura compositiva. Ello será así en tanto y en cuanto es en función de la manera en que va a ser entendida esta guerra que se justificarán o no las conductas de Agamenón, de Menelao, y, fundamentalmente, la de la propia Ifigenia.

Esta continuidad en el tratamiento temático, y su significativa y decisiva confluencia en la última de las obras euripideas, nos permite conjeturar que la reflexión del poeta estaría motivada por intereses que van más allá de la mera toma de posición política acerca de los acontecimientos del momento, como muchas veces han sido leídas estas tragedias. Pareciera, más bien, que el trágico ha estado meditando de manera persistente acerca de estas realidades (sobre todo, acerca de la realidad de la condición del hombre, pero vista la realidad de esta condición desde la perspectiva concreta de su ubicación dentro de una coyuntura extrema, como es aquella de la guerra, o, como podría darse el caso en otras tragedias, dentro de la coyuntura extrema de la muerte o de la locura), y que sus conclusiones constituyen más una toma de posición existencial acerca de esta cuestión universal sobre la condición humana, que una toma de partido circunstancial acerca de una polémica política particular. La reunión de todos estos elementos dentro de la estructura compositiva de *Ifigenia en Áulide* es lo que convertirá

a nuestra tragedia en la expresión última y definitiva de la posición del poeta respecto de estas cuestiones. De allí su importancia, y de allí también la necesidad de una lectura que atienda a esta postulada continuidad en las preocupaciones del poeta.

Sin embargo, la realidad nos marca que esta lectura no se ha realizado. Por el contrario, son frecuentes las lecturas que parten, no de un minucioso seguimiento del texto de la obra, sino de un preconceito crítico, en función del cual se ordena el análisis de modo que las cosas concuerden con esta postura previa. Desde esta perspectiva, cuatro han sido, hasta las últimas décadas de nuestro siglo (en que se han modificado mucho las cosas), los horizontes críticos desde los cuales se ha analizado la tragedia. Hagamos un breve repaso de estas posturas.

1.- La interpretación racionalista: la visión de un Eurípides representante del racionalismo propio de la "ilustración", que se opone al "conglomerado heredado", subyace en esta lectura, que debe muchos de sus postulados al más detenido análisis de *Bacantes*.⁽¹⁾ Según esta versión, la tragedia estaría constituida por un intento de condenar al mito y a la maléfica influencia de la superstición religiosa sobre la turba irreflexiva. A este contexto pertenece la lectura de Masqueray, que quiere ver en esta tragedia una polémica en contra de los adivinos, numerosos denostados junto con Calcas, su representante,⁽²⁾ y en contra de las figuras épicas de Agamenón y de Menelao, que son presentados con la inconsistencia moral propia de los contemporáneos del poeta.⁽³⁾ Más adelante, Perrotta y Ammendola volverán sobre los mismos postulados, acentuando el interés del poeta por la condenación del mito y de su influencia negativa sobre las muchedumbres ignorantes,⁽⁴⁾ todo ello sobre la base de un verso de Aquiles entendido fuera de contexto.⁽⁵⁾ El lucreciano "tantum religio potuit suadere malorum" es esgrimido para resumir la propuesta de la obra.⁽⁶⁾ Es evidente que el tema de la condenación de los oráculos, de los adivinos y de la fuerza de la muchedumbre, está presente en la tragedia. Sin embargo, estas condenaciones responden a la situación dramática de los caracteres que las profieren, y es en esta dirección en la que deben ser

¹ Cfr. Verrall. A. (1895), y (1910); también Norwood. G. (1908), sigue la misma lectura. Para un resumen más completo de la cuestión véase nuestro capítulo II.

² La condenación de los adivinos puede verse en el verso 520 y en 956-958.

³ Cfr. Masqueray, P. (1908). pp. 239 y ss.

⁴ Cfr. Perrotta, G. (1931), p. 165, y Ammendola, G. (1974), p. XXII.

⁵ Cfr. el verso 1357, y el comentario que sobre él realiza Ammendola (1974), p. XVI.

⁶ Cfr. Lucrecio, *De rerum natura*, I, v. 101.

leídas. No habla allí Eurípides a través de un personaje. Estas condenas son parte de la respuesta que cada personaje ofrecerá ante la situación dramática en la que se encuentra. La opinión del poeta deberá encontrarse en la interpretación global de la tragedia. No resultará casual, en este sentido, que no haya un reproche semejante por parte de Ifigenia: sólo ella podrá elevarse por encima de las circunstancias y ofrecer una respuesta que concilie los aspectos de la realidad que resultan inconciliables para los otros personajes. Por otra parte, esta línea de lectura parece haber sido abandonada en los últimos años.

2.- La interpretación política: Max Pohlenz es quien mejor desarrolla esta línea de lectura. Argumenta que, desde el momento en que en el fin de *Ifigenia en Áulide* el énfasis de la obra está puesto sobre la seguridad y la libertad de Grecia, ello puede ser justificado con dificultad por la situación concreta de la guerra de Troya (en donde la libertad de Grecia en realidad no está comprometida directamente por el rapto de Helena). Su verdadera significación debería ser buscada en la situación política contemporánea.⁽⁷⁾ En este sentido, en los años declinantes de la vida de Eurípides, existía un peligro real de que los persas estuvieran nuevamente comenzando a jugar un papel decisivo en los hechos griegos. En el 412 a. C., Esparta y Persia se han aliado frente a un pueblo ateniense al que, al año siguiente, le aguarda la debilitadora revolución de los Cuatrocientos. En el 408, sólo dos años antes de la composición de la tragedia, Ciro el Joven se aposenta en Sardes como gobernador, y desde allí comienza a desplegar un juego de intrigas que lo llevará, siete años más tarde, a estar a punto de conquistar para sí el imperio. En el mismo año 408, Gorgias, en Olimpia, realiza un discurso que incita a todos a unirse en contra de la nueva amenaza persa. Este es el clima político que inspiraría y justificaría el empeño panhelénico de Menelao, presente en los versos 371 y ss., y el de Agamenón de los versos 1269 y ss. En la misma línea de lectura, se ha supuesto que el propio personaje de Agamenón, que en la noche triste de Áulide anhela la oscuridad sin ambiciones del hombre común (vv. 16 y ss., y 445 y ss.), podría estar representando a Alcibiades, que, tras su victorioso regreso del 408, empieza, después de

⁷ Cfr. Pohlenz (1954), pp. 466-467.

la derrota de Notión ante el espartano Lisandro, a probar el gusto de la impopularidad.⁽⁸⁾ Nuevamente debemos afirmar que este tipo de interpretaciones parte de una asunción equivocada: la de que el poeta reaccionaría con cada una de sus tragedias para reflejar de manera específica los hechos políticos inmediatos. Hemos señalado en nuestra "Introducción" el carácter de *referente* más que el de *emergente* que le atribuimos a Eurípides. En este sentido, sus obras deben ser leídas como una toma de posición existencial ante una temática universal más que como un mero reflejo ante una circunstancia política concreta. De todos modos, veremos de qué manera la conformación de cada uno de los personajes se justifica plenamente desde la perspectiva interior que plantea la estructura compositiva de la tragedia.

3.- La interpretación genérica: una tercera línea de lectura se encuentra atestiguada por aquellos que ven en el texto un nexo entre la tragedia del siglo quinto y la comedia nueva que florecería en el siglo siguiente. Croiset, a fines del siglo pasado, y a comienzos de este siglo Murray, Bowra y Norwood, marcan los hitos de esta línea interpretativa.⁽⁹⁾ Estos estudios son retomados a mediados de siglo por Kitto y Grube, y por Conacher, Webster y García Gual en las décadas siguientes.⁽¹⁰⁾ A pesar de los distintos matices que pueden encontrarse, todos estos críticos coinciden en señalar el carácter dramático de la obra, que es algo más que una serie de incidentes divertidos, pero, a su vez, destacan con claridad su posición de segundo rango dentro de las pautas tradicionales aristotélicas de la tragedia. La pintura costumbrista, que lleva a escena los personajes y las problemáticas propias del siglo quinto, se muestra como la intención primaria del poeta, que, de este modo, transpone su realidad cotidiana a través de los personajes heroicos del mito, que pierde así su valor paradigmático. Se remarca la carencia de auténticos conflictos trágicos en los personajes, que son, todos ellos (y según esta línea de lectura), hombres ordinarios enfrentados a una situación extraordinaria. La obra mostraría el modo en que estas burguesas familias atenienses del siglo V a. C. reaccionarían si tuvieran que resignar alguna de sus prerrogativas en función de un objetivo común: todos los personajes se

⁸ Cfr. Gregoire, H. (1933), pp. 83-96. Similares posturas pueden encontrarse en Wassermann, F. M. (1949), pp. 174-186; Delebecque, E. (1951), pp. 366-375; Goossens, R. (1962), pp. 673-683, y Fernández-Galiano, M. (1986), pp. 3-15.

⁹ Cfr. Croiset, A. y M. (1898), pp. 315-316; Murray, G. (1946), p. 136; Bowra, C. M. (1968), p. 225, y Norwood, G. (1920), pp. 288-289.

¹⁰ Cfr. Kitto, H. D. F. (1961), pp. 360-367; Grube, G. M. (1941), pp. 421-422; Conacher, D. J. (1967), pp. 250-264; Webster, T. B. L. (1967), p. 264, y García Gual, C. y Cuenca y Prado, L. (1979), p. 252.

retorcerían y protestarían, y el espectáculo que de ello resultaría sería patético, pero nunca trágico. La negación de este carácter plenamente trágico de la obra resulta la marca distintiva de estas interpretaciones. A pesar de que la estatura heroica de muchos de los personajes que participan del texto euripideo sea muy distinta a la de sus prefiguraciones esquileas, resulta evidente para nosotros que la obra debe ser analizada desde la perspectiva trazada por sus propias pautas y por sus propias leyes internas, y es desde este horizonte crítico desde donde debe ser analizada. Es en este sentido que la obra debe ser considerada como una tragedia, a pesar de alguna pequeña debilidad que pueda encontrarse.

4.- La interpretación psicológica: el último grupo de intérpretes considera que la obra constituiría un análisis psicológico de los hombres que se enfrentan con las exigencias del destino, y que son descritos por un poeta que está interesado primariamente en la pintura de caracteres. Esta línea de lectura surge en el último medio siglo, a partir de los estudios de Willem, Rivier y Lesky, retomados posteriormente por Aélion y Jouan.⁽¹¹⁾ Todos coinciden en la atribución de un carácter específicamente trágico para la obra. Sin embargo, se encuentran matices importantes entre unos y otros. Así, mientras para Lesky la nueva agilidad en el elemento psíquico, que ya no depende de la marca rígida e inmutable de la *physis*, constituiría el mérito mayor del último desarrollo de la dramaturgia euripidea (en donde el dinamismo de la obra se marcaría por las fuerzas del alma humana en su tensión y en sus cambios), los otros críticos acentúan el papel del destino, enfrente de cuyas exigencias podrían analizarse psicológicamente las reacciones y respuestas de los hombres. Desde esta postura crítica, el análisis de Willem, que presenta a la obra desde la doble perspectiva del dilema del padre, por un lado, y del dilema de la hija (con el progreso que hace en ella la idea del sacrificio por la patria), por el otro, rompe con la unidad estructural de la tragedia, convertida desde entonces en un zurcido de dos temas argumentalmente relacionados, pero independientes entre sí a partir del análisis psicológico. Un intento, aunque fallido, de recomponer la unidad estructural de la tragedia, es el realizado por Rivier y Aélion, que hacen recaer sobre Ifigenia la responsabilidad de llevar adelante el planteo del poeta, que querría, a partir de su

¹¹ Cfr. Willem, A. (1952), p. 56; Rivier, A. (1944), pp. 84-85 y 100; Lesky, A. (1976), pp. 224-227; Aélion, R. (1983), p. 123 del tomo II, y Jouan, F. (1983), pp. 31 y 46.

descripción, mostrar la forma en que los hombres, incapaces de elevarse a la entrega de sí mismos, son de algún modo cómplices de la fatalidad que se cierne sobre la soledad de la protagonista. Sin embargo, estos estudios pierden de vista el hecho de que Agamenón, a diferencia de su hermano Menelao y de su esposa, está enfrentado ante un conflicto trágico similar al que acosa a su hija.

Estas son las dos conclusiones iniciales a partir de las cuales es posible iniciar nuestro análisis: la obra es una tragedia, y una tragedia que está unificada estructuralmente por el hecho de que padre e hija deben enfrentarse con un conflicto trágico ante el cual darán distintas respuestas. En esta contradicción de respuestas se encontrarán los matices que justifican las diferencias entre cada uno de los elementos estructurales. Sin embargo, en esta univocidad de planteo dramático se encontrarán las causas de la unidad estructural de la tragedia. Es por ello que esta diferencia de respuestas no alcanza para respaldar una consideración de la tragedia como una obra de díptico.

Por otra parte, desde la perspectiva de análisis que hemos trazado, resultará de capital importancia organizar el material dramático del que ha dispuesto el poeta en función de la temática bélica que, evidentemente, ha tenido ante su consideración en primer lugar. No deja de ser llamativa la acumulación que hemos señalado de las distintas marcas de interés bélico que se han ido forjando a través de más de veinte años de tarea creativa, desde su primer acercamiento a la temática, con *Heraclidas*, entre los años 430 y 427 a. C. La presencia de un suplicante, el fracaso de la súplica, el sacrificio voluntario de uno de los personajes, y el marco general bélico a partir de la guerra de Troya, señalan una acumulación de signos que no puede pasar desapercibida. Sin embargo, es la significación de la guerra de Troya para cada uno de los personajes quien funciona como centro de interés para el desarrollo de la estructura compositiva de la tragedia.⁽¹²⁾ Si tenemos en cuenta esta cuestión, podríamos llegar a la siguiente distribución del material dramático, atentos al planteamiento global de la temática trágica:

1.- La presentación del conflicto trágico: el público ateniense conocería muy bien los datos provistos por el mito acerca de Ifigenia sacrificada por Agamenón en función del

¹² Una interesante organización de la estructura compositiva de la tragedia, algo diferente a la planteada por nosotros, ha sido formulada por F. Ferrari (1988), pp. 5-24, a partir del concepto de "módulos escénicos".

éxito de la expedición aquea en contra de Troya. Ello, evidentemente, provocaría juntamente un beneficio y un perjuicio para el poeta dramático. Es para potenciar los beneficios y para mitigar los perjuicios que el poeta ha decidido modificar los datos centrales de las versiones míticas más conocidas. Ello le garantizaría una atención inmediata de parte de su público, lo cual le permitiría plantear desde un principio el conflicto trágico del cual depende la resolución de la tragedia. Este planteamiento del conflicto trágico se encuentra entre prólogo y párodos, desde el verso 1 al 303. Tal vez desde esta misma perspectiva puedan resolverse algunos de los problemas textuales que estas instancias plantean.

2.- La respuesta de Agamenón: el conflicto trágico ha sido planteado entre prólogo y párodos. Agamenón es el primero que debe dar una respuesta a este conflicto. El éxito de la guerra de Troya reclama de la entrega generosa de su propia hija. La gloria que le espera al rey tiene su precio. El está dispuesto a luchar por conseguirla, pero no a cargar con los costos. Ello está fuera del alcance de la condición humana. En la medida en que el jefe de los aqueos se vaya quedando sin respuestas, el conflicto externo con los Troyanos amenaza con trasladarse hacia el interior del campamento aqueo. Esta situación se desarrolla entre los versos 304 hasta el 589, en que termina el primer estásimo.

3.- La respuesta de Clitemnestra y de Aquiles: Clitemnestra y Aquiles se ven sorpresivamente envueltos en un conflicto que les es ajeno. Sin embargo, entre los versos 590 y 1097, se ve el modo en que ellos buscan ofrecer una respuesta. De todos modos, la actitud a partir de la cual tientan otorgar esa respuesta será muy diferente. Piensan primero en sí mismos, piensan en sus atribuciones y en el modo en que han jugado con sus nombres. Es por ello que sus actitudes parecen estar más cerca del ámbito de la comedia que del de la tragedia. El segundo y el tercer episodio han sido con mucha frecuencia analizados desde la perspectiva de la comedia. Sin embargo, ello significa desatender el deliberado contraste que se establece a partir de la respuesta de cada uno de los personajes ante el mismo conflicto: Agamenón primero, Clitemnestra y Aquiles, luego y de manera contrastante, e Ifigenia, en oposición a uno y a otros, finalmente. Este contraste es el que sostiene la estructura de la tragedia, y el que confiere significado al frecuente cambio de la tensión dramática.

4.- La respuesta de Ifigenia: con el verso 1098, el plan de Agamenón para engañar a su hija ha quedado definitivamente en evidencia. Ahora, cuando la situación parece converger hacia un conflicto interno, es Ifigenia la que debe dar una respuesta. Primero pide por su vida, luego decide ofrecerse voluntariamente por la patria. Estas dos actitudes diferentes, que tanto extrañaron a Aristóteles, pueden justificarse, a priori, como un intento del poeta de poner en obra todos los mecanismos que ha ido desarrollando para reflexionar acerca de la condición humana en circunstancias de una guerra. Cada personaje ha tentado su solución al conflicto, y ello no ha hecho más que profundizar las diferencias. Sólo entonces será posible que alguien se eleve por encima de los intereses individuales y destrabe lo que parecía no tener salida.

En las obras del primer grupo que hemos considerado, siempre se encontraba un suplicante, y siempre se encontraba alguien que se ofrecía voluntariamente a la muerte. El mérito de Eurípides en esta tragedia ha consistido, justamente, en unir en un solo personaje estas dos situaciones tan diferentes: es la misma Ifigenia que, como suplicante, pide por su vida la que se sacrifica voluntariamente por la patria.

La tragedia encierra numerosos problemas textuales y estructurales.⁽¹³⁾ No intentaremos resolverlos, pues ello está más allá de nuestras posibilidades. Sin embargo, el análisis de cada una de las partes en que hemos dividido la obra nos permitirá rastrear el modo en que se plantea y desarrolla el tema de la condición humana sometida a una tensión de guerra. Es este tema el único que intentaremos resolver, tratando de dejar a un lado las cuestiones textuales. Para ello, debemos en primer lugar reconocer cuál es el planteo dramático que sostiene la estructura de la tragedia.

1.- La presentación del conflicto trágico

En todas las ocasiones, hemos postulado que el planteo dramático debe rastrearse siguiendo el itinerario trágico desarrollado por el poeta desde el prólogo de su obra en adelante. Sin embargo, en *Ifigenia en Áulide* la cuestión se complica. Los problemas

¹³ Se acepta con dificultad tanto la conformación del prólogo cuanto la del éxodo. Además, fueron considerados espurios muchos versos de la párodos, además de otros aislados, aquí y allá, como el 93, 375, 635-637, 741, 749-750, 920-925, 932-934, 946-947, 997, 1005-1007, 1017-1023, 1425 y 1428-1432. Sobre esta cuestión puede consultarse, sobre todo, Page, D. (1934). Sobre el texto del éxodo puede consultarse nuestra ponencia de 1986, y nuestra tesis de licenciatura presentada en 1990 en la U.N.L.P.

textuales hacen imposible tomar una determinación acerca de la autenticidad de los primeros 163 versos de la tragedia. Un breve repaso de la cuestión nos permitirá marcar los límites de nuestro trabajo.

La cuestión fue planteada a fines del siglo pasado por England.⁽¹⁴⁾ En la primera parte de este siglo, Parmentier y Pohlenz, acompañados luego por Conacher, Lesky, Murray y Webster,⁽¹⁵⁾ establecieron con precisión los términos del debate. El prólogo de la obra está compuesto de dos partes: una *rhexis* en trimetro yámbico de Agamenón y un diálogo anapéstico entre el rey y un sirviente. La existencia de estas dos partes (y las incongruencias que se encuentran entre ellas) nos permite suponer que estaríamos en presencia, o bien de dos bosquejos de prólogo alternativos, erróneamente yuxtapuestos en una época posterior (probablemente a los fines de la representación póstuma de la obra, e incluso tal vez por el propio hijo o sobrino del poeta), o bien de un experimento formal ⁽¹⁶⁾ no del todo logrado a causa de la repentina muerte del trágico. Esta última, por ejemplo, es la posición de Conacher y Willem,⁽¹⁷⁾ que quieren salvar los dos prólogos como pertenecientes al propio Eurípides, y que justifican las incongruencias, repeticiones de información y falta de ensamble entre ambas partes al carácter inconcluso de la obra o a modificaciones posteriores del texto. En esta dirección resulta muy provechoso el estudio de Willink, que pretende reformular el ordenamiento de los versos de modo que se establezcan mejor los puntos de sutura entre las partes y se superen algunas de las aparentes incongruencias.⁽¹⁸⁾

En una línea opuesta se encuentran quienes desacreditan alguna de las partes de estos dos prólogos (o ambas en conjunto) por considerarlas como un agregado posterior. En este sentido se debe leer el trabajo de Fraenkel, quien postula que la parte yámbica del prólogo debe ser atribuida a un poeta o a un editor posterior a Eurípides.⁽¹⁹⁾ Le

¹⁴ Cfr. England, E. B. (1891).

¹⁵ Cfr. Parmentier, L. (1926), pp. 266-273; Pohlenz, M. (1930), I, pp. 460-461; Conacher (1967), p. 253; Lesky (1976), p. 425; Murray (1946), pp. 136-137; y Webster (1967), pp. 258-259.

¹⁶ De este experimento formal por parte de Eurípides habría pruebas en la perdida *Andrómeda*, en la que el poeta habría unido un discurso yámbico después de una monodia anapéstica, y en el controvertido *Rheso*, de dudosa atribución eurípidea, en que la misma unión se produce. Cfr., para la *Andrómeda*, Lesky (1976), p. 425.

¹⁷ Cfr. Conacher (1967), p. 253, y Willem (1952), p. 59.

¹⁸ Cfr. Willink, C. W. (1971), pp. 343-364, quien sugiere que el orden correcto de los versos sería el siguiente: monólogo yámbico (vv. 49-96), diálogo anapéstico (vv. 1-48), trímetros yámbicos en respuesta a una pregunta del viejo servidor (vv. 97-114) y finalmente un nuevo diálogo anapéstico (vv. 115-163).

¹⁹ Cfr. Fraenkel, E. (1955), pp. 293-304.

responde Webster, quien, a partir de un estudio de las resoluciones silábicas de los yambos, concluye que el porcentaje es similar a aquel que se encuentra en todas las obras del último período del poeta.⁽²⁰⁾

Los dos trabajos mejor planteados en cuanto a su rigor metodológico dejan la cuestión abierta. Knox agrupa los argumentos en favor de la inautenticidad de cada una de las partes del prólogo, o del desorden entre ellas, y los va refutando uno a uno.⁽²¹⁾ Bain, en cambio, realiza el camino inverso, buscando las pruebas de autenticidad de cada parte, y llega a la conclusión de que lo que hemos conservado a partir de los manuscritos es una mezcla de dos esquemas de prólogo diferentes, pero sin que pueda afirmarse de manera concluyente si ambos pertenecen a Eurípides, si alguno de ellos (y, en este caso, por supuesto, no podría afirmarse cuál de los dos), o si ninguno.⁽²²⁾ En este contexto, resulta confusa cualquier toma de posición extrema.

Es por ello que no resultará conveniente extraer conclusiones a partir del controvertido texto de este prólogo. Sin embargo, a partir de las necesidades de coherencia en la evolución de la conformación de la estructura dramática, hay algunos datos que pueden considerarse seguros. Cualquiera haya sido el texto definitivo del prólogo, en él se encontrarían las siguientes cuestiones: la noticia acerca del reclamo, por parte de Ártemis, del sacrificio de Ifigenia como garantía para la partida de la flota aquea demorada en Áulide; las dudas de Agamenón acerca del cumplimiento de lo solicitado por la divinidad; la noticia del envío de una primera carta a Clitemnestra, por parte de Agamenón, reclamando la presencia de Ifigenia en Áulide para desposarla con Aquiles, como parte de una estrategia para cumplir con el sacrificio reclamado por Ártemis; finalmente, la decisión del comandante en jefe de la armada aquea de volverse atrás en su determinación, y la nueva carta enviada a Clitemnestra con la intención de provocar el regreso de Ifigenia hacia su Argos natal.

Si bien es cierto que la presencia de estas informaciones en el prólogo no garantizan, por sí solas, la conformación de un conflicto trágico con una configuración determinada, ellas permiten, al menos, sugerir que Agamenón se encontraría, en cierta medida, constreñido por una duda acerca de la mejor decisión sobre la conducta a seguir.

²⁰ Cfr. Webster (1967), pp. 258-259.

²¹ Cfr. Knox, B.M.W. (1972), pp. 239-261.

²² Cfr. Bain, D. (1977), pp. 10-26.

Es esta duda en el interior del propio Agamenón el punto de partida de la tragedia. Esta duda se encuentra representada por las dos cartas enviadas a Clitemnestra, de las cuales se hablará cuando, en el primer episodio, Menelao ingrese a escena después de haber interceptado al mensajero que portaba el último mensaje, aquel que contrariaba la orden previa de hacer marchar a Ifigenia hacia Áulide. Esta vacilación en el interior del rey será congruente con la vacilación que la propia Ifigenia manifestará en el curso de la tragedia, por lo cual puede conjeturarse que habría también una continuidad en el planteo del conflicto trágico. Sin embargo, no puede establecerse con precisión, al menos por ahora, cuáles son los términos del debate que se suscita en el interior de uno de los personajes centrales de la obra. En este sentido, el primer episodio resultará mucho más claro y relevante.

La párodos, por el contrario, permite un acercamiento más profundo a la dinámica de la problemática trágica. El planteo del conflicto se hará definitivamente claro cuando el coro de las mujeres calcídicas haga su ingreso y explicita la idea que establecerá el marco conceptual en el que se desarrolla este conflicto. Como nos hemos limitado de manera deliberada en el análisis del prólogo, se hará necesario un mayor detalle en el planteo de la párodos.

En 1920, Norwood, que desde tantas perspectivas introdujo una novedad en la consideración de la tragedia eurípidea (y una novedad revolucionaria respecto de la tradición crítica), dice (refiriéndose a los coros de *Ifigenia en Áulide*) que en esta obra el coro no está concernido con la acción, y que no encontramos nada más profundo que graciosas complicaciones de frase.⁽²³⁾ Parece imposible despachar con tanta superficialidad a una obra como ésta, que, además de estar compuesta al mismo tiempo que *Bacantes* (en donde el coro retoma su antiguo -al menos en apariencia- papel de personaje central, y cuyas reflexiones tienen tanta importancia para la determinación del significado de la obra), introduce novedades estilísticas y estróficas que denotan un interés peculiar en su composición. Además, se inserta la oda coral más extensa de entre todas las que conservamos del teatro de Eurípides, y esto debería hacernos considerar con mayor cuidado la intencionalidad que confiere sentido a tales innovaciones. Sin embargo, la tónica general de la crítica ha sido la señalada por Norwood. A pesar de los

²³ Cfr. Norwood (1920), p. 287.

años transcurridos, no muy distinta será la opinión de Grube, en 1941, cuando afirma que las mujeres del coro no toman parte en la acción, aunque se lamentan y simpatizan desde sus propios lugares. Agrega que sus cantos, que tratan acerca de la grandeza de la expedición que está siendo preparada, son bastante relevantes para el drama, pero parecen una puerilidad distante del principio al fin.⁽²⁴⁾ Confesamos nuestro desconcierto ante dos afirmaciones tan contradictorias como que los cantos del coro son una "puerilidad distante" pero "bastante relevantes para el drama". Pareciera que alguna de las dos afirmaciones estuviera de más. Sin embargo, aunque nos quedáramos con la más adecuada para nuestra tesis, igualmente el aspecto verdaderamente interesante (esto es, de qué modo son los coros relevantes para el drama) queda sin aclaración.

Sin embargo, más concluyente es la afirmación de Willem en su edición de 1952, al afirmar que Eurípides no conserva al coro más que por la forma, y para no violar la tradición.⁽²⁵⁾ De todos modos, debemos tener en cuenta que de los 1629 versos de la tragedia,⁽²⁶⁾ una de las más extensas, más del 22,2 % de ese total (exactamente 363 versos) están pronunciados por el coro. Ello nos obliga a llegar a la conclusión de que su presencia es algo más que un molesto resabio de la tradición, del cual el poeta desearía librarse. Esto es aún más claro si agregamos que el coro es el personaje que pronuncia un mayor número de versos, sólo de lejos seguido por Agamenón, Clitemnestra e Ifigenia, en este orden.⁽²⁷⁾ Pero, además de la estadística, que ya muestra con bastante claridad la importancia que tiene el coro en el contexto de la tragedia, debemos destacar que será aún más relevante la presencia de este coro a la luz de la funcionalidad que adquirirá dentro de la estructura de la tragedia. Nadie parece haber tomado nota de ello. Por eso dice Willem más adelante que estos coros son como grandes frescos, que, entre dos escenas movidas, presentan en una perspectiva lejana y poética los términos últimos del tema. ⁽²⁸⁾ Y ésta es la mayor profundización que podemos esperar luego de la despreciativa consideración hecha por Norwood ("graciosas complicaciones de frase") y

²⁴ Cfr. Grube (1941). p.104.

²⁵ Cfr. Willem (1952). p. 53.

²⁶ La cantidad de versos consignada es la que nos conservan los manuscritos. La última parte de la obra es muy controvertida, pero no queremos plantear aquí problemas textuales.

²⁷ Con 320, 294 y 223 versos pronunciados, respectivamente. Hemos contado como verso entero aún las intervenciones de un personaje pronunciando un hemistiquio. Por otra parte, el uso de la *antilabé* no cambia mayormente la cuenta consignada.

²⁸ Cfr. Willem (1952).p. 54.

por Grube ("una puerilidad distante"). Al menos aquí hay un reconocimiento de la belleza literaria del texto.

A partir de la quinta década de este siglo, la perspectiva inaugurada por Willem es la que parece afirmarse. Como telón de fondo o como expansión lírica de la acción episódica, al menos se reconoce que el coro tiene alguna relación con la acción, aunque, por cierto, bastante desdibujada. La opinión de Mayor, en 1953, de que los cantos del coro (directamente o por contraste) son fondo a la virtud y desgracia de la heroína,⁽²⁹⁾ además de reiterar una consideración del coro más positiva, agrega la incomprensión de referir las odas exclusivamente al personaje de Ifigenia, e incluso, pareciera que sólo a la Ifigenia convertida en heroína a partir del verso 1368. En nuestra opinión, la funcionalidad del coro sólo puede entenderse en su referencia a la tragedia como un todo. Pero ello nunca se ha hecho. E incluso en los últimos años se ha dado un pequeño paso atrás, al alejar nuevamente al coro de la acción, estableciéndose entre ambos un hilo delicadamente sostenido. En 1967 Conacher dirá que los coros de la *Ifigenia en Áulide*, si no irrelevantes o meramente decorativos, sugieren sólo un acompañamiento, una suerte de expansión lírica, de ciertos momentos en la acción.⁽³⁰⁾ Es la misma idea que habíamos visto desarrollada por Jouan, y que retoma la perspectiva del siglo pasado. El avance crítico, al menos en este tema, ha sido circular, y luego de más de un siglo se ha vuelto al punto de partida.

Creemos que este resumen de posiciones críticas no tiene más importancia que la de un indicador. Sin embargo, un examen exhaustivo de toda la bibliografía existente acerca de los coros euripideos no nos promete unos resultados muy distintos a los aquí esbozados. Varias citas, repeticiones casi mecánicas de las ideas aquí expuestas, pueden ser ahorradas para no hacer aún más tediosa la lectura de esta parte del trabajo. Por otra parte, hemos dejado voluntariamente de lado todas las opiniones que ven en el coro a un portavoz del poeta, o a aquellas que se basan en un estudio histórico, sea del coro en su relación con el origen de la tragedia, sea en su relación más amplia con la lírica coral y sus estilos y escuelas. Nuestra intención consiste, simplemente, en señalar la importancia de las odas corales en su referencia con la tragedia, de modo de justificar la

²⁹ Cfr. A. Mayor (1953), p. 233.

³⁰ Cfr. Conacher (1967), p. 257.

interpretación de la obra como una totalidad orgánica en la que cada elemento tiene su función y su participación en la determinación del significado final.

La afirmación de que las palabras del coro tienen la misma importancia que aquellas de cualquiera de los otros personajes, y ello sólo si entendemos globalmente la interacción entre todas las instancias de la estructura compositiva de la tragedia, será, al mismo tiempo, un punto de partida y un punto de llegada en nuestro análisis.

Desde esta perspectiva, la párodos puede servirnos perfectamente para señalar las ventajas que puede ofrecernos el camino que postulamos. Si bien nuevamente las dificultades textuales nos enfrentan con la precariedad del resultado de cualquier análisis, en este caso la solución parece estar más a la mano que en el caso del prólogo. De todas formas, recalamos que no es nuestra intención realizar un estudio de los problemas textuales con el fin de brindarles alguna solución, sino simplemente aplicar un método de análisis sobre el texto que mayor autoridad ha merecido con el objeto de justificar su verosimilitud desde un ángulo diferente.

Fue England quien, en 1891, rechazó la pertenencia eurípidea del catálogo de las naves de la párodos, entre los versos 231-302,⁽³¹⁾ y su recusación fue retomada por Page en 1934.⁽³²⁾ El argumento más firme para estas posturas tiene que ver con la particular estructura estrófica de la párodos: una tríada, extensa y con sentido en sí misma, seguida de un obtuso catálogo de naves en cortas líneas trocaicas, agrupadas en dos pares de estrofa y antiestrofa y un largo epodo. El conjunto configura la oda coral más larga de todas las que conservamos de Eurípides, y, según Page, es escasa la probabilidad de una larga composición coral poco antes del 400 A.C. Sin embargo, la defensa formulada por Kranz, en su fundamental obra de 1933,⁽³³⁾ ha convencido a la mayoría de los editores modernos, que tienen pocas dudas en atribuir a Eurípides el pasaje. Ya Page había notado que el catálogo de naves era un buen contrapunto al miedo que en el primer episodio va a expresar el propio Agamenón por las reacciones de la armada. De todos modos, creemos que la relevancia de esta oda no se limitará a ese contrapunto.⁽³⁴⁾

³¹ Cfr. E.B. England (1891).

³² Cfr. D.J. Page (1934).

³³ Cfr. W.Kranz (1933), p. 240.

³⁴ También defiende la autenticidad del catálogo Ferrari, R. (1990), pp. 101-109, aunque lo hace a partir de un análisis estilístico y lexical que le permite encontrar las marcas del estilo eurípideo.

Intentaremos demostrar que no se trata, en la párodos, simplemente de una presentación temática, sino que las mujeres avanzan en la determinación de una problemática trágica, que será la que sirva para definir una interpretación de la tragedia.

La forma en que tradicionalmente es vista esta párodos, de acuerdo con la separación entre lírica y drama, se refiere casi exclusivamente a una perspectiva exterior: mujeres calcídicas que, curiosas, se acercan a observar el campamento griego y describen lo que ven allí. Sin embargo, creemos que su canto va mucho más allá de la descripción de una experiencia visual vacía de significado o limitada a alguna referencia anecdótica. Pero a ello se ha reducido el análisis en los críticos que trataron de acercarse al texto. Sólo Grube se animó a profundizar en la relación de esta párodos con el resto de la tragedia, aunque sus conclusiones, sobre las que volveremos más adelante, se quedan demasiado en la superficie.

Tal vez el dato que nos permitirá penetrar con mejores fundamentos en la estructura de esta oda tenga que ver con el carácter plástico de la descripción formulada. Un hecho que nadie ha señalado consiste en afirmar que las mujeres no describen el campamento griego a partir de indicaciones temporales que impliquen un "antes" o un "después", sino solamente a partir de las distintas localizaciones espaciales de personajes o escenas puntualmente consideradas. Tal vez parezca curioso, pero la representación de las palabras del coro sólo puede dar lugar a un amplísimo fresco pictórico, quieto, sin sucesión temporal, pero nunca a una dramatización, a una sucesión de hechos en un mismo espacio físico. En esta dirección, podemos consignar que una de las características del arte griego (y fundamentalmente de la escultura) ha sido el intento de solucionar el problema de la representación estética de un hecho histórico, definido esencialmente por su continuidad temporal, en las artes que no tienen la posibilidad de representar directamente esta dimensión temporal. El resultado de este esfuerzo son las obras tomadas en lo que Lessing llama su "momento pregnante",⁽³⁵⁾ momento en el cual se compendia la acción extensa en el tiempo en una situación en sí misma inmóvil, pero cargada de movimiento: el antes y el después están sugeridos o concentrados en la particular torsión de los elementos figurativos.⁽³⁶⁾ Esta parece ser la técnica utilizada por

³⁵ Cfr. Lessing, *Laocoonte*, 1766-1768.

³⁶ Cfr. A. Hauser (1976), tomo I, p. 144.

las mujeres del coro para la descripción del campamento griego. Nótese, en este sentido, la significativa escasez de adverbios utilizados en esta descripción, y el hecho de que siempre deban ser tomados en su sentido espacial y no en el temporal: πέλας (en el verso 243), ἐξῆς (en el 249), πέλας nuevamente (en el 279) y, finalmente, ἄσσοι (en el 291). La vista de las mujeres circunda todo el campamento y va describiendo puntualmente lo que sus ojos alcanzan a ver, pero nunca se detienen a considerar el desarrollo de una acción, a la que siempre describen en sólo uno de los múltiples cuadros en los que puede ser descompuesta. El caso más claro está referido a la carrera entre Aquiles y Eumelo en el primer epodo: si el movimiento está sugerido en cada palabra, no sabemos, sin embargo, ni las circunstancias en que se decidió la carrera ni su resultado, sino que tenemos simplemente la descripción del crucial momento en el que el carro gira alrededor de la meta. Esta técnica, fuertemente ligada a lo pictórico, domina en toda la oda, y no puede menos que corresponderse con una intencionalidad específica por parte del autor. Pero descubrir cuál es esta intencionalidad será interpretar la párodos y su diseño compositivo, y comprender la relevancia de una oda que ha sido paradigmáticamente presentada como representante de la irrelevancia de los *embolima*.

Otra cuestión importante que debe ser respondida a la luz del planteo previo es la referida a la relación existente entre la primera tríada y el posterior catálogo de las naves. Nunca se ha intentado profundizar en esta relación. A lo sumo, Lesky nota que la descripción del campamento naval y la de sus jefes y héroes transfiere la forma épica del catálogo al estilo propio de lo lírico.⁽³⁷⁾ Sin embargo, creemos que en este catálogo no se trata sólo de una incidental y exterior referencia al famoso catálogo homérico⁽³⁸⁾. Hay, por el contrario, un nexo profundo entre las dos instancias, pero las diferencias métricas y estróficas que reúnen en forma separada a cada uno de los pasajes establecen una divergencia significativa entre la tríada inicial, por un lado, y el catálogo de naves y héroes que llena las dos estrofas siguientes, con su epodo correspondiente, por el otro. La justificación de esta divergencia nos permitirá también comprender la relación entre las distintas partes del canto y la existente entre estas partes respecto del todo.

³⁷ Cfr. A. Lesky (1967), p. 245.

³⁸ Cfr. Homero, *Iliada*, II, versos 484-785.

Debemos consignar que la imagen de Aquiles, corriendo, a pie y cargado de armas, una carrera contra Eumelo y su carro, será el centro conceptual de esta párodos. Su tratamiento detallado en el primer epodo (única escena que suscita un detalle semejante) nos permite concluir que esta descripción representará el punto de llegada del planteo formulado en la primera tríada. Por ello será necesario replantear, desde esta perspectiva, el avance y la maduración del pensamiento lírico.

Se ha reiterado con insistencia que las mujeres calcídicas que conforman el coro no tienen una relación estrecha con ninguno de los personajes.⁽³⁹⁾ Sin embargo, su utilización en lugar de los guerreros griegos que componían el coro en las *Ifigenias de Esquilo* y de Sófocles ⁽⁴⁰⁾ ya muestra un interés por acercarlo a la protagonista. Por otra parte, un coro más estrechamente ligado a *Ifigenia*, como compañeras o muchachas siervas suyas, era virtualmente imposible a causa del tardío ingreso de la protagonista en la escena.⁽⁴¹⁾ Pero si bien la relación entre el coro y la protagonista está algo debilitada a causa de esta diferencia de lugar de nacimiento, no ocurrirá lo mismo si consideramos la relación conceptual entre el coro y el planteo de la tragedia. Aquellos que hablan de la distancia entre la parte lírica y la episódica sólo tienen en cuenta la posibilidad de una relación ligada a lo argumental, en la que el coro sirva de apoyo anímico a los padecimientos de la protagonista. Algunos críticos sólo parecen entender la relevancia del coro como una relevancia argumental. Sin embargo, Eurípides parece inclinarse por una relevancia de otro tipo. Veremos esta cuestión en detalle.

La estructura de la estrofa y de la antiestrofa en la primera tríada es significativamente semejante, y ella permite precisamente destacar la diferencia que existe entre ambas, que es la que da sentido a la presentación de la situación dramática. Ambas comienzan con un verbo en primera persona del singular que indica el hecho de que las mujeres están en presencia del campamento griego: ἔμολον, en el verso 164, and ἦλυθον en el 186.⁴² Construida junto a estos aoristos, sigue la descripción de los lugares que debieron dejar y atravesar las mujeres para llegar a esta instancia. Sin embargo, mientras

³⁹ Cfr. Grube (1941), p.422, y García Gual y Cuenca y Prado (1979), p. 255.

⁴⁰ Cfr. Willem (1952), p. 56.

⁴¹ *Ifigenia* entra en escena sólo en el verso 631, en el segundo episodio, y resultaría muy poco probable (y difícil de implementar teatralmente) que un grupo de mujeres relacionadas con ella estuvieran presentes desde antes.

⁴² Las citas de los textos griegos están tomadas de la edición de Jouan (1983).

en la estrofa esta descripción es puramente geográfica, sin nada que haga pensar en una referencia al tema del conflicto, en la antiestrofa nos encontramos con una mención al πολύθυπον ἄλλος Ἄρτεμιδος (la primera palabra es quien, sorprendentemente, inicia la antiestrofa, en el verso 185) que, evidentemente, establece una clara relación con el tema seguramente ya esbozado en el prólogo de la necesidad del sacrificio de Ifigenia, como exigencia de la diosa Ἄρtemis para el éxito de la expedición. Si a través de toda la estrofa nos encontrábamos en un espacio lírico alejado de la coyuntura por la que atraviesan los personajes, con la primera palabra de la antiestrofa (πολύθυπον) nos sumergimos de lleno en el medio del conflicto planteado, a pesar de que formalmente los primeros versos de la estrofa y los de la antiestrofa reiteren el mismo esquema. Este hecho nos permitirá valorar una de las diferencias en que se manifiesta el avance del planteo lírico.

Luego de esta presentación de la llegada de las mujeres, y de los lugares a través de los cuales llegaron, se nos presenta el objetivo de este viaje: ὡς ἐσιδοίμαν en el verso 171, y θέλουσα ἰδέσθαι en los versos 190-191. Este paralelismo, y la insistencia en la utilización de verbos referidos a la visión,⁽⁴³⁾ ha llevado a algunos críticos a consignar que esta párodos constituye simplemente un catálogo de las cosas que las mujeres pudieron contemplar exteriormente.⁽⁴⁴⁾ Sin embargo, creemos que el paralelismo está pensado para destacar precisamente lo contrario. A partir de la manifestación de los objetos deseados de la visión, similares en ambos casos, la perspectiva se bifurca: en un caso, hacia la consideración de las causas que produjeron la reunión de un ejército tan formidable, según fueron contadas a las mujeres por sus esposos; y, en el otro caso, hacia la descripción concreta de los héroes vistos luego de la llegada. Si en la estrofa estamos en un espacio lírico neutro, casi mítico, con escasa referencia a la realidad presente de la situación, sólo contemplada a través de la expectativa despertada por la audición de las circunstancias suscitadas, en la antiestrofa, en cambio, nos encontramos, desde la primera palabra, con la presencia de la situación del ejército griego tal como habría sido expuesta a través del prólogo de la obra. Y ello marca una diferencia importante.

⁴³ Cfr. los verbos ἐσιδοίμαν en el verso 171; ἰδέσθαι en el 191; κατεῖδον en el 192; εἶδον en el 209; ἰδόμαν en el 218; εἰδόμαν en el 254; κατειδόμαν en el 274; ὄραν en el 275; εἰδόμαν en el 295 y nuevamente εἰδόμαν en el 299.

⁴⁴ Cfr. Croiset (1898). p. 364.

En la estrofa, es significativa la profundización del tema de las causas de la guerra de Troya, ya que, indirectamente, y como puede suponerse que haría Agamenón en el prólogo, se profundiza también en la comprensión de las causas del dolor actual del rey aqueo, y se abre un panorama ante lo que será el dolor futuro de Clitemnestra y de Ifigenia. La mención de Helena, Πάρις ὁ βουκόλος ἃν ἔλαβε (verso 180), pone el origen de todos estos dolores en la acción de Paris, y justifica el emprendimiento de la guerra como una cruzada panhelénica ante la cual será comprensible cualquier sacrificio. Nuevamente, la causa de la guerra de Troya se analiza desde la perspectiva más conveniente al planteo dramático. Eurípides no se ha puesto cuidado en ser congruente en la presentación de las circunstancias argumentales entre sus distintas tragedias. La misma Helena culpable de tantas tragedias, inocente en otra, vuelve a mostrarse culpable en esta circunstancia. Ello importa en función de su significación dentro del planteo trágico de la obra. No es necesario destacar la importancia que este hecho tendrá en el futuro, cuando las palabras de Agamenón vayan en el mismo sentido.⁽⁴⁵⁾ Pero, por otra parte, el δῶρον τᾶς Ἀφροδίτας (verso 181) y el relato de la ἔριν μορφᾶς (versos 183-184), vuelve a remitir hacia la divinidad la responsabilidad de la situación suscitada.

Las explicaciones que seguramente habría buscado Agamenón en el prólogo acerca del sacrificio de su hija vuelven a ser planteadas en esta estrofa, pero ahora no desde la perspectiva individual del rey y del sacrificio de su hija, sino desde la más general del origen de la guerra, dentro de la cual debe darse por sobreentendido el problema concreto de Agamenón. La generalización mítica transpone a una clave universal lo que ya había planteado el rey en una clave individual. Esto puede hacer que le demos la razón a Conacher cuando decía que los coros de *Ifigenia en Áulide* representaban una "suerte de expansión lírica de ciertos momentos en la acción".⁽⁴⁶⁾ Sin embargo, ésta es sólo la entrada al canto del coro, un mero tanteo lírico que prepara la profundización siguiente: una luz dirigida hacia el pasado, pero que franquea el camino para la proyección hacia el futuro. Sólo cuando en la antiestrofa las mujeres del coro se remitan a la descripción de lo que realmente ven con sus propios ojos, su meditación se

⁴⁵ Cfr. los versos 1255-1275, famoso discurso de Agamenón en el cuarto episodio, en el que retoma la idea del sacrificio de Ifigenia como involuntario tributo al éxito de la expedición panhelénica para castigar a los bárbaros.

⁴⁶ Cfr. Conacher (1967), p. 257.

concretará en un símbolo significativo que se imbricará dentro de la estructura de la tragedia. Ello ocurrirá en el epodo. Y lo interesante para nuestro planteo es que este símbolo, a pesar de no desarrollar conceptualmente un juego semántico, está indicando mediante una imagen una clara referencia a la gloria buscada, y al dolor y al riesgo a ella inherente, que son los conceptos en los que se habría basado la presentación del prólogo.

Puede suponerse que con el *κατεῖδον* del verso 192 de la antiestrofa se inicia una enumeración ininterrumpida, desordenada e irrelevante, de todos los héroes, naves y pueblos que acompañaron a los atidas hacia la guerra. Esta enumeración no se extendería sólo hasta el fin de la tríada, sino que también incluiría el catálogo de naves de las dos estrofas siguientes, con su correspondiente epodo. Sin embargo, el mero hecho de que los catorce versos finales de la antiestrofa incluyan la mención de ocho héroes, en tanto que en todo el epodo, con sus 22 versos, el coro se limite a la descripción de Aquiles, en carrera con Eumelo, nos marca una diferencia que no dejará de tener significación. Ello se ve apoyado por el hecho de que el *κατεῖδον* comande las primeras menciones, en tanto que un nuevo *εἶδον* (en el verso 209) introduzca la mención a Aquiles, como si mereciera una atención especial. Pero aún más importante que estas distinciones formales es el campo semántico de los términos que acompañan a los dos grupos de héroes: mientras los dos Ajax, Protesilao y Palamedes, Diomedes, Merión, Odiseo y Nereo están en tareas que obligan a las mujeres a describirlos recurriendo a palabras como *ἠδομένους*, *ἠδοναῖς* y *κεχαρημένον*, de Aquiles se dice que *Χείρων ἔξεπόνησεν* y *ἐπόνει ποδοῖν*, indicando un claro contraste que merece ser explicado, ya que puede ser cualquier cosa menos casual. La significación de los verbos que introducen cada descripción puede ayudarnos en este sentido.

La exposición de los héroes que se inicia con el verbo *κατεῖδον* es superficial, rápida y acumulativa. Con pocos trazos se pinta la imagen de un ejército a la espera de entrar en acción. Los guerreros se entretienen, distraídos, con el juego de damas o el lanzamiento del disco.⁽⁴⁷⁾ Sin embargo, la rapidez e imprecisión con que son tratados nos impide hacernos una imagen clara del momento preciso en que son vistos por las mujeres. Incluso, a algunos de estos héroes apenas se los nombra, como si no merecieran demasiada consideración. El hecho de que Odiseo sea uno de los héroes de los que sólo

⁴⁷ Cfr. los versos 195-199.

se menciona su filiación y procedencia parece constituir un intencionado ocultamiento de las excelencias del personaje que tan funestas perspectivas tendrá en el episodio siguiente.⁽⁴⁸⁾ Los lúgubres ecos, brevemente indicados al comienzo de la antiestrofa, se distienden en un fresco de placer y alegría, en el que los mejores hombres griegos esperan pacientemente la partida para la guerra. Todas las notas indicadas están marcadas por escuetas referencias, haciendo honor al $\kappa\alpha\tau\grave{\alpha}$ del preverbio: se trata de una mirada desde arriba, sin una detención en algún punto fijo.⁽⁴⁹⁾ El cambio de perspectiva se produce cuando las mujeres posan sus ojos sobre Aquiles: a él no sólo lo ven desde arriba, sino que se detienen a contemplarlo ($\epsilon\tilde{\iota}\delta\omicron\nu$).

El epodo, entonces, implica la culminación de un proceso descriptivo que se ha ido señalando en caminos diversos. Las mujeres llegan trayendo una concepción previa acerca del ejército y de la guerra y sus causas: eso es lo que manifiestan en la estrofa. La antiestrofa implica una reiteración de la explicación de la llegada, y un primer paso en el tanteo de la situación concreta por la que atraviesa el ejército. Sólo en el epodo el coro llega a enfocar con precisión su lente descriptiva y traza una imagen que no sólo significa una mirada detenida de la actividad de Aquiles, sino que se convertirá en paradigma de la situación por la que atraviesa toda la expedición y cada uno de los personajes de la tragedia. Por ello esta imagen tendrá relevancia en la determinación del significado del conflicto trágico.

El tema de la carrera de carros tiene una larga tradición dentro de la literatura griega.⁽⁵⁰⁾ Baste tan solo recordar los famosos juegos en honor de Patroclo, en el canto XXIII de *Iliada*, y la recreación sofoclea en el discurso del pedagogo que cuenta la fingida muerte de Orestes en su *Electra*. En estas obras, además, se va dibujando un simbolismo que será recreado por Eurípides. El momento en el que el carro gira alrededor de la meta, momento en el que el conductor debe demostrar su mayor pericia, pasa a ser un paradigma de la condición humana. La rienda corta para los caballos izquierdos, que deben girar lo más pegados a la meta que fuera posible, y la rienda suelta para los caballos derechos, que tienen que correr alejándose de la meta, exigen del conductor mucha habilidad y sincronización de movimientos, aunque muchas veces esto

⁴⁸ Cfr. los versos 203-205. Nótese que de Odiseo no se menciona ni siquiera su nombre.

⁴⁹ Cfr. Chantraine, P. (1968), *ad locum*.

⁵⁰ Cfr. C. Verde Castro (1982), pp. 45-83.

no alcanza. El riesgo se manifiesta en toda su intensidad, y junto a él aparece también la precariedad de la existencia humana, simbolizada por el fracaso en esta empresa aún del que es excelente. En *Iliada*, la intervención de una divinidad provoca que, en este trance de girar en derredor de la meta, Eumelo, que venía corriendo en primer lugar, y era, según opinión unánime, el mejor conductor, vea destrozado su carro, su orgullo revolcado en el polvo y sus deseos de éxito postergados definitivamente. La intervención de la divinidad puso al descubierto el límite del hombre: aún siendo el mejor, en el momento del riesgo, la derrota y el fracaso son una posibilidad. Algo parecido ocurre, según el relato del pedagogo, con Orestes, aunque en este caso la situación sea más dramática, y el simbolismo más acusado. Luego de varias vueltas exitosamente cumplidas, en las que Orestes demostró toda su pericia y la excelencia necesaria para merecer la gloria del éxito, un error, un equívoco fatal al manejar las riendas en forma inversa a la adecuada, produce no sólo la caída y el fracaso de Orestes, sino también su muerte. Aquí no es la divinidad la que intervino: es el propio hombre quien, en el momento crucial en el que se juega su destino, comete el error que lo sume en la desgracia. Es evidente que estos precedentes literarios juegan un papel en la imaginación de Eurípides al componer esta párodos.

Fácilmente podemos corroborar esta presunción si tenemos en cuenta que, en *Ifigenia en Áulide*, es Eumelo, el mismo que había fracasado en *Iliada*, quien conduce el carro que compite con Aquiles. El autor parece tomar a este personaje como paradigma del hombre excelente que, por voluntad de los dioses, debe enfrentarse abruptamente con la limitación de su condición. Pero aquí no lo vemos fracasar: sólo se nos describe el momento crucial, la coyuntura decisiva en la que se cruzan los hilos de su destino, en que el carro está girando en torno a la meta. No sabemos si tendrá éxito en la empresa, ni quién ganará en esta singular competencia, pero la significación del momento decisivo por el que se atraviesa no puede estar oscurecido para los espectadores. Reiteramos un concepto importante: mientras en Homero y en Sófocles se describe la extensión temporal de la competencia, como una sucesión de cuadros que sólo terminan de trazarse con su desenlace, en Eurípides tenemos solamente uno de los cuadros de la carrera, y en él se concentran los movimientos previos y las expectativas futuras. A pesar de esta notable diferencia, la idea de la recreación de una escena paradigmáticamente

significativa está presente en todo este epodo. Ello no puede sorprendernos, ya que, como dice la Prof. Verde Castro, "para la literatura griega la simple mención de lo paradigmático es bello, está definitivamente dicho, merece ser 'imitado', y, por ende, recordado. El griego se abisma en la simple contemplación de lo excelente, y cada mirada renovada es una recreación, profundización y regusto de la sublimidad sentida como cima del espíritu humano".⁽⁵¹⁾ Pero estas profundizaciones y recreaciones implican, al menos en este caso de Eurípides, una reformulación de las significaciones paradigmáticas. Y aquí radica la importancia del pasaje.

Para comprender la novedad de esta reinterpretación es necesario valorar adecuadamente las peculiaridades de las circunstancias en que es planteada la escena descrita. El hecho de que sea Aquiles, τὸν ἄ Θέτις τέκε καὶ Χείρων ἐξεπόνησεν,⁽⁵²⁾ uno de los participantes en la competencia, y la singularidad de la misma (ya que el carro corre contra un guerrero armado y a pie, y la carrera se desarrolla aparentemente sin jueces ni público, y fuera del esquema ritual funerario o celebratorio en que habitualmente se cumplen esta clase de juegos),⁽⁵³⁾ indica algunos datos valiosos. Sin embargo, para valorar con justicia estos datos hay que avanzar con detenimiento.

En la descripción de Aquiles, las mujeres del coro recurren a dos tipos de procedimientos: en primer lugar, la adjetivación, el τὸν ἰσάνεμον τε ποδοῖν λαίψηροδρόμον,⁽⁵⁴⁾ que forma parte de las tradicionales atribuciones del héroe, aunque aquí, de acuerdo con la escena que se narrará a continuación, están perfectamente justificadas y son fáciles de detectar aún para el que desconociera la trayectoria previa de Aquiles; en segundo lugar, la proposición subordinada relativa, que introduce las atribuciones que no son visibles, y que son inasequibles para el que desconoce la historia de Aquiles, hijo de Tetis y discípulo de Quirón. Pareciera que estos dos grupos de atributos estuvieran en estrecha relación, y que el coro, a través de la penetración de su pensamiento, interpretara que los primeros son el producto o resultado de los segundos. Que la excelencia de Aquiles, "rápido como el viento en los pies y veloz en la carrera", provenga de su filiación divina y de su educación tan particular, es la primera tesis del

⁵¹ Cfr. Verde Castro (1982), p. 74.

⁵² Cfr. los versos 208-209.

⁵³ Sentido funerario tienen los juegos en honor de Patroclo en el canto XXIII de *Iliada*, y son celebratorios los juegos panhelénicos en los que compite Orestes según el engañoso relato del pedagogo.

⁵⁴ Cfr. los versos 206-207.

coro. Pero esta tesis necesita ser profundizada, principalmente en lo que respecta al significado de la educación de Aquiles.

La referencia a la maternidad de Tetis es un dato bien conocido dentro de toda la literatura griega, y no parece tener más importancia que la de una simple reafirmación de la filiación divina de Aquiles. Pero el papel de Quirón como educador del héroe no se encuentra testimoniado en *Iliada*. Allí el gran educador de Aquiles es Fénix, y a Quirón sólo le debe los conocimientos de medicina.⁽⁵⁵⁾ Para exaltar los contornos míticos del héroe, tal vez no haya nada mejor que recordar que es hijo de una diosa y que ha sido educado por el centauro. Sin embargo, estos contornos míticos, que concuerdan con la excelencia de la que se habló en las adjetivaciones anteriores, contrastan un poco con las connotaciones del verbo utilizado para indicar su educación. El ἐκ del preverbo sirve para indicar el acabamiento de la acción indicada en el verbo. Y, por su parte, πονέω indica la pena y la fatiga propia del trabajo y del esfuerzo.⁽⁵⁶⁾ Ni παιδεύω ni el verbo διδάσκω, más convenientes para señalar la educación, expresan adecuadamente este sentido del ἐκπινέω: el acabamiento de un proceso penoso y fatigoso de esfuerzo por la educación. Aquiles, entonces, no es virtuoso en forma gratuita, ni solamente a causa de un nacimiento signado por la divinidad, sino que, además, en su educación ha intervenido la pena y la fatiga, y su excelencia actual es el producto de un camino lentamente recorrido. Por ello, es lógico que, mientras todos los guerreros ocupan el tiempo muerto con diversiones, Aquiles, en cambio, se dedique a hacer lo que siempre ha hecho: fatigarse, trabajar, sufrir, πονεῖν. El ἐπίνει del verso 213 actualiza la actividad que ha hecho de Aquiles lo que es. La carrera en la que se debate en el momento de ser descubierto por las mujeres calcídicas no es más que un eslabón dentro de una larga cadena de esfuerzos educativos para lograr la excelencia. Y para lograr esta excelencia hay que servirse del πόνος, el trabajo que produce fatiga y dolor. No deberemos olvidar esta cuestión cuando Aquiles aparezca como personaje en el tercer episodio.⁽⁵⁷⁾ De

⁵⁵ Sobre el papel educativo de Fénix, cfr. *Iliada*, IX, 485 y ss; sobre los conocimientos médicos recibidos por Aquiles de parte de Quirón, cfr. *Iliada*, XI, verso 832.

⁵⁶ Cfr. Chantraine, P. (1968), *ad locum*.

⁵⁷ Son muchos los críticos que hablan de la irrelevante presencia de Aquiles a partir del tercer episodio, e incluso de su total falta de grandeza y heroicidad: véase H.D.F. Kitto (1961), p. 366 y Norwood (1920), p. 288; en contra Willem (1953), p. 57.

todos modos, esta presentación de los hechos tendrá una importancia paradigmática, más allá de la relación específica con el personaje de Aquiles.

El valor paradigmático de la descripción de Aquiles y de su educación se podrá apreciar en relación con la carrera de la que se encuentra participando, y con sus valores simbólicos ya explicitados. La descripción del coro se limita a mostrarnos ese momento crucial en el que el destino de dos héroes se decide en la azarosa coyuntura de la competencia. Es el momento en que se concentran en un mismo plano temporal todos los esfuerzos previos, todas las ansias de gloria y todas las expectativas futuras. Aquí todavía todo es posible: desde el éxito merecido o sorpresivo, hasta la derrota más estruendosa, aún de aquel que mejor se había preparado para el triunfo. Aquiles y Eumelo, educados en la escuela del esfuerzo y del dolor, se arriesgan en la lucha por la gloria.⁽⁵⁸⁾ No importa que no se trate de una competencia oficial, con jueces y valores rituales específicos, sino de un mero ejercicio de preparación para el combate. Precisamente, es por este hecho que adquiere aún mayor relevancia el riesgo que los dos héroes están dispuestos a correr. Pero sólo el *kindynos* y el *pónos* pueden conducir al *kléos*. Y la descripción del coro se limita a este instante crucial en que todo es virtualidad. La gloria y el fracaso son aún posibles, aunque el dolor será inevitable en cualquier circunstancia. Creemos que estos valores metafóricos de la descripción de la carrera son claros, pero serían mucho más claros si los hubiéramos contemplado a la luz de lo que se habría dicho en el prólogo. También resultarán claros al ser contemplados en su relación con toda la tragedia y con la siguiente instancia de la párodos.

La discusión entre Agamenón y su criado nos habría puesto en presencia de un conflicto, en el interior del rey, entre su deseo de gloria y su negativa a asumir el riesgo necesario para conseguirla. Por otra parte, el momento por el que atravesaba Agamenón no le dejaba muchas perspectivas, ya que su decisión, cualquiera que fuere, no le permitiría escapar al dolor connatural a la existencia humana. Si analizamos este conflicto, razonadamente argumentado, en concordancia con los valores desprendidos de la imagen de la carrera entre Aquiles y Eumelo, nos encontraremos prácticamente con el

⁵⁸ Es posible incluso suponer que esta alabanza de la educación de Aquiles esté encerrando una velada aprobación al género de vida militarizado de Esparta, con la que Atenas estaba en guerra. La lectura de la tragedia desde una perspectiva política ofrece material para una interpretación pro-espartana o pro-ateniense. De todos modos, no es éste el camino que hemos elegido para nuestro análisis. Para una bibliografía detallada véase G. Zuntz (1955).

mismo planteo, sólo que lo conceptual y concreto del prólogo se convierte en la párodos en un desarrollo de imágenes casi metafóricas, paradigmáticas y universales. En conjunto, y desde diversas perspectivas, prólogo y párodos nos enfrentan con la realidad de una situación en la que confluyen destinos contrapuestos, y en la que se observa el momento pregnante en que el ansia de gloria y el riesgo del fracaso y del dolor se concentran en un instante decisivo, en que cada personaje deberá dar su respuesta. El instante decisivo por el que atraviesan Aquiles y Eumelo es el mismo por el que atraviesa Agamenón, y, proyectándonos sobre el conjunto de la tragedia, será el mismo por el que atravesarán Menelao, Clitemnestra e Ifigenia. En la párodos, no se nos adelanta el resultado de la carrera de carros, así como en el prólogo la actitud de Agamenón queda indefinida. Pero a partir de esta situación inicial que con tanta precisión se nos describe, cada uno de los personajes irá definiendo su comportamiento, sus inquietudes, su destino, con el correr de la tragedia. El cuerpo de la tragedia constituye, por tanto, el desenvolvimiento de un único conflicto, aunque centrado sobre varios personajes, que ha sido planteado entre prólogo y párodos. La visión tradicional de la tragedia como una obra de díptico (tragedia de Agamenón primero, tragedia de Ifigenia luego) queda de este modo resuelta: las tragedias de Agamenón y de Ifigenia no son más que dos respuestas posibles al conflicto entre gloria, riesgo y dolor que se plantea al principio. Sin embargo, ello todavía tendrá que ser probado.

A partir del planteo que hemos formulado, queda clara nuestra discrepancia con la afirmación de Grube, quien concluye, refiriéndose a la párodos, que "cualquier relevancia que tenga es más con la obra como un todo que con la situación descrita en el prólogo".⁽⁵⁹⁾ Hemos pretendido demostrar la estrecha vinculación de la primera tríada de la párodos con el conflicto que se habría planteado en el prólogo, y, desde esta perspectiva, la relación de prólogo y párodos con el resto de la obra se torna más estrecha aún, desde que no es una relación meramente argumental o exterior, sino un vínculo profundo entre el planteo de un conflicto y las distintas formas de solucionarlo. Esta diferencia de enfoque produce varias otras diferencias de detalle. Pero limitémonos a consignar otra afirmación de Grube que nos permitirá entender las causas de las

⁵⁹ Cfr. Grube (1941), p. 109.

diferencias entre las conclusiones, y que, al mismo tiempo, nos ayudará a comprender la función de las dos estrofas finales de la párodos.⁶⁰

Creemos que el error fundamental del crítico consiste en no distinguir una diferencia de tratamiento y de significado entre la primera tríada y las dos estrofas siguientes. Al considerar a todo el coro como portador de un único significado, pierde de vista las distinciones que nos han permitido valorar la párodos desde otra perspectiva. Igualar héroes y naves de la descripción como si en todos los casos se tratara de un largo catálogo indiferenciado de las cosas vistas, sin que estas cosas tengan un valor por sí mismas, sino sólo en tanto conjunto informe, implica desatender algunas marcas del texto que son muy claras. Algunas ya las hemos señalado, y aún volveremos sobre otras. Pero es esta carencia de distinción entre las distintas partes del canto coral quien le hace afirmar al crítico que "la función de la párodos es hacernos sentir el poder y la grandeza de la expedición".⁽⁶¹⁾ Como se ve, una función de telón de fondo, de decorado, que sólo alcanzará cierta importancia con el correr de los episodios, cuando se sienta la necesidad de justificar la guerra de Troya como algo más que un simple episodio personal, de modo que el sacrificio de Ifigenia sea una entrega con sentido y no un mero sacrificio o asesinato ritual. De más está decir que estos ecos que la párodos despierta y suscita a lo largo de toda la tragedia son una parte fundamental de su relevancia. Pero son una parte, y, además, secundaria. La parte primaria de la relevancia de la párodos se descubre cuando contemplamos, junto con el prólogo, el planteo que estructura el resto de la tragedia. En la configuración de este planteo, prólogo y párodos están estrechamente unidos.

Sin embargo, aún es necesario profundizar la relación entre las dos estrofas finales y la primera tríada. Según la visión de Grube (y en ello lo acompañan casi todos los críticos),⁽⁶²⁾ en la estrofa B' simplemente se continuaría con la enumeración de héroes y naves iniciada en la antiestrofa A'. Sin embargo, hemos señalado varios signos que nos indicarían que aquí se inicia algo nuevo o, al menos, algo que rompe, de alguna manera, la correspondencia directa con la tríada anterior. Señalemos otro más: estrofa y antiestrofa se inician con los verbos que indican la llegada de las mujeres del coro al

⁶⁰ Cfr. Grube (1941), p. 424.

⁶¹ Cfr. Grube (1941), p. 424.

⁶² Cfr. Lesky (1976), p. 423; Croiset (1898), p. 364, etc.

campamento (ἔμολον en el verso 164 y ἦλυθον en el 186) para, luego de las explicaciones de los objetivos del viaje, comenzar con el verbo κατειῶν (en el verso 192) y el εἶδον (en el 209) las dos series de héroes vistos; en la estrofa B', un nuevo verbo ἦλυθον en el primer verso (el 231) nos vuelve al punto de partida. Pero, además, el ὡς πλήσαιμι ὄψιν de los versos 233-234 reduplica el ὡς ἐσιδοίμαν del verso 171 y el θέλουσα ιδέσθαι de los versos 190-191. Es evidente que la estructura paralela que habíamos marcado entre estrofa y antiestrofa se reinicia nuevamente, retomando el paralelismo con el paso a la estrofa B'. La nueva enumeración de héroes y naves que se inicia a continuación de algún modo amplifica y espeja la enumeración de la primera tríada. Y la primera conclusión que podemos formular respecto de esta relación entre las dos partes de la párodos es precisamente que ambas constituyen desarrollos paralelos de estructuras compositivas semejantes. Esta conclusión nos hace ver, entonces, que la significación de la párodos dada por la primera tríada no puede repetirse en la segunda parte, sino que la significación de ésta debe buscarse en correspondencia con los valores ya establecidos, pero no en similitud o reiteración.

Los últimos dos versos de la párodos establecen una conclusión acerca del sentido de este canto del coro que puede confundirnos si no tenemos en cuenta algunas prevenciones. Allí dicen las mujeres:

(vv.301-302) τὰ δὲ κατ' οἴκους κλύουσα συλλόγου
μνήμην σῶζομαι στρατεύματος.

Aquí se establece una identificación entre lo que las mujeres oyeron en su casa acerca de la flota griega y lo que acaban de describir con tanta minuciosidad. Pero recordemos que en la estrofa A' ya nos habían adelantado que sus esposos les hablaron acerca de las causas de la guerra inminente y del ejército reunido por Agamenón y Menelao.⁶³ Por ello se justifica esta identificación, aunque ella debe limitarse a esta esfera de la descripción: los mitos previos a la partida, y la presencia de los héroes famosos en la reunión del ejército. Hay un tercer ámbito descriptivo del que las mujeres

⁶³ Cfr. los versos 175-184.

no pudieron tener noticias previas: la actividad de los héroes y la situación del ejército. La actitud épica de la celebración de las glorias de los hombres que se autoadjudica el coro en el último verso debe referirse a estos tres ámbitos descriptivos. Pero es sólo el último ámbito el que justifica la presencia del coro en la tragedia, ya que los otros podían desarrollarse con independencia de ellas (y de hecho, las palabras de sus esposos recordadas en la estrofa A' forman ya un canto épico). Este tercer ámbito es el que llena la figura de Aquiles en carrera con Eumelo, con el significado que esta imagen derrama sobre todo el canto y sobre toda la tragedia. Por tanto, la misma descripción de héroes y naves de las estrofas siguientes no puede ser considerada más que como un replanteo a la luz de lo explicitado previamente de lo que se esperaba *ver* de acuerdo con lo ya *oído*.

Desde esta perspectiva, es claro que la actitud de Aquiles y de Eumelo, representando el momento previo a la gran decisión en la que se juega el destino del hombre, está sirviendo de paradigma significativo para las dos estrofas siguientes. Una vez explicado mediante una imagen tradicionalmente cristalizada el valor de la descripción del *momento pregnante* por el que atraviesa el ejército, la nueva mirada sobre héroes y naves esperando la partida en impaciente ansiedad no puede más que implicar un planteo que amplifica hacia todo el ejército el significado del momento decisivo representado por Aquiles y por Eumelo. La mirada del coro sobre la flota griega no es una mera actualización de lo que ya habían escuchado por la boca de sus esposos. Es, fundamentalmente, una interpretación del estado del ejército: una interpretación que destaca el momento crucial en que se concentran los destinos de todos los héroes, entrecruzándose ante la inminente decisión que implicará una reestructuración del cuadro de situación de toda Grecia. En este cuadro gigantesco de destinos en trance de ser definidos, Agamenón e Ifigenia son los grandes referentes, aunque no se diga de ellos ni una palabra. La gloria o el dolor de Grecia se deciden en esta guerra, así como la gloria o el dolor de cada uno de los héroes que en ella intervienen. También Agamenón debe decidir su situación, y detrás de él se encolumna el destino de Ifigenia. En esta situación de tensión extrema, serán los comportamientos de cada personaje quienes definan el destino que les espera. El canto del coro nos prepara para entender todo lo que está en juego detrás de cada palabra y de cada actitud de los personajes en el resto de la tragedia.

Creemos haber demostrado la estrecha unidad de significado de la párodos como una composición cuidadosamente estructurada, así como su relación precisa con el prólogo y con el resto de la tragedia. Si bien no nos hemos detenido en los problemas de índole textual que varios críticos han suscitado, creemos que el análisis postulado otorga una argumentación interior a quienes defienden la integridad del texto. Sin embargo, creemos que la mayor importancia de nuestro planteo radica precisamente en la determinación de una problemática conjunta, formulada entre prólogo y párodos, que servirá de hilo conductor para la interpretación de toda la tragedia. A partir de esta determinación podremos leer la respuesta de cada personaje.

2.- La respuesta de Agamenón

Luego de la presentación conjunta que prólogo y párodos han hecho de la situación por la que atraviesa Agamenón (pero también por aquella de Ifigenia y de todo el ejército aqueo), las respuestas de cada personaje comienzan a desarrollarse. En el primer episodio veremos que Agamenón da por terminado su conflicto trágico con el sometimiento, a través de su inacción, a la fuerza de las circunstancias que se le imponen. La forma en que resuelve su conflicto nos servirá como contraste para comprender la resolución del mismo conflicto en su hija. No resultará casual que la guerra de Troya, y el destino que en ella se juegan todos los griegos, sirva de justificación final para la decisión de cada uno de los personajes.

La escena entre Agamenón y Menelao ha sido diversamente interpretada.⁽⁶⁴⁾ Sin embargo, el mismo Lesky llega a decir que, aunque refleja una abundancia de procesos internos, carece de objeto para el acontecer externo.⁽⁶⁵⁾ En la misma dirección se encuentran quienes destacan que habría sido el gusto por describir desde la perspectiva psicológica el cambio de posición de cada uno de los hermanos lo que llevó al poeta a conformar la escena.⁽⁶⁶⁾ La inclinación por la pintura de caracteres es puesta como justificación, aún en el caso de artículos tan sustanciosos como el de Ryzman, que

⁶⁴ Cfr. Ryzman, M. (1989), pp. 111-118.

⁶⁵ Cfr. Lesky, A. (1967), p. 226.

⁶⁶ Cfr. Berguin, H. et Duclos, G. (1898), Tome premier, p. X.

estudia los detalles de estas dos conversiones.⁽⁶⁷⁾ Sin embargo, creemos que ello implica desatender señales muy claras que ofrece el texto de la tragedia.

El error fundamental en la apreciación de la disputa entre Agamenón y Menelao parte del hecho de no reconocer el papel diferente que cada hermano debe desempeñar dentro de la estructura de la tragedia. Aquellos que interpretan la obra como un intento del poeta de poner a Ifigenia en frente de cuatro caracteres ordinarios, con el objetivo de que sobre ellos resalte su heroísmo,⁽⁶⁸⁾ igualan el significado y la funcionalidad de cada uno de estos personajes. Esta lectura implica una desvalorización de la peculiaridad que cada uno de los personajes aporta para la interpretación de la obra en su conjunto. Por el contrario, creemos que la unidad de la tragedia se justifica en el hecho de que cada personaje representa una manera diferente de responder ante la misma situación dramática. Desde esta perspectiva, debe remarcarse que Agamenón está atravesado por el mismo conflicto trágico con el que debe enfrentarse Ifigenia, y su respuesta de algún modo condiciona e influye sobre la de su hija. Por ello, la continuidad dramática avanzará de manera justificada a partir de cada planteo y de cada respuesta.

Por ello, nos parece absolutamente irrelevante la discusión suscitada acerca de la sinceridad o no de la salvación ofrecida por Menelao.⁽⁶⁹⁾ Su cambio de actitud es propio de quien pondera distintas posibilidades que, en última instancia, no lo comprometen demasiado. Su relevancia como personaje está en relación directa con las perspectivas que arroja sobre el conflicto de Agamenón, y con los comportamientos de éste que desencadena. No se trata solamente de permitir que resalte el tormento de Agamenón. Enfrente de Menelao, el conflicto de Agamenón se precisará en una movilidad que lo conduce hacia su falta de resolución final. Por ello, la presencia de Menelao permite que su hermano analice la necesidad del sacrificio de Ifigenia, la realidad de la guerra de Troya, y su propia autoridad como líder de la expedición. En este análisis, el rey progresa en la autoconciencia acerca de la situación en la que se encuentra varado. Su respuesta final provendrá de este análisis que ahora efectúa en presencia de Menelao, y gracias a sus argumentaciones.

⁶⁷ Cfr. Ryzman (1989), pp. 111-118.

⁶⁸ Cfr. Norwood (1920), p. 287; Kitto (1961), pp. 360-367; y Conacher (1967), p. 250.

⁶⁹ Grube (1941), p. 426, postula que la propuesta de Menelao para salvar a Ifigenia parte de una completa falta de sinceridad. Es rebatido por Conacher (1967), p. 256.

El episodio puede dividirse en dos partes: antes y después de la llegada del mensajero (en medio del verso 414) que trae la novedad del arribo de Ifigenia a Áulide. Sin embargo, si bien es cierto que en ambas partes la actitud de Agamenón parece diametralmente opuesta (buscando salvar a Ifigenia primero, convencido de la imposibilidad de hacerlo después), no deja de ser claro que las dos actitudes del rey responden a un mismo proceso interior que se explicita de manera progresiva y contradictoria. Lo que ocurre es que cada hermano analiza la situación según su conveniencia, y de acuerdo con los datos de los que dispone en el momento. Menelao muestra primero el carácter panhelénico de la guerra contra Troya, afirmando que esta guerra es un intento de toda Grecia por hacer algo glorioso:

(vv. 370-371) 'Ελλάδος μάλιστ' ἔγωγε τῆς ταλαιπώρου στένω,
ἢ θέλουσα δρᾶν τι κεδνόν,...

A continuación, confronta esta realidad con las mezquindades de Agamenón: el rey va a Troya en busca de la gloria personal, y es esta gloria deseada la que le hizo movilizar todos sus recursos en favor de obtener la posibilidad de ser el comandante de la expedición.⁽⁷⁰⁾ Por otra parte, cuando la flota se encontraba detenida en Áulide sin vientos favorables, y los Dánaos pretendían disolver la expedición, el propio Agamenón quería encontrar una salida que le permitiera conservar el poder y la gloria. Entonces le preguntaba a Menelao:

(vv. 356-357) "τί δράσω; τίνα πόρον εὔρω πόθεν";
ὥστε μὴ στερέντα σ' ἀρχῆς ἀπολέσαι καλὸν κλέος.

Esto es muy claro. Sin embargo, la gloria de la expedición panhelénica no queda abolida porque algunos de sus protagonistas principales hayan estado motivados en bajas cuestiones individuales. Desde este primer episodio, y sobre todo en estas palabras de

⁷⁰ Cfr. vv. 337-349. Jouan (1983), p. 131, destaca que esta campaña electoral de Agamenón es anacrónica respecto del mundo homérico. Se ha pensado que el referente de esta conducta sería Alcibíades: es lo que postulan Delebecque (1951), pp. 378-381 y Goossens (1962), pp. 674-677. Sin embargo, expresiones semejantes se encuentran en *Suplicantes*, v. 867, e *Ifigenia en Tauride*, v. 610.

Menelao, la guerra de Troya se nos presenta como un esfuerzo de toda Grecia por la consecución de la gloria. Pero esta expedición puede fracasar a causa de Agamenón. En ningún momento Menelao ha manifestado que la vana ambición de su hermano haya desnaturalizado el sentido de la guerra. Por el contrario, su acusación se dirige en contra de la actitud cambiante e indecisa de su hermano, que pone en peligro la efectiva realización de los proyectos. Todo su discurso de los versos 334-375 se dirige a resaltar este aspecto de la actitud del rey, ya señalada durante la esticomitía previa, en el verso 332:

πλάγια γὰρ φρονεῖς, τὰ μὲν νῦν, τὰ δὲ πάλαι, τὰ δ' αὐτίκα.

La mirada de Menelao acierta plenamente en la descripción del conflicto por el que atraviesa Agamenón. Su falta de decisión, su marcha oblicua desde una a otra postura, ponen en peligro el acto glorioso que quiere realizar Grecia, así como su propia gloria personal. Su consejo a Agamenón del verso 408 permite que sigamos descubriendo algunos costados del comandante de la expedición: ya que el dolor es inevitable, el rey podría, al menos, compartirlo en función de un objetivo glorioso. Sin embargo, como es evidente que Agamenón no está dispuesto a tomar una decisión que configure una determinación comunitaria del dolor, su hermano concluye comprendiéndolo:

(v. 410) οὐκ ἄρα δοκεῖ σοι τάδε πονεῖν σὺν Ἑλλάδι;

Menelao ha trazado un cuadro de situación bastante preciso respecto de Agamenón. Ha visto el conflicto en el que se debate el rey y ha intentado, sin éxito, llevarlo hacia la acción (esto es, hacia la coparticipación del dolor). Sin embargo, el rey vuelve a optar por el camino oblicuo: resalta las mezquindades del propio Menelao, interesado en la guerra porque quiere recuperar a una mujer a la que no supo gobernar, y rechaza el dolor que le corresponde, aunque sin brindar ninguna alternativa. En el verso 396 declara formalmente que no matará a sus hijos, pero no dice ninguna palabra acerca del futuro curso de la guerra. Inclusive, llega más lejos en el verso 411, cuando declara

que toda la Hélade, junto a Menelao, están locos a causa de algún dios. Vacío de argumentos para defender su propia posición, se encierra de manera egoísta en consideraciones personales, despreocupándose de aquellos que estaban bajo su responsabilidad. Si la Hélade estaba loca en el momento de emprender la campaña, él mismo fue uno de los encargados de iniciarla, y él mismo fue el que buscó la comandancia para alcanzar la gloria. Cuando han tocado sus intereses, sin embargo, se olvida de estos detalles.

En medio del verso 414, y sin anuncio previo, ingresa un mensajero, que trae la noticia de que ha llegado Ifigenia junto a Clitemnestra.⁽⁷¹⁾ La situación entre los hermanos cambia bruscamente. Sin embargo, este vuelco de la situación no implica una "conversión" de los hermanos.⁽⁷²⁾ Se trata solamente de un cambio de perspectiva que hace que cada uno contemple los hechos desde un ángulo distinto. La justificación de esta modificación en la conducta de Menelao no puede dejar de sorprender: afirma (en su *rhexis* de los versos 473-503) que, si lo que necesitara fueran bodas, muchas podría conseguir. De repente, ha olvidado la consideración de la guerra como cruzada panhelénica que él mismo había sostenido. La guerra, mirada desde el ángulo individual de la necesidad de recuperar las bodas perdidas, pierde su sentido, aún para el mismo Menelao.

Sin embargo, más notable es la repentina y drástica aceptación de Agamenón de que el sacrificio de Ifigenia es inevitable. ¿A qué se debe esta aceptación? ¿Acaso a un oscuro deseo de gloria, que lo impulsa a aceptar la comisión de un hecho ominoso cuando las apariencias le permiten proclamar que ya nada más puede hacerse, de modo de autojustificar el acto atroz? ¿O acaso a un súbito reconocimiento de que la gloria de toda la Hélade está comprometida en la empresa que él comanda? Éste es uno de los

⁷¹ Page (1934), siguiendo una larga tradición filológica (iniciada por Kirchhoff, a quien toma como modelo), considera como interpolado al discurso entero del mensajero, sobre todo por cuestiones estilísticas. Sin embargo, ingresos similares se producen en Sófocles, *Antígona*, v. 213, y en Eurípides, *Andrómaca*, v. 1070, y *Helena*, v. 597. Sobre la manera en que se produce el ingreso de un personaje en escena y las fases habituales en que este contacto tiene lugar, cfr. Mastronarde, D.J. (1979), pp. 22-26. Estas tres fases (monólogo de ingreso sin contacto visual con la escena, contacto visual monológico, y contacto dialógico) se encuentran rápidamente pasados por alto en esta escena. Cfr. Halleran, M. R. (1985), p. 78, y Battezzato, L. (1995), pp. 80-91.

⁷² Plantea una especie de "conversión" de los hermanos Ryzman, M. (1989), p. 118, aunque postula que esta vacilación no está al servicio de propuestas melodramáticas, sino en función del retrato realista de los caracteres.

temas más discutidos por la crítica. Además, resulta capital a la hora de interpretar la tragedia. En un utilísimo artículo, Siegel resume las diferentes posiciones de la crítica acerca de esta cuestión:⁽⁷³⁾

1.- Agamenón se ve compelido a sacrificar a su hija a causa de una fuerza externa que está más allá de su control. Sus acciones son presentadas como débiles y ambivalentes, como dignas de piedad (o como deplorables y carentes de gloria), y, al mismo tiempo, su responsabilidad en consentir en que su hija sea sacrificada es presentada sólo en una medida limitada.⁽⁷⁴⁾

2.- Agamenón se ve compelido a sacrificar a su hija a causa de una fuerza externa que está más allá de su control. El es primero presentado como ambivalente, débil y digno de piedad en tanto padre de Ifigenia; pero cambia, comprende sus obligaciones como comandante en jefe y gana gloria a través del sacrificio de su hija por una gran causa panhelénica.⁽⁷⁵⁾

3.- Agamenón, a través de la obra, se muestra miedoso y débil, pero fundamentalmente ambicioso, y pudo haberse opuesto a la fuerza externa que, según declama, está compeliéndolo a sacrificar a su hija. Esta fuerza coaccionante, sin embargo, es de su propia creación, y crece, por una parte, a partir de sus temores, pero centralmente a partir de su ambición. En este sentido, Agamenón es visto como responsable decisivo de la muerte de Ifigenia.⁽⁷⁶⁾

Creemos que ninguna de estas posiciones refleja la realidad que se extrae de la lectura detenida del texto. Dos cuestiones se plantean en las posiciones críticas descriptas. La primera de ellas está relacionada con la configuración del personaje de Agamenón: él es débil y ambivalente, pero ¿hay algún cambio en su conducta? ¿Llega a comprender el valor de la guerra como cruzada panhelénica? ¿Se convierte de temeroso y débil en glorioso comandante? ¿Es su miedo, su ambición o su deseo de gloria quien lo fuerza a aceptar el sacrificio de su hija? En este sentido, el texto nos ofrece una respuesta muy clara.

⁷³ Cfr. Siegel, H. (1981), pp. 257-265.

⁷⁴ Cfr. England, E. B. (Ed.) (1891), p. XV; Pohlenz (1930), t. 1. p. 496; Rivier (1944), p. 82; Bonnard, A. (1945), p. 91; Kitto (1950), p. 371; Strohm, H. (1957), p. 137; Funke, H. (1964), p. 286.

⁷⁵ Cfr. Steiger, H. (1912), p. 70; Friedrich, W. H. (1935), p. 82; Grube (1941), p. 435; Wasserman, F. M. (1949), p. 185.

⁷⁶ Cfr. Blaiklock, F. M. (1952), p. 103; Conacher (1967), p. 256.

Una vez enterado de la noticia de la llegada de su hija y de su esposa, Agamenón rompe en un canto de alabanza al bajo nacimiento que nos recuerda aquel de los versos 16-19, en el discutido prólogo. Sin embargo, mientras en aquel canto la motivación de sus palabras estaba puesta en su deseo de salvar a Ifigenia y en el rechazo a las preocupaciones que ello le acarrea, la *rhexis* de los versos 440-468 (fundamentalmente entre 446 y 453) encuentra su detonante en su manifestación de conciencia acerca del hecho de que el sacrificio de Ifigenia es inevitable. Agamenón está descontento con su elevado nacimiento y con su situación al frente del ejército tanto cuando Ifigenia está a punto de salvarse como cuando cree que está a punto de morir. Lo que ocurre, en realidad, es que Agamenón está disconforme con el hecho de que sea él quien deba decidir entre renunciar a su gloria y salvar a Ifigenia (disolviendo la expedición contra Troya), o aceptar el dolor de la muerte de su hija. Ante la realidad que se le impone, se queda inmóvil, y ni siquiera le duran las fuerzas como para acusar al destino o a los dioses: sólo acusa, y de una manera que es poco creíble (incluso para él), a Paris.⁽⁷⁷⁾

Creemos que lo más trágico que le ocurre a Agamenón es que ante el conflicto que lo acosa queda absolutamente paralizado, y es consciente de ello. No se decide por ningún camino, y ante ello comprende que el sacrificio es inevitable: no porque él se haya decidido por ello, ni porque una fuerza superior se le imponga sin posibilidad de escapatoria, sino simplemente porque no ha tomado ninguna determinación, y los hechos se le han adelantado. La llegada de Ifigenia no convierte al sacrificio en inevitable (de hecho, Menelao le ofrece algunas alternativas para salvarla),⁽⁷⁸⁾ pero le provoca a Agamenón la clara sensación de estar cada vez más a la saga de los acontecimientos. Su decisión final, más que a una repentina prueba de fortaleza (o a una toma de conciencia acerca de la significación de la guerra de Troya), responde a una demostración palpable de la debilidad permanente del personaje, que actúa por omisión.

La segunda cuestión que planteaban las posturas críticas referidas está en estrecha correspondencia con el tema precedente. La pregunta acerca de la obligatoriedad del sacrificio no tiene, dentro del texto, una respuesta definitiva, y ello es así porque está mal formulada. No se trata de determinar si esta obligatoriedad que

⁷⁷ Cfr. los versos 467-468.

⁷⁸ Cfr. los ofrecimientos de Menelao de los versos 515, 519 y 525.

describe Agamenón acerca del sacrificio de su hija (⁷⁹) proviene del destino (la decisión de Ártemis, por ejemplo), de una fuerza externa inevitable (por ejemplo, la voluntad del ejército aqueo, manipulado por Odiseo), o de sus propios miedos o ambiciones (de hecho, el temor que puede sentir ante el ejército manipulado por Odiseo se equipara, en sentido inverso, con el miedo que manifiesta ante Clitemnestra), o de la conciencia que repentinamente toma acerca de la importancia de la cruzada panhelénica. En la tragedia, todas estas motivaciones funcionan al mismo tiempo, y todas pueden verse contradichas.

Es por ello que afirmamos que lo que en realidad le interesa a Eurípides es mostrar el conflicto por el que atraviesa Agamenón: debe elegir entre su deseo de gloria (comandar la expedición que tome Troya) y su deseo de escapar al dolor que le produciría sacrificar a Ifigenia. Si el poeta mostrara de manera definitiva que este sacrificio es inexorable, sin escapatoria, o si, por el contrario, mostrara que hay una salida, una posibilidad de escapatoria, en ambos casos el conflicto de Agamenón sería vacío, ya que no tendría otra alternativa que aceptar la situación tal como se le presenta. El conflicto se configura como trágico a partir del momento en que Agamenón debe tomar una decisión y, cualquiera sea la decisión que tome, estará equivocado respecto de alguna de sus responsabilidades. Además, y a diferencia del Orestes de la trilogía esquilea, en lugar de ir al encuentro de los acontecimientos, de tomar partido, se queda esperándolos y sin asumir ninguna responsabilidad, ni como comandante ni como padre. Por ello, finalmente se quedará con dolor y sin gloria. Esta es su conclusión del episodio:

(vv. 536-537) τοιαῦτα τὰ μὰ πῆματ'. ὦ τάλας ἐγώ,
ὡς ἠπόρημαι πρὸς θεῶν τὰ νῦν τάδε.

Agamenón manifiesta ser desgraciado porque, en cuanto a las cosas que le ocurren, queda sin salida frente a los dioses. No hay tal "conversión" en el rey, como no había existido algo semejante en Menelao. Simplemente, son los acontecimientos los que se le han adelantado, y ante ellos queda sin respuesta, paralizado. En el conflicto en el que debe elegir entre su responsabilidad como jefe militar (su deseo de gloria) y su amor

⁷⁹ Después de la *rhesis* del mensajero de los versos 414-439, las palabras de Agamenón de su *rhesis* de 440-468 dan por asumido que Ifigenia deberá morir. El cambio de Agamenón es muy brusco, y parece estar motivado, entre otras cosas, en el hecho de que Clitemnestra haya acompañado a Ifigenia.

de padre (su miedo al dolor) no decide nada, no elige nada, sino que se deja avasallar por las circunstancias, tratando de escaparle a las responsabilidades. Por ello, su pedido a Menelao de que procure que Clitemnestra no se entere del curso que ha tomado el destino de su hija ⁽⁸⁰⁾ implica una nueva manifestación, un nuevo reconocimiento del estado en el que el rey se encuentra, y de su nuevo deseo de eludir las responsabilidades.

3.- La respuesta de Clitemnestra y de Aquiles

El conflicto trágico de Agamenón está decidido a partir de este momento. En adelante, él será sólo una sombra, corriendo detrás de los acontecimientos, procurando apartar su propia mirada de los hechos que le demuestran su falta de acción. Es por ello que su continuidad como personaje dramático se encuentra condicionada por esta perspectiva. Un buen ejemplo de esta disolución de su configuración trágica se encuentra en el segundo episodio (entre los versos 607 y 750), cuando se enfrenta a la llegada de Clitemnestra y de Ifigenia. Agamenón no es más un personaje de tragedia, Ifigenia no lo es todavía. La escena que se suscita entre ellos se parece, en consecuencia, a un paso de comedia.

Mucho se ha discutido acerca de este episodio.⁽⁸¹⁾ Es cierto que la acción dramática no avanza en ninguna dirección. Ninguna novedad se suscita sobre la escena. Ocurre que, en adelante, es Ifigenia quien deberá asumir el peso del conflicto trágico del que se ha escapado Agamenón, y ella no ha subido todavía sobre el escenario. El dramaturgo se encuentra ante la difícil tarea de lograr la sutura entre los dos momentos en que se plantea la problemática trágica, cuando uno de los personajes ya dio su respuesta y el otro aún no tomó contacto con la cuestión. Si la arquitectura de la tragedia tiene alguna debilidad, es aquí donde debe ser buscada. Sin embargo, creemos que la mejor solución consiste en analizar el segundo y el tercer episodios (en donde se produce una situación similar con el ingreso de Aquiles), como respuestas alternativas y contrastantes a las situaciones trágicas de Agamenón primero, y de Ifigenia después.

⁸⁰ Cfr. versos 538-541.

⁸¹ Un buen resumen de esta cuestión se encuentra en la edición de Jouan (1983), en las notas a los versos respectivos.

Esta carencia de comprensión de la estructura dramática ha llevado a los críticos en dos direcciones: por un lado, a plantear la necesidad de suprimir una buena cantidad de versos, a los que consideran espurios;⁽⁸²⁾ por el otro, a postular que el interés del poeta estaría puesto en presentar un drama burgués de situaciones.⁽⁸³⁾ Ninguna de estas dos actitudes se justifica. Inclusive, pueden detectarse los esfuerzos que realiza el poeta para dotar de contenido dramáticamente trágico a una situación que, por sí misma, daría un mejor perfil en el ámbito de la comedia.

Eurípides aprovecha las necesidades teatrales con el objeto de ofrecer un cuadro de las distintas actitudes ante el conflicto dramático que cada personaje puede ofrecer. De este modo, Clitemnestra, Aquiles, Ifigenia y Agamenón son descriptos y confrontados con una realidad inesperada, ante la cual cada uno ofrece una respuesta diferente.

La primera en aparecer sobre la escena es Clitemnestra, y será, al mismo tiempo, la que cierre el segundo episodio en su diálogo con Agamenón.⁽⁸⁴⁾ La intención de Eurípides está puesta en mostrar su lejanía respecto de las preocupaciones de Agamenón y de Ifigenia. Su interés primario está puesto en vanagloriarse de este Aquiles, el joven novio que, según presume, desposará a su hija, y que sobrepasa en reputación y en riqueza a todos los príncipes griegos. Ella quiere estar presente en la boda, no tanto por amor a su hija, sino, principalmente, por el honor que espera recibir en la ceremonia.⁽⁸⁵⁾ Su enérgico rechazo cuando Agamenón le pide que regrese a Argos debe leerse desde esta perspectiva.⁽⁸⁶⁾ Esta conducta será congruente con la actitud que asumirá en el momento de enterarse del destino que le espera a Ifigenia: sus lamentos se dirigirán mucho más hacia el orgullo individual herido que hacia el amor por su hija. La reina, desde un principio y hasta el final de la obra, luchará por sí misma, por acrecentar su honor, por defender su autoridad menospreciada.

⁸² Cfr. Jouan (1983), *passim*. Page (1934), incluso, suprime la escena de los versos 590-630, en que el único interés parece estar representado por las indicaciones escénicas que permiten entender el modo en que Ifigenia y Clitemnestra ingresan al escenario.

⁸³ Cfr. Murray (1946), p. 136, y Bowra (1968), pp. 225.

⁸⁴ En el verso 607 ingresa y pronuncia una pequeña *rhexis* (hasta el verso 630): luego del diálogo entre Agamenón e Ifigenia, el episodio se cierra con la esticomitía entre Clitemnestra y Agamenón de los versos 697-741.

⁸⁵ Cfr., al respecto, la descripción de Rivier (1944), p. 80.

⁸⁶ Agamenón reitera su pedido en los versos 731, 733, 735 y 737; Clitemnestra mantiene su rechazo en los versos 732, 734, 736, 738 y 739-741, en que se retira de la escena con este convencimiento.

Masaracchia postula que, en la tragedia, Clitemnestra es el único personaje que es capaz de hablar con sinceridad de corazón, y que en esta sinceridad debemos reconocer una deliberada actitud de condena de parte del poeta hacia cualquier idea de sacrificio o de guerra.⁽⁸⁷⁾ Sin embargo, creemos que esta argumentación es falsa: no hay tal sinceridad en la reina, sino, por el contrario, una actitud deliberadamente egoísta. Synodinou rebate la idea del egoísmo, con el argumento de que hay una evolución en el personaje, que se transforma de víctima pasiva de su esposo en ser humano que reivindica su autonomía protestando en contra de la arbitrariedad de la que debe ser víctima.⁽⁸⁸⁾ Sin embargo, la evolución del personaje, que es evidente, no se dirige en el sentido postulado. Por el contrario, la evolución de la reina avanza desde la actitud orgullosa de quien se siente partícipe de una ceremonia en la que ganará honra, hacia la actitud despechada de quien sabe que ha sido atropellada en su condición más íntima. En uno y otro caso, la actitud es egoísta, en tanto el interés de la reina parte de su preocupación por sí misma. Pero, y más importante todavía, la condena que manifiesta sólo se dirige en contra del sacrificio de su hija, y no contra la idea general acerca de los sacrificios, sobre los cuales nada dice. Además, en ningún momento argumenta en favor o en contra de la guerra de Troya: ni cuando creía que su futuro yerno podía obtener gloria en esta acción, ni cuando se entera que será su hija la que dará gloria a Grecia con un sacrificio que permitirá el éxito en la guerra. Su mirada se dirige hacia su propia situación y condición. Esta es la clave de la reina, y lo que la diferenciará radicalmente de Ifigenia.

Su joven hija, por su parte, desde su ingreso a escena se muestra de manera particularmente inclinada hacia su padre. Su madre, en el verso 638, la llama φιλοπάτωρ. La relación entre padre e hija también puede destacarse por la frecuencia con que ella intercala el vocativo πάτερ en cada una de sus intervenciones.⁽⁸⁹⁾ Esta relación resultará de importancia en los siguientes episodios, cuando se entere de lo que el padre ha dispuesto sobre ella: en ningún momento se quejará de su padre, aún cuando pida desesperadamente por su vida. Es decir, aún en el momento más ingenuo de su

⁸⁷ Cfr. Masaracchia, E. (1983), pp. 43-70.

⁸⁸ Cfr. Synodinou, K. (1985), pp. 55-64.

⁸⁹ Cfr. los versos 635, 640, 642, 652, 656, 662, 664, 670, 672 y 676. El dato fue remarcado por Katsouris, A. G. (1975), p. 96.

presentación como personaje ella está orientada hacia los otros, como su padre, en primer lugar. Los rasgos de joven novia ingenua y superficial no pueden más que contrastar con la decisión con la que luego asumirá su sacrificio voluntario, pero algunos aspectos de su conducta (los más importantes) están presentes desde un principio.

En este sentido, resulta significativa su evaluación de la guerra, ya que se opone, punto por punto, a lo que ella misma dirá más adelante acerca de esta cuestión.⁽⁹⁰⁾ Cuando Agamenón le dice que no puede quedarse en la casa con ella, ya que su obligación lo lleva a combatir en Troya,⁽⁹¹⁾ la niña condena la guerra y la atribuye exclusivamente a la responsabilidad de Menelao:

(v. 658) ὄλοινοτο λόγχοι καὶ τὰ Μενέλεω κακά.

Sin embargo, a pesar de todas las diferencias entre esta muchacha y la heroína del final de la tragedia, hay aquí un punto que resultará fundamental a la hora de entender su cambio de conducta: desde el principio manifiesta un sentimiento de respeto por las cosas dignas de piedad. Este rasgo de su personalidad será el que, posteriormente, crecerá hasta asumir el primer plano. Cuando Agamenón le habla de un sacrificio (que, en realidad no será otro que el de ella misma), su respuesta es inmediata:

(v. 674) Ἄλλὰ ξὺν ἱεροῖς χρή τό γ' εὐσεβὲς σκοπεῖν.

Cuando el destino se cierre delante de ella, negándole toda alternativa, la joven virgen podrá echar mano a este aspecto de su personalidad, de modo que su respuesta ante el conflicto trágico convierta lo que podría ser un cruel y cobarde asesinato en una ofrenda ritual destinada a garantizar el éxito de los que ama. Aunque de una manera disimulada, ya está aquí la futura víctima voluntaria.

Agamenón ha estado en frente de su mujer y de su hija. Nada se ha modificado respecto de sus decisiones anteriores. Sus juegos de palabras, el doble sentido con que ha respondido ante madre e hija, muestran nuevamente el carácter oblicuo del rey, que no se

⁹⁰ La guerra volverá a ser una cruzada panhelénica en la *rhesis* de Ifigenia de los versos 1378-1401.

⁹¹ Cfr. v. 657.

anima a oponerse a la fuerza de las circunstancias, ni a asumirlas y decir la verdad. Al final del episodio queda solo en el escenario, y manifiesta de modo crudo cuál es su realidad: se encuentra vencido en todos los puntos, πανταχῆ νικώμενος.⁽⁹²⁾ Tal vez esta sea la mejor respuesta para aquellos que planteaban que el rey había llegado a comprender la importancia de la guerra de Troya como cruzada panhelénica:⁽⁹³⁾ muy por el contrario, si Agamenón sacrifica a su hija no es porque comprenda la inevitabilidad del sacrificio ni la significación de la guerra; es porque no encuentra otra salida, porque se siente vencido por las circunstancias.

Es por la misma razón que no veremos a Agamenón sobre la escena durante el tercer episodio. Ya ha dicho todo lo que podía decir. Si la respuesta de Clitemnestra ha quedado clara en el segundo episodio, se trata entonces de descubrir la respuesta de Aquiles. Veremos que su actitud no resultará muy diferente de la de Clitemnestra.

Se ha postulado la irrelevancia de Aquiles como personaje dramático, y, al mismo tiempo, la irrelevancia de toda la escena que juega con Clitemnestra.⁽⁹⁴⁾ Sin embargo, si leemos detenidamente el texto nos encontraremos con que el ingreso de Aquiles ha sido cuidadosamente preparado desde el comienzo de la tragedia, y ello, evidentemente, con algún propósito. Ya en el prólogo (vv. 98-105) Agamenón habla de Aquiles, y se refiere a τό τ' ἀξίωμα τάνδρως (v. 101) y a la ψευδῆ γάμον (v. 105) en la que ha pensado. A través del primero y del segundo episodio, nuevas referencias a Aquiles se acumulan,⁽⁹⁵⁾ y no puede pasarse por alto la funesta perspectiva que el héroe arroja sobre el conflicto con su repentino e inesperado ingreso a escena en el tercer episodio: nadie lo ha anunciado, y pareciera que es el azar quien dispuso que Clitemnestra y su fingido yerno se encuentren para descubrir la verdad de los engaños de Agamenón. Por otra parte, el primer epodo de la párodos ya había echado suficientes luces sobre este guerrero, como para comprender que su presencia en escena puede parecer sorpresiva pero, al mismo tiempo, resulta inevitable. Para la acción trágica, esta presencia sirve para

⁹² Cfr. v. 745.

⁹³ Cfr. la nota 75 del presente capítulo.

⁹⁴ Sobre la irrelevancia de Aquiles lo más significativo ha sido dicho por Kitto (1950), p. 366, donde afirma que las novedades que aporta como personaje podrían haber sido desempeñadas por un mensajero, y que su papel representa el de un personaje común de la realidad contemporánea. Concuerta con Norwood (1920), p. 288. Willem (1953), p. 57, en cambio, describe a Aquiles como representante de la tradición épica homérica.

⁹⁵ Cfr. vv. 360-362, 434-439, y 697 y ss.

desenmascarar el engaño de Agamenón (con el avance de la acción que ello implica), y para hacer evidente (por si hiciera falta) el rotundo fracaso del rey en su respuesta al conflicto con el que se enfrenta. Desde el punto de vista significativo, la imagen heroica de Aquiles, con su conocida elección de la vida breve y gloriosa ⁽⁹⁶⁾ (elección de la que no se hace mención, como si fuera una amenaza que se cierne sobre los espectadores con su constante inminencia), debe ilustrar el conflicto de Ifigenia, y, al mismo tiempo, debe servir para iluminar la respuesta de la joven a partir de su presencia paradigmática.

El simple ingreso de Aquiles a escena, por tanto, debe suponer una enorme carga de connotaciones trágicas. Sin embargo, su enfrentamiento con Clitemnestra, con el posterior agregado del criado del prólogo que descubre lo que estaba oculto, rápidamente cambia el tono hacia una cómica situación de equívocos, y ello ha desconcertado a algunos críticos. No obstante, las primeras palabras de Aquiles de los versos 801-818 suman una nueva amenaza a todas las que flotan en el ambiente, aunque de signo opuesto: su preocupación por apresurar la partida de la flota encierra, para el espectador, un reclamo para la rápida ejecución del sacrificio de Ifigenia. Resultará curioso que en el final de este mismo episodio sea él mismo quien se oponga a la ejecución de este sacrificio, y, con ello, al éxito en la guerra en la que en este momento está pensando. Evidentemente, el poeta juega con los contrastes.

Sin embargo, estas palabras de Aquiles encierran, al mismo tiempo, una valoración acerca de la guerra. Su afirmación de que el ansia de guerra que se apoderó del ejército griego es el producto de la inspiración de los dioses ⁽⁹⁷⁾ no hace más que reiterar lo dicho por Agamenón en los versos 77 y 411, en que hace recaer sobre los dioses la responsabilidad de la guerra. De esta manera se configura una nueva cara de la guerra de Troya, que es, al mismo tiempo, el producto de las bodas de Paris y del deseo de Menelao de recuperar a su esposa, una cruzada panhelénica para castigar la insolencia de los bárbaros, y una decisión de los dioses. En medio de la comicidad de la situación, este dato no puede resultar irrelevante.

Desde una perspectiva argumental, este episodio sirve para resolver todos los equívocos planteados a lo largo de la tragedia: sólo ahora será claro cuál es el papel que

⁹⁶ Este tema de Aquiles que acepta la vida breve pero gloriosa, que constituye una de las principales características del héroe homérico, se encuentra en *Iliada*, IX, 410-416.

⁹⁷ Cfr. el verso 809: οὐκ ἄνευ θεῶν.

cada personaje debe cumplir antes de la partida de la flota hacia Troya, y la noticia acerca de la inminencia de la muerte de Ifigenia, cuidadosamente retrasada para madre e hija, aparece expresada de manera definitiva en el verso 873, de un modo breve y sorpresivo. Pero la significación de la escena sólo será clara cuando entendamos la manera en que se estructura: primero, desde el verso 801 y hasta el 854, Clitemnestra y Aquiles se enfrentan, ignorantes, con la realidad de que han sido engañados, pero desconocen las motivaciones y el sentido de este engaño; en segundo lugar, desde el verso 855 y hasta el 895, el ingreso del criado despeja las incógnitas y descubre el plan de Agamenón; en tercer lugar, desde el verso 896 y hasta el 1035, Clitemnestra, convertida en la madre despechada, intenta salvar a su hija de la muerte y a su honor de la mancha infligida, para lo cual pide ayuda a este guerrero al que saludó como a su yerno, y se encuentra con que Aquiles, al mismo tiempo, intenta defender a la virgen y a su propio honor mancillado.

La figura cómica y sentenciosa del criado anunciando la tragicidad del destino de Ifigenia ofrece un nuevo contraste entre los muchos que ofrece la tragedia. Este contraste, además, nos prepara para entender la forma un tanto azarosa en que se decidió la muerte de Ifigenia: de hecho, ningún personaje está absolutamente convencido de su necesidad (más allá del reclamo de Ártemis), y si se vuelve inevitable será porque las circunstancias así lo disponen, y porque nadie (ni siquiera Agamenón) ha tomado una decisión que admita o rechace el sacrificio de manera responsable. Todo es coyuntural, hasta tal punto que el criado relata que alguna vez Agamenón pensó bien y estuvo a punto de salvar a su hija, pero Menelao se opuso y arrebató la carta.⁹⁸ Para el público que ha visto a Menelao intentando convencer a su hermano de la injusticia del sacrificio, la situación no puede menos que resultar paradójica. Nadie es culpable del todo, y nadie es del todo inocente, porque el único responsable de la situación de Ifigenia parece que es la conjunción de las circunstancias. Pero todos se someten a estas circunstancias, y la oposición de Clitemnestra y de Aquiles no será más que una duplicación de la fracasada oposición de Agamenón en el prólogo y de la de Menelao en el primer episodio.

Desde la perspectiva que nos interesa, este tercer momento del episodio nos permitirá descubrir de manera definitiva la respuesta de Clitemnestra y de Aquiles ante el

⁹⁸ Cfr. los versos 893-895.

conflicto. El discurso de Clitemnestra de los versos 900-916 es un modelo de retórica persuasiva, y toca todos los sentimientos que pueden conmover a Aquiles: piedad, orgullo, sentido del honor y de la responsabilidad.⁽⁹⁹⁾ La respuesta de Aquiles de los versos 919-974 suscitó numerosas críticas,⁽¹⁰⁰⁾ pero la solución postulada por Ritchie nos parece concluyente: es coherente y relevante.⁽¹⁰¹⁾ La alabanza de la moderación que profiere está de acuerdo con la imagen homérica del héroe, y no con el ideal de la sofística.⁽¹⁰²⁾ Su propuesta de acción para salvar a la virgen se basa en recurrir a la razón en primer lugar,⁽¹⁰³⁾ y ello no invalida su posterior desmesura en el momento de considerarse a sí mismo como capaz de enfrentarse ante el ejército completo. Pero la motivación de su conducta es muy clara:

(vv. 935-939) κοῦποτε κόρη σὴ πρὸς πατρὸς σφαγήσεται,
 ἐμὴ φατισθεῖσ'. Οὐ γὰρ ἐμπλέκειν πλοκάς
 ἐγὼ παρέξω σῶ πόσει τούμὸν δέμας.
 Τοῦνομα γάρ, εἰ καὶ μὴ σίδηρον ἦρατο,
 τούμὸν φονεύσει παῖδα σὴν.

La defensa de Ifigenia que Aquiles asume está motivada, principalmente, en el hecho de que han usado de su nombre sin pedirle autorización.⁽¹⁰⁴⁾ Del mismo modo en que Clitemnestra se ofendía porque la habían traído hacia Áulide mediante engaños, también Aquiles se ofende porque han ido más allá de sus prerrogativas al abusar de su nombre. Es decir, ambos están pensando primero en sí mismos, y en la manera en que

⁹⁹ Cfr. Jouan (1983), p. 141.

¹⁰⁰ Cfr. Conacher (1967), p. 259, quien afirma que este discurso es una burla del estilo heroico y del sofisticado, pues mediante un audaz golpe el dramaturgo hace que el joven entrenado por el centauro se parezca a un campeón de la escuela racionalista de ética. Se reprocha a este discurso la incoherencia de ideas (principalmente entre 943 a 958), las repeticiones, las inverosimilitudes psicológicas y los préstamos a otras obras de Eurípides.

¹⁰¹ Cfr. Ritchie, W. (1978), pp. 179-203.

¹⁰² Cfr., por ejemplo, los consejos que Peleo brinda a su hijo antes de la partida para la guerra, recordados por Odiseo en *Iliada*, IX, 254-258: es un llamado a la moderación y a la contención del natural fogoso.

¹⁰³ Cfr. el plan que explica a Clitemnestra en la *rhesis* de los versos 1015-1023.

¹⁰⁴ Lo mismo se encuentra más adelante, en los versos 962-969, en donde agrega que si Agamenón le hubiera pedido autorización él se hubiera prestado voluntariamente en favor del interés común. También afirma que ahora es nada ante la estimación de los otros jefes, y ello parece ser la principal motivación de su actuar. Cfr. Rivier (1944), p. 82.

han abusado de ellos. Es el nombre propio el que Aquiles quiere limpiar, así como era su propia autoridad la que Clitemnestra quería defender. Si el sacrificio de Ifigenia parece estar motivado en la fuerza de las circunstancias que se han aliado para tornarlo inexorable, la alianza entre Clitemnestra y Aquiles pretende dar mayor fuerza a una oposición en contra de las circunstancias; pero esta alianza también terminará en el fracaso, porque las auténticas motivaciones han estado puestas por cada uno en salvar el honor mancillado. La respuesta de Ifigenia servirá, al mismo tiempo, para calmar sus respectivas conciencias y para restaurar el nombre de cada uno.

Es por ello que, delante del padre que disponía de todas las posibilidades y se quedaba sin actuar, y delante de la madre y del presunto pretendiente que sólo piensan en sus honores mancillados, se abre la perspectiva de la hija, la cual, aunque está absolutamente acorralada por las circunstancias, sin embargo elige actuar, aún dentro del mínimo margen de acción que se le ofrece. Por ello, la respuesta de Ifigenia será el reverso de la de Agamenón y de la de Clitemnestra y Aquiles, y, al mismo tiempo, será la natural consecuencia de la inacción de sus padres y de su presunto esposo.

4.- La respuesta de Ifigenia

Hemos ido rastreando a través de la tragedia el modo en que se ha planteado una problemática que se proyecta obsesivamente sobre Ifigenia exigiéndole una respuesta. Ha llegado el momento, entonces, de reconstruir esta respuesta de Ifigenia, respuesta que puede devolverle un sentido al dolor sufrido, o que puede determinar el sinsentido del orden del universo. Para poder seguir en forma clara el avance de este planteo se hace necesario bosquejar la forma en que se ordena el material dramático del que dispone el poeta en la parte final de su tragedia. En este sentido, postulamos la siguiente distribución:⁽¹⁰⁵⁾

¹⁰⁵ Willem (1953), en su "introducción", considera que el éxodo de la obra se extiende desde el verso 1098 en adelante. García Gual (1979), pp. 257-258, en cambio, considera que la intervención del coro de los versos 1509-1531 constituiría el cuarto estásimo, por lo cual reserva el nombre de éxodo para los versos 1532-1629. Finalmente, Ammendola (1974), en los comentarios a los versos respectivos, establece el cuarto estásimo en la monodia de Ifigenia de los versos 1283-1335, con un quinto estásimo entre los versos 1509-1531, y el éxodo a continuación. La cuestión no es sencilla y no pretendemos resolverla.

1.- Entre los versos 1098 y 1282 se encuentra la primera parte, en la que vemos a Ifigenia suplicante por su vida ante su padre. Esta parte, a su vez, puede dividirse en dos momentos:

1.1.- Entre los versos 1098 y 1145, diálogo entre Clitemnestra y Agamenón, llevado con la intención de que el rey admita que su plan ha consistido en sacrificar a Ifigenia.

1.2.- El segundo momento de esta escena se divide, a su vez, en cuatro cuadros:

1.2.1.- Entre los versos 1146 a 1208, una *rhexis* de Clitemnestra.

1.2.2.- Entre los versos 1211-1252, una importante *rhexis* de Ifigenia, en que intenta persuadir a su padre para que le permita conservar su vida.

1.2.3.- Entre los versos 1255-1275 se encuentra una importante *rhexis* de Agamenón. Hasta aquí, todo fue expresado en trímetros yámbicos. En medio de cada *rhexis* se encuentran dos versos del corifeo que establecen la sutura.

1.2.4.- Entre los versos 1276-1282 se produce un diálogo en versos anapésticos entre madre e hija, que se lamentan de su suerte luego de la salida de Agamenón.

2.- Entre los versos 1283-1335, monodia de Ifigenia que hace las veces de estásimo, en donde se plantea, desde la perspectiva ditirámbica, una visión acerca de la guerra de Troya.

3.- Entre los versos 1336-1509, segunda parte episódica, dividida a su vez en cuatro momentos:

3.1.- Entre los versos 1336-1367, luego de dos versos yámbicos del coro, aparece un diálogo en tetrametros trocaicos cataléticos entre Ifigenia y Clitemnestra, con la llegada de Aquiles que trae la noticia acerca de la decisión del ejército.

3.2.- Entre los versos 1368-1401, interrumpiendo en la mitad de un verso, aparece la importantísima *rhexis* de Ifigenia en la que, continuando con los tetrametros cataléticos, anuncia su decisión de ofrecerse voluntariamente para ser sacrificada por el bien de Grecia.

3.3.- Entre los versos 1402-1474, luego de dos versos del coro que retoman el trímetro yámbico, diálogo entre Ifigenia y Aquiles, que manifiesta su voluntad de mantener su ofrecimiento de protección; luego, un diálogo entre Ifigenia y Clitemnestra, en que se consuelan mutuamente y la joven virgen se despide.

3.4.- Entre los versos 1475-1509, *kommós* entre Ifigenia y el coro.

4.- Versos 1509-1531: luego de la partida de Ifigenia hacia el sacrificio, breve canto del coro.

5.- Versos 1532-1629: éxodo propiamente dicho, que se inicia con la llegada de un mensajero que dialoga con Clitemnestra; *rhexis* del mensajero entre los versos 1540-1612, e intervenciones del coro y de Agamenón al final de la tragedia; trímetro yámbico hasta el verso 1614, y de allí al final ritmo anapéstico en un pasaje corrupto y muy discutido.⁽¹⁰⁶⁾

Dentro de este marco, la cuestión que se ha debatido con mayor frecuencia, a partir de Aristóteles, es la referida a la aparente duplicidad en el comportamiento de Ifigenia, que primero pide por su vida (como haría cualquier muchacha inocente) y en seguida se ofrece generosamente en sacrificio, en actitud heroica y poco frecuente.⁽¹⁰⁷⁾ Esta duplicidad de comportamiento ha sido considerada como una inconsecuencia dramática,⁽¹⁰⁸⁾ o, en el mejor de los casos, ha sido defendida a partir de la búsqueda de un perfil psicológico que justifique esa duplicidad de conducta en la joven.⁽¹⁰⁹⁾ No intentaremos recorrer caminos ya muy transitados. Nuestra tesis consistirá en mostrar que esta duplicidad es simplemente el producto de dos ensayos alternativos destinados a dar respuesta a un mismo conflicto acerca de la condición humana. Este conflicto es el mismo que ya había destruido a Agamenón, y al que habían escapado Clitemnestra y Aquiles, y que ahora se cierne sobre Ifigenia. Por otra parte, estos dos ensayos de respuesta por parte de Ifigenia no constituirán posiciones antagónicas o productos independientes: por el contrario, así como la respuesta fallida de Agamenón servía para definir el conflicto de Ifigenia, será su propio error en la valoración de la situación en la que se encuentra la que justifica su primera respuesta, y será la correcta valoración de esta situación (con la adecuada evaluación de lo que constituye la guerra de Troya) la que determinará su respuesta como proyección hacia la definitiva conciliación de los planos en que se mueve su condición humana. Intentaremos rastrear estas cuestiones a partir de las evidencias del texto.

¹⁰⁶ Cfr., sobre este pasaje, Nápoli, J. (1986).

¹⁰⁷ Cfr. Aristóteles, *Poética*, 1454 a 32.

¹⁰⁸ Así Kitto (1950), p. 363.

¹⁰⁹ Cfr. Aelion (1983), p. 121 del tomo II.

En este sentido será importante detenerse en el análisis del segundo momento del pasaje, luego de que Clitemnestra le roba a Agamenón la confesión acerca de su plan. Las *rheseis* sucesivas de Clitemnestra, de Ifigenia y de Agamenón, más la lamentación final de madre e hija, establecen, paulatinamente, algunos puntos importantes para la determinación de la posterior respuesta de la joven. Una lectura detenida nos permitirá detectarlas.

La *rhesis* de Clitemnestra puede ser leída desde dos perspectivas. Por un lado, a partir de las motivaciones que se evidencian en el propio comportamiento de la reina, lo cual permitiría reconstruir su personalidad e intereses de acuerdo con lo que aquí manifiesta;⁽¹¹⁰⁾ pero, por otro lado, también se puede leer buscando los datos y argumentos que luego retomará Ifigenia en su discurso siguiente. La primera perspectiva ha sido abundantemente abordada, y ha dado lugar a distintos acercamientos al perfil psicológico de la reina. En este sentido, Rivier destaca que el sentimiento que la domina es el de la ambición por mantenerse en el primer rango en el mundo.⁽¹¹¹⁾ Veamos, si no, la progresión de sus argumentos: en primer lugar recuerda las faltas anteriores de Agamenón respecto de ella (versos 1148-1156); luego se alaba a sí misma, y la forma en que cumplió sus deberes de esposa a pesar de todo lo que le había hecho el rey (versos 1157-1165); luego rechaza el objetivo personal (recuperar a Helena para Menelao) de la guerra en función de la cual se produce el sacrificio que pretende cumplir su esposo (nótese que no condena el sacrificio en sí mismo) (versos 1166-1170); a continuación, considera la situación en la que ella misma quedaría dentro de su casa, esperando al esposo después de que éste le ha matado a su hija (versos 1171-1182); considera luego las relaciones que se establecerán entre el padre y los restantes hijos, entre el padre y los dioses y entre éstos y ella misma una vez cumplido el sacrificio (versos 1183-1193); inmediatamente pone en evidencia el egoísmo y la debilidad de su esposo como conductor del ejército, puesto que no se anima a decidir mediante un sorteo el nombre de la hija que debe morir, o, directamente, a decretar que sea la hija de Menelao la sacrificada (versos 1194-1202);⁽¹¹²⁾ finalmente, el $\nu\tilde{\upsilon}\nu \delta' \acute{\epsilon}\gamma\omega\tilde{\iota}$ del verso 1202 introduce

¹¹⁰ Un intento en esta dirección ha sido formulado por Croiset (1898), p. 371 y por Rivier (1944), p. 81. Entre los trabajos actuales se destaca el de Synodinou (1985).

¹¹¹ Cfr. Rivier (1944), pp. 80-81.

¹¹² Debe notarse que, más allá de la incomprensión de Clitemnestra acerca de que la exigencia de Ártemis está dirigida de manera explícita sobre Ifigenia, esta argumentación reitera la visión de la

la conclusión definitiva: quien respeta el lecho y cumple sus deberes (es decir, ella misma) perderá a su hija, en tanto que la que faltó a estos deberes (es decir, Helena) será feliz (versos 1202-1208). Como podemos observar, no está en el amor por Ifigenia (de la que casi no habla de manera directa) el interés de Clitemnestra, sino en sí misma y en la posición que ella ocupará dentro del mundo, lo cual constituye el centro de su discurso.

Este discurso de Clitemnestra repercute en la decisión de Ifigenia. Ella ha estado escuchando en silencio, desde que, en el verso 1120, se anuncia su ingreso a escena; llorando, se entera de las funestas intenciones de su padre. Además, es evidente que ahora se ha enterado también de las motivaciones de su madre. En su *rhexis* de los versos 1211-1252 se descubre un desasosiego que es propio de quien acaba de comprender hasta qué abismo de soledad ha sido empujada. Evidentemente es en ello en lo que está pensando cuando habla del κακῶς Ζῆν en el último verso de su discurso.

Ante los ojos de la joven niña que espera su muerte, se despliega un amplio espectro de actitudes posibles. Todas ellas están signadas por el egoísmo y por la lucha en función de los intereses personales. Es por ello que, aún en el discurso de Ifigenia como suplicante, podemos encontrar una mirada nueva acerca del conflicto, que intenta apartarse del punto de vista exclusivamente personal. Ifigenia comprende el dolor de su padre mucho mejor que el dolor de su madre, porque, al menos, aquel está fundado en un conflicto trágico, en tanto éste es sólo el producto de una miserable lucha para sostener el primer rango dentro del mundo. Ello se ve en el hecho de que en su *rhexis* de los versos 1211-1252 reaparece en cuatro oportunidades el vocativo πάτερ, en tanto que las referencias a su madre son sólo circunstanciales.⁽¹¹³⁾ Ifigenia y Agamenón se ponen rápidamente uno junto a otro, pero no por una improbable afinidad de caracteres, sino por la demostrable sujeción de sus destinos a una decisión trágica en la que están obligados a participar.

Muchos críticos han alabado la naturalidad y espontaneidad de la presentación de Ifigenia cuando pide por su vida. Incluso, algunos la han ponderado por encima de su

guerra de Troya como una cuestión individual de Menelao y, al mismo tiempo, repite la consideración de que Agamenón no ha sabido tomar ninguna determinación.

¹¹³ El vocativo aparece en los versos 1211, 1229, 1237 y 1245, mientras que en 1220 y 1242 también se habla del padre. A la madre se la menciona sólo en el verso 1234.

conducta posterior, cuando decide ofrecerse voluntariamente por toda la Grecia.⁽¹¹⁴⁾ Sin embargo, no hay que perder de vista que estas dos actitudes conforman dos lados de una única respuesta al planteo de la tragedia: inicialmente, una respuesta parcial y desoladoramente comprensiva de la situación por la que atraviesa. De todos modos, será esta misma comprensión la que posibilitará que llegue a su respuesta final.

Entre los versos 1241-1252 se reintroduce la imagen de Ifigenia como suplicante ante su padre. Sin embargo, ahora se incluye también al pequeño Orestes en esa actitud de súplica. De todos modos, no hay ningún reproche al padre, no hay ninguna otra argumentación para defender su vida: ella solamente pide ante su padre como si se tratara de un dios del que todo lo espera y ante el cual nada puede. No es casual la utilización de esta imagen de la *ικετηρία* y de los términos referidos a súplicas o pedidos.⁽¹¹⁵⁾ Ella sabe que el dolor de su condición humana sólo puede extinguirse por el acto generoso y gratuito del dios para el cual todo es posible: su padre. Ella pide, pero no como Clitemnestra (que acusa y sólo se acuerda de sí misma), sino como quien reconoce la autoridad y el derecho que tiene de hacer o no la concesión peticionada aquel ante el cual suplica. Por otra parte, no pide sólo por sí misma: pide también por su propio padre, que no encontrará consuelo de las fatigas en la vejez; pide por el futuro de su familia, que, pudiendo ser tranquilo y hermoso, está amenazado por los funestos presagios insinuados por la madre en su discurso precedente.⁽¹¹⁶⁾ Lo que en realidad ella querría es la imposible empresa de que nunca hubieran existido las circunstancias por las que atraviesa. Sin embargo, éste es sólo el primer paso para la aceptación de su realidad, para la aceptación del dolor que la oprime y que no le dejará alternativa. Solamente luego de haber aceptado esta situación, podrá ella elevarse para elegir, dentro del escaso

¹¹⁴ Es la opinión de Ammendola (1974), pp. XVIII-XIX, quien intenta explicar la incoherencia de Ifigenia como un esfuerzo del poeta para conciliar los elementos del mito con los sentimientos naturales de la humanidad. Sin embargo, la aceptación voluntaria de la muerte por parte de Ifigenia no pertenece al ámbito del mito, ya que es Eurípides en esta obra el primero en mencionarla. Tanto en *Ifigenia en Tauride*, como en *Agamenón* o en la pérdida "Ifigenia" de Esquilo, se la ve protestar en contra de la decisión de su padre. Cfr. Aélion (1983), pp. 115-123 del tomo II.

¹¹⁵ Cfr. los versos 1242, en que aparece el imperativo *ικέτευσον*. 1245, *λίσσεται*, 1247, *ἀντόμεσθα*. y *εὐχεται* en el 1251. Todos estos verbos tienen un carácter ritual claramente establecido, y que está en concordancia con la imagen de la rama de olivo con que el suplicante tocaba el altar o a la persona ante la cual suplicaba. Cfr. Jouan (1983), p. 146.

¹¹⁶ Cfr. el discurso de Clitemnestra de los versos 1146-1208, y principalmente los funestos presagios insinuados en los versos 1188-1193.

margen de acción del que dispone, la acción que la liberará y le dará un sentido al padecimiento del hombre.

Ifigenia ha tentado una respuesta a su conflicto, aún sabiendo que será impracticable: que el padre solucione todo. En este sentido, está cerca de la actitud ya adoptada por Agamenón: no hacer nada hasta que las circunstancias obliguen a dar una respuesta. Pero en el mismo instante en que parece adoptar esta solución, está ya dando un paso adelante para alejarse de ella: gracias a las palabras de su madre, comprende que no es por ella sola que debe pedir y preocuparse. Hay mucho más involucrado dentro de su caso. Esto representa un inicio de comprensión, el cual se profundizará a partir del discurso de su padre de los versos 1255-1275.

Esta *rhexis* de Agamenón ha sido muy discutida, porque en ella el rey ofrece una visión de la guerra contra Troya diferente de la que él mismo había ofrecido en otros pasajes.⁽¹¹⁷⁾ Ello ha llevado a los críticos a hablar de dos posibilidades: o bien de una fingida presentación de la guerra para agregar una razón valedera y respetable a las otras, silenciadas y mezquinas, que son las que verdaderamente lo llevaron a aceptar el sacrificio de su hija; o bien de una inconsecuencia del dramaturgo, que, teniendo en cuenta que Agamenón, como carácter dramático, ya ha cumplido su función en la obra, modifica de manera despreocupada su perspectiva como personaje, convirtiéndolo simplemente en la voz de la autoridad que informa a Ifigenia acerca de la noble causa a la que ella está llamada para producir la unión de sus compañeros griegos.⁽¹¹⁸⁾ Es muy claro que cualquiera de las dos presentaciones del discurso es falsa: por un lado, porque ya se ha hablado abundantemente en la obra acerca de la guerra de Troya, y ello desde diversas perspectivas, inclusive como la cruzada panhelénica que quiere hacer algo glorioso;⁽¹¹⁹⁾ y, por otro lado, porque el personaje de Agamenón continuará siendo dramáticamente decisivo para la resolución del conflicto de Ifigenia.

En este sentido, es claro que el hecho de que no haya sido Agamenón quien presentó a la guerra como una cruzada panhelénica tiene que ver con su función como carácter dentro de la estructura de la obra. El ha aceptado sin protestar cuando Menelao

¹¹⁷ Así, por ejemplo, en los versos 385-387, 394, y 407-411, etc. Véase una discusión acerca de esta cuestión en Siegel (1981), p. 258, y en Ryzman (1989), p. 111-118.

¹¹⁸ Cfr. Conacher (1967), pp. 261-262.

¹¹⁹ Fundamentalmente por Menelao en el verso 371.

le hizo ver este carácter de la guerra.⁽¹²⁰⁾ El hecho conjunto y glorioso emprendido por Grecia en contra de Troya no se cancela por las bajas motivaciones individuales de algunos de sus protagonistas (o de todos ellos). En este momento de la evolución de la tragedia, es Agamenón quien, abandonando las visiones parcializadas acerca de la guerra de las que ya dio testimonio, pasa a considerar la guerra en su carácter más pleno y amplio: ahora no debe enfrentarse con Menelao, al que tiene mucho por reprocharle; ahora debe justificarse ante su hija, y mucho tiene que esperar de ella. Por ello se justifica su cambio de perspectiva en la consideración de la guerra.

Esta *rhexis* de Agamenón influye decisivamente sobre el comportamiento de su hija. Es por ello que podemos rastrear los argumentos aquí brindados por el rey para justificar la necesidad del sacrificio, y comprobaremos que es precisamente de ellos de los que luego se servirá Ifigenia para justificar su entrega voluntaria. Básicamente, tres son los puntos destacados por el rey: en primer lugar, el enorme ejército reunido desde todos los puntos de Grecia, deseoso de guerra y de castigar el insolente pillaje de los bárbaros, al que sólo el sacrificio podrá calmar y permitir su partida (entre los versos 1255-1266); luego, la imposibilidad, tanto para el padre cuanto para la hija, de escapar a las exigencias de la diosa (θέσφατα θεᾶς) (versos 1267-1268); finalmente, la confesión de que no es a Menelao a quien están esclavizados padre e hija, sino a Grecia entera, respecto de la cual son inferiores, y a la que hay que sacrificar a Ifigenia, queriéndolo o no (versos 1269-1275). Si la joven ya había dado un paso hacia la consideración de la pluralidad de intereses involucrados en su situación personal, este discurso no pudo menos que empujarla en la dirección ya indicada. Si el tema de la relación entre las bodas de Paris y Helena y su sacrificio ya la había perturbado, la nueva imagen pintada por su padre termina de producir una eclosión interior que se traduce en su posterior monodia de los versos 1283-1335. En esa manifestación del πᾶθος, Ifigenia tratará de meditar acerca de estas dos realidades contrapuestas que se le presentan ante los ojos: su absoluta inocencia frente a la cuestión de las bodas de Paris y Helena, que tantos dolores producen a los griegos, y su paradójica responsabilidad ante la enorme flota reunida en Áulide, a la que sólo su aceptación del sacrificio permitirá cumplir con su cometido.

¹²⁰ Nada agrega cuando Menelao presenta a la guerra bajo esta óptica en la *rhexis* de los versos 334-375.

Por ello, la monodia de Ifigenia marca una nueva instancia en su intento de dar una respuesta al conflicto trágico que la apremia, y esta respuesta debe comprender situaciones cada vez más amplias y complejas. La progresión de los temas nos permitirá valorar de manera adecuada el esfuerzo realizado por Ifigenia para conciliar las realidades que no comprende. Hay tres momentos en la monodia: primero, entre los versos 1283-1318, una reflexión acerca de Paris y de su funesta historia, desde el nacimiento hasta el juicio y discordia de la belleza, con la consecuencia que, a partir de la unión con Helena, produce sobre la propia Ifigenia a causa de su padre; luego, entre los versos 1319-1329, una mirada sobre la enorme flota detenida en Áulide a causa del soplo contrario del Euripo; finalmente, entre los versos 1330-1335, una reflexión general acerca de la infelicidad del género humano en el esfuerzo de indagar su destino. Es interesante comprobar el modo en que esta última reflexión general es la conclusión extraída de las meditaciones previas acerca del tema de Paris y acerca del de la expedición demorada en Áulide. Si bien cada una de estas dos meditaciones iniciales están directamente concernidas con ella misma (y no pierde la ocasión de hacerlo notar), finalmente se elevará desde su caso personal a una reflexión general sobre la condición humana que le permitirá avanzar nuevamente un paso hacia el despojamiento definitivo del punto de vista exclusivamente individual.

La confrontación del tema de Paris y del tema de la flota griega se produce a partir de una curiosa referencia a los lugares geográficos (φρυγῶν νάπος "Ιδας τ' ὄρεα en el primer caso, en el verso 1284, y ἄδ' Αὐλῖς en el segundo, en el verso 1320) que, respectivamente, nunca debieron recibir a Alejandro y a la flota griega:

(vv. 1291-1293) μή ποτ' ὄφελος...

Ἄλέξανδρον οἰκίσαι...

(vv. 1319-1322) μή... δέξασθαι...

ὄφελεν ἐλάταν πομπαίαν,...

Esta localización geográfica permite unir hechos que, temporalmente, estuvieron muy alejados: así, Paris es abandonado, al nacer, en el mismo valle donde mucho después

tendrá lugar el juicio de belleza; el primer hecho es μόρω θανατόεντι,⁽¹²¹⁾ y el segundo ἐμοὶ δὲ θάνατον ⁽¹²²⁾ (donde el ἐμοὶ esconde a la propia Ifigenia). La salvación de la muerte por parte de Paris exige la muerte compensatoria de la propia Ifigenia, del mismo modo en que un mismo viento es favorable para alguno y contrario y penoso para otros.⁽¹²³⁾ La comprensión de esta realidad es fundamental, ya que hace que la joven se eleve hacia la consideración de este ritmo natural del mundo en que las cosas se ordenan de tal manera que siempre hay un dolor presente para el hombre, efímero en el sentido de que su suerte puede cambiar completamente en el curso de un solo día. Ello la lleva a la conclusión que forma una nueva instancia en la aceptación de su dolor, ya que ahora es visto no como algo solamente personal, sino como parte integrante de un esquema de cosas mucho más amplio y del cual ningún hombre puede escapar:

(vv. 1330-1335) ἡ πολύμοχθον ἄρ' ἦν γένος, ἡ πολύμοχθον
 ἀμερίων, <τὸ> χρεῶν δέ τι δύσποτμον
 ἀνδράσιν ἀνευρεῖν.
 Ἴω ἰώ.
 μέγαλα πάθεα, μέγαλα δ' ἄχρα
 Δαναΐδαις τιθεῖσα Τυνδαρίς κόρα.

La reiteración del πολύμοχθον, reduplicada con el μέγαλα πάθεα y μέγαλα ἄχρα, define la situación del γένος ἀμερίων. Ifigenia ha llegado a la comprensión de que el dolor es algo de lo cual ningún hombre puede escapar, más allá de que aquí sea la Τυνδαρίς κόρα la responsable del suyo. Así como el valle del Ida se une en la muerte, que está prevista para Paris en su nacimiento, y que está provocada para sí misma en el juicio de las diosas, del mismo modo Áulide encierra muerte y dolor para la flota, para Troya, y para la propia Ifigenia. Su propia situación, por tanto, es paradigma de la situación de todos los hombres, y viceversa. El dolor que a ella le llega a causa de Helena

¹²¹ Cfr. vv. 1286-1287.

¹²² Cfr. el verso 1309.

¹²³ Una idea similar podemos encontrar en Píndaro, *Olimpica VII*, v. 95.

es el mismo dolor que a todos los hombres les llega a causa de su condición de hombres. El segundo paso hacia su conversión en víctima voluntaria ha sido dado.

Agamenón, en el final del primer episodio, quedaba inactivo y a la espera de los acontecimientos. Su hija, en cambio, viene de superar una inacción semejante y se dirige hacia la asunción de la respuesta definitiva. Los caminos se cruzan, pero en direcciones opuestas. Por ello, la llegada de Aquiles, que trae la noticia de que el ejército ha decidido dar muerte a la joven y de que casi con seguridad su esfuerzo por salvarle la vida será ineficaz,⁽¹²⁴⁾ precipitará las cosas hasta el punto de que se hace absolutamente necesaria la intervención de Ifigenia para resolver el conflicto. Con solo unos pocos aliados, Aquiles va a enfrentarse al conjunto del ejército griego, comandado en esta empresa por Odiseo, que quiere arrancar a esta joven niña para llevarla al sacrificio. La valentía de Aquiles no puede ser puesta en duda, a pesar de que muchos lo han hecho.⁽¹²⁵⁾ En esta coyuntura, cuando el dolor que se cierne sobre Ifigenia amenaza con involucrar más vidas aún en su caída, la joven llega a su más alta vislumbre de la posibilidad que se le ofrece. En silencio mientras su madre hablaba con Aquiles, Ifigenia interrumpe el diálogo para ofrecer, con absoluta tranquilidad, la perspectiva en que ahora analiza su conflicto trágico. Con total coherencia, su discurso retoma los puntos que había ido asumiendo en las instancias previas, pero les agrega ahora un nuevo elemento que producirá la milagrosa transposición de su situación.

Desde la época de Aristóteles se ha discutido el tema de la verosimilitud en la conversión de la joven Ifigenia. Hoy parece predominar la idea de que hay una perfecta coherencia psicológica entre la Ifigenia suplicante y aquella que ofrece su vida voluntariamente.⁽¹²⁶⁾ Es por ello que no tocaremos el aspecto psicológico del personaje. Sólo nos interesará mostrar la progresión mediante la cual Ifigenia define su conflicto trágico entre su responsabilidad como determinante del éxito de la expedición contra Troya y su dolor ante la muerte que le espera.⁽¹²⁷⁾ En este sentido es fundamental tener presente los dos puntos que ya habíamos señalado en su evolución: primero comprende

¹²⁴ Cfr. vv. 1345-1368.

¹²⁵ Cfr. Norwood (1920), p. 288.

¹²⁶ Una excelente defensa de esta posición la constituye el libro de Mellert-Hoffmann, G. (1969).

¹²⁷ Cfr. Sansone, D. (1991), pp. 161-172, quien estudia el cambio de Ifigenia como una cuestión de técnica teatral: así como en el *Prometeo encadenado* de Esquilo, el coro reacciona ante la admirable fortaleza de Prometeo, en Eurípides se produce la novedad dramática de testimoniar este proceso de cambio de espíritu a causa de la reacción emocional en un personaje individual.

(en la *rhexis* de los versos 1211-1252) que el dolor del que se queja no es exclusivamente suyo, sino que hay muchas más cosas y personas involucradas, y luego acepta (en la monodia de los versos 1283-1335) que su dolor es propio de su condición humana, y que forma parte de un esquema de cosas que no por incomprensible deja de ser real y efectivo. Sólo entonces puede proyectarse hacia la respuesta definitiva.

Esta respuesta definitiva es rápidamente proclamada, y parte de la perfecta conciencia de la realidad de su situación. Por ello dirá:

(vv. 1375-6) κατθανεῖν μὲν μοι δέδοκται. τοῦτο δ' αὐτὸ βούλομαι
εὐκλεῶς πράξει, ...

La conciencia de que para ella está determinado morir, y de que no hay escapatoria de ello, le viene del anterior discurso de Agamenón en que éste le decía que su muerte era θέσφατα θεῶς.⁽¹²⁸⁾ Por tanto, ya que nada puede hacerse, no vale la pena τὰ ἀδύνατα καρτερεῖν.⁽¹²⁹⁾ Es evidente que su margen de acción es limitado, pero, al comprenderlo, queda aún espacio para la libre determinación: lo que elige es morir gloriosamente (εὐκλεῶς). Esta determinación es quien le permite dar un sentido al dolor inexplicable y a la vida penosamente soportada. Esta ha sido su decisión, y el objetivo de su vida ahora lo constituirá el morir gloriosamente. Sin embargo, aún tiene que justificar esta decisión, aunque sólo para Aquiles y para Clitemnestra, porque ella ya está convencida desde un principio. Por ello, el cuerpo de su *rhexis* de los versos 1368-1401 lo constituirá no la manifestación de su decisión (que en el verso 1376 ya está definitivamente clara) sino la justificación de esta decisión: no se trata de expresar la finalidad de la decisión, sino de explicitar las causas que terminaron de convencerla.

Hay cuatro argumentos fundamentales que justifican la decisión de Ifigenia, aunque ellos están entrecruzados siempre con su objetivo de lograr la gloria. Además, cada uno de estos argumentos parten de la aceptación de una consideración particular de la guerra de Troya:

¹²⁸ Cfr. el verso 1268.

¹²⁹ Cfr. el verso 1370.

1.- Sólo la muerte hará posible la partida de la flota y la destrucción de Troya, y no es justo que una gloriosa empresa comunitaria se detenga por la conveniencia o la mezquindad de una persona (versos 1378-1382 y 1386-1391). Nótese que aquí la joven acepta la consideración de la guerra brindada por Agamenón.⁽¹³⁰⁾ Sin embargo, no se trata de la misma situación: mientras el rey recurría a este argumento como una excusa para autojustificar su acción egoísta, la joven niña convierte el dolor sin escapatoria en un acto altruísta que concede sentido hasta a las acciones de los otros. Para Ifigenia la guerra de Troya y la aceptación de su sacrificio parten de la comprensión de la naturaleza de su condición humana:

(v. 1386) πᾶσι γάρ μ' Ἑλλῆσι κοινὸν ἔτεκες, οὐχὶ σοὶ μόνῃ.

Ifigenia no da su vida sólo porque no tenga otra alternativa. Ella lo hace porque comparte la creencia de que su vida no forma parte de un egoísta y cerrado círculo que convierte en ético lo que resulta del propio agrado, sino porque cree que, desde su nacimiento, ha sido puesta en común para todos los griegos. Sólo así cumplirá con los dictados de su naturaleza. La decisión personal se eleva por encima de la imposibilidad fáctica de salvarse, convirtiéndose en una opción ética.

2.- Su muerte signará la libertad de Grecia, y es poco cualquier precio que se pague por ello (versos 1397-1401). Este argumento también lo retoma de Agamenón,⁽¹³¹⁾ aunque forma parte de una concepción típicamente griega.⁽¹³²⁾ Estos dos argumentos confieren carácter heroico a la decisión de la joven, ya que considera a su vida como un tributo pagado por la libertad y la gloria de su pueblo. Los dos argumentos siguientes tienen un carácter más personal, puesto que están referidos a la forma en que Ifigenia valora sus relaciones respecto de los dioses y de sus prójimos.

¹³⁰ Se trata de la segunda visión de la guerra expresada por Agamenón, la que su padre le explicó en los versos 1259-1263 y 1269-1275.

¹³¹ Cfr. los versos 1269-1275.

¹³² La idea de que los griegos son libres y por ello superiores a los bárbaros fue retomada muchas veces por Eurípides: cfr. *Télefo*, frag. 719 Nauck; *Andrómaca*, vv. 665-666; *Troyanas*, v. 933; *Helena*, v. 276; y *Orestes*, v. 1115. Es evidentemente errónea la interpretación de Nestle, W. (1981, primera edición en alemán de 1944), p. 164, quien cita estos versos como un ejemplo de la forma en que Eurípides se habría levantado en contra de la habitual división de los hombres entre helenos y bárbaros. Se trata justamente de lo contrario. Cfr. Auwers, J. (1983), pp. 261-265.

3.- En primer lugar, no es justo que Aquiles luche y muera contra los Argivos a causa de una mujer (versos 1392-1394). Para Smith es por amor a Aquiles que Ifigenia acepta morir, y sus demás argumentos no son más que falsas razones.⁽¹³³⁾ Nada en el texto permite conclusiones semejantes. El cuidado de Ifigenia por Aquiles debe entenderse como el cuidado por aquel que tiene muchas acciones gloriosas por cumplir en la lucha contra los Troyanos, que es la verdadera razón y sentido de la guerra. Sólo si la guerra es entendida como la cruzada panhelénica para castigar el ultraje de los bárbaros contra los griegos, el sacrificio de Ifigenia tendrá sentido, y, en esta dirección, el cuidado por Aquiles es al mismo tiempo un cuidado por todos los suyos. Este argumento está en línea con los restantes.

4.- El último argumento alude a la imposibilidad de ir en contra de la voluntad de los dioses (versos 1395-1396). En el caso de Ifigenia, esta conciencia adquiere un valor especial, por cuanto habíamos señalado que una de sus principales características, vista aún en su primera aparición como novia ingenua y alegre,⁽¹³⁴⁾ era su preocupación por todo lo que tuviera que ver con el cumplimiento de los ritos establecidos.⁽¹³⁵⁾ Cuando el mismo sacrificio se esté realizando,⁽¹³⁶⁾ veremos también a la joven esforzándose para que no se olviden ninguno de los pasos rituales que deben tornar eficaz al sacrificio. El sacrificio, por tanto, se convierte en necesario y deseable desde la triple referencia respecto de las personas que están a su alrededor, respecto de la comunidad griega y de su deseo de gloria y libertad, y respecto del dios que lo reclama como rescate del éxito. Sólo para Clitemnestra y su perspectiva egoísta e individual este sacrificio parece no tener sentido. La posición de Ifigenia, y la estructura de la tragedia como un todo, parecen dirigirse en una dirección diferente.

Luego de este discurso de Ifigenia y antes del discurso de mensajero que da fin a la tragedia, hay tres instancias compositivas en que puede rastrearse la continuidad del planteo dramático: el diálogo entre Ifigenia y Aquiles de los versos 1404-1432, el posterior diálogo con Clitemnestra entre los versos 1433-1474, y, finalmente, el *kommós* de los versos 1475-1509, con el canto del coro de los versos 1510-1531. En cada una de

¹³³ Cfr. Smith, W. D. (1979), pp. 173-180.

¹³⁴ Cfr. especialmente el primer episodio.

¹³⁵ Así lo manifiesta en el verso 674.

¹³⁶ Cfr. los versos 1467-1509.

estas instancias se manifiesta un aspecto de Ifigenia que resulta importante para terminar de comprender el significado de su respuesta al conflicto que la asediaba.

Consignemos en primer lugar que las breves palabras de Ifigenia de los versos 1416-1420 configuran la única oportunidad en que la joven se dirige directamente a Aquiles.⁽¹³⁷⁾ Ifigenia, por encima de los pudores que le habían hecho escapar ante la sola presencia de su fingido esposo,⁽¹³⁸⁾ se dirige resueltamente al extranjero desde la altura que le otorga la heroicidad de la decisión adoptada, y rechaza definitivamente las ayudas que le ofrecen. Las dos prohibiciones introducidas por μη⁽¹³⁹⁾ indican el carácter nuevo de la joven, que ya no pide sino que ordena, y el imperativo final indica el designio que la ha convertido en una mujer:

(v. 1420) Ἔα δὲ σῶσαί μ' Ἑλλάδ', ἦν δυνώμεθα.

A esto nada puede responderse, y Aquiles lo sabe y lo dice. Por ello su discurso,⁽¹⁴⁰⁾ que vuelve a ofrecer la posibilidad de que la joven se arrepienta de la decisión tomada, no suscita ni siquiera una respuesta: tiene más sentido para definir la figura de Aquiles y para preparar su participación en el final de la tragedia según el relato de mensajero⁽¹⁴¹⁾ que para la propia Ifigenia, que, hay que suponer, apenas lo escucha. Ella mira ahora a su madre, en silencio y en llanto, para llevarle consolación y para pedirle que no haya luto por su muerte ni represalias contra Agamenón.

Es en esta segunda instancia que Ifigenia reitera el hecho de que su dolor se ha convertido en causa de gloria y de libertad para los suyos, según se consigna en los versos 1440 y 1446. Además, se despide de la madre, de Orestes y de sus hermanas, llevando para todos palabras de alegría y de consuelo.⁽¹⁴²⁾ Sin embargo, cuando su madre

¹³⁷ También estarán juntos sobre el escenario entre los versos 1345 y 1368, pero allí hablará cada uno, separadamente, con Clitemnestra.

¹³⁸ Cfr. la actitud que asume en los versos 1340, 1341 y 1342.

¹³⁹ Ambas en el verso 1419.

¹⁴⁰ Cfr. los versos 1421-1432.

¹⁴¹ Según el mensajero (versos 1568-1576) Aquiles pronuncia la oración fúnebre previa al sacrificio, lo que ha merecido algunas objeciones. Sin embargo, allí no hace más que cumplir con esta promesa de estar junto al altar a disposición de la joven. Además, es un nuevo testimonio de la falta de respuesta de Agamenón, y de la asunción, por parte de Aquiles, de responsabilidades que no eran las suyas. Estos aspectos de la configuración de los personajes ya estaban presentes en la tradición homérica. Sobre las dificultades textuales del discurso de mensajero, cfr. Nápoli (1986), y (1990).

¹⁴² Cfr. los versos 1450, 1452 y 1464-1466.

le pregunta qué puede hacer por ella, y la joven le responde que no odiar a su padre,⁽¹⁴³⁾ podemos analizar el juicio que cada una se forma de aquel, según la perspectiva desde la cual lo juzga. Para Ifigenia su padre es inocente porque:

(v. 1456) Ἄκων μ' ὑπὲρ γῆς Ἑλλάδος διώλεσεν.

Clitemnestra acepta esta visión de Agamenón que actúa de manera involuntaria y en favor de la Hélade, pero agrega el dato que nos permite completar el perfil del rey:

(v. 1457) Δόλω δ', ἀγεννῶς Ἀτρέως τ' οὐκ ἀξίως.

Dado que era imposible evitar el sacrificio de Ifigenia, el rey hubiera debido actuar con la valentía suficiente para enfrentar la realidad sin engaños, de acuerdo con su noble naturaleza. Sin embargo, el engaño mediante el cual urdió la perdición de su hija es, además, la causa de su propia perdición. Al no ir al encuentro de los hechos, al quedarse esperando que las circunstancias decidieran por él, perdió la oportunidad de dar una respuesta al conflicto que fuera acorde a lo que se puede esperar de él. Creemos que esta determinación de las causas que definen el fracaso de la respuesta de Agamenón ante su conflicto sirve también para iluminar la respuesta de Ifigenia. Si el error del padre no está en dar muerte a la hija, sino en hacerlo en forma cobarde y mediante un engaño, el acierto de la joven estará cifrado en enfrentarse con su realidad tal como ella se le presenta, en aceptarla y en actuar en consecuencia, a pesar de la estrechez del margen de acción. En este sentido, la guerra debe considerarse no como el tema excluyente de la tragedia, sobre el cual querría hablar el poeta, sino simplemente como la excusa para que, ante esta guerra que ocurre y sobre la cual nada puede hacerse, la condición humana demuestre las distintas actitudes que pueden observarse. Más que la cuestión estratégica o política, y más incluso que la cuestión ética acerca de la justificación o no de la guerra, lo que a Eurípides le interesa es analizar el comportamiento del hombre ante la realidad trágica que se le presenta. En estas circunstancias, será posible determinar si hay un camino posible hacia el acto heroico, o si el dolor inherente a la existencia humana puede

¹⁴³ Cfr. los versos 1453 y 1454.

superarse a través de una conducta que le dé sentido. Pero analicemos esto con mayor detenimiento.

LA GUERRA COMO ELEMENTO ESTRUCTURADOR

En *Ifigenia en Áulide*, Eurípides utiliza el tema de la guerra como un elemento central dentro de su estructura compositiva. Ello se descubre en el hecho de que nos ubica en medio del campamento griego, en el momento previo al de la partida del ejército hacia Troya, cuando la exigencia de Ártemis de que sea sacrificada la hija del rey para el éxito de la expedición produce una revulsión en todos los que quieren participar de la gesta heroica. Esta situación obliga a que cada uno de los personajes tome partido y decida. Sin embargo, a pesar de que cada uno de los que intervienen en la tragedia realiza su propio análisis acerca de la guerra de Troya que va a desencadenarse, para el poeta la cuestión de esta guerra no tiene una definición específica. No es el interés del poeta determinar si esta guerra es justa o no, o cuál es la causa determinante de los dolores que provoca. En las discusiones que se suscitan, cada personaje dará su propia visión acerca de la cuestión, y no podemos determinar si Eurípides, en particular, habría tenido una visión propia. Ocurre que no es este su interés principal.

Sin embargo, estudios modernos han recorrido una vía diferente. Así, por ejemplo, S. Saïd interpreta la tragedia como un intento del poeta de denunciar, en las circunstancias particulares por las que atravesaba Atenas en su guerra con Esparta, el discurso patriótico, al que considera falso y dirigido como una campaña publicitaria, y de mostrar la manera en que esta guerra no es, como se lo quiere hacer creer, un emprendimiento común de los griegos, sino, simplemente, una ocasión para que se exprese la discordia y la pasión que gobernaría en el interior de la alianza Ateniense.⁽¹⁴⁴⁾ Un análisis similar hace J. Auwers cuando estudia la *rhexis* de Ifigenia de los versos 1395-1401, y sugiere que Eurípides estaría denunciando el patriotismo chauvinista de los griegos ante las circunstancias de la guerra.⁽¹⁴⁵⁾

¹⁴⁴ Cfr. Saïd, S. (1989-1990), pp. 359-378.

¹⁴⁵ Cfr. Auwers, J. M. (1983), pp. 261-265.

Sin embargo, cualquiera de estas lecturas pierde de vista el contexto general de la tragedia: el sentido de la guerra que se descubre en la *rhexis* de Ifigenia es lo único que puede dar una significación al sacrificio y a los restantes dolores que padecen los griegos. La estructura misma de la tragedia nos lleva hacia la valoración positiva de los argumentos usados para justificar este sacrificio de la joven: el coro, en su párodos, nos ha mostrado el momento crucial en que se encontraba el ejército, a punto de jugar su destino en una empresa de riesgo y dolor; las respuestas que cada personaje ha ido brindando a lo largo de la tragedia ante esta situación dramática no han hecho más que oscurecer el marco general, generando las circunstancias propicias para que un conflicto interno esté a punto de desencadenarse; cuando el conflicto interno está por estallar, sólo Ifigenia es capaz de sobreponerse a las circunstancias y de ofrecer una mirada despojada de sí misma que recupere la integridad de la comunidad familiar y social. Es por ello que necesita de la guerra como una motivación suficiente y justificada. Pero ello constituye una necesidad del personaje, y no una opinión del poeta.

El poeta no tiene una visión particular acerca de esta cuestión. El intento de encontrar respuestas, en los textos antiguos, a interrogantes modernos, no hace más que desvirtuar el contexto de análisis: preguntarnos acerca del belicismo o antibelicismo de Eurípides constituye un anacronismo. Al menos en *Ifigenia en Áulide*, la guerra es un dato de la realidad al que ningún hombre puede escapar, y, como tal, no es sometida a un juicio ético. Pero ante este dato de la realidad la condición humana muestra sus diferentes alternativas de respuesta o de reacción. Creemos que aquí está el verdadero interés del poeta.

La guerra es presentada simultáneamente desde dos perspectivas: o como el producto del egoísmo de los hombres (Menelao que quiere recuperar a su esposa, Agamenón que quiere ser jefe de una gran expedición en la que espera obtener gloria, Clitemnestra que quiere mantener su primer lugar dentro del mundo del cual es centro, Aquiles que se enoja porque han usado de su nombre sin permiso, etc.), o como la gran cruzada panhelénica para castigar el ultraje de los bárbaros y liberarse de su sometimiento. Resulta curioso que el propio Agamenón, después de haber recurrido a la primera forma de ver las cosas, modifique su visión y exprese esta segunda consideración acerca de la guerra. No hay aquí ni inconsistencia del personaje ni opinión personal del

propio Eurípides: hay necesidades dramáticas. Ifigenia debe tener una causa noble a la cual sacrificarse, y, en función de esa causa, lo hace de manera espontánea. Agamenón también tenía una causa noble (cumplir el juramento hecho ante Tíndaro de unirse para defender al que hubiera obtenido a Helena como esposa), pero él se aprovecha de esta causa, la manipula en su propio beneficio, como hizo con su nombramiento de jefe o con su estrategia para traer a Ifigenia.

La aceptación de Ifigenia de su propio sacrificio es su respuesta personal a la realidad de la guerra de la que es víctima inocente: por ello mismo, la guerra es paradigma del dolor connatural a la existencia humana. Y en medio de este dolor, la respuesta de Ifigenia es la aceptación de su sacrificio, visto como necesario y deseable a partir de la triple referencia respecto de las personas que están a su alrededor (gracias a este sacrificio se evita el combate entre Aquiles y Agamenón, o entre Agamenón y Clitemnestra, por ejemplo), respecto de la comunidad griega y de su deseo de gloria y de libertad (el ejército demorado en Áulide quiere esta gloria, como lo demuestra Aquiles cuando narra la manera en que Odiseo se ha apoderado de esta aspiración colectiva), y respecto del dios que lo reclama como rescate del éxito.

Sin embargo, además de esta triple referencia que da sentido al sacrificio en función del prójimo, de Grecia y de la diosa, hay un cuarto sentido que se desprende en forma armónica de todos los demás: Ifigenia comprende que el deseo personal de obtener gloria (tantas veces manifestado por ella misma como por los demás personajes) sólo es eficaz cuando deriva de la acción emprendida en función del prójimo, de la comunidad y de los dioses. Ifigenia no esconde en ningún momento que es su deseo de gloria personal lo que la ha llevado a la aceptación del dolor:

(vv. 1383-4) ταῦτα πάντα κατθανοῦσα ρύσομαι, καὶ μου κλέος,
Ἑλλάδ' ὡς ἠλευθέρωσα, μακάριον γενήσεται.

Finalmente, la gloria parece identificarse con la δόξα, la fama, pues dice de sus hechos:

(vv. 1398-99) ταῦτα γὰρ μνημεῖά μου

διὰ μακροῦ, καὶ παῖδες οὗτοι καὶ γάμοι καὶ δόξ' ἐμή.

Si bien es cierto que esta triple referencia de su acción está presente en toda la obra desde el momento de su conversión, es evidente que hay intensidades diversas: la manifestación de su personal aspiración a la gloria forma el eje de su *rhexis* de los versos 1368-1401, en tanto que su preocupación y cuidados por la patria y las personas que la rodean son quienes se destacan nítidamente en los posteriores diálogos con Aquiles y con Clitemnestra,⁽¹⁴⁶⁾ finalizando, en su diálogo lírico con el coro, por destacar su referencia con la divinidad al expresar la necesidad de cumplir estrictamente con todos los pasos rituales previstos en el sacrificio. Por ello, su mirada a las mujeres del coro se dirige precisamente para pedirles que entonen el peán dedicado a Ártemis, y ella misma lo inicia exigiendo que se le corone la cabellera y que se le traigan las aguas lustrales, después de haber pedido que el padre se dirija al altar por la derecha y que se apresten los canastillos y se encienda el fuego con los granos de cebada purificatorios.⁽¹⁴⁷⁾ El carácter ritual de todos estos actos está abundantemente atestiguado.⁽¹⁴⁸⁾ El cuidado que por ellos toma la virgen brinda una prueba de que también su conversión se ha profundizado por grados desde el momento en que ha aceptado sacrificarse voluntariamente. Así como esta aceptación se ha ido preparando gradualmente, también, luego de producida, se ha intensificado en instancias diversas. La gloria identificable con la fama (que anhelaba en primer lugar) debe haberse trocado en otra cosa cuando decide consagrarse a τὰν ἄνασσαν Ἄρτεμιν, τὰν μάκαιραν (vv. 1482-1483). Las últimas palabras de Ifigenia en la tragedia no pueden dejar de ser significativas, y lo serán en grado sumo. Si tenemos en cuenta esta evolución suya hacia una visión de la gloria cada vez más ligada a la divinidad,⁽¹⁴⁹⁾ esta afirmación con la que se despide de la escena nos dejará meditando

¹⁴⁶ Entre los versos 1404-1474.

¹⁴⁷ Cfr. los versos 1467-1483.

¹⁴⁸ Puede consultarse, en el propio Eurípides, *Heracles*, vv. 926 y ss., y, Aristófanes, *Paz*, 955-962.

¹⁴⁹ Nuestra visión acerca de la manera en que Ifigenia se ha ido acercando hacia una referencia con la divinidad es diferente a la que presenta Borghini, A. (1986), pp. 113-116, para quien la historia de Ifigenia es una hipérbole de una costumbre ritual, mediante la cual las jóvenes, antes de su matrimonio, eran consagradas a Ártemis y a las divinidades de la muerte y del destino. Por el contrario, creemos que este avance de Ifigenia hacia su referencia con la divinidad no es un mero recuerdo de una costumbre ritual específica y antigua, sino que constituye el testimonio literario de un pasaje lento, madurado y consciente por parte del personaje, que muestra la manera última de parte del poeta de entender la realidad del dolor humano.

acerca de la altura hasta la que pudo haber llegado en su acercamiento a una intuición de la trascendencia:

(vv. 1506-1509) λαμπαδοῦχος ἀμέρα

Διός τε φέγγος, ἕτερον ἕτερον

αἰῶνα καὶ μοῖραν οἰκήσομεν.

Χαῖρέ μοι, φίλον φάος.

Estos versos constituyen un cierre a un planteo que se ha ido desarrollando y profundizando a través de toda la tragedia, de modo tal que no forman una expresión aislada fácilmente descartable,⁽¹⁵⁰⁾ sino que, muy por el contrario, son el complemento indispensable para que el conjunto de la obra se ilumine desde un nuevo ángulo. La gloria por la que luchó Ifigenia, que en un principio era la mera fama, pero que, paulatinamente, se ha ido relacionando cada vez más con la divinidad, es ahora esa otra vida y otro destino que espera vivir. El κλέος anhelado y el ἕτερον ἕτερον αἰῶνα καὶ μοῖραν que espera obtener se ilustran y explican mutuamente, dejando sin lugar a la δόξα. Esta vislumbre de la trascendencia configura el punto máximo en el cual gloria y dolor se concilian en la inescrutable experiencia de una actitud vital.

El coro ha expresado que la situación en el ejército griego se encontraba en un momento decisivo. La guerra de Troya y su justicia ha sido discutida por todos los personajes. Sin embargo, y finalmente, esta guerra es sólo un telón de fondo: permite, como símbolo del dolor de la existencia humana, que surjan las respuestas antagónicas de Agamenón y de Ifigenia. Clitemnestra, Aquiles y Menelao han luchado por sí mismos, y en ello se igualan y pierden estatura heroica. Agamenón e Ifigenia, en cambio, han sentido la necesidad de conciliar el deseo de gloria con el dolor de la situación por la que atraviesan. Agamenón queda paralizado ante la disyuntiva de tener que optar entre la vida de su hija y la gloria de la expedición. Su fracaso es el producto de su incapacidad para actuar. En tanto que Ifigenia, sin margen casi para la acción, decide dar una respuesta personal: asume la realidad de su situación, acepta el dolor que la oprime como

¹⁵⁰ Así parece entenderlo Jouan (1983), p. 120, quien cita, como testimonio de este carácter tradicional de la despedida a la luz del día, *Alcestes*, 206-207 y 244-245; y *Hécuba*, 411-412 y 435.

a una parte de su naturaleza, y se eleva hacia la conversión de este dolor obligatorio en una causa de libertad para los suyos y de gloria para sí misma. El sentido de la guerra, el sentido del dolor y el sentido de su sacrificio son, entonces, una y la misma cosa.

En el último momento de su creación artística, Eurípides habría querido dar una respuesta posible que integrara los múltiples planos que ha ido desarrollando a través de sus restantes creaciones. La tragedia puede verse, más que como una toma de posición ante las realidades de la política contemporánea, como una respuesta a su propia *Helena*, en la que la guerra de Troya aparecía como testimonio del sinsentido del dolor que se obtiene cuando tanto Helena como Menelao desprecian los aspectos trágicos que podían darles contornos heroicos, y, al calificarlos como fantasía, buscan exclusivamente su salvación personal e individual allí donde creen encontrar la realidad auténtica. De este modo, enfrente de la culpabilidad de Helena que engrandecía su conducta de resistencia, sólo podemos encontrar, en la obra más antigua, las argucias de quien se construye un mundo en el que no hay lugar para el verdadero heroísmo. Ifigenia, en cambio, constituye la perspectiva inversa: ella sabe que, a pesar de la realidad que se le impone, sin dejarle casi ningún margen de maniobra, ella puede, en un acto libre y consciente, integrar el orden del mundo a partir de un gesto que recupere el sentido heroico de la existencia y la significación completa del dolor.

Como en *Helena*, también en *Ifigenia en Áulide* la guerra (y en particular la guerra de Troya) juega un papel central en función de la definición del personaje central de la tragedia (Helena, en el primer caso, Ifigenia en el segundo) y, por tanto, en función de permitir la posibilidad de analizar las reacciones de esta condición humana en las circunstancias particulares de un conflicto bélico. Ambas coinciden, también, en el hecho de que esta reacción de la condición humana ante el conflicto bélico se analiza, ya no desde la perspectiva ética (con la cuestión acerca de la justicia o no del obrar humano), sino desde el planteo existencial acerca de la posibilidad de sentido (ya sea heroico o cualquier otro) para el obrar humano. La gran diferencia reside en que, mientras Helena y Menelao, en la obra del 412, le dan sentido trágico a la existencia a partir del reconocimiento del sinsentido del dolor y de la guerra, en el caso de la última tragedia, en cambio, Ifigenia podrá resignificar la existencia humana a partir de un gesto de carácter más humanitario que heroico, el cual, al mismo tiempo que provoca su muerte,

le otorga un sentido: a este dolor que provoca tanto la guerra cuanto la muerte, pero también a la lucha por la libertad y la gloria, sobre todo si se la interpreta a partir de esta referencia con el prójimo, con la comunidad y con la divinidad; en última instancia, a la condición humana en su conjunto, en medio de un mundo en el cual es posible, todavía, encontrar un sentido no sólo para la vida, sino también para la muerte.

Conclusiones: la condición humana frente a la guerra

Hemos rastreado el pensamiento de Eurípides a través de algunas de sus tragedias. Para decirlo en términos más precisos: hemos intentado descubrir el pensamiento del poeta, pero sólo en la medida en que éste puede deducirse a partir de la comprensión del modo en que se organiza la estructura compositiva de cada una de las tragedias estudiadas. Nuestra intención ha consistido en demostrar que la problemática acerca de la condición del hombre está en el centro del interés del trágico, y que, en tal sentido, cada una de sus obras se organiza a partir de la voluntad de analizar las respuestas de esta condición humana ante circunstancias extremas. En este sentido, la temática de la guerra ha configurado tan sólo una excusa, tanto para el poeta cuanto para nosotros mismos.

Por otra parte, este estudio nos ha permitido alcanzar algunas conclusiones que servirán para explicitar aspectos determinados del pensamiento del poeta. En este sentido, de todos modos, es necesario aclarar que no ha representado un punto de partida apropiado para nuestro trabajo el intento de profundizar en la relación entre la estructura compositiva de cada tragedia y las circunstancias históricas en medio de las cuales fue compuesta, lo cual constituye un recurrente centro de atención para los estudios más variados. Tampoco hemos intentado reconstruir el valor de la tragedia eurípidea en relación con los debates ideológicos que se suscitaban en el seno de la *polis* ateniense. La consideración de la tragedia como parte del discurso cívico que sirve para establecer la ideología de los grupos de dominio en el interior de la *polis* constituye un objetivo plausible y posible, pero posterior al análisis filológico planteado dentro de los límites del presente trabajo.

Sin embargo, intentar resolver cuestiones como aquella de la opinión eurípidea acerca de la guerra, o acerca de la condición humana, o acerca de la relación entre griegos y bárbaros, puede sugerir que estamos proponiendo un estudio orientado a partir de una voluntad de comprensión de los condicionantes ideológicos del poeta y de la

sociedad ateniense. Para evitar equívocos, y para fijar con precisión los límites dentro de los cuales serán operantes nuestras conclusiones, será necesario definir con algún rigor las diferentes maneras en que puede concebirse la ideología, de modo de que estas conclusiones que ofrecemos, aparentemente ideológicas, puedan ser valoradas desde la perspectiva que corresponde.

En este sentido, nos resulta de suma utilidad el trabajo de Croally,⁽¹⁾ quien establece tres criterios diferentes para definir el concepto de *ideología*:

1.- En primer lugar se encuentra la definición "descriptiva" del término. Desde esta perspectiva, la ideología estaría constituida por las creencias, los valores, los deseos, los intereses, etc., sostenidos por una sociedad como un todo (tanto como por grupos particulares dentro de esa sociedad), o por la producción de significados e ideas dentro de un sistema social determinado. Desde esta perspectiva, ideología sería el conjunto de ideas, creencias y actitudes que pueden facilitar la acción, pero no una filosofía o una teoría específica: ello puede descubrirse en el hecho de que una ideología (y, en esta dirección, la ideología sería siempre impuesta por las clases dominantes) no está necesariamente articulada de una manera clara, o no es por necesidad lógicamente consistente, pero, de todos modos, es algo más organizado que un conjunto de prejuicios.⁽²⁾ Poco es lo que podemos aportar al estudio de la ideología a partir de esta definición del concepto: ello requeriría profundizar en aquellos aspectos de cada tragedia que forman parte de un discurso en el cual se descubren las valoraciones y creencias del conjunto de la sociedad de la que el poeta forma parte. Ello resultaría de utilidad si el objeto de estudio estuviera determinado por la voluntad de comprender la ideología dominante en un momento histórico específico. Sin embargo, nuestro objeto de estudio ha estado definido por la comprensión de la manera en que una temática particular ha funcionado dentro de la estructura compositiva de cada una de las tragedias tomadas como referentes del pensamiento del poeta. Es por ello que no nos referiremos a esta concepción de la ideología cuando hablemos del pensamiento eurípideo.

2.- El segundo sentido (o sentido "positivo") del concepto de ideología está relacionado con la necesidad que toda sociedad tiene de mantener su cohesión interna a partir de un

¹ Cfr. Croally (1994), pp. 259-269.

² Una buena síntesis de esta concepción de la ideología puede encontrarse en Geuss, R. (1981), pp. 4-12.

conjunto de creencias y de valores comúnmente aceptados. Desde esta perspectiva, la ideología estaría constituida por ese conjunto de ideas, valores y creencias que, reducidos a su mínimo común denominador, sostienen la cohesión y unidad de una sociedad, y le permiten actuar y funcionar.⁽³⁾ Sin embargo, esta concepción no considera adecuadamente la importancia que la diversidad de valores y de creencias puede tener como causa de estabilidad dentro de la sociedad. En cuanto a nuestro trabajo, vale la misma afirmación formulada con respecto a la concepción anterior: al partir de la consideración de creencias globales de una comunidad en su conjunto, se pierde de vista la peculiaridad que cada uno de los integrantes de esa comunidad (y mucho más en el caso de un poeta) aporta para la construcción de esa ideología impuesta. Nuestro interés no está puesto en descubrir los valores y creencias generales, sino el modo en que Eurípides participa del debate en el interior de su comunidad a partir de las nuevas posiciones que sustenta.

3.- El tercer sentido del concepto de ideología es el "peyorativo". La connotación negativa del término se descubre cuando es utilizado para referirse al pensamiento del otro, al sistema de creencias consideradas como ilusorias, o a la manifestación de una conciencia falsa acerca de la verdad de un pensamiento. Así se desacreditan, con mucha frecuencia, diversas opiniones por pertenecer al ámbito de la ideología: son ideas sin fundamento, sin contraste con la realidad; son ideas y creencias falsas, por oposición a las propias, que pertenecen a la esfera más valorada del pensamiento.⁽⁴⁾ Desde esta perspectiva es posible que muchas veces haya sido planteada la necesidad de estudiar y comprender la ideología eurípidea: como una necesidad de entender el pensamiento falso de alguien que intentó hacer equilibrio entre el "conglomerado heredado" de las creencias recibidas por la tradición, las nuevas concepciones derivadas de la "ilustración" de la sofística y los valores masculinos (enfrente de los femeninos), libres (enfrente de los esclavos) y griegos (enfrente de los bárbaros) de un ciudadano que se mantuvo dentro de las pautas ofrecidas por la sociedad ateniense del siglo quinto. Tampoco será en esta dirección que intentaremos comprender algunos aspectos de la ideología eurípidea.

³ Cfr. Croally (1994), p. 260, y Geuss (1981), pp. 22-23.

⁴ Cfr. Croally (1994), pp. 260-262, y Geuss (1981), pp. 12-22.

Cada una de estas acepciones del concepto de la ideología merece algún reparo: no es en ninguna de estas direcciones en que hemos realizado nuestro estudio. Por el contrario, cuando hablamos del pensamiento de Eurípides acerca de la guerra, o acerca de la condición humana como perspectiva final de su quehacer trágico, estamos intentando acercarnos a una comprensión ideológica que podemos designar como *descriptiva, personal y neutral*: descriptiva, en tanto y en cuanto intentamos solamente describir el conjunto de creencias, valores e ideas del propio poeta; personal, en tanto sólo nos interesa analizar el modo en que este poeta configura los aspectos de su ideología desde su propia manera de plantarse ante el mundo; y neutral, en tanto no abrimos ningún juicio de valor acerca de la verdad o falsedad de este esquema de pensamiento del poeta, sino que, oportunamente, sólo podremos destacar la importancia que este pensamiento desempeña en la evolución de la literatura occidental.

En el sentido planteado, los mayores aportes que podemos realizar para la comprensión de la evolución de la tarea creadora de Eurípides han sido formulados en la medida en que ha podido comprenderse el modo en que, dentro de cada tragedia, la estructura externa ha estado condicionada y configurada por los aspectos internos que, en cada caso, plasmaron la necesidad expresiva y comunicacional del poeta. Es por ello que, llegados a este punto de intentar ofrecer las conclusiones de nuestro estudio, debemos manifestar la creencia de que los mayores aportes ya han sido realizados, en la medida en que ya hemos señalado el modo en que, dentro de cada tragedia, la estructura externa estuvo determinada por la estructura interna del pensamiento del poeta.

Sin embargo, aún es posible decir algo. La comprensión de estas necesidades expresivas que dieron origen, en cada tragedia, a la respectiva estructura compositiva, puede permitirnos que sean rastreadas y seguidas en su evolución. Algo ha sido dicho ya al respecto. La hoja de ruta que hemos trazado al respecto podrá aclararse un poco mejor si la confrontamos con otros intentos similares.

Así, por ejemplo, Tierney ha realizado una clasificación de las obras de Eurípides de acuerdo con la evolución de su pensamiento respecto de la guerra del Peloponeso.⁽⁵⁾ Su organización de las tragedias podrá servirnos de testigo para oponer nuestras propias conclusiones. Cabe aclarar, finalmente, que esta organización propuesta por Tierney, en

⁵ Cfr. Tierney. M. (1979), pp. XIV-XVII.

realidad recoge buena parte de las posturas críticas del presente siglo, que, de alguna manera, concuerdan, a grandes rasgos, con la siguiente clasificación:

1.- Un primer grupo de grandes tragedias, a continuación de *Alceste*, en las que son mostradas, especialmente, las mujeres en el encuentro de pasiones que las gobiernan, tales como la venganza (*Medea*) o el amor (*Fedra en Hipólito*).

2.- El comienzo de la guerra del Peloponeso, en el año 432 a.C., habría llevado a Eurípides a entrar en una fase patriótica. Los diez años que siguieron a este comienzo mostrarían una serie de tragedias, desde *Heraclidas* a *Suplicantes*, en las que la gloria de Atenas sería el tema central, acompañado, además, por la denuncia de Esparta, como en *Andrómaca*. Durante esta fase Eurípides habría desarrollado de manera intensa y particular su muy característico apego por las oscuras leyendas y cultos áticos como temas para sus obras.

3.- Durante el período comprendido entre la paz de Nicias y el desastre de Atenas en Sicilia (entre el 421 y el 413), el espíritu del poeta parece haberse vuelto en contra de la guerra, y aun en contra del patriotismo, y parece haber abandonado definitivamente toda idea de intencionalidad o significación en el mundo. Este pesimismo extremo sería sentido por primera vez en *Hécuba*, cuando Taltibio sugiere que es el azar, y no Zeus, el poder supremo. La trilogía que contenía a *Troyanas* era tal vez la suprema expresión de este pesimismo: su pintura de los horrores de la guerra, sin esperanza y sin sentido, sería casi el contrario exacto de las primeras obras patrióticas. En *Electra* se encontraría la última manifestación del mismo espíritu.

4.- En el último período de su creación, a partir del año 413 y hasta su muerte, la creencia en el soberano poder del azar se habría combinado con una visión que Eurípides habría tomado prestada de los sofistas: la visión de que las prácticas religiosas y las doctrinas que las justifican o las aclaran no son naturales sino convencionales. El efecto de esta combinación sobre la tragedia de Eurípides lo habría llevado a rechazar no sólo las manifestaciones accidentales del paganismo griego (tales como los oráculos y los sacrificios de sangre) sino al panteón pagano entero, y lo habría sustituido por una clase de deista creencia en un poder inescrutable, que puede fácilmente ser identificado con el azar. Este azar ciego, más propio de la comedia que de la tragedia, habría servido para conformar obras que conservan la forma de la tragedia, pero que hacen radicar su poder

en las brillantes situaciones dramáticas que describen. Son obras de aventuras, sensacionales y románticas, como *Helena e Ifigenia en Táuride*, o dramas excitantes de intrigas, como *Ión, Electra, Orestes e Ifigenia en Áulide*, o coloridas y emocionales "cabalgatas" como la que compone *Fenicias*. En todas ellas, el azar es la fuerza que maneja la acción, y se podría reconocer una tendencia hacia los finales felices y hacia el concepto de la justicia poética. Estos desarrollos habrían tenido su continuación natural en la Nueva Comedia, y, desde esta perspectiva, Menandro podría ser considerado el verdadero sucesor de Eurípides.

Como puede observarse, esta clasificación dista mucho de ser congruente con lo que hemos intentado demostrar a través de nuestra tesis. Incluso, algunos problemas referidos a las dataciones propuestas podrían detectarse, y esgrimirse para desacreditar la pertinencia de la mencionada clasificación. Sin embargo, creemos que lo más importante consiste en demostrar que la lectura de la evolución del pensamiento del poeta, tal como es planteada en el trabajo referido y en otros similares, es contraria a las evidencias de los textos.

Una clasificación más moderna (y, además, con menos errores desde la perspectiva de la datación de los textos) es la propuesta por Knox.⁽⁶⁾ Sin embargo, mantiene en lo central esta distinción entre las obras patrióticas o políticas, en las que el poeta exaltaría a la ciudad de Atenas al comienzo de la guerra con Esparta, y aquellas en las que manifestaría su desagrado con respecto a la guerra, una vez que el conflicto llegó hacia límites inesperados. La propuesta de Knox es la siguiente:

- 1.- Alta tragedia (representada con *Medea e Hipólito*, antes de que sobrevenga la guerra del Peloponeso).
- 2.- Obras patrióticas o políticas, en las que la exaltación de Atenas se corresponde con la desacreditación de Esparta (fundamentalmente en *Heraclidas y Suplicantes*, las obras del primer período de la guerra).
- 3.- Obras que manifiestan un creciente desagrado hacia la guerra a medida que la lucha siguió y fue perdiendo sentido (representadas por *Hécuba y Troyanas*).

⁶ Cfr. Easterling, P. E. y Knox, B. M. W. (Eds.) (1990), tomo I, capítulo sobre Eurípides por M. B. W. Knox, pp. 349-373.

4.- Obras de intriga romántica en las que la cuestión de la guerra se soslaya (*Ión, Ifigenia en Táuride, Helena*).

5.- Vuelta final hacia el tono trágico, más desesperado y violento que antes (con *Orestes, Fenicias* y *Bacantes* como representantes). Dentro de este grupo se encontraría también *Ifigenia en Áulide*, una de las más violentamente trágicas, pero que contiene escenas cuyo tono y técnica parecen preludiar a la Comedia Nueva.

Todas estas lecturas, como hemos postulado en nuestra "Introducción", se corresponden con una visión de Eurípides coherente con el planteo teleológico aristotélico, e, incluso, con la visión de Nietzsche acerca de la culpabilidad de Eurípides respecto de la ruptura del espíritu que da sentido a la concepción trágica de la existencia. Sin embargo, una lectura individual de cada tragedia involucrada, así como la propuesta de análisis despojada de prejuicios críticos, nos ha permitido plantear un panorama un tanto diferente. Al respecto podemos establecer los siguientes puntos, como breve corolario de nuestra tarea:

- En ningún momento podemos encontrar dentro de la tragedia euripídea un planteo de deliberada exaltación o de justificación de la guerra. Ni en las llamadas tragedias patrióticas, ni mucho menos en la más compleja *Ifigenia en Áulide* (en las cuales podemos, evidentemente, encontrar trazos de una presentación favorable respecto de Atenas o respecto de la unión de los pueblos griegos en contra de los enemigos comunes) podremos descubrir una postura que sirva de defensa de la guerra, y ello desde ninguna perspectiva. Si Atenas es vista favorablemente en *Heraclidas* o en *Suplicantes*, ello tiene que ver con la primera presentación de los caracteres que la representan. Sin embargo, en el decurso de cada tragedia estos mismos personajes, a pesar de su primera presentación favorable, mostrarán las debilidades de carácter que denuncian su falta de compromiso con la realidad de sus respectivas situaciones. Igualmente, la cruzada panhelénica que otorga sentido al sacrificio de Ifigenia no constituye una recomendación personal del poeta acerca de la necesidad de una alianza de Atenas en contra de Esparta, sino que, muy por el contrario, simplemente conforma la manera de argumentar de uno de los personajes dramáticos, el cual está decidido a tomar una determinación que recupere la armonía en el interior de su propio mundo. Es igualmente falsa la visión de las cosas que plantea un interés irónico de parte del poeta: la denuncia del patriotismo

mal entendido dejaría a Ifigenia con un argumento falso que cancelaría el sentido de su sacrificio.

- De todos modos, el mismo planteo ideológico acerca del belicismo o del antibelicismo en Eurípides es una cuestión mal formulada: para el trágico (como seguramente para la sociedad ateniense en su conjunto, aunque aquí debemos entrar en consideraciones concernidas con la concepción ideológica "descriptiva") la guerra es un dato neutro de la realidad. Sus personajes se cuestionan acerca de esta realidad, pero el propio poeta no toma partido acerca de estos cuestionamientos, sino que, simplemente, los utiliza para descubrir la manera en que esta problemática funciona como motivación del obrar humano. No deberíamos olvidar nunca que Eurípides es un autor teatral: él no escribe tratados acerca de filosofía o de religión, sino obras de teatro. Es por ello que, a partir del análisis de las respuestas de cada personaje ante esta cuestión insoslayable de la realidad humana, el poeta puede participar del debate ético y antropológico que se suscita acerca de la condición humana. Pero su posición final sobre este debate se encuentra en el conjunto de las respuestas de cada personaje en el contexto de la tragedia de la que forma parte.

- La clasificación propuesta por la mayoría de los críticos se modifica de manera radical si aceptamos las propuestas de análisis que hemos formulado. En este sentido, proponemos la siguiente ordenación, que resulta precaria, por supuesto, en tanto y en cuanto sólo atiende al modo en que el poeta manifiesta su perspectiva acerca de la condición humana cuando su interés se dirige a la contemplación de esta circunstancia extrema con la que debe enfrentarse el hombre en estado de conflicto bélico:

1.- El primer grupo de tragedias está constituido por las obras previas al inicio de la guerra del Peloponeso en el año 432. En ellas, el centro de atención del poeta, en lo que se refiere a su análisis acerca de la condición humana, está puesto en la contemplación de circunstancias extremas diferentes, como la muerte (en *Alceste*, por ejemplo), o la locura generada por la pasión (como en *Medea* o en *Hipólito*).

2.- Una vez iniciada la guerra del Peloponeso, y mientras la situación bélica parece controlada por Atenas, el poeta compone un grupo de tragedias que, paradójicamente, plantea la cuestión de la guerra desde la perspectiva ética. Dentro de este grupo, compuesto por *Heraclidas*, *Hécuba* y *Suplicantes*, la estructura de cada obra está

organizada 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. Además, esta doble relación entre suplicante y agresor por un lado, y entre suplicante y defensor por el otro, permite analizar las motivaciones del obrar de cada uno y su justicia, y concluir en que, básicamente, estas diferencias, en cuanto a motivaciones, son irrelevantes.

Dos datos son importantes para la comprensión de la creación eurípidea durante este período:

2.1.- Resulta interesante la comprensión de este planteo ético (que, por otra parte, concluye por asegurar que en una situación de guerra generalmente las motivaciones de un bando son tan individualistas y egoístas como las motivaciones del otro) en el momento en que Atenas cree estar ganando la guerra: siempre ha sido fácil condenar la guerra cuando se pierde en ella; por el contrario, el poeta condena la actitud egoísta que da origen a todas las guerras en el momento en que cree que su ciudad está en las mejores condiciones para ganar. Tal vez, esta postura representa un buen punto de partida para la comprensión del humanismo eurípideo.

2.2.- Además, si tenemos en cuenta el horizonte representado por la discusión socrática, el poeta parece ofrecer una alternativa bastante clara: la única opción de un acto libre y éticamente justificado no se basa en el conocimiento ni es garantía de felicidad; por el contrario, aquellos que alcanzan a realizar un acto verdaderamente libre son quienes se olvidan de sí mismos y piensan primero en los demás, en función de los cuales son capaces de llegar hasta el sacrificio. No hay conocimiento que lleve a la felicidad y a la virtud de manera simultánea: la virtud consiste en pensar primero en el otro, y esto obliga a renunciar a la propia felicidad. Macaria y Polixena, en distinta medida, pueden dar testimonio de ello. Evadne, finalmente, representará un primer paso hacia una actitud que, en este sentido, resultará más escéptica.

3.- La paz de Nicias, en el año 421, provoca un momentáneo alejamiento de parte del poeta respecto de la temática bélica. Sin embargo, muy pronto los acontecimientos se precipitaron: la paz es burlada simultáneamente por los dos bandos, y la tensión de la guerra se acumula. En pocos años se suceden circunstancias de connotaciones dramáticas, como la toma de la neutral isla de Melos por parte de Atenas (en el 415) y el

posterior desastre de la batalla de Sicilia (en el 413). Estas circunstancias habrían incitado al poeta a plantearse nuevamente la misma cuestión bélica, aunque ya no desde la perspectiva ética sino profundizando en la cuestión antropológica y en la discusión acerca de la posibilidad del sentido y del orden en un mundo signado por el dolor y por la muerte. *Troyanas*, *Helena* e *Ifigenia en Áulide* darían testimonio de este nuevo acercamiento del poeta hacia las mismas temáticas. Dos cuestiones habría que plantear también aquí respecto de este período:

3.1.- Resulta congruente con lo destacado respecto del período anterior, en primer lugar, que el poeta, en el momento en que las circunstancias históricas parecen ir en contra del ideal democrático y pacifista de Atenas, cambie de actitud para plantear el tema de la guerra ya no desde la perspectiva ética, sino desde la óptica antropológica: no se pregunta más acerca de la justicia del obrar humano y de sus motivaciones, sino que quiere saber de qué manera se comporta el hombre cuando se encuentra en una coyuntura dolorosa: es por ello que analiza la guerra desde la perspectiva de los vencidos, o se pregunta acerca de la posibilidad del acto heroico en medio de este mundo lleno de trampas y de engaños.

3.2. Las respuestas ante este planteo, obligatoriamente, serán contradictorias. Pero mientras en el primer momento de su meditación acerca de la guerra descubríamos un paulatino descreimiento en la posibilidad del acto ético o heroico, en este segundo momento la evolución es inversa: desde el descreimiento o el escepticismo testimoniados por *Troyanas* y *Helena*, en donde la actitud trágica se descubría en la comprensión de la carencia de sentido del obrar humano (tanto por parte de los vencidos como por parte de los vencedores) se avanza hacia una actitud diferente en *Ifigenia en Áulide*, en donde se descubre que, en última instancia y a pesar de los condicionamientos múltiples que ofrecen la realidad y las mezquindades de los hombres, todavía hay lugar para el acto heroico que recupere el sentido de la existencia. Tal vez este sea el último legado de la tragedia de Eurípides.

- La clasificación propuesta nos permite extraer alguna conclusión más acerca del sentido que el poeta le otorga al dolor en el mundo. Este dolor, elemento estructurador de cualquier concepción acerca de la tragedia, constituye un recurrente punto de debate en la crítica sobre Eurípides. En lo que se refiere a Esquilo y Sófocles hay bastante

unanimidad en la manera de interpretar este dolor: en Esquilo tiene un sentido profundo, ya que por medio de él se llega al conocimiento; en Sófocles, en cambio, este dolor es el gran medio gracias al cual el hombre puede comprender el sentido real de su vida.⁽⁷⁾ En Eurípides la cuestión no es tan sencilla: dos posiciones extremas y opuestas podemos detectar:

1.- Se ha planteado que en Eurípides encontramos testimoniado el dolor más terrible: el dolor inútil, el sufrimiento absurdo, que se debe sólo a la crueldad humana (de la cual la crueldad de los dioses no sería más que una alegoría) cebándose sobre los seres indefensos e inocentes. Es por esta actitud del poeta que podría afirmarse que, con él, se está llegando al final de la fuente que da sentido a una época.⁽⁸⁾

2.- En el extremo contrario, se ha llegado a plantear que Eurípides se complace en representar el valor salutífero del dolor, cuyo sentido es descubierto por aquellos que enfrentan voluntariamente el sacrificio que los lleva a la muerte. En este sentido, este dolor, destinado de manera providencial por los propios dioses, tendría una inigualable capacidad pedagógica, sólo comprendida por estos personajes que se sacrifican voluntariamente, y cuyo secreto habría querido develar el poeta.⁽⁹⁾

- Creemos que las dos posiciones falsean el sentido de la tragedia eurípidea. Desde la perspectiva en que hemos planteado nuestro análisis, la guerra y la muerte funcionarían, de manera conjunta, como testimonios del dolor humano. El poeta, en esta dirección, habría querido realizar un análisis de la condición humana cuando se enfrenta con el dolor, pero con el dolor más extremo: el que está provocado por la locura, por la guerra y por la muerte. Ante este dolor no pregunta de manera racional por el sentido: muestra a los personajes en su actuar, y se pregunta por sus motivaciones. Finalmente, llega hasta el punto de cuestionarse acerca del sentido profundo de estas motivaciones, acerca de la posibilidad de una acción humana que esté fuera del alcance de las limitaciones que la mezquindad ajena y propia le impone. Las respuestas del poeta ante estos planteos deberán ser obligatoriamente cambiantes. Hemos intentado rastrear el vaivén de este poeta, que ha estado profundamente impresionado por la realidad maravillosa y

⁷ Cfr. un buen resumen sobre estas posturas acerca de Esquilo y de Sófocles en Festugière, A. J. (1969), pp. 9-28, y en Romilly (1961), *passim*.

⁸ Una buena síntesis de esta postura puede encontrarse en Alsina, J. (1967), p. 224.

⁹ Cfr. Buonaiuti, E. (1944), pp. 52-68. De manera similar se expresa Rivier (1944), pp. 84-100.

sorprendente de la condición humana, condición humana que es capaz de las mayores ruindades como del heroísmo extremo.

La comprobación de la siempre presente posibilidad de dirigir miradas renovadas a estos textos antiguos constituye una prueba más de la vigencia del trágico, que jamás cejó en su empeño de interrogarse nuevamente acerca del gran enigma que está constituido por el hombre y por su condición incierta. La respuesta última a este interrogante todavía no ha sido formulada. Tal vez constituya el desafío más inquietante para todo lector que se acerca con una mirada inocente al desconcertante mundo de la tragedia eurípidea.

Bibliografía utilizada

- Abraham, T. (1996): *El último oficio de Nietzsche y la polémica sobre El Nacimiento de la Tragedia*, Buenos Aires.
- Abrahamson, E.L. (1952): "Euripides' Tragedy of *Hecuba*", *TAPA*, LXXXIII, pp. 120-29.
- Adkins, A. W. (1966): "Basic Greek Values in Euripides' *Hecuba* and *Hercules Furens*", *CQ*, N.S. 16, pp. 193-219.
- Aélion, R. (1983): *Euripide héritier d' Eschyle*. Tome I et Tome II, Paris.
- Aélion, R. (1986): *Quelques grands mythes héroïques dans l' oeuvre d' Euripide*, Paris.
- Albini, U. (1976): "Linee compositive delle Troiane", en Longo, O. (Ed.): *Euripide: Letture critiche*, Milan, pp. 153-162.
- Alexiou, M. (1974): *The Ritual Lament in Greek Tragedy*, Cambridge.
- Alsina, J. (1967): *Literatura griega*, Barcelona.
- Alsina, J. (1981): *Eurípides. Tragedias*, Barcelona.
- Alsina, J. (1984): "Aspectos actuales de la literatura Griega Clásica", *Emerita*, 52, pp. 195-226.
- Alt, K. (1962): "Zur Anagnorisis in der *Helena*", *Hermes*, 90, pp. 20-32.
- Ammendola, G. (1974): *Euripide. Ifigenia in Aulide. Introduzione e commento*, Torino.
- Arnott, W. G. (1984): "Nietzsche's view of greek tragedy", *Arethusa*, vol. 17, N°2, pp. 135-149.
- Arteta, A. (1984): "Una aproximación textual al pensamiento de Eurípides", *CIF*, X, pp. 29-53.
- Assael, J. (1987): "Les transformations du mythe dans *Hélène* d' Euripide", *Pallas*, XXXIII, pp. 41-54.
- Assael, J. (1990): "L' image de la submersion de Troie dans les *Troyennes* d' Euripide", *REA*, XCII, pp. 17-28.
- Assael, J. (1992): "L' invocation schématique des dieux. Euripide, *Troyennes*, v. 469-471", *RPh*, LXVI, pp. 199-207.
- Assael, J. (1993): *Intellectualité et Theatralité dans l' Oeuvre d' Euripide*, Paris.

- Auwers, J. M. (1983): "Leçon de grec. Ἕλληνες και βαρβαροι", *LEC*, LI, pp. 261-265.
- Baconnicola-Ghéorgopoulou, Ch. (1997): "Femmes partagées par l' Egypte et la Grèce (un double témoignage littéraire)", *AC*, LXVI, pp. 45-54.
- Bain, D. (1977): "The prologues of Euripides' *Iphigeneia in Aulis*", *CQ*, 27, pp. 10-26.
- Barlow, S. A. (1986): *The Imagery of Euripides*, Bristol.
- Barlow, S. A. (Ed.) (1986): *Euripides. Trojan Women*, Warminster.
- Barthouil, G. (1992): "Le Cyclope, d'Euripide à nos jours: permanence et variations", *Dioniso*, LXII, I, pp. 103-121.
- Bassi, K. (1993): "Helen and the discourse of denial in Stesichorus Palinode", *Arethusa*, 26, pp. 51-75.
- Bates, J. (1961): *Euripides, A Student of Human Nature*, New York.
- Battezzato, L. (1995): *Il Monologo nel Teatro di Euripide*, Pisa.
- Behler, E. (1986): "A. W. Schlegel and the Nineteenth-Century Damnatio of Euripides", *GRBS*, XXVII, pp. 335-367.
- Bergson, L. (1971): *Die Relativität der Werte im Frühwerk des Euripides*, Uppsala.
- Berguin, H. et Duclos, G. (1898): *Euripide. Théâtre*, Paris.
- Bernacchia, F. (1990): "Il Reso: eredità rituali ed elaborazione drammaturgica", *Dioniso*, LX, 1, pp. 40-53.
- Biehl, W. (1957): "Die Interpolationen in Euripides' *Hekabe*", *Philologus*, 101, pp. 55-69.
- Biehl, W. (1989): *Euripides. Troades*, Heidelberg.
- Blaiklock, E. M. (1952): *The Male Characters of Euripides. A Study in Realism*, Wellington.
- Blomqvist, J. (1982): "Human and Divine Action in Euripides' Hippolytus", *Hermes*, 110, pp. 398-414.
- Boeckh, A. (1808): *Graecae tragodiae principum Aeschyli, Sophoclis, Euripidis*, Heidelberg.
- Boeckh, A. (1886): *Encyklopädie und Methodenlehre der philologischen Wissenschaften*, Leipzig.
- Bonnard, A. (1945): "*Iphigénie à Aulis*. Tragique et poésie", *MH*, 11, p. 91.

- Borghini, A. (1986): "Consacrazione alla morte e ritualità matrimoniale (a proposito di Eur., Iph. Aul. 430-434)", *SCO*, XXXVI, pp. 113-116.
- Bowra, C. M. (1968): *Introducción a la literatura griega*, Madrid.
- Bremer, J. M. (1971): "Euripides' *Hecuba* 59-215", *Mnemosyne*, 24, pp. 232-50.
- Bunge, M. (1985a): *Epistemología*, Barcelona.
- Bunge, M. (1985b): *La ciencia. Su método y su filosofía*, Buenos Aires.
- Buonaiuti, E. (1944): *Amore e morte nei tragici greci*, Firenze.
- Burian, P. (1977): "Euripides' *Heraclidae*: An Interpretation", *CP*, 72, pp. 1-21.
- Burnett, A. (1977): "Trojan Women and the Ganymede Ode", *YCS*, 25, pp. 291-316.
- Burnett, A. P. (1971): *Catastrophe Survived. Euripides' plays of mixed reversal*, Oxford.
- Burnett, A. P. (1994): "Hekabe the dog", *Arethusa*, 27, pp. 151-164.
- Burns, E. (1972): *Theatricality: A Study of Convention in the Theatre and in Social Life*, London.
- Buxton, R. G. (1990): "Bafflement in Greek Tragedy", *Métis*, 3, pp. 41-51.
- Callen King, K. (1980): "The Force of Tradition: the Achilles Ode in Euripides' *Electra*", *TAPA*, 110, pp. 195-212.
- Callen King, K. (1985): "The Politics of Imitation: Euripides' *Hekabe* and the Homeric Achilles", *Arethusa*, vol. 18, pp. 47-66.
- Campbell, A. Y. (1950): *Euripides' Helena*. Edited with Commentary and General Remarks, Liverpool.
- Carlinsky de Pozzi, D. (1965): *Menandro. El misántropo*, Buenos Aires.
- Carrata, F. (1946): "Sulle relazioni fra Socrate, Platone e Archelao, re di Macedonia", *Antiquitas*, pp. 8-26.
- Casabona, J. (1966): *Recherches sur le vocabulaire des sacrifices en Grèce*, Paris.
- Cerri, G. (1987): "Le message dionysiaque de l'*Hélène* d'Euripide", *CGITA*, N° 3, pp. 197-216.
- Chantraine, P. (1968): *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*, Paris.
- Claus, D. (1972): "Phaedra and the Socratic Paradox", *YCS*, 22, pp. 223-238.

- Coles, R. A. (1974): *A New Oxyrhynchus Papyrus: the Hypothesis of Euripides' Alexandros*, *BICS*, supp. 32.
- Collard, C. (1972): "The Funeral Oration in Euripides *Supplices*", *BICS*, 19, pp. 39-53.
- Collard, C. (1975): *Euripides' Supplices*, vol. I ("Introduction and Text") y II ("Commentary"), Groningen.
- Collard, C. (1990): "The Stasimon Euripides, *Hecuba*, 905-52", *SEJG*, 31, pp. 85-97.
- Collard, C. (1991): *Euripides. Hecuba*, Warminster, England.
- Conacher, D. J. (1967): *Euripidean Drama: Myth, Theme and Structure*, Toronto and London.
- Croally, N. T. (1994): *Euripidean Polemic. The Trojan Women and the Function of Tragedy*, Cambridge.
- Croiset, A. y M. (1935, que es tercera edición, la segunda corresponde a 1898): *Histoire de la littérature grecque*, Paris.
- Dale, A.M. (1967): *Euripides Helen*, Oxford.
- Davidson, D. (1980): *Essays on Actions and Events*, Oxford.
- Decharme, P. (1893): *Euripide et l' esprit de son théâtre*, Paris.
- Delebecque, E. (1951): *Euripide et la guerre du Péloponnèse*, Paris.
- Delebecque, E. (1976): "Alcibiade al teatro di Atene alla fine della guerra del Peloponneso", en Longo, O.: *Euripide. Letture critiche*, Mursia, pp. 61-69.
- Demos, M. (1997): "Stesichorus' Palinode in the *Phaedrus*", *CW*, 90, pp. 235-249.
- Devereux, G. (1971): "The Psychosomatic Miracle of Iolaos", *PP*, pp. 167-179.
- Devereux, G. (1976): *Dreams in Greek Tragedy*, Oxford.
- Di Benedetto, V. (1965): *La tradizione Manoscritta Euripidea*, Padova.
- Di Benedetto, V. (1971): *Euripide: teatro e società*, Torino.
- Di Benedetto, V. (1982): *Euripide. Medea-Troiane-Baccanti*, Milano.
- Diggle, J. (1981, 1984 y 1995): *Euripides Fabulae*, Oxford, vols. I, II y III.
- Diller, H. (1960): "Umwelt und Masse als dramatische Faktoren bei Euripides", en Reverdin, O. and Rivier, A., pp. 89-121.

- Dilthey, W. (edición de 1978): *Introducción a las ciencias del espíritu, El mundo histórico, y Teoría de la concepción del mundo*, tomos I, VII y VIII de *Obras de Wilhelm Dilthey*, México.
- Dirat, M. (1976): "Le lyrisme d' Hélène", *REG*, LXXXIX, pp. 293-316.
- Dover, K. J. (1972): *Aristophanic Comedy*, London.
- Drew, D.L. (1930): "The Political Purpose in Euripides' *Helena*", *CPh*, XXV, pp. 187-189.
- Duchemin, J. (1968): *L'AGΩN dans la tragédie grecque*, Paris.
- Dunn, F. (1993): "Beginning at the End in Euripides' *Trojan Women*", *RhM*, 136, pp. 22-35.
- Dunn, F. (1996): *Tragedy's End. Closure and Innovation in Euripidean Drama*, New York.
- Easterling, P. E. (1985): "Anachronism in Greek Tragedy", *JHS*, 105, pp. 1-10.
- Easterling, P. E. y Knox, B. M. W. (Eds.) (1990): *Historia de la literatura clásica*, Madrid, (primera edición en inglés, Cambridge, 1985), tomo I, capítulo sobre Eurípides por M. B. W. Knox, pp. 349-373.
- England, E. B. (1891): *The Iphigenia at Aulis of Euripides*, London.
- Erbse, H. (1984): *Studien zum Prolog der Euripideischen Tragödie*, Berlin.
- Fabrizi, S. (1995): *Euripide. Supplici & Elettra*, Milano.
- Fernández-Galiano, M. (1986): *Eurípides. Tragedias Troyanas*, Barcelona.
- Ferrari, F. (1988): *Euripide. Ifigenia in Tauride. Ifigenia in Aulide*, Milano.
- Ferrari, R. (1990): "Osservazioni sulla parodo dell' *Ifigenia in Aulide* di Euripide (vv. 231-302)", *Eikasmos*, I, pp. 101-109.
- Festugière, A. J. (1969): *De l' essence de la tragédie grecque*, Paris.
- Firnhaber, C. G. (1846): *Die Verdächtigungen Euripideischer Verse*, Leipzig.
- Fitton, J. W. (1961): "The 'Suppliant Women' and the 'Herakleidae' of Euripides", *Hermes*, 89, pp. 430-461.
- Fix, Th. (1843): *Euripidis Fabulae*, Paris.
- Fokkema, D. W. e Ibsch, E. (1992): *Teorías de la literatura del siglo XX*, Salamanca.

- Foley, H. (1985): *Ritual Irony, Poetry and Sacrifice in Euripides*, Ithaca.
- Foucault, M. (1978): *The History of Sexuality*, London, vol. I.
- Foucault, M. (1979): "What is an author?", en Harari, J.: *Textual Strategies*, Ithaca.
- Fraenkel, E. (1955): "Ein Motiv aus Euripides in seiner Szene der neuen Komödie", *Studi in Onore di U.E. Paoli*, Firenze, pp. 293-304.
- Friedrich, W. H. (1935): "Zur Aulischen Iphigenie", *Hermes*, 70, p. 82.
- Friedrich, W. H. (1953): *Euripides und Diphilus: Zur Dramaturgie der Spätformen*, Leipzig.
- Froidefond, C. (1971): *Le mirage égyptien dans la littérature grecque*, Aix-en-Provence.
- Frye, N. (1965): *A Natural Perspective: The Development of Shakespearean Comedy and Romance*, New York.
- Funke, H. (1964): "Aristoteles zu Euripides' Iphigenia in Aulis", *Hermes*, 92, p. 286.
- Gadamer, H. G. (1984): *Verdad y método*, Salamanca.
- Galeotti Papi, D. (1987): "Victors and Sufferers in Euripides' *Helen*", *AJPh*, 108, pp. 27-40.
- Gall, D. (1997): "Menschen, die zu Tieren Werden die Metamorphose in der 'Hekabe' des Euripides", *Hermes*, 125, pp. 396-412.
- Gamble, R. B. (1970): "Euripides 'Suppliant Women': Decision and Ambivalence", *Hermes*, 98, pp. 385-405.
- García Gual, C. y Cuenca y Prado, L. (1979): *Euripides. Tragedias*, vol. III, Madrid.
- Garin, E. (1983): *La filosofía y las ciencias en el siglo XX*, Barcelona.
- Garland, R. (1985): *The Greek Way of Death*, Cornell.
- Garzya, A. (1956): "Studi sugli Eraclidi di Euripide", *Dioniso*, pp. 17-24.
- Garzya, A. (1961): *Studi su Euripidi e Menandro*, Nápoli.
- Gellie, G. (1986): "Helen in *The Trojan Women*", en Betts, J., Hooker, J. and Green, J. (Eds.)(1986): *Studies in T. B. L. Webster's Honour*, Bristol.
- Gellie, G. H. (1980): "Hecuba and Tragedy", *Antichthon*, 14, pp. 30-44.
- Geuss, R. (1981): *The Idea of a Critical Theory*, Cambridge.

- Ghali-Kahil, L. B. (1955): *Les enlèvements et le retour d' Hélène dans les textes et les documents figurés*, Paris.
- Giles, P. (1890): "Political Allusions in the 'Suppliques' of Euripides", *CR*, 4, pp. 95-98.
- Gilmartin, K. (1970): "Talthybius in The Trojan Women", *AJPh*, 91, pp. 213-222.
- Goffman, E. (1974): *Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience*, New York.
- Golann, C. P. (1945) "The Third Stasimon of Euripides' Helena", *TAPA*, 76, pp. 33-38.
- Goldhill, S. D. (1987): "The Great Dionysia and Civic Ideology", *JHS*, 107, pp. 58-76.
- Gómez-Lobo, A. (1991): "El diálogo de Melos y la visión histórica de Tucídides", en *Anuario del Centro de Estudios Clásicos*, Buenos Aires, pp. 9-31.
- González de Tobia, A. M. (1991-1992): "El coro de *Troyanas*: una interpretación", *REC*, 22, pp. 9-19.
- Goossens, R. (1932): "Périclès et Thésée", *BAGB*, 34, pp. 9-40.
- Goossens, R. (1962): *Euripide et Athènes*, Bruxelles.
- Gould, J. (1973): "Hiketeia", *JHS*, XCIII, pp. 74-103.
- Gouldner, A. (1969): *The Hellenic World: A Sociological Analysis*. New York.
- Greenwood, L. H. G. (1953): *Aspects of Euripidean Tragedy*, Cambridge.
- Gregoire, H. (1933): "Euripide, Ulysse et Alcibiade", *Académie Royale de Belgique, Bulletins de la Classe de Lettres*, 5^o série, XIX, pp. 83-96.
- Grégoire, H. et Méridier, L. (Eds.) (1950) *Euripide*, Tome V, Paris.
- Gregory, J. (1986): "The Power of Language in Euripides' *Troades*", *Eranos*, 84, pp. 1-9.
- Gregory, J. (1991): *Euripides and the Instruction of the Athenians*, Ann Arbor.
- Griffero, M. C. (1980-1981): "Eurípides y su actitud ante el conflicto bélico en *Hécuba* y *Las Troyanas*", *AHAM*, XXI-XXII, pp. 234-241.
- Griffith, J. G. (1953): "Some Thoughts on the Helena of Euripides", *JHS*, 73, p. 37.
- Grube, G. M. A. (1941): *The Drama of Euripides*, London.
- Grube, G. M. A. (1965): *The Greek and Roman Critics*, London.
- Guerrini, R. (1972): "La morte di Euristeo e le implicazioni etico-politiche negli Eraclidi di Euripide", *Athenaeum*, pp. 45-56.

- Guerrini, R. (1973): "La morte di Macaria", *SIFC*, pp. 46-68.
- Gutierrez Girardot, R. (1997): *Nietzsche y la filología clásica*, Málaga.
- Haigh, A. E. (1896): *The Tragic Drama of the Greeks*, Oxford.
- Hall, E. (1989): *Inventing the Barbarian: Greek Self-Definition through Tragedy*, Oxford.
- Halleran, M. R. (1985): *Stagecraft in Euripides*, London.
- Harrison, A. R. (1968): *The Law of Athens*, Oxford.
- Hartigan, K. (1981): "Myth and the *Helen*", *Eranos*, 79, pp. 23-31.
- Hauser, A. (1976): *Historia social de la literatura y del arte*, Madrid.
- Havelock, E. A. (1968): "Watching the *Trojan Women*", en E. Segal (Ed.): *Euripides: a Collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs.
- Heath, M. (1987): "Iure principem locum tenet: Euripides' *Hecuba*", *BICS*, 34, pp.40-68.
- Hermann, G. (1831-1841): *Euripidis Tragoediae*, Leipzig.
- Hogan, J. C. (1972): "Thucydides 3.52-68 and Euripides' *Hecuba*", *Phoenix*, 26, pp. 241-57.
- Homeyer, H. (1977): *Die Spartanische Helena und der Trojanische Krieg*, Wiesbaden.
- Hose, M. (1990): *Studien zum Chor bei Euripides*, Stuttgart.
- Hourmouziades, N. C. (1975): *Production and Imagination in Euripides*, Athens.
- Huys, M. (1995): *The Tale of the Hero who was Exposed at Birth in Euripidean Tragedy: A Study of Motifs*, Leuven.
- Irwin, T. H. (1983): "Euripides and Socrates", *CPh*, 78, pp.183-197.
- Jones, F. (1958): "Introduction to the 'Suppliant Women'", en D. Grene & R. Lattimore (Ed.): *Euripides*, IV, Chicago and London.
- Jouan, F. (1966): *Euripide et les légendes des 'Chants cypriens'*, Paris.
- Jouan, F. (1983): *Euripide. Iphigénie a Aulis*, Tome VII, Paris.
- Jouan, F. (1995): "Les légendes étiologiques chez Euripide", *Hvmanitas*, XLVII, pp. 139-150.
- Jouan, F. (1997): "Les rites funéraires dans les *Suppliantes* d' Euripide", *Kernos*, 10, pp. 215-232.

- Juffras, D. (1993): "Helen and other victims in Euripides' 'Helen'", *Hermes*, 121, pp. 45-57.
- Kannicht, R. (1969) *Euripides, Helena*, Heidelberg.
- Kassel, R. (1973): "Zum Euripideischen Kyklops", *Maia*, 25, pp. 99-106.
- Katsouris, A. G. (1975): *Linguistic and Stylistic Characterization*, Jannina.
- Kirkwood, G. M. (1947): "Hecuba and Nomos", *TAPA*, 78, pp. 61-68.
- Kitto, H. D. F. (1961): *Greek Tragedy. A literary study*, London.
- Knox, B. M. W. (1972): "Euripides' *Iphigenia in Aulide* 1-163 (in that order)", *YCIS*, XXII, pp. 239-261.
- Komornicka, A. M. (1991): *Hélène de Troie et son "double" dans la littérature grecque (Homère et Euripide)*, Paris.
- Koniaris, G. L. (1973): "Alexander, Palamedes, Troades, Sisyphus -A connected Tetralogy? A connected Trilogy?", *HSCP*, 77, pp. 85-124.
- Kovacs, D. (1983): "Euripides, Troades 95-7. Is sacking cities really foolish?", *CQ*, XXXIII, pp. 334-338.
- Kovacs, D. (1987): *The Heroic Muse: Studies in the Hippolytus and the Hecuba of Euripides*, Baltimore.
- Kovacs, D. (1997): "Gods and Men in Euripides' Trojan Trilogy", *Colby Quarterly*, 2, pp. 162-176.
- Kranz, W. (1933) *Stasimon, Untersuchungen zu Form und Gehalt der griechischen Tragödie*, Berlin.
- Kurtz, D. C. & Boardman, J. (1971): *Greek Burial Customs*, Londres.
- Lattimore, R. (1962): "Phaedra and Hippolytus", *Arion*, I, pp. 11-12.
- Lavagnini, B. (1947): "Echi del Rito Eleusino in Euripide", *AJP*, 68, pp. 82-86.
- Lee, K. H. (1976): *Euripides. Troades*, London.
- Lesky, A. (1960) "Psychologie bei Euripides", en Reverdin, O. and Rivier, A. (Eds) *Euripide*, Geneva, pp.123-168.
- Lesky, A. (1976) *Historia de la literatura griega*, Madrid.
- Lloyd, M. (1984): "The Helen scene in Euripides' Troades", *CQ*, 34, pp. 303-313.
- Lloyd, M. (1989): "Paris/Alexandros in Homer and Euripides", *Mnemosyne*, 42, pp. 76-79.

- Lloyd, M. (1992): *The Agon in Euripides*, Oxford.
- Longo, O. (Ed.)(1976): *Euripide. Letture critiche*, Milano.
- López Férez, J. A. (1987): "El *Cíclope* de Eurípides: tradición e innovación literarias", *Minerva*, Nro. 1, pp. 41-59.
- López Férez, J. A. (1992): *Euripides. Tragedias*, I, Madrid.
- Loroux, N. (1981): *L' invention d' Athènes*, Paris.
- Lucas, D. W. (1950): *The Greek Tragic Poets*, London.
- Lucas, F. L. (1923): *Euripides and his Influence*, Boston.
- Luschnig, C. A. E. (1971): "Euripides' Trojan Women: All is Vanity", *CW*, 65, pp. 8-12.
- MacDowell, D.M. (1963): *Athenian Homicide Law in the Age of the Orators*, Manchester.
- Macleod, C. W. (1983): *Collected Essays*, Oxford.
- Macurdy, G. H. (1966): *The Chronology of the Extant Plays of Euripides*, New York.
- Mahaffy, J. (1880): *History of Greek Literature*, London.
- Manuwald, B. (1989): "ΜΩΡΟΣ ΔΕ ΘΝΗΤΩΝ ΟΣΤΙΣ ΕΚΠΙΟΡΘΕΙ ΠΟΛΕΙΣ. Zu Euripides, Troerinnen 95-97", *RhM*, 132, pp. 236-247.
- March, J. (1990): "Euripides the misogynist?", en Powell, J. (Ed.): *Euripides, women, and sexuality*, London, pp.32-75.
- Masaracchia, E. (1983): "Il sacrificio nell' *Ifigenia in Aulide*", *QUCC*, N° 43, pp. 43-70.
- Masqueray, P. (1895): *Théorie des formes lyriques de la Tragédie grecque*, Paris.
- Masqueray, P. (1908): *Euripide et ses idées*, Paris.
- Mastronarde, D. J. (1979): *Contact and Discontinuity. Some Conventions of Speech and Action on the Greek Tragic Stage*, Berkeley.
- Mastronarde, D. J. (1986): "The Optimistic Racionalist in Euripides: Theseus, Jocasta, Tiresias", en M. Cropp (ED.): *Greek Tragedy and Its Legacy: Essays Presented to D.J. Conacher*, Toronto.
- Matthiessen, A. (1964): "*Elektra*", "*Taurische Iphigenia*" und "*Helena*". *Untersuchungen zur Chronologie und zur dramatischen Form im Spätwerk des Euripides*, Gotinga.
- Matthiessen, R. (1968): "Zur Theonoeszene der Euripideischen Helena", *Hermes*, 96, 6, pp. 685-704.

- Maxwell-Stuart, P. G. (1973): "The Dramatic Poets and the Expedition to Sicily", *Historia*, 22, pp. 397-400.
- McDonald, M. (1978): *Terms for happiness in Euripides*, Göttingen.
- Melchinger, S. (1973): *Euripides*, New York (consultamos la traducción del alemán al inglés de S. Rosebaum del mismo año).
- Mellert-Hoffmann, G. (1969): *Untersuchungen zur Iphigenie in Aulis des Euripides*, Heidelberg.
- Méridier, L. (1961): *Euripide*, Tome I, Paris.
- Michelini, A. M. (1987): *Euripides and the Tragic Tradition*, Madison.
- Michelini, A. N. (1997): "Alcibiades and Theseus in Euripides' Suppliants", *Colby Quarterly*, XXXIII, 2, pp. 177-193.
- Mirto, M. S. (1984): "Il lutto e la cultura delle madri: le *Supplici* di Euripide", *QUCC*, 47, pp. 57-88.
- Moline, J. (1975): "Euripides, Socrates and Virtue", *Hermes*, 103, pp. 45-67.
- Mossman, J. (1995): *Wild Justice. A Study of Euripides' Hecuba*, Oxford.
- Murray, G. (1905): "The Trojan Women of Euripides", *Living Age*, CCXLV, pp. 37-52.
- Murray, G. (1946): "Euripides' Tragedies of 415 B.C.: The Deceitfulness of Life", *GS*, pp. 127-148.
- Murray, G. (1966): *Eurípides y su tiempo*, México (1ra edición inglesa de 1913).
- Nápoli, J. T. (1986): "El éxodo de la *Ifigenia en Aulide* de Eurípides y la tradición helenística: una cuestión no resuelta", comunicación leída en el IX Simposio Nacional de Estudios Clásicos.
- Nápoli, J. T. (1990): "La significación del *Deus ex Machina* en 'Las Bacantes' y la 'Ifigenia en Aulide' de Eurípides", tesis inédita de Licenciatura en Letras, presentada en la U.N.L.P.
- Nápoli, J. T. (1995): "El estásimo ditirámico de la *Helena* de Eurípides", *Synthesis*, vol. 2, pp. 67-92.
- Nápoli, J. T. (1997): "El *Deus ex Machina* euripideo: un recurso literario significativo en la teoría literaria clásica", *Actual*, 35, pp. 45-62.

- Neitzel, H. (1967): *Die dramatische Funktion der Chorlieder in den Tragödien des Euripides*, Hamburg.
- Nestle, W. (1901): *Euripides: der Dichter der griechischen Aufklärung*, Stuttgart.
- Nestle, W. (1922): "Intellektualismus und Mystik in der griechischen Philosophie", *Neue Jahrbücher für das Klassische Altertum*, 49, pp. 137-157.
- Nestle, W. (1981, primera edición en alemán de 1944): *Historia del espíritu griego*, Barcelona.
- Nietzsche, F. (1871, primera edición alemana, traducción española de 1978): *El nacimiento de la tragedia*, Madrid.
- Norwood, G. (1908): *The riddle of the Bacchae*, London.
- Norwood, G. (1920): *Greek Tragedy*, Boston.
- Norwood, G. (1954): *Essay on Euripidean Drama*, Berkeley-London.
- Novo Taragna, S. (1991): "Forma linguistica del contrasto realtà- apparenza nell'Elena di Euripide", *La polis e il suo teatro*, Roma, pp. 127-147.
- Nussbaum, M. C. (1986): *The Fragility of Goodness: Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy*, Cambridge.
- O'Connor-Visser, E. A. (1987): *Aspects of Human Sacrifice in the Tragedies of Euripides*, Amsterdam.
- Paduano, G. (1966): "Interpretazione delle *Supplici* di Euripide", *ASNP*, 35, pp. 193-249.
- Paduano, G. (1973): "Funcioni drammatiche nella struttura del *Reso*", *Maia*, 25, pp.3-29.
- Page duBois (1982): "On the Invention of Hierarchy", *Arethusa*, Vol. 15, pp.203-220.
- Page, D. L. (1934): *Actors' Interpolations in Greek Tragedy*, Oxford.
- Page, D. L. (1973): *Lyrice Graeca Selecta*, Oxford.
- Parmentier, L. (1925): *Euripides*, Paris, tomo IV.
- Parmentier, L. (1926): "L' Iphigénie a Aulis d' Euripide", *Académie Royale de Belgique, Bulletins de la Classe de Lettres*, 5° série, XII, pp. 266-273.
- Patin, H. (1913): *Etudes sur les Tragiques Grecs. Euripide*, 2 vols., Paris.
- Pelling, C. B. R. (Ed.) (1990): *Characterization and Individuality in Greek Literature*, Oxford.

- Pepe, L. (1994): *Euripide. Troiane. Eracle*, Milan.
- Perdicoyianni, H. (1991): *Commentaire sur l' Hécube d'Euripide*, Athènes.
- Perdicoyianni, H. (1992): *Commentaire sur les Troyennes d' Euripide*, Athènes.
- Perdicoyianni, H. (1993): "Le vocabulaire de la douleur dans l' *Hécube* et les *Troyennes* d' Euripide", *LEC*, LXI, N°3, pp. 195-204.
- Peretti, A. (1938): *Epirrema e tragedia*, Firenze.
- Pérez Jiménez, A. (1995): "La imagen de Teseo en *Las Suplicantes* de Eurípides", en López Férez, J. (Ed.): *De Homero a Libanio*, Madrid, pp. 145-161.
- Perrotta, G. (1931): *I tragici greci. Eschilo-Sofocle-Euripide*, Bari.
- Perrotta, G. (1952): "Le Troiane di Euripide", *Dioniso*, 15, pp. 237-250.
- Petersmann, G. (1977): "Die Rolle der Polyxena in den Troerinnen des Euripides", *RhM*, 120, pp. 146-158.
- Pippin, A. N. (1960): "Euripides' *Helen*, a Comedy of Ideas", *CPh*, LV, pp. 151-163.
- Pisani, G. (1928): "Elena e l'*eidolon*", *RFIC*, VI, pp. 474-494.
- Podlecki, A. J. (1970): "The Basic Seriousness of Euripides *Helen*", *TAPA*, 101, pp. 401-418.
- Pohlenz, M. (1954): *Die griechische Tragödie*, 2 vols., Göttingen.
- Poole, A. (1976): "Total Disaster: Euripides' *The Trojan Women*", *Arion*, 3, pp. 257-287.
- Pórtulas, J. (1980): "Les *Supplicants* d' Euripides. Assaig d' interpretació, I: L' enfonçament del concepte de *Hybris*", *Anuario de Filología*, 6, pp. 93-114.
- Pórtulas, J. (1981): "Les *Supplicants* d' Eurípides: assaig d' interpretació, 2: el darrer terç de l' obra", *Anuario de Filología*, Barcelona, pp. 147-167.
- Pórtulas, J. (1982): "Les *Supplicants* d'Eurípides i la crisi de la forma tràgica", *Anuario de Filología*, 8, pp. 57-94.
- Prato, C. (1955): *Euripide nella critica di Aristofane*, Galatina.
- Premmerstein, H. von (1896) "Ueber den Mythos in Euripides' *Helene*", *Philologus*, LV, pp. 634-653.
- Preuss, A. (1911): *De Euripidis Helena*, Weida.
- Ra'Anana Meridor (1978): "Hecuba's revenge. Some observations on Euripides'*Hecuba*", *AJPh*, 99, 28-35.

- Ra'Anana Meridor (1983): "The function of Polymestor's crime in the *Hecuba* of Euripides", *Eranos*, 81, pp. 13-20.
- Ra'Anana Meridor (1989): "Euripides Troades 28-44 and the Andromache scene", *AJPh*, 110, pp. 17-35.
- Rabanal Alvarez, M. (1972): "Lo que hay de trágico en la 'Helena' de Eurípides", *EClás*, XVI, pp. 57-65.
- Radermacher, L. (1903): *Das Jenseits im Mythos der Hellenen*, Bonn.
- Reckford, K. J. (1985): "Concepts of Demoralization in the Hecuba", en Burian, P. (Ed.): *Directions in Euripidean Criticism: A Collection of Essays*, Durham, pp. 112-128.
- Reckford, K. J. y Lembke, J. (1991): *Introduction to Euripides' Hecuba*, Oxford, pp. 3-20.
- Rehm, R. (1988): "The Staging of Suppliant Plays", *GRBS*, 29, pp. 263-307.
- Rehm, R. (1994): *Marriage to Death*, Princeton.
- Reverdin, O. et Rivier, A. (Eds.) (1960): *Euripide. Entretiens sur l'antiquité classique*, 6, Geneva.
- Ritchie, J. (1964): *The Authenticity of the Rhesus of Euripides*, Cambridge.
- Ritchie, W. (1978): "Euripides, *Iphigenia at Aulis* 919-974", *Dionysiaca*, pp. 179-203.
- Rivier, A. (1944): *Essai sur le tragique d' Euripide*, Lausanne.
- Rodari, O. (1988): "La fonction dramatique du premier satasimon des *Troyennes* d' Euripide", *CGITA*, 4, p. 134.
- Rodríguez Adrados, F. (1967, 1969 y 1973): *Tucídides, Historia de la guerra del Peloponeso*, Madrid, 3 tomos.
- Rodríguez Monescillo, E. (1994): "El tema del sacrificio voluntario en la *Antígona* de Sófocles y sus versiones euripéicas", *EClás*, 105, pp. 9-33.
- Romilly, J. de (1961): *L' évolution du pathétique, d' Eschyle à Euripide*, Paris.
- Romilly, J. de (1971): *La Loi dans la Pensée Grecque*, Paris.
- Romilly, J. de (1971): *Le temps dans la tragédie grecque*, Paris.
- Romilly, J. de (1988): "La belle Hélène et l' évolution de la tragédie grecque", *LEC*, LVI, N. 2, pp. 129-143.
- Ronnet, G. (1979): "Le cas de conscience de Théonoé ou Euripide et la sophistique face à l' idée de justice", *RPh*, LIII, pp. 251-259.

- Rosenmeyer, T. G. (1987): "Euripides' *Hecuba*: Horror Story or Tragedy?", en *First International Meeting of Ancient Greek Drama*, Athens, pp. 264-70.
- Rosivach, V.J. (1975): "The first Stasimon of The *Hecuba* 444 ff.", *AJPh*, 96, pp. 349-362.
- Rossi, L. E. (1971): "Il Ciclope di Euripide come κῶμος `mancato'", *Maia*, 23, pp.10-38.
- Ryzman, M. (1989): "The reversal of Agamemnon and Menelaus in Euripides' *Iphigenia at Aulis*", *Emerita*, 57, pp. 111-118.
- Saïd, S. (1989-1990): "Iphigénie à Aulis: une pièce panhélienne?", *SEJG*, XXXI, pp. 359-378.
- Sansone, D. (1991): "Iphigeneia changes her mind", *ICS*, XVI, pp. 161-172.
- Sauer, R. (1931): *Untersuchungen zu Euripides*, Würzburg.
- Schaerer, A. (1958): *L'homme antique et la structure du monde intérieur*, Paris.
- Schamun, C. (1996): *Συνεστis: concepto vertebrador en una interpretación de Orestes de Euripides*, Trabajo final inédito de Licenciatura en Letras, La Plata.
- Schlegel, A. W. (1846, primera edición en alemán de 1808): *A Course of Lectures on Dramatic Art and Literature*, trd. por J. Black, London.
- Schmid, W. (1940): *Geschichte der griechischen Literatur*, München, I, 3.
- Schmitt, J. (1921): *Freiwilliger Opfertod bei Euripides*, Giessen.
- Scodel, R. (1980): *The Trojan Trilogy of Euripides*, Göttingen.
- Scott, W. (1909): "The Mountain-Mother Ode in the *Helena* of Euripides", *CQ*, 3, pp. 161-179.
- Seaford, R. A. S. (1987): "The Tragic Wedding", *JHS*, 107, pp. 106-130.
- Séchan, L. (1926): *Etudes sur la tragédie grecque dans ses rapports avec la céramique*, Paris.
- Segal, C. (1972): "Les deux mondes de l' *Hélène* d' Euripide", *REG*, LXXXV, pp. 293-311.
- Segal, C. (1986): *Interpreting Greek Tragedy. Myth, Poetry, Text*, Ithaca and London.
- Segal, C. (1990): "Golden Armor and Servil Robes: Heroism and Metamorphosis in *Hecuba* of Euripides", *AJPh*, 111, pp. 304-17.
- Segal, C. (1993): *Euripides and the Poetic of Sorrow. Art, Gender and Commemoration in Alcestis, Hippolytus and Hecuba*, Durham and London.

- Selden, R. (1987): *La teoría literaria contemporánea*, Barcelona.
- Shaw, M. H. (1982): "The Ethos of Theseus in 'The Suppliant Women'", *Hermes*, 110, pp. 3-19.
- Siegel, H. (1981): "Agamemnon in Euripides' 'Iphigenia at Aulis'", *Hermes*, 109, pp. 257-265.
- Sienkewicz, T. J. (1978): "Euripides' Trojan Women: An Interpretation", *Helios*, 6, pp. 81-95.
- Smith, W. D. (1966): "Expressive Form in Euripides' 'Suppliant'", *HSCP* 71, pp. 151-170.
- Smith, W. D. (1979): "Iphigenia in love", *Arctouros*, pp. 173-180.
- Snell, B. (1948): "Das früheste Zeugnis über Sokrates", *Philologus*, 97.
- Snell, B. (1960): *Discovery of Mind*, New York.
- Solmsen, F. (1932): "Zur Gestaltung der Intrigenmotivs in den Tragödien des Sophokles und Euripides", *Philologus*, LXXXVII, pp. 1-17.
- Solmsen, F. (1934): "Ὀνομα and Πραγμα in Euripides' Helen", *CR*, XLVIII, pp. 119-121.
- Spitzer, L. (1974): *Linguística e historia literaria*, Madrid.
- Spranger, J. A. (1925): "The political element in The Heracleidae of Euripides", *CQ*, pp. 117-135.
- Spranger, J. A. (1927): "The problem of the *Hecuba*", *CQ*, XXI, pp. 155-58.
- Stanton, G. R. (1995): "Aristocratic Obligation in Euripides' Hekabe", *Mnemosyne*, XLVIII, pp. 11-33.
- Steidle, W. (1968): *Studien zum antiken Drama, Unter besonderer Berücksichtigung den Bühnenspiels*, Munich.
- Steiger, H. (1900): "Warum schrieb Euripides seine Troerinnen?", *Philologus*, 59, pp. 362-399.
- Steiger, H. (1908) "Wie entstand die *Helena* des Euripides", *Philologus*, LXVII, pp. 202-237.
- Steiger, H. (1912): *Euripides, seine Dichtung und seine Persönlichkeit*, Leipzig.
- Stinton, T. C. W. (1965): *Euripides and the Judgement of Paris*, London.
- Stoessl, F. (1956): "Die Herakliden des Euripides", *Philologus*, pp. 207-223.

- Strohm, H. (1957): *Euripides: Interpretationem zur dramatischen Form*, Munich.
- Synodinou, K. (1985): "Clytemnestra in the *Iphigeneia at Aulis* of Euripides. From submission to revolt", *Dodone*, XIV, pp. 55-64.
- Taplin, O. P. (1977): *The Stagecraft of Aeschylus. The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedies*, Oxford.
- Taplin, O. P. (1978): *Greek Tragedy in Action*, London.
- Taplin, O. P. (1986): "Fifth-Century Tragedy and Comedy: A Synkrisis", *JHS*, 106, pp. 163-174.
- Tarkow, T. A. (1984): "Tragedy and Transformation: Parent and Child in Euripides' *Hecuba*", *Maia*, 36, pp. 123-136.
- Thalman, W. G. (1993): "Euripides and Aeschylus: The Case of the Hekabe", *ClAnt*, 12, pp. 126-159.
- Thomson, A. D. (1898): *Euripides and the Attic Orators*, London.
- Tierney, M. (1979): *Euripides Hecuba*, Bristol.
- Tovar, A. (1960): *Euripides. Tragedias. Las Bacantes- Hécuba*, Volumen II, Barcelona.
- Tovar, A. (1966): "Aspectos de la *Helena* de Eurípides", en *Estudios sobre la Tragedia Griega*, Cuadernos de la Fundación Pastor, Madrid.
- Trenkner, S. (1958): *The Greek Novella in the Classical Period*, Cambridge.
- Turyn, A. (1957): *The Byzantine Manuscript tradition of the tragedies of Euripides*, Urbana.
- Valeria, A. : "Matrimonio e guerra nel discorso tragico: una lettura delle Troiane di Euripide", *Studi di Filologia classica in onore di Giusto Monaco*, Palermo, Univ. di Palermo, Fac. di Lettere e Filosofia, I : Letteratura greca, 1991, pp.251-264.
- Van Erp Taalman Kip, A. M. (1987): "Euripides and Melos", *Mnemosyne*, 40, pp. 414-419.
- van Herwerden, H. (1895): *Euripidis "Helene" ad novam codicum Laurentianorum factam a G. Vitellio Collationem*, Leiden.
- Vellacott, P. (1975): *Ironic Drama. A Study of Euripides' Method and Meaning*, Cambridge.
- Verde Castro, C. (1982): "La `muerte' de Orestes en la *Electra* de Sófocles", *Argos*, VI, pp. 45-83.
- Vernant, J. P. (1980): *Myth and Society in Ancient Greece*, Brighton.

- Vernant, J. P. (1982): *The Origins of Greek Thought*, London.
- Vernant, J. P. (Ed.) (1968): *Problèmes de la Guerre en Grèce ancienne*, Paris y The Hague.
- Vernant, J. P. y Vidal Naquet, P. (1981): *Tragedy and Myth in Ancient Greece*, Brighton.
- Vernant, J. P. y Vidal Naquet, P. (1988): *Myth and Tragedy in Ancient Greece*, New York.
- Verrall, A. (1895): *Euripides, the Rationalist*, Cambridge.
- Verrall, A. (1905): *Essays on Four Plays of Euripides, "Andromache", "Helen", "Heracles", "Orestes"*. Cambridge.
- Verrall, A. (1910): *The Bacchantes of Euripides and other essays*, London.
- Vickers, B. (1973): *Towards Greek Tragedy*, London.
- Vickers, B. (1973): *Towards Greek Tragedy: Drama, Myth, Society*. London.
- Walton, J. M. (1991): *Euripides Plays*, 2 vols., London.
- Warren, R. and Scully, S. (Trad.) (1995): *Euripides: Suppliant Women*, New York.
- Wassermann, F. M. (1949): "Agamemnon in the *Iphigenia at Aulis*: A Man in an Age of Crisis", *TAPA*, LXXX, pp. 174-186.
- Webster, T. B. L. (1960): *Studies in Menander*, Manchester.
- Webster, T. B. L. (1967): *The Tragedies of Euripides*, London.
- West, E. J. M. (1970): "Euripides' Hippolytus and Nietzsche's "death" of tragedy", *Arethusa*, vol. 3, 1, pp. 23-47.
- Whitehorne, J. E. G. (1986): "The dead as spectacle in Euripides' Bacchae and Supplices", *Hermes*, CXIV, pp. 59-72.
- Whitman, C. H. (1974): *Euripides and the Full Circle of Myth*, Cambridge.
- Wilamowitz, U. von (1875): *Analecta Euripidea*, Berlin.
- Wilamowitz, U. von (1882): "Exkurse zu Euripides Herakliden", *Hermes*, 17, pp. 337-364.
- Wilamowitz, U. von (1899): *Der Mütter Bittgang*, Berlin.
- Wilamowitz, U. von (1906): *Griechische Tragödien*, III, Berlin.
- Wilamowitz, U. von (1921): *Geschichte der Philologie*, Leipzig.

- Wilkins, J. (1990): "The State and the Individual: Euripides' Plays of Voluntary Self Sacrifice", en Powell, A. (Ed.): *Euripides, Women, and Sexuality*, London, pp. 177-194.
- Wilkins, J. (1993): *Euripides Heraclidae*, Oxford.
- Willem, A. (1952): *Euripide. Iphigénie a Aulis*, Liege.
- Willink, C. W. (1971): "The prologue of *Iphigenie at Aulis*", *CQ*, N.S. XXI, pp. 343-364.
- Willink, C. W. (1989): "The Reunion Duo in Euripides' *Helen*", *CQ*, 39, pp. 45-69.
- Willink, C. W. (1990): "The Young of Athens: Religion and Society in Herakleidai of Euripides", *CQ*, 40, pp. 329-339.
- Winkler, J. (1990): *Las coacciones del deseo. Antropología del sexo y el género en la antigua Grecia*, Buenos Aires.
- Winningtong-Ingram, R. P. (1960): "Hippolytus: A Study in Causation", en Reverdin, O. et Rivier, A. (Eds.): *Euripide. Entretiens sur l'antiquité classique*, 6, Geneva, pp. 171-197.
- Zeitlin, F. (1991): "Euripides' *Hecabe* and the Somatics of Dionysiac Drama", *Ramus*, 20, pp. 51-94.
- Zielinski, J. (1927): "De Helenae simulacro", *Eos*, XXX, pp. 54-58.
- Zielinski, Th. (1885): *Die Gliederung der altattischen Komödie*, Leipzig.
- Zuntz, G. (1947): "Is The Heraclidae Mutilated?", *CQ*, XLI, pp. 46-52.
- Zuntz, G. (1955): *The Political Plays of Euripides*, Manchester.
- Zuntz, G. (1958): "Contemporary Politics in the Plays of Euripides", *Acta Congressus Madvigiani, Proceedings of the Second International Congress of Classical Studies*, Copenhagen, I, pp. 156-158. Este trabajo está recogido en su versión alemana por Schwinge, E.-R. (Ed.) (1968): *Euripides, Wege der Forschung*, LXXXIX, Darmstadt.
- Zuntz, G. (1960): "On Euripides' Helena: Theology and Irony", en Reverdin, O. and Rivier, A. (Eds.): *Euripide*, Geneva, pp. 199-242.