

SUPPLICANTE Y DEFENSOR EN LA ESTRUCTURA COMPOSITIVA DE
HERACLIDAS DE EURÍPIDES

JUAN TOBÍAS NÁPOLI

Nuestro punto de partida para el análisis de *Heraclidas* de Eurípides está basado en un planteo ético-antropológico. Esta cuestión ética, por otra parte, está relacionada con la posición socrática acerca de la obligada imbricación entre el saber y la virtud. Así, sostenemos que esta problemática, que seguramente se planteaba con frecuencia en el ambiente intelectual del que Eurípides habría sido testigo privilegiado, despierta en el poeta la inquietud existencial acerca de la condición humana, y le permite desplegar en el desarrollo de cada obra (y de ésta en particular) un ensayo de interpretación acerca del funcionamiento de esta problemática humana cuando está sometida a una situación de extrema tensión, en donde la condición humana alcanza los límites extremos a los que puede verse expuesta. A partir de allí, el trágico podrá analizar la verdadera naturaleza de esta condición humana. Creemos que, en el caso de *Heraclidas*, la temática de la guerra representa el telón de fondo sobre el cual se despliega un contraste que establece la tensión dramática con la que se desarrolla el planteo que estructura la tragedia: este contraste se da en la relación entre suplicante y defensor, que es ambigua y compleja; por otra parte, cuando este contraste se recorta sobre el horizonte de una tensión de guerra, permite que cada uno de los personajes manifieste los distintos extremos hasta los cuales es capaz de llegar la condición humana sometida a estas tensiones extremas.

Nadie ha observado con nitidez esta estructura compositiva de la obra. Aún aquellos que, como Webster,¹ basan su análisis en la consideración tradicional de la tragedia a partir de la presencia de un grupo de suplicantes, y de las respuestas que sus súplicas suscitan, no han reparado en el detalle del triple vínculo que se establece en la presentación de esta relación entre suplicante y suplicado o defensor, y que, de algún modo, este triple vínculo sirve para organizar el material dramático del que disponía el poeta (y aún el que llega a crear como novedad argumental en función, justamente, de estas necesidades dramáticas).² Teniendo en cuenta este principio organizativo, creemos

¹ Cfr. Webster (1941), pp. 102-105.

² En general, los críticos han coincidido, a partir de Zuntz (1955), en atribuirle a la obra un carácter político, con referencias múltiples y concretas a la realidad ateniense (Cfr. Spranger (1925), pp.117 y ss., y, fundamentalmente, Guerrini (1972), pp. 45 y ss.). Tanto es así, que la datación del texto depende en buena medida de la manera en que se interpreten las alusiones a la historia de Atenas. Así, por ejemplo, quienes toman al pie de la letra las referencias críticas que el texto hace en contra de Argos (fundamentalmente a partir de la desafortunada presentación del argivo Euristeo), como Boeckh (1808, pp. 190 y ss.; lo siguen Jebb (1878) y Campbell (1881)) en primer lugar, piensan que la obra fue compuesta en el año 418 o 417 A.C., o en alguno de los años inmediatamente precedentes, cuando el partido contrario a la democracia tomó el control de la ciudad de Argos y realizó una alianza con Esparta como consecuencia del desastre de Mantinea. Aquellos otros que piensan que las críticas a Argos se refieren en realidad a Esparta, y piensan que la obra es antiespartana mejor que antiargiva, la ubican en el mismo momento (o poco antes) del inicio de la guerra del Peloponeso, o en sus primeros años. Es lo que postula Macurdy (1966, pp. 11-38) de acuerdo fundamentalmente con Von Wilamowitz-Moellendorf (1875, p. 151). También sigue a Wilamowitz la edición de Méridier (1961, p. 195) y los restantes editores modernos, que datan la obra entre el año 430 y 427 A.C. Sólo Fix (1843) ubica el drama antes del comienzo de la guerra (en el año 444 A.C.), pero no ha tenido seguidores. Esta datación del texto entre los años 430 y 427 es la más seria, y a ella adherimos. Todos han coincidido también en que esta realidad aludida por el texto tiene que ver con los hechos controvertidos de la política internacional contemporánea. Así Macurdy (1966), por ejemplo (p.12), concluye que la obra es una pieza política escrita con referencia a una definida situación de Atenas. Más concluyente es Méridier (1961, p. 194), quien habla de una pieza de circunstancia, escrita durante la guerra del Peloponeso, y en la cual se reflejan las preocupaciones del momento. Aún más extrema es la postura del viejo trabajo de Mahaffy (1880), quien dice que la obra es un panfleto político dirigido en contra del partido argivo en Atenas durante la guerra del Peloponeso.

El trazado de un breve cuadro de situación nos permitirá corroborar esta aseveración. Grube (1941), por ejemplo, afirma que este interés primario del trágico pudo estar enfocado sobre la celebración de lo que fue la gran ciudad de Atenas, o en poner ante los ciudadanos un modelo de lo que esta gran ciudad pudo haber llegado a ser. Esta Atenas grande, libre y poderosa (tal como parece destacarse en los vv. 61, 198, 245, y 287), la ciudad defensora y campeona de los débiles (cfr. el v. 151), que siempre está del lado de la justicia (cfr. los vv. 329 y ss.), puesta bajo la protección de Atenea (vv. 771 y ss.), firme en el culto debido a los dioses (cfr. vv. 900 y ss.), que no tiene insolencia ni arrogancia (v. 358), y que constituye el lugar del libre discurso para todos los hombres (v. 181), sería el centro de la exaltación poética en la obra del trágico, a través de la descripción de sus cualidades.

En el otro extremo del arco crítico, Webster (1941) destaca el carácter tradicional de la obra, aun sin desconocer los aspectos de exaltación patriótica. Para el crítico, la obra sería un exponente de la larga tradición de tragedias en las que se muestra a un grupo de suplicantes. En estas tragedias hay una estructura equivalente: el pedido de asilo, un intento de expulsar al suplicante, una exhortación al pueblo antes de que el suplicante sea aceptado, y una batalla final en la que el partido que acepta al suplicante termina ganando. Ha llegado a suponerse que Eurípides habría tenido la intención de criticar, corrigiéndola, a *Suplicantes* de Esquilo (cfr. Firnhaber (1846), pp. 446 y ss., y Lloyd (1992), pp.72-73; también Burian (1977), pp. 1-21). De esta manera llega incluso a explicarse el confuso episodio de Macaria: la figura heroica y pura de esta joven niña (tan parecida, a priori, a la Ifigenia de *Ifigenia en Aulide*), que se ofrece voluntariamente en sacrificio para salvar a los suyos y para garantizar la victoria de Atenas, no haría más que contrastar con la violencia salvaje de las Danaides (cfr. Schmitt (1921), pp. 84 y ss.). Una posición intermedia está representada por la interpretación de Conacher (1967). El autor destaca que, tanto en *Heraclidas* como en *Suplicantes* de Eurípides, una antigua leyenda sería adaptada (y modificada) con la intención explícita de enfatizar la piedad de Atenas en su respuesta a un pedido de súplica y, más particularmente, con la manifiesta intención de enfatizar la tendencia de esta ciudad de Atenas a defender a un estado más débil en contra de un estado más fuerte cuando ella cree que se trata de una causa justa. Sin embargo, esta interpretación de la obra encuentra un obstáculo que ha parecido insalvable: la escena final, en la que Alcmena, representando a la ciudad de Atenas, niega la piedad sobre Euristeo y lo condena a muerte, de una manera que, para los modernos, ha parecido muy cruel. Esta escena constituye una irregularidad que, de algún modo, echa por tierra con la idea de la celebración de la piedad de Atenas. Tanto es así, que se ha llegado a poner en duda la integridad del texto tal como lo conservamos, como un recurso extremo para intentar salvar la interpretación postulada (así, por ejemplo, Wilamowitz (1882), pp. 337-364; la mejor defensa de nuestro texto es la provista por Zuntz (1947), pp. 46-52). Sin embargo, esta integridad quedará aclarada cuando realicemos una lectura adecuada de la estructura compositiva de la tragedia.

que la obra podría dividirse en tres momentos clave dentro de la evolución de esta temática de la relación entre suplicante y defensor:

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

2.- La segunda parte, entre los vv. 381 y 629, muestra una modificación en esta relación. Así como la inexistente relación de hospitalidad entre Yolao y Euristeo, relación fracasada aun antes de comenzar, parecía compensarse con la actitud generosa del ateniense Demofonte, ahora el aparente fracaso en esta relación entre Yolao y Demofonte (un oráculo exige que se sacrifique a Core una doncella de noble progenie para garantizar el éxito de la defensa de los heraclidas: ni Demofonte ni ninguno de los atenienses está dispuesto a tanto) puede solucionarse con la entrega generosa de Macaria, la heraclida que se ofrece a sí misma como víctima para el éxito de la contienda. Aquí el contraste es significativo: así como una relación de hospitalidad obligatoria pero fracasada encuentra una solución aparente pero falsa en la actitud generosa de los atenienses, del mismo modo una relación en apariencia libre y generosa pero que se muestra ineficaz, encontrará la salida con el acto auténticamente generoso de Macaria. Creemos que este contraste no es casual, y debe ser tenido en cuenta en el momento de comprender la escena de Macaria como parte integrante y fundamental de la estructura compositiva de la tragedia.

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

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

a.- El planteo del conflicto trágico

La obra comienza *in media res*. El prólogo no es recitado por una divinidad que nos ponga en antecedentes de la situación planteada y de la variante mítica elegida por el poeta, sino que quien lo recita es uno de los personajes principales, que luego continuará actuando con una

función decisiva en el resto de la obra. Se trata de Yolao, que comienza su *rhexis* con una *gnome* (vv. 1-5). Esta *gnome* tiene una doble aplicación: en primer lugar, una aplicación histórica, desarrollada hacia atrás (y en donde se pueden conocer los datos previos necesarios para la comprensión de la tragedia), en los vv. 6-54; y una aplicación a la situación presente del personaje, que se ejemplifica en el diálogo con el heraldo de Euristeo de los vv. 55-72. Pero esta doble mirada tendrá a su vez una aplicación más amplia: es la tragedia como un todo quien se desarrolla en esta doble perspectiva temporal a partir de la afirmación de la *gnome* inicial.

M. Lloyd (1992, pp. 72-76) destaca adecuadamente el paralelismo entre la escena de agón del primer episodio, en la que el heraldo y Yolao disputan ante Demofonte acerca de la justicia y conveniencia de proteger o no a este grupo de suplicantes en que se han convertido los hijos de Heracles, y aquella otra del final de la obra, en la que Alcmena justifica ante el criado la condena a muerte que decreta para Euristeo, y, de alguna manera, debaten acerca del tema, e invierten el modo en que se presenta la simpatía de cada uno de los personajes. Sin embargo, desaprovecha la ocasión de relacionar estas dos escenas con la *gnome* inicial de Yolao, y, de esta forma, apreciar la importancia que tienen estas escenas en la determinación de la estructura global de la tragedia. Pero veamos la cuestión con mayor detenimiento.

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

Así es como el heraldo de Euristeo argumenta su causa. En un debate deliberativo (en tanto y en cuanto se discute acerca de la decisión que debe tomarse en adelante, y no acerca de la justicia o no de un acto

realizado con anterioridad), el heraldo ofrece cuatro argumentos para demostrar que Demofonte debe entregarle a estos suplicantes para que sean condenados en Argos:

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

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

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

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

Sin embargo, si algo faltaba para comprender que esta argumentación está relacionada con la segunda parte de la *gnome* inicial de Yolao (aquella en la que se habla del hombre inútil para la *polis*), lo podemos ver de manera más explícita en dos afirmaciones del heraldo, una antes de comenzar su discurso y otra al final del mismo. En los vv. 109-110, también bajo la forma de una *gnome* tradicional, expresada con una oración nominal con infinitivo sujeto y un predicado que expresa lo καλόν, se afirma una noción diferente respecto del actuar del hombre: si antes se decía que el hombre justo nació para los bienes de los otros (v. 2), ahora se dirá que lo bello es mantener el pie alejado de los afanes concretos (ἔξω πραγμάτων), confiando en el azar para encontrar el camino mejor. ¿En qué consiste este camino mejor, alejado de las preocupaciones de las circunstancias? El heraldo lo expresará con mayor

precisión en los vv. 177-178, en el final de su *rthesis*: elegir a los peores amigos en lugar de los mejores. Es decir, toda la argumentación del heraldo, que representa a Euristeo, expresa una de las facetas de la *gnome* inicial, la del hombre que pensando en su ganancia se convierte en un bien inútil para su ciudad. De modo tal que su lucha dialéctica con Yolao es también una lucha entre dos concepciones diferentes acerca del hombre.

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

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

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

significado más pleno cuando lo analizamos en contraposición con el agón equivalente que se produce al final de la obra: allí se podrá determinar finalmente la significación de la tragedia. Pero veamos la cuestión con mayor detenimiento.

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

4.- Un último argumento quiere oponer Yolao. Se trata de la vieja deuda de gratitud que Teseo tiene con Heracles (vv. 215-219), cuando tomaron parte de la expedición para conquistar el cinturón de la amazona Hipólita (expedición en la cual, según Plutarco, el propio Teseo obtuvo como recompensa a Antíope, que resultó madre del propio Demofonte)³ y de la cual el mismo Yolao fue partícipe y la Grecia entera puede dar testimonio de ello. Las argumentaciones de Yolao tienen todas un carácter legal. Salvo su segundo argumento, los tres restantes están comandados por el carácter particularmente coercitivo que las distintas leyes (escritas o no escritas) tienen en el conjunto de las ciudades griegas. Sin embargo, a Demofonte no le interesarán las cuestiones legales.

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

³ Cfr. Plutarco, *Teseo*, vv. 26-28.

el que nos permitirá determinar la motivación auténtica de la acción de Demofonte.

En primer lugar, el argumento que Demofonte rescata como más importante es el hecho de que los suplicantes están postrados ante el altar de Zeus (vv. 238-239). Pero a partir de esta cuestión, que no había sido mencionada por Yolao, el rey de Atenas desarrolla una argumentación de fuerte contenido político. Entre los vv. 242-249, Demofonte explicita la tesis central de su argumentación: si permite que un extranjero someta al altar de Zeus al pillaje, no habitará una tierra auténticamente libre. En última instancia, para Demofonte se trata de una lucha de poderes. Más que la justicia de la decisión que debe tomar (que, en este caso, parece concordar con la noción de justicia expresada por Yolao en su *gnome* inicial), lo que a Demofonte le interesa es mantener su propia autoridad alejada de los riesgos inherentes a una situación de conflicto. Para decirlo en los términos de la *gnome* inicial: no piensa en el bien ajeno sino en el bien propio: οὐκ ἔλευθέραν οἰκεῖν δοκήσω γαῖαν (vv. 244-245). Y no es casual tampoco que la cuestión se defina a partir del "parecer" expresado en el δοκήσω: interesa que la δόξα, la opinión general, crea que Demofonte es rey de una ciudad libre. Evidentemente, esta es una preocupación reiterada en Eurípides, que pone una justificación muy similar para las conductas de Penteo y de Agamenón, por ejemplo, en las dos obras del año 406 A.C.⁴

De este modo, creemos que la interpretación tradicional de la tragedia como una exaltación de Atenas queda fuertemente cuestionada. Y este cuestionamiento no proviene de las posteriores actitudes de Demofonte cuando el oráculo reclama el sacrificio de una joven víctima, ni de la conducta de Alcmena ante el capturado Euristeo (lo cual, según hemos visto, llevó a considerar a los pasajes mencionados como espurios) sino que ya estaba presente en el momento de mayor brillo de su conducta: si bien defiende a las víctimas inocentes, no lo hace por motivaciones auténticamente altruistas, sino por su interés personal; en

⁴ En *Bacantes*, por ejemplo, Penteo rechaza las actividades de este nuevo profeta que llega hasta sus tierras porque pone en riesgo su autoridad ante las mujeres; y en *Ifigenia en Áulide*, es Agamenón quien justifica ante Ifigenia su conducta como un modo de evitar la intromisión de los bárbaros en la autoridad de la tierra helénica

su conducta posterior no hará más que desarrollar las consecuencias de una actitud interesada, ya presente en el momento inicial de la tragedia. La guerra que se desata entre Atenas y Argos no es causada por la defensa del más débil, sino por el interés particular de cada uno de los bandos en pugna. Pero ello se verá aún más claramente en la reflexión del coro que pone fin al primer episodio.

El primer estásimo es muy breve, como en general lo son todas las participaciones corales en esta tragedia. Sin embargo, la brevedad no impide la importancia de la reflexión acerca de lo que ha ocurrido inmediatamente sobre la escena. En una tríada equilibrada, que no necesita de argumentos para justificar su relevancia,⁵ las posiciones de los dos bandos en pugna se someten a un juicio sumario. Si, de alguna manera, el primer estásimo cierra la presentación de la problemática trágica con la consolidación de una estructura de significaciones en la cual debe ser leída la conducta de los personajes, al mismo tiempo representa una apertura para la mejor comprensión del segundo aspecto que debe tenerse en cuenta en este planteo trágico: se presenta la posibilidad de contemplar a la figura de Demofonte desde otra perspectiva. Paulatinamente, el rey de Atenas irá desplazando su conducta hacia el mismo plano semántico de aquella conducta que la *gnome* inicial parecía reservar sólo a Euristeo, y, al mismo tiempo, será Macaria quien ocupe el espacio destinado a aquellos que piensan en el bien de los otros y, de este modo, se convierten en útiles para la ciudad.

b.- El sacrificio de Macaria

Señalamos precedentemente la importancia del paralelismo que M. Lloyd había establecido entre el agón del primer episodio y aquel otro

⁵ Es Wilamowitz (1875 y 1882) quien cree que las partes corales, excesivamente breves, han sido deliberadamente rehechas por algún refurador del siglo IV. En el caso del primer estásimo, pone como argumento de su carácter espurio el hecho de que el coro se refiera de manera directa al heraldo, que ha salido de la escena unos cuantos vv. antes. Concordamos con Méridier (1961, p. 192) en que discutir esta cuestión nos pone ante un debate acerca del buen gusto, en el que es imposible ofrecer un juicio definitivo. Creemos, de todos modos, que la justificación es más profunda, ya que las palabras del coro se refieren a lo que ha ocurrido sobre la escena como un todo.

del final de la obra, en el que Alcmena decide la muerte de Euristeo. Sin embargo, creemos que este paralelismo no adquiere todo su valor si no se lo observa a la luz de la estructura global de la tragedia, que, según hemos planteado, ofrece un contraste no casual entre estas dos escenas y aquella otra en donde se contempla el ofrecimiento y sacrificio de Macaria.⁶ Antes de detenernos en este punto, debemos estudiar el modo en que Demofonte plantea la necesidad del mencionado sacrificio, ya que allí encontraremos algunas claves acerca de la motivación de su actuar.

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

⁶ Cfr. Garzya (1956), pp. 17 y ss., Guerrini (1973), pp. 46 y ss., y Stoessl (1956), pp. 207 y ss.

representaba una oposición de actitudes vitales, en esta segunda parte el propio Demofonte irá descubriendo que, en realidad, representa la misma postura del heraldo y de Euristeo. La inversión se completará en la última parte de la tragedia, pero algunos indicios estuvieron presentes desde el comienzo y otros se acentúan en esta segunda parte. La *rhexis* del propio Demofonte lo descubrirá definitivamente.

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

1.- Entre los vv. 389-397 se habla del ejército argivo y del rey Euristeo. Se describen sus preparativos para la guerra y las cavilaciones estratégicas a partir de las cuales realizarán el ataque contra la ciudad. El vocabulario militar⁷ permite descubrir el ámbito en el que Demofonte centra su atención de narrador.

2.- Entre los vv. 398-409 se describen los preparativos que el propio Demofonte ha realizado para enfrentarse a este ejército que se le opone. La ciudad está en armas (v. 399) y los sacrificios para los dioses ya están preparados (v. 399-400). Pero hay un nuevo aspecto importante en estas actividades: la consulta con los adivinos. En la respuesta a esta consulta puede verse una ironía muy frecuente en Eurípides, poco afecto a reconocer la credibilidad de los adivinos: muy profundamente difieren entre sí los distintos oráculos, pero todos concuerdan en un punto: la necesidad de sacrificar a Core, una doncella de noble progeñe (vv. 403-409). Aquí comienza en realidad una nueva situación para Demofonte: cuando debió ser árbitro de una disputa de contornos legales, eligió en función de lo que creyó que estaba más de acuerdo con su conveniencia política; pero ahora que su elección muestra la cara más dolorosa, rápidamente va a cambiar de partido, procurando no crear conflictos

⁷ Cfr. στρατεύμα (v.389), ἀναξ (v. 389), στρατηγεῖν (v. 391), στρατόν (v. 394), στρατόπεδον (v. 396), δορὸς (v. 396), y ἀσφαλεῖ (v. 397).

internos que pongan en duda su autoridad. En última instancia, se trata de la misma actitud.

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

Luego de unos breves vv. del coro (425-426), hay una larga *rhexis* de Yolao (vv. 427-460). Allí el viejo amigo de Heracles primero se lamenta (vv. 427-450), y luego intenta encontrar una solución a la circunstancia:

se ofrecerá él mismo como víctima para calmar el deseo de venganza de Euristeo (vv. 451-460). Su solución es impracticable, pero ofrece una justificación que está en línea con la *gnome* inicial, y que pudo haber utilizado el propio Demofonte: οὐ φιλεῖν δεῖ τὴν ἐμὴν ψυχὴν (v. 455). No se debe amar la propia vida más que la vida de los demás. Si bien el ofrecimiento de Yolao no sirve para poner en movimiento la acción trágica, tiene el valor de representar una de las posibles vías no transitadas. La respuesta de Demofonte (vv. 464-473), que desecha la posibilidad de un ofrecimiento semejante, sirve para dejar la acción nuevamente en un punto muerto. Estamos justo en medio de la tragedia, y el motor inicial de la acción ha llevado a un callejón sin salida. La entrada en escena de Macaria, por inesperada e imprevista que parezca, tiene una función dramática crucial. Más allá de la importancia que su acción adquiere a la luz de la definición del significado de cada personaje y de la tragedia como un todo, su aparición en escena aporta la novedad dramática indispensable para que la obra pueda discurrir hacia una definición final. Quienes hablan de esta escena como interpolada pierden de vista este carácter esencial que adquiere la escena como motor dramático de la acción. Pero, evidentemente, esto no es todo.⁸

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

⁸ Cfr. Willink (1990), quien explica desde una perspectiva política cuatro de los problemas que plantea la obra: a) la localización de la acción en Maratón, cuando es claro que el coro se refiere a Atenas en sus cantos; b) la cuestión de Macaria, que no es nombrada en la obra, y de cuyo sacrificio voluntario se hace poca o ninguna mención luego de la escena en que ocurre; c) los pocos detalles que se brindan acerca de la sepultura de Euristeo, que tanta importancia adquiere para la ciudad en el futuro; d) el hecho de que Heracles y Teseo, figuras relevantes dentro de la estructura del mito, sean nombrados de manera ocasional y alusiva dentro de la obra.

su escena desempeña a la hora de esbozar una interpretación general de la tragedia.

En la primera *rhexis*, Macaria inquiere acerca de los posibles nuevos motivos de sufrimientos. Seguramente, las palabras de Yolao y de Demofonte la han sobresaltado y, obligándola a sobreponerse a las necesidades de recato apropiadas para las mujeres (vv. 474-477), decide enfrentar el mundo exterior para preguntar acerca de los dolores presentes y futuros. Hay una excusa muy importante para ello: (v. 480-481) μέλει δέ μοι / μάλιστ' ἀδελφῶν. Si en esta segunda parte de la tragedia Demofonte se mostraba como aquel que sólo se preocupa por mantener intactas sus seguridades, desde un principio Macaria se presenta como aquella que se preocupa por el bien de los demás. Si en su primera *rhexis* sólo se lo señala incidentalmente, una vez enterada del reclamo de los oráculos su posición se aclara definitivamente.

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

Desde el punto de vista dramático, la preparación de la acción de Macaria es contraria a aquella de Ifigenia: en los dos casos la entrada en escena de los personajes es demorada, pero mientras que de la hija de Agamenón se habla desde el comienzo de la obra y, en primer lugar, vemos su conducta como una joven muchacha alegre ante la perspectiva de una boda favorable, en el caso de Macaria ni siquiera teníamos

información de su existencia y, además, esta falta de preparación es congruente con su presentación decidida e inmodificable, lo cual lleva también a que se deje pronto de hablar de ella, una vez que la acción ha sido remitida en la dirección correcta. Esta diferencia creemos que está justificada por la diferencia de intenciones del poeta: en este caso, lo que le importa es marcar el contraste con Demofonte en el momento de resolver una situación conflictiva que requiere de una toma de posición: pensar primero en sí mismo, o pensar primero en los otros. No se trata de analizar el complejo mecanismo por el cual una joven termina convirtiéndose en heroína.

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

Creemos que es equivocada la perspectiva introducida por Schaerer⁹ cuando afirma que, de alguna manera, el sacrificio total de Macaria da cumplimiento al sacrificio parcial de Demofonte. No se trata de dos actitudes con diferente intensidad pero orientadas en la misma dirección. Muy por el contrario, creemos que se trata de dos actitudes contrapuestas. Los argumentos racionales puestos por Demofonte para justificar su protección de los suplicantes (las normas religiosas, genealógicas y morales) se deshacen cuando debe sostenerlos con la acción. La verdadera motivación de su obrar habría que buscarla en otra parte. En cambio, Macaria no argumenta: ella se ofrece de manera directa

⁹ Cfr. Schaerer (1958), pp. 241-243.

y simple por la salvación de los otros. Es por ello que también diferimos de Schaerer cuando afirma que Macaria, de los tres argumentos dados por el rey, sólo toma dos: la raza y sus hermanos, pero no sus dioses. Lo que ocurre es que la obra no se detiene en el dibujo del personaje de Macaria, sino que sólo lo presenta en función de un contraste con Demofonte, del mismo modo en que antes había contrastado a Demofonte con Euristeo, y en que luego contrastará a Euristeo con Alcmena. La misma idea de que el personaje espere una retribución futura, en un más allá lejano, arruinaría su función como personaje. Ella responde de manera espontánea, no racional ni argumentada, a la exigencia que le impone la situación trágica en la que está inmersa, pensando siempre primero en el bien para los demás.

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

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

c.- La inversión del planteo

La última parte de la tragedia acumula varias acciones. Podemos dividirla en tres partes: 1) el diálogo entre el criado (que anuncia la llegada de Hilo) con Yolao y con Alcmena (vv. 630-747); 2) el relato de mensajero que narra a Alcmena el desenlace de la guerra (vv. 784-891); y

3) el *agón* entre Alcmena, el criado y Euristeo, en donde se decide acerca de la vida de este último (vv. 928-1055). En medio de cada una de estas escenas, el coro juega su papel importante en el tercero y en el cuarto estásimos (vv. 748-783 y 892-927, respectivamente). Creemos que esta estructura reposa sobre dos ejes: por un lado, otorgar rápidamente los datos argumentales que lleven a la resolución de la trama; por otra parte, establecer las condiciones necesarias para que la inversión del planteo en lo que respecta a la relación entre suplicante y suplicado pueda llevarse a cabo de manera completa. Es este segundo eje el que analizaremos.

El tercer episodio se inicia con el ingreso de un criado que anuncia la llegada de Hilo (otro hijo de Heracles), quien viene a luchar junto con Demofonte en contra de Euristeo. Ha llamado la atención de los críticos¹⁰ el hecho de que esta aparición de Hilo (una especie de *Deus ex machina* subvaluado) haga olvidar completamente (al menos para los personajes de la obra) el inmediatamente reciente sacrificio de su hermana Macaria, a quien ya no se nombra. Creemos que no se ha prestado la debida atención a un detalle: desde el punto de vista de la acción dramática, ambas escenas tienden a solucionar el mismo punto muerto al que había llegado la acción, y, tal vez, la presencia de Hilo podría generar la expectativa de que el sacrificio de Macaria ha resultado innecesario. Ello nos permite descubrir un aspecto interesante del entramado de la tragedia: que, más allá de su función argumental, cada una de estas acciones tiene que ser necesaria en tanto y en cuanto cumpla una función diferente para el desarrollo del conflicto trágico que da sentido y unidad a la obra. Ya hemos señalado la función central que desempeña la escena del sacrificio de Macaria. Cumplida dicha función, ahora será necesario olvidar rápidamente la cuestión y prestar atención a los otros elementos que entran en juego en la estructura de la tragedia. Es en este sentido que hay que analizar la presencia de Hilo.

Pero esta presencia de Hilo permanece virtual, ya que, si bien sirve para determinar la victoria de los atenienses, no lo vemos actuar sobre el escenario. Es por ello que, creemos, su funcionalidad debe ser buscada en una relación especular con el rejuvenecimiento milagroso de Yolao,

¹⁰ Cfr., sobre todo, Wilkins (1990), op.cit., y McDonald (1978), pp. 64-65.

quien, nuevo *Deus ex machina* (no desde la perspectiva de la técnica teatral, sino a partir de la manera inesperada con que resuelve el nudo de la acción dramática), representa sobre la escena esta fuerza nueva que entra en acción para producir la victoria de los Atenenses sobre los argivos, sin que la guía de Demofonte resulte demasiado significativa.¹¹ Hilo y Yolao ofrecen desde afuera, llegando sin que nadie lo espere u obteniendo a través de una fuerza física que llega de manera misteriosa, la victoria que el sacrificio de Macaria había garantizado y que Demofonte no supo, no pudo o no quiso obtener. En este sentido, rechazamos abiertamente el carácter cómico que la mayoría de los críticos ha querido otorgarle a la escena de los preparativos para la guerra de Yolao (vv. 731-747). Creemos que, además del carácter emotivamente ejemplar que siempre tienen los éxitos deportivos de los viejos en la propia literatura griega (mucho más en el caso de éxitos guerreros), la escena muestra, al mismo tiempo, y por contraste, el punto de degradación al que había llegado la presunta actitud heroica de Demofonte. Sus últimas palabras antes de salir al combate no pueden ser más explícitas: el cobarde de Euristeo no puede soportar la lanza de un viejo (v. 744). Contra este Euristeo se había negado a luchar Demofonte.

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

οὐ γὰρ ἐμᾶ γ' ἀρετᾶ
 δίκαιός εἰμ' ἐκπεσεῖν μελάρων. (vv. 775-776)

¹¹ Cfr. Devereux (1971), pp. 167 y ss.

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

La segunda escena de esta tercera parte de la tragedia está compuesta por el cuarto episodio. Allí un mensajero cuenta el desenlace de la guerra entre Argos y Atenas. Su largo discurso (vv. 799-866) puede dividirse en tres partes, cada una de las cuales representa un momento en la concreción del combate, y, a su vez, cada una de estas partes permite concretar la inversión del planteo formulado:

- 1.- Antes de que el combate comience, un intento de Hilo (similar al de Menelao y Paris en *Ilíada*) por poner fin a la disputa a través de un duelo singular fracasa por el rechazo de Euristeo (vv. 799-822). Esta

escena es interesante, en tanto refleja la cobardía de Euristeo, que, rechazando el clamor común de los ejércitos por evitar la guerra, decide sumir a las dos ciudades en la muerte de la guerra general antes que asumir su condición de στρατηγός. Pero también resulta interesante en tanto y en cuanto Demofonte pasa a un plano absolutamente secundario, sin responsabilidad en el intento de resolver la situación ofreciéndose él mismo para este combate. De alguna manera, la actitud de Hilo espeja aquella de Macaria, y, nuevamente, la actitud de Euristeo y de Demofonte quedan del mismo lado. La falta de virtud de los dos generales es la que termina desencadenando la guerra general.

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

3.- Finalmente, en una composición anular, el círculo se cierra con la descripción de la actitud de Yolao, que se lanza al combate en persecución individual de Euristeo, y, milagrosamente, logra el rejuvenecimiento que le permitirá atraparlo (vv. 843-863). Nuevamente, se destaca el contraste entre la conducta de aquel que se esfuerza por lograr el bien común aún en contra de toda esperanza válida, en frente de aquel otro que sólo ha velado por su seguridad individual, y no ha dudado en perjudicar al conjunto con tal de salvar su actitud egoísta. La conclusión del mensajero, con su retorno a la sabiduría tradicional en la referencia al carácter efímero de la existencia humana, que puede cambiar abruptamente en el término de un mismo día (vv. 863-866), representa el más adecuado colofón para detenerse en la meditación acerca de este contraste. El cuarto estásimo terminará de confirmar el

tema, y, a su vez, permitirá observar la inversión del planteo en su perspectiva más adecuada.

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

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

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

argumento. Seguramente, Eurípides hubiera podido poner en boca de Alcmena una manera más convincente de justificar su conducta. Pero si no lo hace, es porque sus razones deben quedar expuestas como insuficientes. Tampoco podrá argumentar desconocimiento acerca de sus obligaciones en este punto. Será el criado quien, inmediatamente, la pone en presencia de la realidad (v. 961):

Οὐκ ἔστ' ἀνυστόν τόνδε σοι κατακτανεῖν.

De modo que, indudablemente, el acto que está a punto de realizar será reconocidamente malo, puesto que es imposible de llevar a término. Es interesante el análisis que de esta escena de *agón* realiza Duchemin,¹² cuando afirma que Eurípides ha condensado en un solo agón la materia correspondiente a dos debates: aquel que se refiere al punto de vista moral, y se debate entre Alcmena y el criado en la estichomitía de los vv. 961-974, y aquel en el que prima el valor dramático, y tiene lugar entre Alcmena y Euristeo, con el alegato de éste en los vv. 983-1017, y el diálogo final de los vv. 1020-1053, en el que se define la decisión de la madre de Heracles. Sin embargo, si bien el resultado de ambos agones, desde una consideración argumental, consiste igualmente en la muerte de Euristeo, desde el punto de vista teatral, en cambio, cada uno de estos agones tendrá un resultado distinto.

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

¹² Cfr. Duchemin.(1968), p. 76.

La conclusión del primer agón es de carácter moral: queda definitivamente claro que la decisión tomada por Alcmena es moralmente incorrecta. Pero esta decisión moral, elaborada desde una perspectiva racional, debe ser confrontada con la realidad de las personas involucradas para que se haga carne en la conciencia de cada uno la crueldad que una decisión de este tipo lleva aparejada. Es lo que justamente provocará el segundo agón.

La entrada en escena de Euristeo contrasta vivamente con todo lo que se ha dicho de él en el resto de la tragedia. El pérfido y cruel que quería torturar, como un bárbaro, a los hijos de Heracles, y manchar el respeto debido a los altares, se comporta ahora como un ciudadano que sabe abogar por sus derechos y respetar las decisiones de sus captores, aunque estas no se ajusten a los dictados de la justicia. Y todavía más: luego de la *rhesis* de los vv. 983-1017, en que hace, en un marco de dignidad, un último intento por salvar su vida, enmarca toda su conducta dentro del cuadro general de aquello que fue decidido desde siempre por la voluntad de los dioses. De este modo, si su conducta anterior obedeció a los dictados de Hera (vv. 1039-1040), ahora su tumba servirá como protección para Atenas y para todos los heraclidas. No hay injurias en su boca, no hay improperios ni amenazas futuras. El oráculo que trae a cuento Euristeo en el fin de la tragedia (vv. 1026-1044), que tantas dificultades ha provocado en los críticos, en realidad tiene una función teatral muy definida: más allá de su carácter etiológico, y de las acciones culturales específicas a las que se refiera, es evidente que este oráculo muestra la contracara de Alcmena: en la derrota, Euristeo sabe comportarse con mayor humanidad que aquella en la victoria. El cuadro inicial de la tragedia se ha invertido completamente. La valentía y lealtad de los atenienses, que parecían contrastar con la crueldad de los argivos, termina siendo también crueldad extrema; mientras tanto, la salvación de la ciudad y de los heraclidas recaerá ahora en los méritos del argivo que de victimario se convirtió en víctima, y de cruel insensible en factor de humanidad y perdón. Es por la claridad con que esta inversión se ha desarrollado a lo largo de la obra que creemos que no puede sostenerse la interpretación tradicional de la tragedia como de una obra belicista en honor de la Atenas que acaba de entrar en un conflicto con Esparta. En

todo caso, la relación de la obra con la realidad política de Atenas se esconde en un lugar mucho más profundo que aquel que habla de un Eurípides belicista o pacifista, contrario o favorable a Atenas o a la guerra de reciente inicio.

Universidad Nacional de La Plata

BIBLIOGRAFÍA

- Boeckh, A. (1808) *Graecae tragodiae principum Aeschyli, Sophoclis, Euripidis*, Heidelberg.
- Burian, P. (1977) "Euripides' Heraclidae: an Interpretation", *CPh* 72; 1- 21.
- Campbell, L. (1881) *Sophocles*, T.I, London.
- Conacher, D.J. (1967) *Euripidean Drama. Myth, Theme and Structure*, Toronto.
- Devereux, G. (1971) "The Psychosomatic Miracle of Iolaos", *PP*, 167-179.
- Duchemin, J. (1968) *L'AGON dans la tragédie grecque*, Paris.
- Firnhaber, C.G. (1840) *Die Verdächtigungen Euripideischer Verse*, Leipzig.
(1846) "Über Euripides Herakliden", *Philologus* I; 446-458.
- Fix, Th. (1843) *Euripidis Fabulae*, Paris.
- Garzya, A. (1956) "Studi sugli Eraclidi di Euripide", *Dioniso*; 17-24.
- Grube, G.M.A. (1941) *The Drama of Euripides*, London.
- Guerrini, R. (1972) "La morte di Euristeo e le implicazioni etico-politiche negli Eraclidi di Euripide", *Athenaeum*; 45-56.
(1973) "La morte di Macaria", *SIFC*; 46-68.
- Jebb, R.C. (1878), ad.loc. in *Encyc.Brit.*, London.
- Lloyd, M. (1992) *The Agon in Euripides*, Oxford.
- Macurdy, G.H. (1966) *The Chronology of the Extant Plays of Euripides*, New York.
- Mahaffy, J. (1880) *History of Greek Literature*, London.
- McDonald, M. (1978) *Terms for Happiness in Euripides*, Göttingen.
- Méridier, L. (1961) *Euripide*, Tome I, Paris.
- Schaerer, A. (1958) *L' Homme Antique et la Structure du Monde Intérieur*, Paris.
- Schmitt, J. (1921) *Freiwilliger Opfertod bei Euripides*, Giessen.
- Spranger, J.A. (1925) "The Political Element in The Heracleidae of Euripides", *CQ*; 117-135.
- Stoessel, F. (1956) "Die Herakliden des Euripides", *Philologus*; 207-223.
- Webster, S. (1941) *The Tragedies of Euripides*, London.
- Wilamowitz-Moellendorf, U. von (1875) *Analecta Euripidea*, Berlin.
(1882) "Excursus zu Euripides Herakliden", *Hermes*, XVII; 337-357.
- Willink, C.W. (1990) "The Young of Athens: Religion and Society in Herakleidae of Euripides", *CQ* 40; 329-339.

Zuntz, G. (1947) "Is the Heraclidae Mutilated?", *CQ*; 46-59.
(1955) *The Political Plays of Euripides*, Manchester.