



**El módulo canto/recitación y
la consideración genérica aristotélica
en la escena de Casandra y Hécuba
en *Troyanas* de Eurípides**

Juan Tobias Napoli

Universidad Nacional de La Plata
Argentina

La valoración de *Troyanas* de Eurípides ha debido recorrer un camino no similar al de tantas otras de sus tragedias: remontar la cuesta de una crítica que es inflexible a la hora de señalar múltiples errores, y de todo tipo. Quien mejor expresó esta línea de lectura crítica, inspirada evidentemente en la actitud de Schlegel, ha sido Haigh, que, a fines del siglo pasado, señalaba que la trama de *Troyanas* está constituida por un conjunto de escenas desconectadas, y, además, marcaba que el estilo está lejos de aquel que constituye el del mejor Eurípides¹. 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 estas acciones pertenecieran a la epopeya y no fueran 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 quien se sigue la progresión en su continuidad), la pérdida de la tensión interior es la marca distintiva de la tragedia². Rivier dirá algo parecido³.

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 tragedia⁴. En este sentido, la escena entre Casandra y Hécuba del primer episodio, en donde se invertiría el valor tradicional de la monodia como expresión del *pathos* y de la parte yámbica como expresión de la racionalidad, serviría para testimoniar esta atrofiación de la perspectiva genérica aristotélica. Nosotros postularemos, en cambio, que esta alternancia entre el canto y la recitación, con los valores específicos que suscita, responde a una

1 Cfr. A. E. HAIGH (1896): *The Tragic Drama of the Greeks*, Oxford, p. 300.

2 Cfr. ROMILLY, J. de (1971): *Le temps dans la tragédie grecque*, Paris, p. 14, n. 8, y p. 26.

3 Cfr. RIVIER, A. (1944): *Essai sur le tragique d'Euripide*, Lausanne.

4 Un resumen de la cuestión de *Troyanas* en referencia con la Poética aristotélica puede verse en F. DUNN (1993): "Beginning at the End in Euripides' Trojan Women", *Rheinisches Museum für Philologie*, 136, pp. 22-35.

necesidad interior de la tragedia que, además, es congruente con la perspectiva aristotélica.

Sin embargo, pueden reconocerse en la obra muchas características que, a posteriori, Aristóteles condenará de manera expresa: la trama no es una acción simple⁵, sino una secuencia de episodios⁶; esta trama no contiene ninguna peripecia o cambio de fortuna⁷; y, además, esta trama carece de una complicación específica, a partir de la cual pueda producirse el desanudamiento⁸. 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, nos encontraremos con que la unidad de la obra es perfecta y absoluta⁹. Un error de criterio congruente con el anterior es el cometido por Burnett, quien intenta reconstruir el carácter aristotélico de la obra, aun a costa de forzar su 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 trama¹⁰. No tiene en cuenta, evidentemente, que nada de esto se desprende de la lectura del texto.

Es en este contexto crítico donde 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.

El primer intento de respuesta estuvo relacionado con una referencia a los avatares políticos de la vida de Atenas. La tragedia, según datos que parecen precisos, fue representada en el mes de marzo del año 415, en un momento bastante 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 Alcibiades, 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 atenienses¹¹. Durante mucho tiempo, esta

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

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

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

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

9 Cfr. G. PERROTTA (1952): "Le Troiane di Euripide", *Dioniso*, 15, pp. 237-250.

10 Cfr. A. BURNETT (1977): "Trojan Women and the Ganymede Ode", *YCS*, 25, pp. 291-316.

11 Cfr. NORWOOD (1948): *Greek Tragedy*, London, p. 244.

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 diferencien entre sí en matices a veces poco importantes¹².

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 Gregory¹³. Parmentier había ya desacreditado, con anterioridad, la posibilidad de que la obra contenga alguna alusión a los designios imperiales de Atenas en Sicilia¹⁴. 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 ocurrieran¹⁵. 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 querría transmitir¹⁶. La respuesta de Kovacs a esta posición es muy 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,

12 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): "Warum schrieb Euripides seine Troerinnen?", *Philologus*, 59, 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): "Eurípides Tragedies of 415 B.C.: The Deceitfulness of Life", *GS*, pp. 127-148; E. DELEBECQUE (1951): *Euripide et la guerre du Péloponnèse*, Paris, pp. 245-262; CONACHER (1967): *Euripidean Drama: Myth, Theme and Structure*, Toronto and London, p. 136; R. GOOSSENS (1962): *Euripide et Athènes*, Brussels, pp. 520-527; P.G. MAXWELL-STUART

(1973): "The Dramatic Poets and the Expedition to Sicily", *Historia*, 22, pp. 397-400, y S.A. BARLOW (Ed.) (1986): *Euripides. Trojan Women*, Warminster, pp. 26-27.

13 Cfr. KITTO (1961): *Greek Tragedy. A literary study*, London; W. STEIDLE (1968): *Studien zum antiken Drama, Unter besonderer Berücksichtigung den Bühnenspiels*, Munich, p. 55, y J. GREGORY (1986): "The Power of Language in Euripides *Troades*", *Eranos*, 84, pp. 1-9.

14 Cfr. L. PARMENTIER (1925): *Euripides*, Paris, tomo IV, pp. 13-14.

15 Cfr. A.M. VAN ERP TAALMAN KIP (1987): "Euripides and Melos", *Mnemosyne*, 40, pp. 414-419.

16 Cfr. CROALLY (1994): *Euripidean Polemic. The Trojan Women and the Function of Tragedy*, Cambridge, p. 232, n. 170.

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 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 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 Atenas¹⁷. Por todas estas razones es que, si debe buscarse una clave de interpretación en la realidad política de la guerra del Peloponeso, ella deberá ponerse en otra parte: al menos, en la referencia al crescendo de un clima general bélico, pero nunca en un hecho específico 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 recientes¹⁸. Dentro de esta línea de lectura, la única alternativa que ofrecería la posibilidad 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 poetas¹⁹.

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

17 Cfr. D. KOVACS (1997): "Gods and Men in Euripides' Trojan Trilogy", *Colby Quarterly*, 2, pp. 162-176.

18 Cfr. U. VON WILAMOWITZ-MOELLEN-DORF (1906): *Griechische Tragödien*, III. Berlin, p. 263. También E.A. HAVELOCK (1968): "Watching the Trojan Women", en E. SEGAL (Ed.): *Euripides: a Collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs, p. 127, y A. POOLE (1976): "Total Disaster: Euripides' *The Trojan Women*", *Arion*, 3, pp. 257-287. En una línea un tanto diferente, V. DI BENEDETTO (1971): *Euripide: teatro e società*, Torino, cap. XI, sugiere que la obra responde a una "Poética del dolor". Más tarde (1982): *Euripide. Medea-Troiane-*

Baccanti, (Ed.), 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.

19 Cfr. principalmente G. MURRAY (1905): "The Trojan Women of Euripides", *Living Age*, CCXLV, pp. 37-52; R. SCODEL (1980): *The Trojan Trilogy of Euripides*, Göttingen, pp. 141-142, y D. KOVACS (1997), pp. 162-176.

embargo, la primera de ellas intenta todavía moverse dentro de la necesidad de justificar, de alguna manera, la relación de la tragedia con el 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)²⁰; por otro lado, estos trabajos destacan el hecho de que lo que serviría para mantener unidos los diferentes momentos de la obra sería el ritmo general de la composición o algunas interconexiones específicas y casuales en la relación entre los episodios²¹. En una dirección similar se mueve M. Lloyd, cuando sugiere que la obra debe ser leída a partir del contraste entre idealismo y realismo²². 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 significado²³. 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 compositiva²⁴.

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 trágico²⁵. No creemos que sea posible explicar así la obra eurípidea.

La otra opción crítica consiste en desprenderse definitivamente de los estándares aristotélicos, y analizar a la obra desde una perspectiva

20 Cfr. W.H. FRIEDRICH (1953): *Euripides und Diphilus: Zur Dramaturgie der Spätformen*, 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): *Euripide. Troiane. Eracle*, Milan, pp. v-xxiii; K. GILMARTIN (1970): "Talthybius in The Trojan Women", *AJP*, 91, pp. 213-222; T.J. SIENKEWICZ (1978): "Euripides' Trojan Women: An Interpretation", *Helios*, 6, pp. 81-95. También toma al coro como factor de unidad compositiva A.M. GONZÁLEZ DE TOBIA (1991-1992): "El coro de Troyanas: una interpretación", *Revista de Estudios Clásicos*, 22, 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 esta-

ban rompiendo las estructuras históricas y políticas.

21 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. ALBINI (1976): "Linee compositive delle Troiane", en O. LONGO (Ed.): *Euripide: Letture critiche*, Milan, pp. 153-162.

22 Cfr. M. LLOYD (1984): "The Helen scene in Euripides Troades", *CQ*, 34, pp. 303-313.

23 Cfr. J. ASSAEL (1990): "L'image de la submersion de Troie dans les Troyennes d'Euripide", *REA*, XCII, pp. 17-28.

24 Cfr. J. GREGORY (1986).

25 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).

genérica diferente. Así, han aparecido clasificaciones al estilo de “drama lírico”, u “obra de propaganda”, o “estudio del dolor”²⁶, 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 particular²⁷. 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. Ésta 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 épicos²⁸. 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 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 dominante²⁹.

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

26 El primero en hablar de la obra como drama lírico fue M. POHLENZ (1954): *Die griechische Tragödie*, 2 vols., GÖTTINGEN, 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): “Euripides’ Trojan Women: All is Vanity”, *CW*, 65, 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): *The Drama of Euripides*, London, p. 282.

27 Cfr. F.M. DUNN (1993), esp. p. 24.

28 Cfr. F.M. DUNN (1996): *Tragedy’s End. Closure and Innovation in Euripidean Drama*, New York, esp. cap. 7, pp. 101-114.

29 Cfr. N.T. CROALLY (1994): *Euripidean Polemic. The Trojan Women and the Function of Tragedy*, Cambridge, esp. cap. 1: “Teaching, ideology and war”, pp. 17-69.

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 respecto³⁰, resulta evidente que la creación eurípidea está, en cuanto a la concepción de la trilogía encadenada, muy lejos de Esquilo. 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 en esta línea de lectura donde cobra significado la escena entre Hécuba y Casandra. Una es la contracara de la otra³¹. Explica muy bien Di Benedetto que esta escena en la que interviene la profetisa virgen testimonia la atrofiación del módulo canto/recitación. Esta atrofiación se produciría porque el contraste de la actitud de la futura concubina de Agamenón a través de cada uno de los dos momentos de su intervención (lírico primero y recitado a continuación) implica una esclerosis deliberada e irónica de la doble expresión del *páthos* y de la razón³². Ocurre que, en lugar de estallar la escena de canto como corolario 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 de manera inversa. 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

30 Un buen intento interpretativo, a este respecto, es el realizado por R. AELION (1983): *Euripide héritier d'Eschyle*, Paris.

31 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): "Le Troiane di Euripide", *Dioniso*, 15, pp. 237-250, esp. pp. 240-244.

32 Cfr. DI BENEDETTO (1982): *Euripide. Medea-Troiane-Baccanti*, Milano, p. 24.

éxtasis de la joven es la expresión de un delirio que la ubica por fuera de la realidad. Esta descripción es congruente con lo que cabe esperar en una monodia.

Sin embargo, cuando Casandra recupera la “normalidad” perdida, a través de los trímetros yámbicos de su *rhesis* 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 que da origen a la monodia a partir de una actitud falaz, 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. Por el contrario, creemos que, en este contexto, queda claro que la expresión patética previa por 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, una *mimesis* de una acción ritual que tiende a identificar las dos bodas y las dos desgracias producidas³³. 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 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. Éste 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, que sirve de eco a su monodia precedente, permitirá que comprendamos esto de manera adecuada. Analiza la cuestión de la guerra de Troya, como cada uno de los restantes personajes ha hecho hasta ahora. Su conclusión es semejante en todo a la que había sido la conclusión de Hécuba: ambas pasan por alto la decisión de

33 Cfr. L. BATTEZZATO (1995): *Il monologo nel teatro di Euripide*, Pisa, p. 180.

Atenea, que, según las palabras de Poseidón y de la propia diosa en el prólogo, había sido la causa de la guerra, y sólo prestan atención a la conducta de Helena, a la que consideran única responsable de esta guerra cruenta:

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

Porque intentaban recuperar a Helena, esto es, 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 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 cada uno de los dos bandos y analiza su relación costo-beneficio en función de los resultados que produce en cada uno de estos bandos.

Así, la *rhexis* 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 las cosas vergonzosas, porque la musa no quiere cantar un himno a los males (vv. 384-385). ¿En qué consisten las cosas αἰσχρά 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 beneficia-

dos: 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 *rhesis* 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. En última instancia, hay una soberbia y una falta de responsabilidad que es congruente con la crueldad de los aqueos.

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 *rhesis* 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 *rhesis* 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 de Odiseo recogidas en *Odisea*) y su conocida condena a profetizar y que nadie le crea. Sus palabras nos remiten también a Esquilo, en su *Agamenón*. Pero tienen también 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 Casandra. El equilibrio se produce 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 Casandra tendrán poco interés. Ella no ha escuchado lo que anunciaban los dioses en su epifanía del prólogo, y había malinterpretado su voluntad. Ahora que escucha, a través de Casandra, cuál es esta voluntad de los dioses, tampoco presta demasiada atención, ya que le sirve de poco consuelo. Las palabras de Casandra 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 Casandra, 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 por parte de Hécuba que ya se había manifestado con anterioridad.

Esta profundización del sentido individualista de ver las cosas (que es la consecuencia final de la escena con Casandra) podemos encontrarla en la *rhexis* de los versos 466-510. Allí, la guerra es analizada por Hécuba nuevamente como el producto de la boda de una mujer, como si Paris no hubiera estado involucrado. La *rhexis* se inicia 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 θεοὺς,
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 el 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 maqui-

nal³⁴. 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 autorreconocida 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 aceptación³⁵. 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 actos³⁶. 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 una imagen del prólogo (vv. 102-104). La célebre máxima de Solón³⁷ 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.

34 Cfr. J. ASSAEL (1992): "L'invocation schématique des dieux". Euripide, *Troyennes*, v. 469-471. *Revue de Philologie*, LXVI, 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.

35 Cfr. STEIDLE (1968), p. 51.

36 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.

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

La condición de tragedia de la obra se desprende de este contraste. La acción simple que reclamaba Aristóteles está constituida por la necesidad de comprender la causación de los dolores presentes. El carácter episódico de la obra responde a la variabilidad de estos intentos. La peripecia y la complicación de la trama, por su parte, se reemplazan por el avance de la incomprensión de la realidad de los dolores causados por la guerra de Troya. La inversión de los significados del canto y de la recitación en la escena de Casandra y Hécuba es, al mismo tiempo, un testimonio de la inversión de la significación tradicional de la tragedia: no se pasa de la felicidad a la infelicidad en un paulatino acercamiento hacia la sabiduría, como en el *Edipo Rey* sofocleo, sino que, desde la profundización de la infelicidad, se progresa en un paulatino desconocimiento de la realidad de la existencia humana. En un sentido tal vez novedoso (aunque muy moderno), esta progresión es profundamente trágica.

