

# El yo épico y el yo trágico en la Grecia antigua

*Larry J. Alderink\**

Me propongo en esta publicación exponer algunas reflexiones acerca de nociones diversas del yo o de la persona, que penetran y se difunden en la antigua cultura griega. Centraré mi enfoque en el yo épico y en los delineamientos dramáticos de los distintos yo que aparecen en unas obras seleccionadas de Eurípides, ya que esta muestra nos dará la posibilidad de examinar dos momentos de la manifestación del yo en la Grecia antigua y de así detectar los cambios en la concepción de persona durante la historia de su cultura.

Antes de contemplar antiguos conceptos griegos de identidad tenemos que atender, sin embargo, un problema conceptual: ¿cómo elaborar un concepto de la persona que sirva con éxito a nuestra interpretación de seleccionados materiales sobre la religión griega antigua y, en particular, las tragedias griegas? Podríamos comenzar construyendo una definición del yo, o de la persona, que no esté contaminada por dato alguno y luego usar esta definición para interpretar ejemplos particulares tomados de una variedad de fuentes. Sin embargo, como nuestra definición podría carecer de la capacidad de incluir a todos los ejemplos —o aun algunos— ofrecidos por nuestras fuentes, y como podría necesitar la inclusión de ejemplos que nuestras fuentes no ofrecen, encontrar una fórmula estándar no es la posibilidad más prometedora. En vista de las diferencias significativas en las formas según las cuales los seres humanos han sido entendidos de una cultura a la otra, podemos a duras penas suponer ser capaces de ofrecer una definición del yo o de la persona y menos de la naturaleza humana que pueda servirnos como una invariante intercultural en la búsqueda de una humanidad común. A raíz de la variedad impresionante en las formas humanas de identidad, podemos tener poca

---

\* Ponencia presentada en el simposio sobre la noción de persona, del XVII Congreso Internacional de Historia de las Religiones. México, 1995.

confianza en nuestra habilidad de componer una “persona humana” universal que algunas religiones –por no decir la mayoría o todas– reconocerían y aceptarían.

Excelentes estudios han sido dedicados a la terminología que los griegos antiguos usaron para designar varios aspectos de los seres humanos; pero lamentablemente para nuestro propósito, las tragedias no están consideradas en ellos<sup>1</sup>. Distintos de tales estudios de terminología local son otros de índole literaria que consideran a la poesía de Homero y a la poesía trágica como expresiones de la experiencia humana en general, cuyas verdades son “atemporales” y por ende válidas universalmente ya que son expresiones fundamentales de la naturaleza humana<sup>2</sup>.

Nuestro terreno estará más firme si suponemos que los conceptos de las personas varían de una cultura a otra y según las diferentes épocas en una cultura particular; y nuestros resultados serán mejores si suponemos que los conceptos de las personas diseñan funciones sociales y son sociales en cuanto a origen y naturaleza. En esta perspectiva, la significación será a la vez de índice y reflexiva, es decir, nuestras interpretaciones dependerán del contexto tal como un índice depende de su libro, y cualquier camino entre nosotros y los griegos antiguos será influenciado por nuestros propios conceptos tanto como por los suyos<sup>3</sup>.

La presentación homérica de Aquiles en *La Iliada* y de Odiseo en la *La Odisea* ordena el mundo social y moral en torno a estas heroicas figuras, que constituyen

- 
1. Erwin ROHDE: *Psyche*, tr. W.B. Hillis (New York: Harcourt, Brace, 1925; publicación original en 1804); David B. CLAUS: *Toward the Soul: an inquiry into the Meaning of Psyche before Plato* (New Haven: Yale University Press, 1981); Jan BREMMER: *The Early Greek Concept of the Soul* (Princeton: Princeton University Press, 1983); y James M. REDFIELD: *Nature and Culture in the Iliad: The Tragedy of Hector (expanded edition)* (Durham y London: Duke University Press, 1994).
  2. Según Brian VICKERS, *Towards Greek Tragedy: Drama, Myth, Society* (London: Longman, 1973: 3) “La conducta humana en estas obras no es especial, exclusiva de la ‘tragedia griega’. Conciérne estas pasiones humanas fundamentales que son reflejadas a un grado mayor o menor en la literatura de todas las naciones y de todos los tiempos. En la tragedia griega la gente ama y odia como nosotros; protege o destruye como nosotros; al igual que nosotros, se engañan unos a otros, abusan del lenguaje o de las creencias para perseguir sus fines propios. No están menos preocupados que nosotros –o nuestros descendientes, felizmente– por la integridad personal, la justicia y la salud política”. Encontrar una línea directa de los griegos a los modernos será difícil. Aun si pudiéramos preguntar a un antiguo e imaginario ateniense: “¿Qué suerte de persona es Agamenón?”, no obtendríamos una respuesta satisfactoria, y si debiéramos conversar acerca de Agamenón con nuestro imaginario ateniense hablaríamos posiblemente desatinos. Ver Bernard WILLIAMS, *Shame and Necessity*, Sather Classical Lectures 57 (Berkeley: University of California Press, 1993: 1-20 especialmente), sobre “Los griegos y nosotros”.
  3. Ver Marcel MAUSS: “A Category of the Human Mind: The Notion of Person, the Notion of Self”, en Michael CARRITHERS, Steven COLLINS y Steven LUKES: *The Category of the Person: Anthropology, Philosophy, History* (Cambridge: Cambridge University Press, 1985).

las “personas ideales” de la sociedad que representan<sup>4</sup>. Figuras como Agamenón y Odiseo, Héctor y sobre todo Aquiles, que forman parte de *La Iliada* y *La Odisea*, muestran varios aspectos del héroe épico:

1. Los seres humanos están condenados a ser mortales; la mortalidad pone límites a la existencia humana, lo que el guerrero sabe mejor que cualquier otro, ya que su función y obligación social consiste en confrontarse con otros guerreros, que intentan matarlo.
2. Para un héroe, pero no para la población en general, el honor puede compensar la mortalidad, especialmente si el honor perdura en forma de gloria y fama.
3. El honor, la gloria y la fama son inestables y peligrosos; se ganan y se pierden en la batalla.
4. El héroe que compite por honor y gloria en el campo de batalla será altamente estimado y de esta manera elevado por encima de otros griegos, ya que su coraje de arriesgar la vida lo marcará como alguien distinto de los otros griegos.
5. El héroe evitará un comportamiento inadecuado (*aischros*) y sobre todo la pérdida del honor, que se suma a su vergüenza.
6. En breve, el héroe homérico es alguien que logra excelencia arriesgando su vida en una competencia mortal con otro héroe. La recompensa tiene un precio alto precisamente porque sólo uno u otro la ganará, de tal manera que el riesgo distingue al héroe de otros hombres y la muerte es la razón misma para luchar por la gloria<sup>5</sup>.

Se deduce que excelencia, coraje, honor, gloria, fama y todos los otros valores nobles eran tan deseables precisamente por la mortalidad humana<sup>6</sup>. También se deduce que la venganza era un tema difundido en el mundo heroico porque una competencia por honor y fama engendraría otra, y un desaire de honor invitaría a la reacción. Cuando una sociedad pone tanto énfasis en el honor que una herida a éste invita al desquite, el honor es un premio constantemente sujeto a competencia. Así, el celo –o la envidia (*phthonos*)– es un mecanismo social en el corazón

---

4. Ver Jasper GRIFFIN: *Homer on Life and Death* (Oxford: Clarendon Press, 1980) y Gregory D. ALLES: *The Iliad, the Ramayana, and the work of Religion: Failed Persuasion and Religious Mystification* (University Park: Pennsylvania State University Press, 1994).

5. Ver Hans VAN WEES: *Status Warriors: War, Violence and Society in Homer and History* (Amsterdam: J.C. Gieben, 1992) y Naoko YMAGATA: *Homeric Morality* (Leiden: E.J. Brill, 1994).

6. Ver Paul CARTLEDGE: *The Greeks: A Portrait of Self and Others* (Oxford: Oxford University Press, 1993: 3-4 y 18-35).

y la mente de los héroes, que los estimulará a buscar una revancha a cualquier desafío, ya que *La Iliada* es un relato de venganzas que termina con la muerte de héroe tras héroe.

Los yo o personas épicas no deben ser construidos como individuos entre individuos o como personas definidas por rasgos particulares, sino como personas en un juego de condiciones sociales y compuestas por factores de sus entornos. Aquiles y todos los otros como él muestran a sus personas o egos actuando entre ellos y así son conocidos en acción. El honor es el premio más cotizado en una sociedad competitiva y jerárquica; y la vergüenza, la negación del honor, debe ser evitada más que cualquier otra cosa. Los yo son formados en relación con otros yo en un “sistema” dentro del cual reconocimiento y evaluación son públicos y constantemente reiterados mediante matrimonio, competencias atléticas y sobre todo batallas. La envidia significa que un modelo de honor es aplicable a la élite de la sociedad griega, común y medible para todos, y objeto de deseo para todos los *aristos*. La excelencia (*arete*) como norma de valor es pública y variable, y así el todo es dinámico con competencia plena para ese objeto social más apreciado, el honor, que es la fuerza motivadora del sistema cultural que muestra *La Iliada*. La venganza es un motivo secreto y disfrazado.

Herodoto dio una definición general de la identidad griega: consiste en una sangre común, costumbres comunes, un idioma común y una religión común (8.144)<sup>7</sup>. Él no estaba solo en este afán de distinguir a los griegos de los otros, ya que, como un estudioso de la tragedia griega lo demostró recientemente, “los bárbaros eran una preocupación particular de los autores de las tragedias griegas”. El motivo de esta preocupación, después de la guerra entre Grecia y Persia, era un interés por distinguir un ‘yo’ griego de un ‘yo’ no-griego: “...los escritos griegos sobre los bárbaros son generalmente un ejercicio en la definición personal, puesto que el bárbaro es muchas veces retratado como opuesto al griego ideal”<sup>8</sup>.

Griegos y no-griegos no eran, sin embargo, los únicos caracteres que poblaron el teatro trágico, o las únicas personas que figuraban en la tragedia griega. Multiplicidad y también polaridad es la descripción exacta para la gente que se paseaba en el escenario antiguo. Algunas figuras eran hombres; otras, mujeres. Algunas eran libres, otras eran esclavas. Algunas eran jóvenes mientras que otras eran viejas. Algunas eran divinas y otras humanas. Tal abundante población, dividida por fuertes polaridades, sugiere que las tragedias griegas están animadas por un interés en los aspectos psicosociales de su entorno, y como tal ofrecen represen-

---

7. Paul CARTLEDGE: *ibídem*.

8. Edith HALL: *Inventing the Barbarian: Greek Self-Definition through Tragedy* (Oxford Clarendon Press, 1991: 1).

taciones alimentadas por el interés propio y filtradas a través de la reflexión sobre sí mismo y un fuerte deseo de mantener los límites entre ellos y los otros<sup>9</sup>.

¿Cómo podemos entender a tan diversas personas presentadas en un teatro con un público de miles de espectadores? ¿Cómo el público de los griegos antiguos podía entender a tales personas? Estas son las preguntas que nos ocuparán en este ensayo. Un problema perturbador aguarda cuando pensamos en el “dramatic personae” del teatro griego y observamos que los dioses, como los humanos, hacen su aparición ante un auditorio<sup>10</sup>. ¿Podríamos leer el texto de un drama griego antiguo, o podría un griego antiguo presenciar una pieza de teatro y luego moverse más o menos directamente desde texto o desde los actores hacia la gente que camina por la calle? Sabemos, naturalmente, que no podríamos transportarnos directamente desde el teatro de Dionisos, en el pie sureño de la acrópolis de Atenas, a una calle donde nos encontraríamos con Atenea o Apolo. ¿Pero podríamos esperar encontrarnos con una Casandra o tener un Astianax en los brazos? ¿Podríamos, por ejemplo, leer una Medea o una Hécuba desde el escenario e impactar al hombre de la calle? Menelao o Helena, ¿son personas reales? Atenea y Apolo, ¿son personas reales? ¿Y en qué se distinguen Medea y Hécuba de Atenea y Apolo?

Sugiero que Medea, como Atenea, son personas “del escenario” más que “reales”. El único lugar donde los griegos clásicos podían encontrarlas era el teatro. Agamenón es una figura en un poema o un personaje en un drama, un *ethos*. ¿Por qué? Porque –así lo sugiero– Agamenón no *es* una persona real, ni aun *es como* una persona real... Agamenón es una persona *textual*. La pregunta que queremos hacer, entonces, no es una pregunta de sentido común sobre la personalidad o identidad humana, porque un Agamenón no puede leerse de una página o desde el escenario, como podríamos pensar: él es más un carácter en un texto que una persona en una sociedad.

Si nuestro concepto de una persona “real”, es decir socialmente real, difiere significativamente del concepto de una persona de drama que caminaba por el escenario griego, ¿cómo seremos entonces capaces de entender *esa* persona, ese carácter en una pieza de teatro? ¿Qué nos hará entender una figura trágica? Aquí nos puede ayudar una distinción desarrollada por Roland Barthes, la distinción entre una *persona*, “una libertad moral dotada con motivos y una sobredeterminación de significados”, y una *figura*, “un entretejido impersonal de símbolos combinados

---

9. Ver Jean-Pierre VERNANT y Pierre VIDAL-NAQUET, *Tragedy and Myth in Ancient Greece* (New Jersey: Humanities Press, 1981: 1-6, sobre el desarrollo psicológico en la tragedia griega.

10. Sobre las presentaciones de los dioses en Eurípides, ver Mary LEFKOWITZ: “‘Impiety’ and ‘Atheism’ in Euripides’ Dramas”, *Classical Quarterly* 39 (1989: 70-82) y G.B. KERFERT, *The Sophistic Movement* (Cambridge: Cambridge University Press, 1981: 169).

bajo el nombre propio”<sup>11</sup>. También puede ser útil otra distinción hecha por Mikhail Bakhtin, entre *carácter* como “una categoría generalizada, monológica, terminada, dada y determinada en todos los aspectos de “ser distinto”, y *persona* como “un evento único, todavía por revelarse mediante el diálogo, que tiene el ‘ya estar hecho’ y lo impredecible enraizados en condiciones relacionadas con el ‘sí mismo””.<sup>12</sup> Estas distinciones son útiles si nuestros objetivos son entender a un Agamenón o a un Aquiles. Con Barthes podemos considerar un texto como un “lugar” y el nombre de Aquiles será una marca en el lugar y “tomará su sitio entre las coartadas de la operación narrativa, en el entretejido indeterminable de significados”<sup>13</sup>. Y con Bakhtin quizá no tengamos que preocuparnos de figuras literarias como si fueran representaciones simétricas de personas reales... bien pueden haber sido algo muy diferente.

Podemos usar los términos “figura textual”, “ego textual” o aun “persona textual”, mientras pensamos en varios modelos de la personalidad humana y examinamos nuestro material para diferentes conceptos del “yo” o de la persona. También debemos prestar atención a la manera cómo las personas dramáticas son construcciones de lenguaje y de gestos, y por consiguiente cómo la personalidad dramática deriva de la acción teatral<sup>14</sup>. Así, la distancia entre común y teatral será un principio importante para la interpretación de la “persona” o del “yo” en la tragedia griega. Sugiero, además, que contemplemos el teatro trágico de Atenas como un laboratorio social para realizar experimentos, un lugar donde autores, actores y público participan en varios experimentos, donde se trabajan los conceptos de lo que las personas son y pueden ser. La categoría de las personas variará ampliamente comenzando con figuras que tuvieron su origen en la tradición épica. Los temas vertidos por la tradición épica –nombres, guerras, destinos, riesgos, venganza, etcétera– constituyen el juego de variables experimentales. Las perso-

---

11. Roland BARTHES: *S/Z*, tr. Richard Miller (New York: Farrar, Straus and Giroux, 1974: 94).

12. Michael HOLQUIST: *Dialogism: Bakhtin and his World* (Londres: Routledge, 1990), p. 162.

13. BARTHES: *ibídem*.

14. John GOULD: “Dramatic Character and ‘Human Intelligibility’ in Greek Tragedy”, *Proceedings of the Cambridge Philological Society* 24 (1978: 43-67), ha mostrado cómo el gesto y el lenguaje teatrales dibujan “...una barrera alrededor de la figura dramática que separa a él o a ella de las complejidades y continuidades perturbantes de nuestros tratos diarios con las personas... [esto es] moldeado por un principio de existencia limitada”.

Ver también Jonathan Z. SMITH: “The Bare Facts of Ritual”, en *Imagining Religions: From Babylon to Jonestown* (Chicago: University of Chicago Press, 1982: 63), donde ha mostrado cómo un ritual crea un “ambiente controlado donde las variables (i.e., los accidentes) de la vida ordinaria pueden ser desplazadas precisamente porque son sentidas como siendo tan irresistiblemente presentes y poderosas. El ritual es un medio de crear una tensión consciente de las cosas haciendo de tal modo que esta perfección ritualizada sea recogida en el curso ordinario, incontrolado de las cosas.”

nas, representadas por actores en el escenario, serán parte del objeto experimental, cambiando o resistiendo al cambio según cómo se les aplique el tema en el curso de la trama. Y la trama será el núcleo del experimento, porque permite a muchas personas o “egos” ser expuestos a tratos de diferente índole para imaginar resultados y hacer observaciones. Por ejemplo, si la venganza se consigna como constante y el género como variable, *La Medea* se transforma en un experimento en el cual podemos observar cómo actuaría la venganza si una mujer, en lugar de un hombre, la busca y realiza; como si Eurípides y sus atenienses imaginaran un nuevo personaje y luego lo activaran en el espacio teatral. Digamos tentativamente que el teatro será una concentración sobre uno u otro aspecto de la vida social, abstraída o extraída con fines de análisis y observación, en un esfuerzo por imaginar alternativas y opciones<sup>15</sup>.

Así preguntamos: ¿cómo podemos pensar acerca de la persona o del yo en el teatro trágico? En mi hipótesis, los experimentos de los autores, los actores y el público requerían habilidades específicas de los unos y de los otros. Naturalmente los actores consideraron necesario representar su parte de manera persuasiva y convincente, o los experimentos no lograrían incentivar a la audiencia a seguir los acontecimientos, es decir pensando paso por paso a lo largo de la trama. La audiencia también estaba contribuyendo: aquellos que observaban la acción y escuchaban las palabras, tomarían la actuación al pie de la letra para no perderse el drama. Es decir: mientras el público está en el teatro tiene que razonar con fe, o no puede razonar del todo.

La acción, el lenguaje, la pena y el terror –forjados por los dramaturgos– representan los signos de la retórica más que la descripción. Esto significa que nosotros podemos reconocer el carácter *hecho* y *construido* de las presentaciones. ¿Qué estaban haciendo los autores? Yo supongo que ellos estaban creando ambientes de fe –la fe experimental y cuidadosamente proyectada para la consideración y reflexión de un público que pueda examinar los egos o las personas alternativas.

En consecuencia, necesitamos dos pasos: (1) Es necesario *crear* lo que nos quieren hacer creer para pensarlo profundamente, y así sentir su fuerza; y (2) es necesario *penetrar visualmente* lo que el escenario nos quiere hacer creer para poder ver, a través y más allá del escenario, a la sociedad, y así pensar y aprender sobre ella. Sólo ver no es creer, y creer no es suficiente para los autores de las

---

15. Para una discusión acerca de la “dislocación” de un público fuera de su marco acostumbrado, ver R. H. STACY: *Defamiliarization in Language and Literature* (Syracuse: Syracuse University Press, 1977: 175), especialmente en consideración a la ironía como reconocimiento de incongruencias.

tragedias. Ver a través de la fe es el primer y mayor paso hacia el conocimiento. ¿Cómo podemos ver a través de los yo en el escenario? Ver que la vida en la calle o *agora* y la acción en el escenario tienen en común el único y crucial factor del *estar hecho*, permite a las personas sociales, que observan a las personas del drama, aceptar o rechazar lo que eran y lo que hacían y, además, originar en ellos mismos cambios que considerados necesarios o deseables.

Muchas obras de los autores de tragedias clásicas griegas tienen caracteres que demuestran uno u otro aspecto de venganza. Aplicando el mito de la casa de Atreo, rey de Argos, como referencia para su *Orestia*, Esquilo muestra el triple juego entre selección y fatalidad, entre religión y venganza, entre inocencia y culpa. Sófocles también retrata a Orestes como un instrumento de justicia que se transformó en una víctima de la misma justicia. Eurípides trabaja con un conjunto de problemas ligeramente diferente, porque él hace experimentos con sus caracteres, sometién-dolos a condiciones experimentales para determinar cómo reaccionarían. Mientras Esquilo y Sófocles exploran un sistema presionando sus caracteres para mostrar cómo podrían actuar, Eurípides experimenta con el sistema, creando a la perfección caracteres imaginarios y ficticios, los que descubren rasgos inesperados del propio sistema. El tratamiento que da a varios yo es el tema que heredó de Esquilo y Sófocles y finalmente de Homero: venganza. Mi aseveración es que el factor central es el concepto del yo o de la persona, aquellos caracteres que en las tragedias reaccionarán a la venganza de una u otra manera, desconocida antes de la creación del drama. Por ejemplo: al aplicar venganza a Medea, Eurípides lleva a cabo un experimento; al aplicarla en forma diferente a Hécuba, ejecuta otro experimento, y obtiene resultados distintos en cada caso.

En *La Medea* Eurípides examinó la justicia y la venganza. Un número asom-broso de reversos o inversiones llenan este drama, comenzando con el hecho de que un carácter femenino busque, planee y cobre venganza de un personaje masculino que la ha maltratado. Medea dejó Colquis con Jasón, después de haber matado a sus hermanos para escapar, y como mujer de Jasón ella vivió en Corinto. Pero Jasón había tomado a la hija del rey de Corinto como su nueva mujer, en una movida egoísta y astuta para sus fines políticos. Medea es extranjera y mujer, por ende doblemente una no-ciudadana, carente del recurso de un esposo para su protección y de una corte dónde recurrir para recibir justicia por los actos malos que Jasón hizo en su contra cuando él rompió el juramento de matrimonio y desdeñó el rango real de Medea.

Medea es una mujer que coge para ella el privilegio que por costumbre está reservado a los hombres. En una ciudad donde la casa real es corrupta y la población carece de orden, la amenaza de violencia está a la vista –y aquí Medea hace lo que cualquier hombre haría. Ella se cuida, usando inteligencia y fuerza. Es violenta y su venganza es dulce, ya que mata a los hijos que tuvo con Jasón, así como a la nueva esposa, pero conserva vivo a Jasón, dejándolo llorar sus

pérdidas. Ella quiere sangre y así será su lema: “que mi esposo pague por lo que me hizo...” (260-61)<sup>16</sup>.

Medea quiere el privilegio masculino tradicional de venganza, y también quiere un segundo privilegio. Como ningún otro personaje femenino en la tragedia griega, Medea entra en competencia con los hombres y en condiciones iguales. A pesar de ser una mujer carente de poder, ella desarrolla una estrategia para persuadir al hombre más poderoso de la ciudad, el rey Creón, de aplazar su exilio. Ella demuestra destreza verbal y perspicacia intelectual, así como una visión moral al entrar en competencia con su esposo, aun acusándolo de no-varonil y falso, de devolver lo malo por lo bueno, de carecer de conocimiento propio y de ser incapaz de manejar un rechazo sexual. Sobre todo, ella logra sus objetivos (4146-626). Finalmente, lejos de limitarse a pensar no más allá de la satisfacción de su deseo de venganza, ella negocia con otro rey, el rey Egeo de Atenas, por su refugio después de haberse asegurado un transporte seguro –con la ayuda de Hermes– de Corinto a Atenas (663-758). Mujer frente a hombre y extranjera contra griegos, Medea no solamente se mantiene firme, sino que cumple su cometido, hasta confrontar a Jasón con la verdad de que los hijos que tuvieron él y ella, murieron con una enfermedad transmitida por su padre (1364).

La intensidad de su venganza impulsa a Medea a exceder los límites del control y de las conveniencias sociales. Ella desea escuchar acerca de la muerte de Creón y Creusa, el rey y su hija, la amante de Jasón, y goza doblemente al escuchar que murieron en agonía (1134-45). No nos asombra que el mensajero cuestione su equilibrio emocional –¡loca y gozando su locura (1130-31)! Su exceso y locura, sin embargo, pueden ser vistos como componentes de un plan racional cuando ella mata a sus propios hijos, haciéndolos a ellos un instrumento de su propia venganza en un acto sumamente sano: combinar locura y cordura para conseguir su objetivo (1360-70). Una pregunta social surge del problema teatral: si una mujer es declarada loca cuando mata a sus hijos en venganza contra su esposo, ¿la venganza masculina no debería también parecer locura cuando el hombre mata en la guerra y crea una máquina social de guerra para entrenar a jóvenes con el fin de conducir más guerras?<sup>17</sup> Naturalmente, Jasón teme terminar también él como víctima de los instintos salvajes de Medea. Antes, él pensó haberle hecho un favor con llevarla a Grecia desde su lugar de origen en el Mar Negro, pero ahora él se da cuenta

---

16. Las citas son escogidas de las traducciones de *The Medea* por Rex Warner y *The Trojan Women* por Richmond Lattimore, en David Grene and Richmond LATTIMORE: *The Complete Greek Tragedies* (Chicago: University of Chicago Press, 1946 y 1947).

17. Ver Simon GOLDHILL: “Violence in Greek Tragedy”, en James REDMOND, ed., *Violence in Drama: Themes in Drama* (Cambridge: Cambridge University Press, 1991: 24), sobre los atenienses de Eurípides concebidos como máquina de guerra y cultura de guerra.

de que esta mujer bárbara hizo lo que ninguna mujer griega haría (1329-31). Para él la vida ha terminado (1350) en el sentido de que nunca más podría ser lo que anhelaba: padre, esposo, rey. Ahora sólo puede lamentar lo que ha devenido. ¿Se puede imaginar cómo pensaría un hombre griego contemporáneo y qué sentiría al regresar del teatro hacia su casa, preguntándose si una mujer griega jamás haría lo que la mujer no-griega hizo: matar a los hijos... matar al esposo?

Cuando Medea sale de Corinto como mujer victoriosa y libre, poderosa como persona mas no en su sociedad, ella jura regresar anualmente para las ceremonias religiosas que purgan la culpa del hecho de sangre (1381-83). El coro, por su parte, podía hacer pensar en una contraparte mítica a los rituales que Medea celebraría –otra mujer, Ino, quien también mató a sus hijos a causa de la locura enviada por una mujer– Hera la divina (1279-91). Medea no está sola... ¡es como una diosa!

La interpretación hecha por Eurípides de la venganza contagiosa ocurrida en la casa de Atreo y su retrato de Medea sugieren que estemos alertas a señales que distinguen a Eurípides de Esquilo y Sófocles y que apuntan a su propio manejo de los mismos temas que ellos trataban. Un análisis de *Las mujeres de Troya* nos llevará a una revaluación del concepto de persona –masculina y femenina, divina y humana, esclava y libre– presentado a una audiencia de Atenas en el teatro de Dionisos.

El drama *Las mujeres de Troya* se parece a muchos otros en los cuales Eurípides explotaba la guerra de Troya en favor de la perspectiva de los troyanos, posiblemente para proponer que su audiencia comparase la guerra griega contra Troya ocurrida en el pasado y la guerra de entonces de Atenas con Espartaco<sup>18</sup>. Al conectar la guerra de Troya de los poemas de Homero con la guerra del Peloponeso de su propio tiempo, Eurípides y el público de Atenas pueden escoger y recalcar varios aspectos de cada tema para enfocar una luz inesperada sobre el otro tema. También pueden pensar acerca de su situación de entonces al utilizar a la guerra de Troya como un espejo de su propia guerra, y así entrar en una forma de crítica y de análisis de sí mismos. Por ende, el resultado no será buscar en *Las mujeres de Troya* referencias específicas para eventos contemporáneos; se tratará de entender valores sociales más que hechos sociales, y de percibir cómo los conflictos de puntos de vista y contiendas entre armadas resultaron en incertidumbre social y en la experiencia de varias maneras de concebir la sociedad.

La coherencia de *Las mujeres de Troya* no está –me parece– ni en su trama ni en el desarrollo de sus caracteres, sino en la interacción de cada uno de los

---

18. Por ejemplo, en *Hécuba* explora las conexiones entre los que están en el poder y los que están explotados por los primeros, y en *Andrómaca* examina las relaciones entre guerra, esclavitud y vida familiar, utilizando de nuevo caracteres tomados de la familia real de la vencida Troya.

caracteres con Hécuba como punto central y en la refracción de su carácter que vislumbramos en sus interacciones con otros caracteres. La idea no será buscar unidad en Hécuba o cualquier otro personaje, sino escudriñar cómo las interacciones entre caracteres impresionan a los lectores y al público. Después del intercambio entre Poseidón y Atenea en el prólogo, Eurípides presenta tres momentos episódicos; cada uno de ellos vislumbra la vida después de la guerra de Troya<sup>19</sup>. Estos momentos son como paneles, ya que retratan la visión de los prisioneros tomados en la guerra, radicalmente cambiados de su estatus anterior y que funcionan como imágenes de valor social envueltos y escondidos en la vida diaria. Hécuba había lamentado la caída de su rango de reina de Troya a esclava de los griegos, de esposa a viuda, pero recién se da cuenta de su situación ruinosa<sup>20</sup>. Ni ella ni el coro pueden prever el futuro, y por consiguiente están angustiados; sólo saben que Casandra está asignada a Agamenón, Polixena a la tumba de Aquiles, Andrómaca a Neptolemo y ella misma, como esclava, a Odiseo.

En un ambiente de incertidumbre y miedo, el primer panel introduce una sola respuesta posible: los troyanos pueden vengarse de los griegos. Casandra condena a Agamenón por haberla robado –mejor: violado–, a ella, una virgen dedicada a Apolo, y también por haber matado a su padre y a sus hermanos, y por haber sacrificado a su propia hija para recuperar a Helena, la esposa de su hermano. Sin embargo, ahora él debe pagar ya que la joven, como también el dios, lo consideran su blanco. Casandra extenderá la guerra de Troya al asesinar a Agamenón –una heroína que desea venganza, una virtud masculina. Su muerte, lo sabemos, reflejará la muerte de los griegos, ya que ella morirá en un país extraño y será enterrada por extranjeros. Cuando en su baile de bodas invita a su madre a bailar, la audiencia ve un guerrero femenino cuyo matrimonio es una continuación de la guerra; también ve lo opuesto del experimento que Eurípides había introducido al público de Atenas con Medea, es decir una mujer asumiendo un papel tradicionalmente asignado a los hombres<sup>21</sup>. ¿Encontró el público su sed de venganza igualmente atractiva en ella, como la encontró llamativa en un hombre? ¿O les pareció espantosa y se preguntaron si deberían extender su rechazo a Casandra hacia los griegos, que hicieron a los troyanos lo que Casandra quería hacer a los griegos? Sabemos cómo reacciona Hécuba ante Casandra. Hécuba abandona las esperanzas

---

19. Acerca del papel del mensajero, Talthybius, ver Kristine GILMARTIN: "Talthybius en *Las Mujeres de Troya*", *American Journal of Philology* 91 (1970: 213-222).

20. Ardian POOLE: "Total Disaster: Euripides '*The Trojan Women*'", interpreta la obra como el retrato de un desastre total, mientras que Justina GREGORY, en *Euripides and the Instruction of the Athenians* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1991: 154-83), considera que el tema son la fortaleza y la sobrevivencia.

21. Ver Rush REHM: *Marriage to Death: The Conflation of Wedding and Funeral Rituals in Greek Tragedy* (Princeton: Princeton University Press, 1994: 128-135).

altivas para su hija querida y ayuda a cargar la antorcha de bodas para iluminar el camino hacia el templo, pensando que la pasión por la venganza y la guerra la han vuelto loca (343-350). En el breve momento que ellas pueden pasar juntas, Hécuba es una madre servicial y tierna. Luego se desmaya, porque no hay esperanza para Casandra (466). Sin embargo, Casandra ha dicho una verdad acerca de Agamenón, de Odiseo y de todos los otros griegos: su retorno a Grecia no será feliz. La venganza los alcanzará, tal como ellos la aplicaron a otros. Hécuba acepta el final inevitable de una hija cuyo futuro será breve y desdichado.

El segundo panel retrata a Hécuba, Andrómaca y Astianax. Aquí Hécuba se presenta bajo un aspecto diferente, así como Andrómaca es diferente a Casandra. Andrómaca, esposa de Héctor, y Astianax, hijo de Héctor, aparecen como prisioneros atados a una carreta cargada de armaduras y armas del vencido Héctor. El público se entera pronto de que ellos están en camino a Grecia, Andrómaca como esposa para Neptolemo, hijo de Aquiles, y las armas para ser exhibidas en el santuario de la ciudad de Aquiles. Andrómaca, que ha conocido los placeres y las alegrías del matrimonio y la maternidad, ahora tiene que informar a Hécuba que su hija Polixena fue asignada a Aquiles, su garganta cortada al costado de su sepulcro para “complacer a su cadáver” (622-23)<sup>22</sup>. También su situación es difícil al estar atrapada entre un héroe troyano muerto y el hijo de un héroe griego vivo, al moverse de un estatus alto hacia uno bajo. Un cambio de suerte más radical está reservado a Astianax, ya que Taltibio anuncia que el consejo griego lo sentenció a ser empujado desde los muros de Troya, asegurando así que el hijo del héroe, la única esperanza para el futuro de Troya, no podrá restaurar el poder de la ciudad. Hécuba ve en todo esto la labor de los dioses, que reducen los aristócratas a esclavos y elevan a las personas a un estatus superior (612-15). Andrómaca ve un esfuerzo menos democrático por parte de los dioses, porque ella culpa a los griegos y a su espíritu vindicativo de la muerte de Troya y de la de su hijo, y acusa a los dioses por condenar a los prisioneros a la muerte. Como prisionera no puede hacer nada para proteger a su hija o salvarse a sí misma; en su dolor, parece más enloquecida que Casandra. Hécuba también es prisionera, pero tiene un consejo para Andrómaca: “recuerda a Héctor, pero ama a un hombre nuevo, ya que él podría darte hijos para reconstruir Troya”. Hécuba da esperanzas a alguien que podría sobrevivir.

El tercer panel es la confrontación entre Hécuba y Helena, con Menelao como juez, cuya decisión, él piensa, decidirá el destino de Helena. Menelao planea hacerla ejecutar en Grecia, pero Hécuba se concentra en otro caso: su objetivo es persuadir a Menelao de matar a su esposa. Primero Hécuba ruega a Zeus, el supremo poder de la naturaleza y de la sociedad, para que haga justicia. Esto deja

---

22. ‘Rheby’, “The Daughters of Troy: A Lecture”, *Greece and Rome* 2 (1955: 17-22).

perplejo a Menelao, porque le impacta como un pedido muy singular. Hécuba abandona la ambigüedad, sin embargo, implorándole por razones de justicia la muerte de su esposa, que destruye hogares igual que ciudades. La defensa de Helena consiste en tres argumentos y cada uno muestra que ella entendió muy bien la acusación en contra suya: la culpa por la guerra de Troya. Primero echa la culpa a los padres de Paris, a Hécuba por haberle dado la vida y a Príamo por no haberlo matado al nacer, ya que ambos estaban advertidos de que el niño incendiaría una gran ciudad entera o sería un monstruo que destruiría una gran ciudad. Tal estrategia distribuye la culpa entre varias personas, así Helena resulta ser solamente un sujeto en una serie de causas que llevaron a la guerra de Troya. El segundo argumento que usa Helena es que en el fondo su matrimonio con Paris había beneficiado a los griegos, pues cuando Paris examinó a las tres bellezas Atenea le ofreció la conquista militar sobre Grecia, Hera le prometió control sobre Asia y Europa, mientras que Afrodita le presentó a Helena como el trofeo de la competencia. Al escoger Paris la oferta de Afrodita, Grecia se libró de ser invadida y subyugada, lo que resultó mucho mejor para ésta que adquirir un imperio o servir a una potencia extranjera<sup>23</sup>. En su tercer argumento, Helena se concentra sobre ella misma y sobre su marido. Y ya que admite alguna responsabilidad, atrae inteligentemente a Menelao en la acusación contra ella. Luego, como el juez señala piedad, ella pide perdón (590), muy fácil de conceder ya que Helena efectivamente trató de escapar de Troya, tal como atestiguan a favor de la “novia a la fuerza”. Helena también tiene un argumento teológico: porque Afrodita influenció a Paris para que la escoja como la más hermosa, ni Menelao ni Paris, y ciertamente ni Helena misma tienen toda la culpa; y ya que los humanos no son más fuertes que los dioses, el perdón humano está bien fundado en el reconocimiento de la superioridad divina (945-65). Si Helena ha presentado su caso correctamente, ella efectivamente se merece el perdón y no la sentencia de muerte<sup>24</sup>. El coro canta que ella ha hablado bien pero actuado con maldad. Si éste es el caso, ¿debe esperar la respuesta de Hécuba!

Hécuba tiene sus argumentos propios. Primero, Hera y Atenea no serían tan tontas de permitir que los griegos fueran hecho esclavos por los bárbaros, que Hera no deseaba a Paris porque ya tenía a Zeus, y que Atenea no buscaría un marido ya que había recibido de Zeus el privilegio de la virginidad. Además, si Hera y Atenea podían controlar sus deseos de ganar el concurso de belleza, se deduce que Afrodita tampoco sería tonta o vanidosa de ofrecer Helena como premio...

---

23. T.C.W. STINTON: *Euripides and the Judgment of Paris* (Londres: Society for the Promotion of Hellenic Studies, pp. 35-39).

24. Michael LLOYD: “The Helen Scene in Euripides’ *Troades*”, *Classical Quarterly* 34 (1984: 303-313).

¿O era posible que Helena hubiera confundido sus propios deseos con la influencia de Afrodita?<sup>25</sup> El segundo argumento de Hécuba es que cuando Helena vio a Paris, sus propios deseos –más que los incentivos de Afrodita– le dieron ganas de este Paris bien vestido y rico. En realidad, Hécuba sugiere que Afrodita es meramente un nombre para la lujuria humana. Se deduce que Helena sola es la culpable de dejar a Espartaco con Paris; aún más, que no se resistió ni buscó ayuda. En la opinión de Hécuba, Casandra fue forzada por un hombre, mientras que Hélena escogió el hombre de su propia selección. Helena prefirió estar del lado del ganador en lugar de volverse una mujer mejor (1008-09). Y así –arguía Hécuba– Menelao debería honrarse a sí mismo y a toda Grecia matando a Helena (1028-30).

Por su parte, Menelao encuentra a Hécuba convincente. Cuando Helena se declara inocente y pide perdón, Menelao asegura que en cuanto ellos lleguen, él la matará para alentar a las otras mujeres a vivir más modesta y adecuadamente. Pero dos mujeres fuertes han dado a Menelao más de lo que él es capaz de entender, y finalmente Helena vivirá con él en Grecia en lugar de morir por su mano. Ambas también han dado al público sus puntos de vista distintos sobre los dioses, y la audiencia tiene mucho qué pensar. Michael Lloyd argumenta que la controversia entre Hécuba y Helena desarrolla dos teologías diferentes<sup>26</sup>. Vale la pena citar su conclusión general:

[...] la opinión que Hécuba tiene de los dioses es idealista: su referencia a Zeus en sus oraciones [tiene] una opinión exaltada de su poder y su bondad [...] un mundo gobernado por tales dioses debería de ser perfecto, y Hécuba argumenta que el problema fue causado solamente por la culpa de Helena. Helena sin embargo argumenta que la culpa está ampliamente repartida entre Hécuba, Menelao, los viejos pastores, los guardias que evitaron su fuga, y que los dioses mismos están lejos de ser perfectos: ellos pueden traicionar sus ciudades preferidas para ganar un concurso de belleza, pueden ejercer coerción sobre los mortales por razones frívolas, y hasta Zeus depende de Afrodita. La Guerra de Troya es un evento natural en un mundo tan imperfecto y no una aberración evitable.<sup>27</sup>

El coro aumenta los problemas teológicos dirigiéndose a Zeus en una oración contraria a Zeus, inculpándolo de traicionar a su pueblo en Troya a favor de los Aqueos, por lo que su templo, su estatua y su altar, como también los picos de las montañas pertenecientes a las divinidades, terminaron en ruinas y en consecuencia ya no se le ofrecerá ningún sacrificio. ¿Sería posible –pregunta el coro– que Zeus se olvidara de su ciudad? Quiere decir que en la reciprocidad de sacri-

---

25. LLOYD (ob. cit.: 310-311) considera pero rechaza la posibilidad que Hécuba esté denegando el juicio.

26. Ver LLOYD: ob. cit., 312.

27. Ídem: 313.

ficios que Dios y los humanos intercambian, Zeus no cumplió su parte... a no ser que los griegos encuentren el mar tempestuoso en su camino de regreso. Otro aspecto teológico aun surge cuando Hécuba ve el cadáver del pequeño Astianax, otrora futuro rey de Troya, pero ahora yaciendo sobre el escudo de su padre, preguntándose ella qué cosa sería lo que tan salvajemente indujo a los griegos a matar al niño para evitar que Troya se vuelva a levantar (1158-66). La apreciación que Hécuba tiene de los dioses es que les complican la vida a ella y a todos los troyanos. Los troyanos fueron sacrificados en vano, no siendo retribuidos por lo que dieron. Por lo tanto, aun el funeral de Astianax, que debería glorificar a los vivientes, solamente muestra la gloria vacía de los muertos (1250). Mientras las antorchas incendian la ciudad, los esclavos se dirigen hacia los barcos griegos y los griegos se alistan para retornar después de diez largos y arduos años de guerra.

El público sabe algo que los personajes no saben —que los griegos encontrarán un mar tormentoso y que muchos morirán. El público lo sabe porque escuchó lo que los personajes no escucharon. En el prólogo, Poseidón, que había construido Troya junto con Apolo, quiso vengarse de los griegos por haber destruido templos y altares en la ciudad devastada, privando así a los dioses de la debida adoración. Atenea, que había apoyado a los griegos contra los troyanos, también quería venganza, ya que Ajax, este guerrero excesivo y apasionado, arrastró a Casandra, la virgen dedicada a Atenea, de su templo en un acto de profanación, lo que ningún griego impidió. Y ahora Atenea se juntará con Poseidón y Apolo para vengarse de los griegos con el fin de enseñarles “cómo usar con temor mis lugares sagrados, y respetar además a todos los otros dioses” (85-86).

Así podemos ver que la aparición de los dioses no es, para Eurípides, solamente una oportunidad de comenzar su obra. Se trata también de una segunda hilera de seres divinos sobreponiéndose al plano en el cual actúan los humanos. Porque el tema de venganza que mueve y forma las relaciones humanas también influye en el reino divino; el drama tiene un segundo plano de coherencia estructural. Se muestran diferentes aspectos de venganza para demostrar cómo está entretejida en cada faceta del mundo social del autor y de la audiencia. La estructura compleja nos permite ver a Hécuba como una víctima inocente que ayudará a otros pero que está, ella misma, fuera de salvación. Ella puede aceptar a Casandra en su locura originada por el sufrimiento, pero no cae en el deseo de venganza ni se deja consolar por el hecho de que todos sufran; puede aconsejar a Andrómaca adoptar una actitud realista y constructiva en su futuro, sin tener la mínima esperanza para ella misma; puede confrontar a Helena en cuanto a vergüenza, sin renunciar a sus propias exigencias de rectitud moral. Casandra, perdida en sus sentimientos de sufrimiento y venganza, es compensada por Andrómaca, capaz de ver un futuro de esclavitud sin rencor; y ambas son diferentes a Helena, cuya meta es pensar únicamente en la sobrevivencia y el interés propio. Al poner todos estos personajes en situación de extrema tensión, Eurípides permite a sus

lectores y espectadores tener una idea del poder de motivación que contiene el deseo de venganza, y el desastre que desata la venganza sobre las familias y las ciudades. No se ofrecen soluciones, a pesar de que se podría pensar que Eurípides o Zeus tuvieran una varita mágica para eliminar la venganza de la sociedad griega. Los caracteres femeninos de Eurípides reaccionan tal como las mujeres fueron entrenadas para actuar, pensando en sus esposos y sus matrimonios; pero ellas también piensan en forma tajantemente diferente cuando son transformadas de libres a esclavas y transferidas de la protección de sus hombres troyanos al servicio de los hombres griegos. Ellas son indefensas, son víctimas, son víctimas inocentes. Están expuestas a circunstancias extremas, es decir experimentales, y reaccionan de una forma que un público podría imaginar como real. Ningún carácter está completo, porque la experiencia de la guerra ha rehecho a las mujeres en diversos aspectos interesantes de por sí. El contenido intelectual del experimento tiene su efecto en la acción del drama, ya que las ideas y emociones estimuladas en un contexto estético serían materia prima para la reflexión moral y política. Eurípides da a sus locutores la oportunidad de examinar el efecto de la venganza sobre unos caracteres imaginarios y de esta forma les permite ver la dinámica de personas reales en su sociedad, y particularmente la conjunción de la democracia en Atenas y del imperialismo en el imperio ateneano.

Eurípides y sus atenienses idean un experimento similar con los dioses. Poseidón y Atenea buscan venganza, y siendo dioses están más allá de poder transformarse en víctimas, como están más allá de la muerte. Dos hechos del drama, sin embargo, estimulan los pensamientos. Primero: si la venganza entre los humanos es autodestructiva, dejando solamente víctimas inocentes a la merced de sus captores, ¿por qué la venganza entre dioses no es autodestructiva? Segundo: si los griegos en el escenario no saben, pero los griegos en el público saben de las aflicciones que encontrarán en su viaje de retorno, ¿es posible que los humanos pueden tener conocimientos negados a los dioses? Una pregunta radical surge al dirigir preguntas humanas a los dioses: si la venganza es autodestructiva, ¿alcanzará a los dioses igual que a los humanos? Cuando Hécuba asegura que Zeus, quienquiera que sea, es una fuerza de la naturaleza o un rasgo de la mente humana, ¿quiere sugerir ella que los dioses, al igual que los humanos, están atrapados en un sistema de venganzas y puedan sucumbir a ellas? Eurípides y su público trataban preguntas radicales sobre héroes y humanos, y preguntas aún más radicales sobre los dioses: ¿pueden ellos sobrevivir a su propia naturaleza?<sup>28</sup>

---

28. Gunther ZUNTZ, *The Political Play of Euripides* (Manchester: University of Manchester Press, 1963: 5), asevera que Eurípides construyó un mundo sin dioses, "...que sea de algún modo profundo, de algún modo cruel e impenetrable, el mundo de (Esquilo y Sófocles) tiene un final que alcanza lo divino. El mundo en el cual Eurípides vivió había sido abandonado por los dioses, quienes habían dejado el género humano para buscar sus propios caminos, para determinar sus

Cuando Eurípides creó tales caracteres imaginarios o ficticios como los que hemos considerado, podía describir personas en su sociedad, pero como dobles o clones, como “personas experimentales”. De este modo él podía dar a sus caracteres un rumbo diferente, otorgarles rasgos nuevamente trazados y arreglados, señalarles nuevos propósitos y hacerlos actuar e interactuar de manera inesperada. El teatro era un lugar para experimentar con diferentes maneras de pensar acerca de la realidad social. Doblar y trazar a su vez le permitió repensar su sociedad sobre la base de los rasgos que había escogido para la observación y experimentación. Conforme Eurípides contribuía con nuevos caracteres, el público podía disociarse de ellos para imaginar alternativas a ellos mismos, personas imaginarias que actuaban en el espacio teatral. Pensando en ellos, podían ver cómo la venganza afectaba los caracteres; pensando en los dioses, podían ver a los dioses atrapados en la misma trampa.

*(Traducción de Elke Duarte)*

---

propios valores, para reconocer su meta por ella misma. No obstante, luego de expeler a los garantes de las normas tradicionales, enfrentó la tarea de encontrar una base y una dirección para la vida. No hacía falta el consejo confiable. Las plazas de los mercados y el gimnasio estaban resonando de las enseñanzas contradictorias de los bien intencionados misionarios de la ilustración. ¿Cómo puede vivir el hombre en un mundo sin dioses? Lo sabían –cada uno de un modo distinto.”

