

Nada más pasmoso que el *lógos*: una lectura del tercer episodio de *Troyanas* de Eurípides, vv. 860-1059

(Nothing more wondrous than *logos*: a reading of the third episode of *Trojan women* by Euripides, vv. 860-1059)

Santiago Hernández Aparicio
Universidad Nacional de Rosario / CONICET
santiago.hernandezaparicio@yahoo.com.ar

Recibido: 01/12/2016
Evaluado: 19/12/2016
Aceptado: 22/12/2016

Resumen

En el marco explicativo de las peculiaridades formales de *Troyanas* de Eurípides (unidades formales, caracteres, acción) como resultado de la puesta en escena de la destrucción de una *pólis* y su consecuente reflexión metateatral sobre los límites del género (Rodríguez Cidre, 2010), proponemos, en este trabajo¹, una interpretación del tercer episodio (vv. 860-1059)² como representación del fracaso de la retórica en la ciudad que se derrumba. Para apoyar esta hipótesis, en relación con el *agón*, argumentaremos: 1) un cambio discursivo en la consideración de Hécuba sobre los dioses, que conllevaría un cambio en el ritmo de la acción; 2) la existencia de una alegoría "judicial" en la defensa de Helena; y 3) una lectura del "segundo prólogo" por parte de Menelao como *deus ex machina* pervertido, deslucido eco del poder terrible pero grande de los dioses del prólogo.

Palabras clave: Género- Agón- Retórica- *Troyanas*- Eurípides.

Abstract

Within a framework which explains Euripidean *Trojan women's* formal peculiarities (formal unities, characters, action) as the result of the representation of the destruction of a *polis* and its resulting metathetical reflexion upon the genre's limits (Rodríguez Cidre, 2010), we suggest in this article an interpretation of the third episode (vv. 860-1059) as a representation of the failure of rhetoric in the collapsing city. To support this hypothesis, we will argue in relation to the *agon*: 1) a discursive change in Hecuba's consideration of the gods, which involves a change in the action's pace; 2) the existence of a judicial allegory in Hellen's defense discourse; 3) a reading of Menelaus' "second prologue" as a

¹ Este trabajo fue escrito en el marco del seminario de doctorado "Deshumanizar lo femenino y feminizar la *póleis*: género y tragedia eurípidea en la Atenas del siglo V a. C.", dictado por la Dra. Elsa Rodríguez Cidre (UBA/CONICET) en la Universidad Nacional del Sur (Argentina) en mayo de 2016. Mi agradecimiento a la Dra. Lidia Gambon por facilitarme ediciones del texto, y a la Dra. Marcela Coria por sus comentarios.

² La edición utilizada es la de Diggle. Las traducciones nos pertenecen.

perverted *deus ex machina*, a faded echo of the terrible yet huge power of the gods of the prologue.

Key words: Genre-Agon- Rhetoric- *Trojan Women*- Euripides.

Introducción

Troyanas de Eurípides (415 a. C.) conforma la última pieza de la trilogía compuesta por *Alejandro* y *Palamedes*, de las que sólo conservamos fragmentos. El catastrófico fin de Troya como *pólis* y *ásty* pertenece al ciclo quizás más célebre del acervo mítico y, sin embargo, su contexto de producción en uno de los momentos más complejos de la Guerra del Peloponeso, retrospectivamente signado por la masacre de Melos y de cara a la eventualmente desastrosa expedición a Sicilia, se insinúa con fuerza tanto en la estructura de la obra como en su tratamiento del *mýthos*. Eurípides parece no completar o descompletar el característico efecto de distanciamiento (*Verfremdung*, al decir de Brecht) argumental del género trágico, restándole pasos al procedimiento para producir una tragedia de estructura polémica y dudosa *kátharsis*. Son duelo desatado y la desconfianza en la retórica, ese gran formador y guardián de la identidad cívica, lo que *Troyanas* ofrece.

No abundaremos en cuestiones bien conocidas, pero será necesario para nuestra argumentación un breve repaso de la postura clásica con respecto a las anomalías formales de esta tragedia, así como la demarcación de la interpretación con la que acordamos. Podría decirse que una visión descriptiva del fenómeno es aquella que juzga *Troyanas* como una tragedia imperfecta porque formalmente no responde al canon determinado³, esto es, se trata de una tragedia sin caracteres ni acción en el sentido que Aristóteles admirara en Sófocles, y que puede sintetizarse en la sentencia de Heráclito: ἦθος ἀνθρώπῳ δαίμων⁴ (119D). En efecto, los personajes no interactúan a fines de generar acción, sino que todo viene impuesto desde fuera, desde el colectivo también protagónico, pero ausente, de los griegos, bajo la figura del heraldo Taltibio. Así, nos encontraríamos ante cuatro cuadros independientes donde las troyanas reflexionan y se lamentan, y la acción del drama podría simbolizarse en el cuerpo postrado de Hécuba, con el suelo por lecho. Por otro lado, una visión explicativa de las anomalías formales, como la de Francis Dunn⁵, juzga a *Troyanas* alejada del canon formal del propio Eurípides: "the epilogue of *Trojan women* is unique in that it specifically lacks those features that usually mark the conclusion of the action, and the prologue is unique in that it includes these features to suggest an ending before the play begins" (p. 108). Así, el final carecería de: a) epifanía divina (mediante *deus ex machina*); b) profecía que señale el futuro extradramático (normalmente hecha por el θεὸς ἀπὸ μηχανῆς); c) de reflexión moral o resumen de la acción; y d) de etiología de un culto o

³ A. Steiger, "Warum schrieb Euripides seine Troerinnen", *Philologus* LIX (1900), 363-36.

⁴ "En el hombre, el carácter es destino (o el destino es carácter)".

⁵ F. Dunn, *Tragedy's end. Closure and innovation in Euripidean drama*, Nueva York, Oxford University Press, 1996.

institución contemporáneos. El principio, en cambio, estaría cargado por estos recursos: a) la doble epifanía dialógica de Poseidón y Atenea; b) la profecía extradramática sobre los griegos, personajes que, a excepción de Taltibio y Menelao, no intervienen en el drama; y c) la despedida de Troya de Poseidón (vv. 45-47) y su reflexión moral sobre las paradojas de la victoria en la guerra (vv. 95-97). Esto hace afirmar a Dunn (p. 109) que la acción ya está completa al principio de la obra y que el final no está marcado debido a que nada ha sucedido. La razón de tal inversión de la trama consistiría en la creación de una "remarkable emotional intensity" (p. 102), ya que las cautivas nada pueden hacer para revertir su destino, como nos queda claro por la teodicea de Poseidón y Atenea (más preocupados por el castigo a los griegos que por el fin de los troyanos). ¿Pero qué si los discursos que los personajes enuncian también fueran una forma de la acción? Como dice Hécuba en su *agón* con Helena: συντεθεῖς δ' ὁ πᾶς λόγος κτενεῖ νιν οὕτως ὥστε μηδαμοῦ φυγεῖν.⁶ ¿Y si sus acciones discursivas, aunque fallidas, tuvieran el efecto dramático de profundizar la "intensidad emocional" propuesta por Dunn? Para adentrarnos en estas ideas necesitaremos primero inscribirnos en una lectura que explique la singularidad de la obra como producto de una deliberada reflexión metateatral.

Elsa Rodríguez Cidre⁷ sostiene que el tratamiento de la muerte de una *pólis* habilita una reinterpretación de la singularidad formal de *Troyanas* en tanto dimensión metateatral donde se reflexiona sobre los límites de representación del género trágico en tanto género político. La *eremía* y la *énosis* de Troya constituyen un objeto de cierta forma irrepresentable dada la fuerte imbricación entre género teatral y ciudad en la Atenas del siglo V. Esta estudiosa enfatiza la valencia tanto religiosa y ritual como política del género, y resalta su función pedagógica como formador de la identidad cívica a través de la representación de un conflicto traumático entre las leyes divinas y humanas que permean la ciudad. Siendo un rito más de los atenienses, así como una institución pública, es evidente que la representación del fin de Troya debe transgredir las leyes de la forma para poder sugerirse, y esto se patentiza desde el prólogo, cuando los dioses abandonan la ciudad, hasta el final cataclísmico, que más que un corte abrupto es un clímax (p. 315).

En el contexto de esta lectura metateatral, proponemos la interpretación del tercer episodio (vv. 860-1059) como representación del fracaso de la retórica en la ciudad que se derrumba. En los dos episodios anteriores —y en el último— el foco se encuentra en la perversión ritual del funeral y el sacrificio (con una progresiva desconfianza en el plano divino) producida por la caída de las estructuras sociales que los enmarcaban⁸. Efectivamente, los cuerpos no pueden recibir los ritos fúnebres ni sus esposas esclavizadas pueden cantar los *thrênoi* y, en caso de que puedan, la pasmosa ola de muertes (ἐπὶ δ' ἄλγεσιν ἄλγεα κεῖται⁹ dice Hécuba, v. 596) abruma la capacidad ordenadora del lamento. Por otro lado, la impiedad se

⁶ "Pero todo mi discurso, una vez ensamblado, la matará sin escape posible".

⁷ E. Rodríguez Cidre, *Cautivas troyanas. El mundo femenino fragmentado en las tragedias de Eurípides*, Córdoba, Del Copista, 2010, p. 314.

⁸ N. T. Croally, *Euripidean polemic: the Trojan women and the function of tragedy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994. E. Rodríguez Cidre, Op. cit.

⁹ "El dolor se amontona sobre el dolor"

comete en todos los templos y altares de la ciudad, donde *sphagé* dejó de designar el degollamiento ritual para decir irónicamente los terribles asesinatos cometidos por el enemigo, desde la muerte a escondidas (λάθρα, v. 40) de Políxena hasta la ruptura del cuello de Astianacte (v. 747) y la muerte de Príamo bajo el altar Ζηνὸς ἑρκείου (v. 17). El tercer episodio está marcado por un cambio de tono discursivo que se mueve del lamento y la frustración a la reflexión de matiz filosófico¹⁰. Se podría agregar que, de ejercer un género discursivo típicamente femenino como el lamento, Hécuba y Helena asumen uno masculino, propio del *dikastérion*: el *agón*. Mientras que el primero es la respuesta de las troyanas sujetas a las pasiones impuestas desde afuera, el segundo implica una *performance verbal* activa y pública que en la sociedad real no hubiese sido posible. Con *verbal performance* Ruth Scodel¹¹ se refiere al empleo consciente de las ideas y técnicas persuasivas propias de la sofística en un contexto de universalización de la retórica hacia todos los personajes, especialmente los de categoría marginal. El concepto también implica que las actividades discursivas permitan progresar a la acción, desdibujando los límites entre acción trágica convencional y mero ejercicio retórico sin relación con la acción.¹²

Señala M. Lloyd¹³ que "the agon in Euripides is not only a clearly defined scene, but it is usually made clear when the agon is in process". En efecto, los discursos enfrentados (*dissoi λόγοι*) de similar extensión (Helena: 49 versos, separados, por trímetros yámbicos del coro, de Hécuba: 64 versos) ocupan un episodio entero bajo la forma de un debate que imita la oratoria forense. No obstante, la estructura se encuentra invertida, ya que la defensa de Helena se adelanta a la acusación de Hécuba, recurso que parece señalar el triunfo o la simpatía para con Hécuba¹⁴. Por otro lado, la aparición inesperada de Menelao al comienzo del episodio parece proveer un juez. Esencialmente, Menelao entra a escena proclamando que viene a castigar a Helena, lo que le resulta a la reina troyana una oportunidad de justicia, aunque le advierte al Atrida sobre la seducción de Helena, que intentará convencerlo de su inocencia. Hécuba propone un enfrentamiento con defensa y acusación, donde aparentemente obtiene la victoria, ya que Menelao le da parcamente la razón. No obstante, sabemos por la tradición épica, así como por las dudas numerosas de la reina de Troya, que Helena regresará con probabilidad a reinar a Esparta. Presentaremos nuestros argumentos sobre esta escena como un juicio fallido en el orden inverso a los hechos de la

¹⁰ L. Romero Mariscal, *Estudio sobre el léxico político en Eurípides*, Granada, Universidad de Granada, 2003, p. 351, n. 152.

¹¹ R. Scodel, "Verbal performance and Euripidean tragedy" en (eds. Cropp, M., Lee, K., Sansone, D.) *Euripides and tragic theater in late fifth century*, Illinois, Stipes Publishing LL.C., 1999-2000, p. 130.

¹² En ese sentido no acordamos con M. Lloyd cuando señala "the relation of the *agon* to the action is often obscured and Euripides often seems to go to great lengths to detach it from its immediate dramatic context" (M. Lloyd, *The agon in Euripides*, Oxford, Oxford University Press, 1992, p. 18). Veremos que en el caso del *agón* que nos ocupa la intervención de Hécuba es central para la acción, y la de Helena, toda una reflexión alegórica sobre el contexto dramático donde se encuentra insertada. En una dirección similar, la antigüedad ya aportó críticas a Eurípides por incluir palabras impropias al *ethos* de tal o cual personaje, como el conocido pasaje de los *Progymnásmata* de Teón (II 60.29-30), que señala la inconveniencia de que Hécuba hable como un filósofo.

¹³ M. Lloyd, Op. cit., p. 4.

¹⁴ Como afirma K. H. Lee "It is usual for the defendant to speak second in both the theatrical *agon* and the *agon* of the lawcourts". K.H. Lee, *Troades. Edited with introduction and commentary by K.H. Lee*. St. Martin Press, 1976.

tragedia: 1) la acusación de Hécuba; 2) la defensa de Helena; 3) la entrada de Menelao. La motivación responde al desvanecimiento progresivo en Hécuba de toda confianza en los órdenes divino y humano: el episodio comienza con un gesto discursivo de gran escepticismo con respecto a la teodicea divina (luego del golpe de la muerte de Astianacte) pero esperanzado en una teodicea humana, en un *nómos* seguro y confiable; el discurso de Helena revela, sin embargo, que el *nómos* y, por tanto, el *lógos* humano, puede manifestarse como *deinós*, terrible (y hasta monstruoso); y, finalmente, la ambigua intervención de Menelao, señalizada como un *deus ex machina* pervertido, manifiesta el vaciamiento de todo significativo de igualdad y reciprocidad en el ámbito social.

1. El cambio discursivo en la consideración de Hécuba sobre los dioses

Podemos observar que antes del tercer episodio de *Troyanas*, Hécuba hace referencia a la teodicea¹⁵ en dos oportunidades:

ὦ θεοί· κακοὺς μὲν ἀνακαλῶ τοὺς συμμάχους,
ὅμως δ' ἔχει τι σχῆμα κικλήσκειν θεούς,
ὅταν τις ἡμῶν δυστυχῇ λάβῃ τι τύχην (vv. 469-471)

*¡Oh, dioses! Invoco a malos aliados,
mas es digno invocar a los dioses,
cuando uno de los nuestros recibe un revés de la fortuna.*

ὁρῶ τὰ τῶν θεῶν, ὥς τὰ μὲν πυργούσ' ἄνω
τὸ μηδὲν ὄντα, τὰ δὲ δοκοῦντ' ἀπώλεσαν. (vv. 612-613)

*Veo los designios de los dioses, cómo guarecen
a los que son nada, y destruyen a los que parecen algo.*

En el primer ejemplo, la reina troyana reacciona con un desmayo a la partida de Casandra para convertirse en concubina de Agamenón y, en el segundo, explica a Andrómaca lo que siente al verla arrastrada con Astianacte como botín de Neoptólemo. En ambos casos parece sostenerse una visión antropomórfica de la divinidad, en tanto los dioses pueden ser invocados, pero sujeta a un cierto escepticismo de su influencia positiva (κακοὶ σύμμαχοι). Igualmente, incluso si los dioses son caprichosos, la existencia de una estructura externa incorruptible aporta cierta seguridad al universo moral¹⁶. Esta confianza en el plano divino gradualmente va cediendo, mientras avanzan la perversión ritual de funeral y sacrificio. En este caso, a diferencia de lo que sucede en *Hécuba*, no hay una Políxena que tenga una muerte digna y modélica, aunque sí un paralelo del Polidoro que marca un clivaje en la economía dramática de la obra de 425 a. C. Nos referimos a Astianacte, ya que, mientras existe la esperanza de su supervivencia como última luz de Troya en el *oἶkos* de Neoptólemo –luz que quizás alguna vez re-funde la ciudad (vv. 700-705) – Hécuba mantiene su pequeña confianza en una justicia divina. Pero cuando Taltibio anuncia la

¹⁵ Con esta palabra acuñada por Leibniz, Robert Parker (R. Parker, R., "Through a Glass Darkly: Sophocles and the divine" en *Sophocles Revisited. Essays presented to Sir Hugh Lloyd-Jones* (ed. Griffin, J.), Oxford, Oxford University Press, 2000, pp. 10-11) hace referencia al sentido de la justicia divina y, en especial, la de Zeus que, si bien no creó el mundo, es responsable por su regulación en la visión antropocéntrica tradicional.

¹⁶ M. Nussbaum, "The betrayal of convention: a reading of Euripide's Hecuba", en *The fragility of goodness. Luck and ethics in Greek tragedy and philosophy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986, p. 402.

ejecución de Astianacte desde los muros de la ciudad al final del segundo episodio, la reina se mantiene en silencio, y será recién luego de la intervención de Menelao cuando vuelva a intervenir con un parlamento de lo más extraño, donde trata directamente, en un tono filosófico inesperado en ella, la naturaleza de Zeus. Pero algunos ejemplos de referencia a los dioses del cuarto episodio merecen ser tenidos en cuenta para comprender mejor la profundización de la desconfianza de la reina:

μάτην δ' ἐβουθυτοῦμεν. (v. 1242).

En vano les hicimos sacrificios de bueyes.

ὡς θεοί· καὶ τί τοὺς θεοὺς καλῶ;
καὶ πρὶν γὰρ οὐκ ἤκουσαν ἀνακαλούμενοι. (vv. 1280-1281)

*¡Oh, dioses! ¿Pero para qué llamo a los dioses?
Si antes no me escucharon cuando los invoqué.*

Aquí ya es posible percibir, más que un reconocimiento tradicional del *tópos* épico de la *envidia de los dioses*, una verdadera sensación de interrupción o cortocircuito de la reciprocidad ritual que los hombres demostrarían a través de la piedad (que de hecho sí muestran, pero “en vano”, μάτην) y los dioses a través de la epifanía (y, sin embargo, “no escucharon”, οὐκ ἤκουσαν, a la reina y abandonaron Troya). Vayamos a las líneas que nos competen, que ocurren luego de que Menelao expresa (vv. 860-883) que desea ajusticiar a Helena. En las palabras de Hécuba podemos reconocer la estructura del himno tradicional, mas el contenido no es el esperable:

ὦ γῆς ὄχημα καπὶ γῆς ἔχων ἔδραν, ὅστις ποτ' εἶ σύ, δυστόπαστος εἰδέναι, <u>Ζεὺς</u> , εἴτ' ἀνάγκη φύσεος εἴτε νοῦς βροτῶν, προσηυξάμην σε· πάντα γὰρ δι' ἀψόφου βαίνων κελεύθου κατὰ δίκην τὰ θνήτ' ἄγεις. (vv. 884-888)	} Dubitatio	} Invocatio
		} Precatio

*Oh, soporte de la tierra, y que sobre la tierra tienes tu asiento,
quienquiera que seas, ser inescrutable al saber,
Zeus, ya necesidad de la naturaleza, ya mente de los mortales,
¡te ofrezco mis plegarias! Pues marchando por caminos silenciosos,
conduces todo lo mortal según justicia.*

Como señala William Furley¹⁷ todo himno se aparta de la idea tradicional de la religión griega como acto honorífico para expresar la creencia o, como pensamos en este caso, una profunda duda sobre aspectos de lo sagrado. Podemos observar que en la sección de la *invocatio* o *epíklesis* el nombre de Zeus está acompañado por dos pares de epítetos¹⁸ separados disyuntivamente, y uno independiente. En el caso del primer par, donde algunos vieron el Éter divinizado como Zeus de Diógenes de Apolonia¹⁹, puede leerse una tensión entre dos aspectos de la divinidad: su calidad de sostén ordenador del mundo ético versus

¹⁷W. Furley, “Praise and persuasion in Greek hymns”, *JHS*, 115, (1996), pp- 29-116, pp. 30-31.
¹⁸ὅστις ποτ' εἶ σύ tiene un eco esquileo en el Ζεὺς, ὅστις ποτ' ἐστίν del himno a Zeus de *Agamenón* (v. 160).
¹⁹K.H. Lee. Op. cit. p. 224.

su carácter dependiente del *nómos*. El termino ἔδρα, por su parte, puede significar tanto el asiento de un dios sobre la tierra, un templo, como el asiento en una asamblea. A esto le sigue una *dubitatio*, incrementada por el epíteto δυστόπαστος εἰδέναι, que más que mostrar temor reverencial (*sébas*) parece transmitir cierta reserva, al modo de la declaración agnóstica de Protágoras²⁰. La *precatio* o *eukhé* no especifica ningún pedido y parece mostrar un carácter metatextual, ironizando sobre el género en sentido general. La referencia a que Zeus conduce la justicia por “camino silencioso” nuevamente contrabalancea lo que parecía ser una expresión llana y tradicional. Pero lo más interesante de interpretar es εἴτ' ἀνάγκη φύσεος εἴτε νοῦς βροτῶν. Algunos autores leen estas palabras, bajo la luz retrospectiva de la defensa de las diosas de la *recusatio* a Helena (vv. 970-1032), como una expresión de esperanza, en que Hécuba deja de lado el escepticismo anterior²¹. Acordamos en cuanto a la manifestación de una esperanza, pero no en el plano divino. En otra línea, Lloyd²² y Worman²³ plantean que ἀνάγκη φύσεος significa “compulsión” y νοῦς βροτῶν “volición” en virtud del enfrentamiento argumental de Helena y Hécuba. La libre elección de la mente de los mortales se opondría a la fuerza de los dioses antropomórficos que se entrometen en la vida mortal para obligarlos a realizar determinadas acciones. Sin embargo, no estamos de acuerdo con esta línea: pensamos que Hécuba mantiene su escepticismo con respecto al plano divino porque la *phýsis* de la moda intelectual del siglo V, así como en épocas anteriores, no ha sido identificada²⁴ como antropomórfica al modo tradicional en ningún sentido: ni como elemento siempre-viviente que gobierne los movimientos del cosmos, ni como mente separada de la materia del universo y causa del orden racional que éste muestra, y menos aún como el principio monoteísta explícitamente planteado como no antropomórfico por Jenófanes de Colofón. Por estos motivos el himno de Hécuba nos parece un procedimiento que ironiza sobre la relación de *kháris* entre dioses y hombres tal como la define Furley: “adoring worship by people of a god and reciprocal grace”²⁵. En tanto necesidad, probablemente ciega e indiferente, de la naturaleza, no es posible sacrificar o enunciar plegarias para obtener favores de un dios abstracto y filosófico. El v. 1242 se comprende desde aquí. Por ello, podemos desconfiar de la posterior defensa que Hécuba hace de Hera, Atenea y Afrodita en su argumento contra Helena (vv. 970-1032). O los dioses no existen o, si existen, no están interesados en asuntos humanos como para que nos molestemos en adorarlos. Por ello deben surgir del *nómos* y ser regulados por él, como la Hécuba de la tragedia homónima deja claro: ἀλλ' οἱ θεοὶ σθένουσι χῶ κείνων κρατῶν / Νόμος. (799-800)²⁶.

²⁰ La misma expresión en *Bacantes*, v. 893, sí sería una expresión de piedad religiosa.

²¹ J. Gregory, “Trojan Women”, *Euripides and the Instruction of the Athenians*, Michigan, The University of Michigan Press, 2000, p. 171. Romero Mariscal, Op. cit.

²² M. Lloyd, “The Helen scene in Euripide’s *Troades*”, *The Classical Quarterly*, Vol. 34, No. 2, (1984), pp. 303-313. p. 313.

²³ N. Worman, “The Body as argument: Helen in Four Greek Texts”, *ClAnt* 16, (1997), pp. 151-203. p. 185.

²⁴ W.K.C. Guthrie, *The sophists*, Cambridge, Cambridge University Press, 1971, pp. 226-247.

²⁵ Furley, Op. cit. p. 31.

²⁶ “...pero los dioses son fuertes, y la convención que prevalece sobre ellos”.

Así, νοῦς βροτῶν parece seguir siendo un reino confiable para Hécuba, que confía en un tribunal superior mortal que resolvería su *agón* con Helena. De ahí que hayamos dibujado el paralelo con la protagonista de *Hécuba*, que proclama que el *nómos* rige a los dioses (vv. 799 y 805). La diferencia consiste en que la peripecia de la tragedia de 425 a. C. radica en lo que Martha Nussbaum²⁷ llamó "betrayed convention", la caída de todo respeto por el *nómos* que lleva a la troyana a la venganza de sangre hacia Poliméstor por el asesinato Polidoro, mientras que nuestra Hécuba, en respuesta a su decepción en los dioses, acude a un tribunal judicial improvisado, con plena y lastimosa confianza en el *nómos*. Decepcionada de la teodicea divina, Hécuba busca una teodicea humana en el momento en que parece más cercana a los dioses:

ταῖς θεαῖσι πρῶτα σύμμαχος γενήσομαι
καὶ τήνδε δείξω μὴ λέγουσαν ἔνδικα.
ἐγὼ γὰρ Ἥραν παρθένον τε Παλλάδα
οὐκ ἐς τοσοῦτον ἀμαθίας ἐλθεῖν δοκῶ,
ὥσθ' ἢ μὲν Ἄργος βαρβάροις ἀπημπόλα,
Παλλὰς δ' Ἀθήνας Φρυγί δουλεύειν ποτέ.
οὐ παιδιαῖσι καὶ χλιδῇ μορφῇς πέρι
ἦλθον πρὸς Ἴδην· [...]
[...] μὴ ἀμαθεὶς ποίει θεὰς
τὸ σὸν κακὸν κοσμοῦσα, μὴ <οὐ> πείσῃς σοφούς. (vv. 970-983)

*En primer lugar, me volveré aliada de las diosas
y mostraré que ésta no habla con justicia
pues yo no creo que Hera y la virgen Palas
llegaran a tal insensatez
como para que una vendiera Argos a los bárbaros
y Palas esclavizara a Atenas alguna vez.
En verdad jugueteando y por coquetería
vinieron al Ida. [...]
[...] No hagas de las diosas
unas insensatas para adornar tu maldad. No vas a persuadir a los sabios.*

A la inversa que en el v. 469, Hécuba se presenta como aliada de las diosas, por lo que las presenta como justas, aunque no lo crea, con el fin de triunfar en un tribunal humano. De hecho, las diosas son justas en el mundo *nominal* y lingüístico de la reina. Vencer el argumento de la compulsión de Helena se vuelve la *medida de la vida del orador*, por ello, cuando reclama a la espartana que hace de las diosas unas insensatas τὸ κακὸν κοσμοῦσα, debemos tener en cuenta que Hécuba también adorna su escepticismo con palabras para que su persuasión triunfe. La oposición sinceridad-engaño que podría leerse a partir de los siguientes versos dirigidos a Helena también es un artilugio retórico para construir, por contraste, la confiabilidad de la reina:

[...] κατὰ τοῖσδε σὸν δέμας
ἐξήλθες ἀσκήσασα κᾶβλεψας πόσει
τὸν αὐτὸν αἰθέρ', ὃ κατὰ πτυστον κάρα·
ἦν χορὴν ταπεινὴν ἐν πέπλων ἐρειπίοις,
φρίκηι τρέμουσαν, κρᾶτ' ἀπεσκυθισμένην
ἐλθεῖν, τὸ σῶφρον τῆς ἀναιδεΐας πλέον
ἔχουσιν ἐπὶ τοῖς πρόσθεν ἡμαρτημένοις. (vv. 1022-1028)

²⁷ Nussbaum, Op. cit. p. 397.

*Después de eso traes tu figura
adornada y miras a tu esposo
bajo la misma luz [aire], rostro escupible.
Era necesario que vinieras humilde,
temblando de miedo, con la cabeza rapada como un escita
y con más prudencia que desvergüenza
por tus errores pasados.*

El despojamiento retórico de Hécuba no es, sin embargo, un artilugio retórico con miras exclusivas a engañar, sino una manifestación de creencia en la indestructibilidad de los acuerdos que conforman una *pólis*. Por ello, en sentido metatextual, la retórica de Hécuba está al servicio de la ciudad y, más específicamente, de la institución del tribunal. Esto se vuelve claro si tenemos en cuenta que podría haber tomado en sus manos una venganza de sangre hacia Helena, como su homónima de la tragedia de 425 a. C. asesinó a su ofensor Poliméstor.

En el v. 1022, Hécuba enuncia el sustantivo δέμας, significante importante en tanto que contamina el *lógos* puro que la reina sueña y que parece ser, como veremos, el principal argumento de la espartana. Esta acusación de manejo impuro del *lógos* quizás sea más claro en la sección de defensa a Afrodita:

ἦν οὐμὸς υἱὸς κάλλος ἐκπρεπέστατος,
ὁ σὸς δ' ἰδὼν νιν νοῦς ἐποιήθη Κύπρις·
τὰ μῶρα γὰρ πάντ' ἐστὶν Ἀφροδίτῃ βροτοῖς,
καὶ τοῦνομ' ὀρθῶς ἀφροσύνης ἄρχει θεᾶς. (vv. 987-990)

*Mi hijo era distinguido por su belleza,
y tu mente al verlo se hizo Cipris.
Pues todas las insensateces son Afrodita para los mortales.
Con razón el nombre de la diosa comienza por insensatez.*

El juego de palabras entre Ἀφροδίτη y ἀφροσύνη pauta un contexto antropocéntrico donde las actitudes humanas, libres y responsables, determinan más que son determinadas por potencias numinosas. Mas si Helena pronuncia el nombre de la diosa en vano, Hécuba argumenta, lo mismo puede extenderse a toda su defensa, donde la compulsión divina es una excusa para disimular codicia (vv. 991-997), conveniencia (vv. 1001-1007) y altanería (vv. 1020-1022).

Hécuba es una figura omnipresente en los cuatro cuadros de la tragedia, una especie de ojo de huracán en el medio del tráfico de mujeres entre vencedores. Sin embargo, no es la *mater dolorosa* que recibe un golpe tras otro hasta perderse en un final oscuro, sino que patentiza un profundo dramatismo en su intento (y veremos que fallido) de acción, que se revela como una forma admirable de acción discursiva. La actividad de Hécuba confirma una unidad entre los episodios, acompañada con la profundización de su lamento fúnebre y su intento de justicia, para finalmente hundirse.

2. La alegoría “judicial” de Helena

Luego de que Helena finaliza su discurso de defensa, el coro recurre a Hécuba sorprendido:

βασίλει', ἄμυνον σοῖς τέκνοισι καὶ πάτραι
πειθῶ διαφθείρουσα τῆσδ', ἐπεὶ λέγει
καλῶς κακοῦργος οὕσα· δεινὸν οὖν τόδε. (vv. 967-969)

*Reina, socorre a tus hijos y a tu patria
destruyendo la persuasión de ésta, pues ha hablado
bien aun siendo criminal. Esto, en verdad, es pasmoso.*

La expresión δεινόν refiere tanto a la potencia para la acción, el poder, la destreza, que provocan admiración, como a ese resabio ingobernable en toda acción humana que tiene que ver con lo inexplicable y provoca terror. Como dice Aristóteles, además, δεινότης es indiferente desde el punto de vista moral (ἂν μὲν οὖν ὁ σκοπὸς ἢ καλός, ἐπαινετὴ ἐστίν, ἐὰν δὲ φαῦλος, πανουργία²⁸ [*Ética Nicomaquea* 2, 1144a 20-29]). De este modo, la excelencia discursiva no sólo no deriva necesariamente en una victoria, sujeta también a otras fuerzas, sino que no es necesariamente el correlato del *ethos* bondadoso del orador. En un ambiente de decaimiento moral, especialmente en un contexto de guerra, la “convención traicionada” que menciona Nussbaum agudiza estas posibilidades. Hécuba no logra persuadir a Menelao con un discurso que se podría llamar casi perfecto. Sobre Helena ya fue elocuente el coro.

Pero Helena no se limita a entretener un buen discurso pese a ser malvada, sino que produce temor por vehiculizar ciertas fuerzas que hacen del lenguaje algo *deinós*. Efectivamente, antes de que Helena se defendiera, Hécuba advierte a Menelao sobre su monstruosa mirada:

ὄρᾱν δὲ τήνδε φεῦγε, μή σ' ἔλῃι πόθῳι.
αἰρεῖ γὰρ ἀνδρῶν ὄμματ', ἐξαιρεῖ πόλεις,
πίμπρησιν οἴκους· ὧδ' ἔχει κηλήματα.
ἐγὼ νιν οἶδα καὶ σὺ χοῖ πεπονθότες. (vv. 891-894).

*Rehúyete su mirar, no vaya a atraparte con deseo.
Ella arrebatada las miradas de los hombres, destruye las ciudades,
incendia las casas. Ése es su poder de seducción.
La conozco, y tú, y cuantos han sufrido.*

Hécuba señala la mirada de Helena (ὄρᾱν) como fuente de deseo irresistible (πόθῳι), especialmente cuando juega con la paranomasia de Ἑλένη y ἐλεῖν, el infinitivo aoristo de αἰρεῖ, el verbo que significa “arrebatar”. Pero si Hécuba conduce el enfrentamiento hacia el *lógos* para sacarle ventaja a la mirada de Helena, ésta reconduce la atención, mediante su discurso, hacia su encanto seductor. Al decir de Scodel²⁹, el *agón* eurípideo oscila entre el discurso epidíctico, de presentación del yo, y el discurso meramente persuasivo. Este último se da especialmente cuando una diferencia de estatus entre interlocutores lleva a que uno realice un pedido desesperado a otro (como la reciente esclava Hécuba al rey Menelao). Pero como vimos más arriba, Helena se presenta altanera, adornada, y formula

²⁸ “Si el blanco es bueno, la facultad es laudable; si es malo, es astucia”.

²⁹ R. Scodel, *Op. cit.* p. 140.

un discurso epidíctico, consigo misma como objeto laudable,³⁰ por razones que explicaremos. La espartana parece adquirir, por su modo de presentación, un estatus superior al de todos los presentes, evocando el contorno divino que la rodea en otros dramas de Eurípides (*Electra* y *Helena*) y las referencias que la relacionan con la monstruosidad en la misma obra³¹.

Según Nancy Worman³² Eurípides estructura los motivos de la defensa de Helena del mismo modo que lo hace Gorgias en el *Encomio de Helena*: efectivamente, *bía* (en Meneleao y Deífobo), *éros* (en Paris) y *lógos* (nuevamente en Paris) convierten a Helena en objeto de una compulsión producto de las fuerzas divinas y, por tanto, inevitable³³. La Helena que se construye como víctima al mismo tiempo apuntaeste estas constantemente a su cuerpo como agente de un poder demostrativo al que Menelao debería someterse. Al decir de Worman, Helena estructura los argumentos alrededor del empleo ingenuo de los cuerpos deseables (Paris, Afrodita, Helena) en diferentes tipos de compulsión (p. 180). Si el mundo es ordenado por estas fuerzas, ¿por qué Menelao no debería rendirse ante *éros*?

Además del mapa del tránsito de cuerpos que señala la autora, podría leerse en la referencia al juicio de las diosas por parte de Helena una alegorización mediante la cual el discurso es reconducido hacia su cuerpo para sugerir el triunfo de su figura, encarnada en Afrodita.

ἔκρινε τρισσὸν ζεύγος ὅδε τριῶν θεῶν·
καὶ Παλλάδος μὲν ἦν Ἀλεξάνδρῳ δόσις
Φρυγὶ στρατηγούνθ' Ἑλλάδ' ἐξανιστάναι·
Ἥρα δ' ὑπέσχετ' Ἀσιάδ' Εὐρώπης θ' ὄρους
τυραννίδ' ἔξιν, εἴ σφε κρίνειεν Πάρις·
Κύπρις δὲ τοῦμόν εἶδος ἐκπαγλουμένη
δώσειν ὑπέσχετ', εἰ θεὰς ὑπερδράμοι
κάλλει. τὸν ἔνθεν δ' ὥς ἔχει σκέψαι λόγον·
νικᾷ Κύπρις θεάς, καὶ τοσόνδ' οὐμοὶ γάμοι
ᾤνησαν Ἑλλάδ'· οὐ κρατεῖσθ' ἐκ βαρβάρων,
οὔτ' ἐς δόρυ σταθέντες, οὐ τυραννίδι.
ἃ δ' εὐτύχησεν Ἑλλάς, ὠλόμην ἐγὼ
εὐμορφίαι προθεῖσα, κώνειδιζομαι
ἐξ ὧν ἐχρῆν με στέφανον ἐπὶ κάραι λαβεῖν. (vv. 924-937)

*Dirimió éste [Paris] el triple yugo de las tres diosas,
y el regalo de Palas a Alejandro fue en verdad
destruir la Hélade comandando a los frigios.
Hera le prometió tener el reino de Asia y los límites de Europa,
si Paris la elegía.
Cipris le prometió mi imagen,
ensalzándola, si la diosa prevalecía
en belleza. Mira los argumentos que siguen:
gana la diosa Cipris, y en esto mis bodas*

³⁰ V. Gastaldi ve el *ethos* como el eje en torno al cual se articulan los argumentos de Helena, pero no en tanto juicio previo de la audiencia sobre el orador, sino, en tanto *éntheknos* aristotélica, como objeto del discurso (V. Gastaldi, "Eurípides y la retórica: *éthos* e *inventio* en el discurso de Helena (*Troyanas*, 914-996)". *Emerita*. 67. 1: 115-125. p. 118).

³¹ Cfr. E. Rodríguez Cidre, Op. cit., pp. 250-256.

³² N. Worman, Op. cit.

³³ Gastaldi redimensiona esta noción en el contexto jurídico: "todo el discurso se enmarca en una *syggomé*, a la que sólo tenían derecho, en los juicios públicos, aquellos que consideraban sus faltas involuntarias [...] Este tipo de argumentos [...] no hacía otra cosa que lograr el desvío de la culpabilidad, proyectándola fuera del sujeto y haciéndola caer en la fuerza, la voluntad divina o la pasión amorosa". V. Gastaldi, Op. cit. pp. 119-120.

*benefician a la Hélade; ni fue forzada por los bárbaros
ni se sometió a las lanzas de la tiranía.
Mas lo que ganó la Hélade, a mí me destruyó,
vendida por mi bella forma, soy acusada
de algo por lo que debería llevar una corona en la cabeza.*

Evidentemente ἔκρινε (v. 924), “juzgó” o “dirimió”, coloca explícitamente a Paris como juez de la contienda. Un posible paralelismo con Menelao puede estar dado por la dupla juez-mortal, litigante-divino, si tenemos en cuenta la naturaleza divina tantas veces adscripta por la tradición a la hija de Zeus. Inmediatamente después se utiliza un singular sustantivo para definir el juicio en el Ida: ζεύγος, que, por supuesto, significa “yugo”, lo que fácilmente se comprende en una crónica de compulsiones en la que el triunfo de Afrodita sería el correlato del triunfo de Helena. No obstante, se desprende otro significado que permite desglosar la alegorización en otro sentido: ζεύγος igualmente significa “par”. Esto podría sonar contradictorio dado que “par de tres diosas” es evidentemente ilógico, pero también lo es la compulsión simbolizada en el discurso de Helena. Efectivamente, cuando intentamos identificar qué representarían las tres diosas, nos encontramos con la destrucción de la Hélade de la mano de Palas (Ἑλλάδ' ἐξανιστάναι), el reino de Europa y Asia (τυραννίδ' ἔξειν) de la mano de Hera, y la imagen exaltada de Helena (εἶδος ἐκπαγλουμένη) de la mano de Afrodita. Si está claro que Afrodita representa el *éros* y la seducción de Helena, y el poder y la conquista de Atenea y Hera la *bía* de Menelao, el *lógos* de Hécuba, independiente del servicio a estas fuerzas irracionales, nunca fue tenido en cuenta en el discurso de Helena (un ocultamiento claramente estratégico). Para Helena hay solamente dos dimensiones en el *agón*: la *bía* asesina que Menelao manifestó desear ejercer sobre ella desde el principio y su *éros*, representado como triunfador. Esto equivale a que tanto Helena como Menelao supieron, desde el principio, que la fuerza había triunfado sobre las palabras, y a Hécuba solamente le quedaba enterarse.

Por otro lado, la figura de Atenea, patrona de la *pólis*, aparece deslucida tanto en esta alegoría (donde promete destruir a Grecia) como en el prólogo, donde Poseidón, el dios irracional y violento que perdiera el patronazgo contra ella, le reprocha su carácter cambiante e incoherente (vv. 67-68). En tiempos remotos, Zeus mismo había puesto un árbitro, el rey Cécrope de Atenas, para definir quién sería el protector de la *pólis*. Elegida la ojizarca, Poseidón, batidor de la tierra y divinidad marina, lanzó una inundación, lo cual determinó la batalla representada en el friso oeste del Partenón como lucha entre las fuerzas irracionales y ctónicas y las civilizadas y olímpicas. El eco de este juicio y su significativo cuestionamiento en *Troyanas* (después de todo, Atenea resulta más terrible que Poseidón³⁴)

³⁴ Cabe recordar que Poseidón es el abuelo de Palamedes, el héroe civilizador que en la tragedia homónima de la trilogía es ofendido y asesinado por los griegos. La mención en el prólogo a la venganza de Nauplio en el promontorio de Cafarea (vv. 84 y sig.) confirma esta conexión intertextual. Por otro lado, el tópico del juicio otorga relevancia a la debatida conexión de la trilogía de *Alejandro*, *Palamedes* y *Troyanas*. Tradicionalmente, la crítica se ha dividido entre quienes desconocen una unidad de argumento, cronología y mito en el grupo de las tres obras, al modo de la *Orestía* (Cfr. G. L. Koniaris, “*Alexander, Palamedes, Troades and Sisyphos – a connected tetralogy?*” *HSCPh* 77, 1973, PP. 85-112); y quienes dan relevancia a conexiones más sutiles que implicarían una forma eurípidea de hacer trilogías; “*Troades* is not ‘about’ the

resuena en la sección en que Helena, origen de tantos males, se proclama la salvadora de la Hélade. Si traemos nuevamente a colación la casi contemporánea masacre de Melos, pensamos inmediatamente en las excusas de una potencia para expandirse, especialmente cuando tiene que recurrir a la violencia para mantener lo que antes permanecía unido por el interés, y además persuadir a sus subordinados del beneficio salvífico de su asociación. Helena, en fin, niega la retórica al servicio de la *pólis* de una manera extremadamente retórica.

3. Menelao como *deus ex machina* pervertido

El discurso con que Menelao inicia el cuarto episodio (vv. 860-884) suele ser considerado un segundo prólogo³⁵ dado que el personaje que entra en escena se presenta a sí mismo, hecho curioso que puede explicarse por su llegada sorpresiva. Más allá de que sea una explicación descriptiva y un tanto inocente la de considerar esta llegada como una estructura que exija presentación, es curioso que se considere que lo que Menelao introduce en el penúltimo episodio sea justamente un prólogo. Tanto la cercanía del final como el carácter sorpresivo de la llegada nos sugieren más bien un epílogo, y un tipo de epílogo que Eurípides gustaba mucho de utilizar. Que la colocación de una estructura con rasgos formales de epílogo no se encuentre en el último episodio, sino en el penúltimo, es una consecuencia que derivamos de la hipótesis de Rodríguez Cidre que seguimos: la representación dentro de un género político del fin de la *pólis*, objeto por tanto irrepresentable, implica desestructuraciones formales para sugerirse. Y en este caso el *deus ex machina* –para qué callarlo por más tiempo–, que implica la presencia fundante y resolutive de un dios que dramáticamente pone fin a la acción y extra-dramáticamente reactualiza un mito a través del ritual, simplemente no puede acontecer en un final que no funda, sino que destruye. El gesto profundamente anti-catárquico de la *énosis* de Poseidón (v. 1327) y el último lamento de Hécuba son intensificados hasta lo insoportable por este procedimiento de epifanía degradada que juzgamos una de las perversiones más finas de la pieza.

Dunn³⁶ considera que en las tragedias de Eurípides hay nueve epifanías en sentido estricto, esto es, divinas; tres epifanías daimónicas (las de *Medea*, *Heraclidas* y *Hécuba*), y solamente dos epifanías de salvadores humanos. En este caso se trata de dos héroes civilizadores de gran nobleza (Heracles en *Alceste* y Teseo en *Heracles*) que intervienen

Alexander or the *Palamedes*, but it does have special echoes, parallelism of character and language, and plot developments that place it in a kind of dramatic dialogue with the two previous plays" (R. Scodel, *The Trojan Trilogy of Euripides*. Göttingen, Col. «Hypomnemata», 60, 1980, p. 65). Entre diversas repeticiones descolla la escena agonística, donde dos personajes debaten en frente de un juez sobre asuntos de la sociedad tradicional que el pensamiento sofístico interrogó seriamente. Se desconoce si en *Alejandro* tiene lugar el juicio de las diosas, aunque se conjetura que Afrodita pueda haber enunciado el prólogo o actuado como *deus ex machina* profetizando las fatídicas nupcias. Sí queda clara una multiplicación en las tres obras de escenas judiciales en que el juez resulta incapacitado para distinguir la realidad de la apariencia, y elegir lo bueno.

³⁵ M. Lloyd, *The agon in Euripides*, Oxford, Oxford University Press, 1992, pp. 99-101. U. Crisculo, "Note sul tardo Eurípide", *AAP* 43, (1994), pp. 29-44. p. 75. A. Esteban Santos, "¿Ya no existe Troya!: Personajes, temas y composición de las *Troyanas* de Eurípides", en A. GARZYA (ed.), *Idee forme nel teatro greco. Atti del Convegno italo-spagnolo su teatro greco*, Napoli, 2000, 109-134, pp. 121-122.

³⁶ F. Dunn, Op. cit. pp. 102-103.

para cambiar el curso de la trama con un efecto positivo y hasta podría decirse redentor. Consideramos la aparición de Menelao como la perversión de este último tipo de epifanías. Los signos de autoridad y eficacia que permiten reconocer estas apariciones³⁷, a la vez que se hallan presentes, presentan valores invertidos en este caso.

Cuando un salvador humano llega inesperadamente, un claro signo de autoridad es su presentación:

ὦ καλλιφεγγὲς ἡλίου σέλας τόδε,
ἐν ᾧ δάμαρτα τὴν ἐμὴν χειρώσομαι
[Ἑλένην· ὁ γὰρ δὴ πολλὰ μοχθήσας ἐγὼ
Μενέλαός εἰμι καὶ στράτευμ' Ἀχαικόν].
ἦλθον δὲ Τροίαν οὐχ ὅσον δοκοῦσί με
γυναικὸς οὖνεκ', ἀλλ' ἐπ' ἄνδρ' ὃς ἐξ ἐμῶν
δόμων δάμαρτα ξεναπάτης ἐλήισατο. (vv. 860-866)

¡Oh, esta hermosa luz del día (sol)
en que voy a subyugar a mi esposa
Helena! Pues soy Menelao, que en verdad mucho se esforzó,
y éste es el ejército aqueo.
Pues vine a Troya no sólo como piensan
a causa de mi mujer, sino por el hombre que
engañó a su huésped y tomó a su esposa del palacio.

ἐμοὶ δ' ἔδοξε τὸν μὲν ἐν Τροίαι μόρον
Ἑλένης ἔᾶσαι, ναυπόρῳ δ' ἄγειν πλάτῃ
Ἑλληνίδ' ἐς γῆν κᾶιτ' ἐκεῖ δοῦναι κτανεῖν,
ποινὰς ὅσων τεθνᾶσ' ἐν Ἰλίῳ φίλοι. (vv. 876-879)

Juzgué no permitir el destino de Helena en Troya,
sino llevarla hacia la tierra
de la Hélade para entregarla ahí a morir,
recompensa de los parientes de quienes perecieron en Troya.

Menelao entra en escena con un tono esforzadamente resolutivo, pero a la vez manifiesta dudas y confusión, lo que lo hace sonar algo ridículo. En los primeros versos focaliza el motivo de su empresa en Troya en la recuperación de su δάμαρ, de lo que debe desdecirse (unos versos más adelante habla de “quien fuera su mujer”) para enfatizar el motivo más noble de la violación a la ley de hospitalidad. Es interesante que el motivo un tanto lúdico y burlón del sometimiento de Menelao a la pasión por Helena en la boca de algunos sea expresado por el verbo δοκέω (v. 864), que tiene el sentido de “creer” pero también “tener en (mala) fama de”. Esto contrastará con el sentido de ἔδοξε en el v. 876 como “decretar” o “juzgar”. De este modo, las decisiones de Menelao, siempre relativizadas por un εἴτε μή que manifieste la otra opción posible, oscilan entre la seriedad del decreto y la mala fama de sus resoluciones anti-heroicas. Efectivamente, el episodio se encargará de hacernos pensar que el rey espartano no cumplirá con la muerte de Helena en la Hélade (lo cual podría pensarse como una imposibilidad de profecía).

Otro gesto de autoridad habitual de las epifanías son los comentarios de identificación de la figura por parte del coro o de los personajes. El himno que Hécuba entona (vv. 884-888)

³⁷ F. Dunn, *ibid.* p. 29.

inmediatamente después de la presentación de Menelao parece reconocer en él un elemento de la justicia silenciosa de Zeus, pero su carácter escéptico y crítico en cuanto a la relación de *kháris* convierte la invocación en un reconocimiento irónico, una oportunidad de justicia puramente humana que a través del episodio se mostrará como fútil. El mismo Menelao se desentenderá de esta posibilidad al responder a Hécuba confundido: τί δ' ἔστιν; εὐχὰς ὡς ἐκαίνισας θεῶν.(v. 889)³⁸.

Por otro lado, hay determinados gestos de eficacia que no sólo marcan una epifanía, sino que también definen su magnitud. El gesto más importante entre ellos es la etiología, la explicación por parte del dios o héroe del origen de una institución o costumbre que conecta el mundo arcaico y mítico de la escena con la contemporaneidad. En este caso, Eurípides se complace en ironizar, pues es la misma Hécuba quien, al final de su discurso, sugiere a Menelao la institución de una ley:

Μενέλα', ἴν' εἰδῆς οἱ τελευτήσω λόγον,
στεφάνωσον Ἑλλάδ' ἀξίως τήνδε κτανῶν
σαυτοῦ, νόμον δὲ τόνδε ταῖς ἄλλαισι θῆς
γυναιξί, θνήσκειν ἥτις ἄν προδῶι πόσιν. (vv. 1030-1033).

*Menelao, ve cómo finalizo mi discurso:
corona a la Hélade matándola a ésta,
como se espera de ti, instituye esta ley para las otras
mujeres: que muera la que traicione al marido.*

Sin duda un personaje de la entereza de Hécuba, de darse la situación inversa, hubiese constituido quizás un salvador humano, pero Menelao, el juez incapaz de juzgar, no estaba dispuesto al diálogo ni a la escucha del *lógos* desde el principio. Antes de que Hécuba lo convenza para officiar de juez, Menelao había dicho a Helena (v. 905): οὐκ ἐς λόγους ἐλήλυθ' ἀλλὰ σε κτενῶν.³⁹ Se podría decir que como un verdadero oficiante de la destrucción del *dikastérion*, el Atrida se colocó como testigo de los *díssoi lógoi* sin siquiera escuchar (si bien Helena lo convenció con otro recurso), pues llegó cegado por *bía*, y salió cegado por *éros*.

Consideraciones finales

Podría decirse, a partir de lo expuesto, que más que una acción finalizada desde el comienzo que refuerza la sensación de impotencia en la atmósfera de la pieza, en *Troyanas* existe un despliegue discursivo acumulado en el tercer episodio que resalta por su vacuidad, por su fracaso, y de esta forma intensifica la sensación de absurdo. El anti-apoteósico final de Troya exige la caída de la justicia divina y de la humana.

³⁸ “¿Qué es esto? ¿Qué plegarias innovas?”

³⁹ “No he venido en pos de palabrerío, sino para matarte”.

Bibliografía citada

Fuentes

I. Bekker, H. Bonitz, y C. Brandis, *Aristotelis Opera*, Berolini, *apud* G. Reimerum, 1831-1870.

J. Diggle, *Euripidis Fabulae* t. I/II, Oxford, University Press, 1984/1989.

H. K. Lee, *Euripides Troades*, Gran Bretaña, MacMillan Ed., 1976.

Estudios

U. Criscuolo, "Note sul tardo Euripide", *AAP* 43, (1994) 29-44.

N. T. Croally, *Euripidean polemic: the Trojan women and the function of tragedy*, Cambridge University Press, 1994.

F. Dunn, *Tragedy's end. Closure and innovation in Euripidean drama*, Nueva York, Oxford University Press, 1996.

A. Esteban Santos, "¿Ya no existe Troya!: Personajes, temas y composición de las *Troyanas* de Eurípides", en A. Garzya (ed.). *Idee forme nel teatro greco. Atti del Convegno italo-spagnolo su teatro greco*, Napoli, 2000, 109-134.

W. Furley, "Praise and persuasion in Greek hymns", *JHS*, 115, (1996) 29-116.

V. Gastaldi, "Eurípides y la retórica: *éthos* e *inventio* en el discurso de Helena (*Troyanas*, 914-996)". *Emerita*. 67. 1: 115-125.

J. Gregory, "Trojan Women". *Euripides and the Instruction of the Athenians*, Michigan, The University of Michigan Press, 2000, 155-161.

W. K. C. Guthrie, *The sophists*, Cambridge, Cambridge University Press, 1971.

G. L. Koniaris, "Alexander, Palamedes, Troades and Sisypheos – a connected tetralogy?" *HSCPh* 77, 1973, PP. 85-112.

M. Lloyd, "The Helen scene in Euripides' *Troades*", *CQ*, Vol. 34, No. 2, (1984) pp. 303-313.

----- *The agon in Euripides*, Oxford, Oxford University Press, 1992.

M. Nussbaum, "The betrayal of convention: a reading of Euripides' *Hecuba*", en *The fragility of goodness. Luck and ethics in Greek tragedy and philosophy*, Cambridge, 397-421, [1913] 1949.

- R. Parker, "Through a Glass Darkly: Sophocles and the divine", *Sophocles Revisited. Essays presented to Sir Hugh Lloyd-Jones* (ed. Griffin, J.), Oxford, Oxford University Press, 2000, pp. 12-30.
- E. Rodríguez Cidre, *Cautivas troyanas. El mundo femenino fragmentado en las tragedias de Eurípides*, Córdoba, Del Copista, 2000.
- L. Romero Mariscal, *Estudio sobre el léxico político en Eurípides*, Granada, Universidad de Granada, 2003.
- R. Scodel, *The Trojan Trilogy of Euripides*. Göttingen, Col. «Hypomnemata», 60, 1980.
- R. Scodel, "Verbal performance and Euripidean tragedy" en (eds. Cropp, M., Lee, K., Sansone, D.) *Euripides and tragic theater in late fifth century*, Illinois, Stipes Publishing LL.C, 1999-2000, pp. 129-144.
- A. Steiger, "Warum schrieb Euripides seine Troerinnen" en *Philologus* LIX, (1900) pp. 363-36.
- N. Worman, "The Body as argument: Helen in Four Greek Texts", *CLAnt* 16, (1997), pp. 151-203.