

X Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Escuela de Historia de la Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional del Rosario. Departamento de Historia de la Facultad de Ciencias de la Educación, Universidad Nacional del Litoral, Rosario, 2005.

Muerte de la polis en la tragedia: Troya en Troyanas de Eurípides.

Rodríguez Cidre, Elsa.

Cita:

Rodríguez Cidre, Elsa (2005). *Muerte de la polis en la tragedia: Troya en Troyanas de Eurípides*. X Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Escuela de Historia de la Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional del Rosario. Departamento de Historia de la Facultad de Ciencias de la Educación, Universidad Nacional del Litoral, Rosario.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-006/665>

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

Xº JORNADAS INTERESCUELAS / DEPARTAMENTOS DE HISTORIA**Rosario, 20 al 23 de septiembre de 2005****Título: "Muerte de la *polis* en la tragedia: Troya en *Troyanas* de Eurípides"****Mesa Temática Nº 69: "Formas de organización del poder y representaciones simbólicas en el Mundo Antiguo"**

Autora: Elsa Rodríguez Cidre Docente UBA
Rivera Indarte 53 6º K
(1406) Buenos Aires
(011) 4612-4978
elsale@fibertel.com.ar

Muerte de la *polis* en la tragedia: Troya en *Troyanas* de Eurípides

En la tragedia *Troyanas*, Eurípides nos presenta el último día de Troya. La ciudad ha sido invadida y saqueada, los hombres muertos y las mujeres, prisioneras, son sorteadas entre las casas griegas en las que servirán como esclavas. En el cuarto episodio de la tragedia, tras la orden de incendiar Troya, se da pie al discurso de Hécuba y del coro en el que se despide a una ciudad a punto de caer en ruinas, en boca de unas mujeres que marchan esclavas hacia el extranjero. Es en ese contexto en el que la reina vencida, en diálogo con el coro, emite un lamento que configura un cierre singular de la tragedia por cuanto no cumple con las pautas clásicas del registro trágico. El objetivo de este trabajo es repensar las interpretaciones de este final en función de los límites de la representación trágica de la muerte de una ciudad, dada la relación intrínseca que une tragedia y *polis* en la Atenas clásica.

Troyanas constituye en muchos aspectos una obra peculiar y así lo ha señalado en ocasiones la crítica¹. En gran medida, la singularidad de esta obra radica en el manejo de las formas trágicas: se detecta en ella un efectivo abandono de los cánones clásicos de construcción tanto del prólogo como del final de la tragedia.

Describamos brevemente los trastocamientos formales con los que Eurípides experimenta en *Troyanas*². Por un lado, la manera en que se cierra la

¹ Para un análisis de la densidad ritual de esta tragedia cf. SOURVINOU-INWOOD, p. 350 y ss.

² Para un estudio rico y detallado remitimos a la obra de DUNN.

tragedia presenta una serie de rasgos que la diferencian claramente de otras obras del mismo autor, incluso del conjunto del registro trágico. Frente a la batería de recursos usuales para señalar el final de una obra, la ausencia aquí de gestos de cierre es tan pronunciada que incluso se llega a decir que *Troyanas* carece de final³. Se genera así un efecto de corte abrupto que se traduce también formalmente en la composición métrica⁴.

En primer lugar, no se profiere en el epílogo profecía alguna, recurso que en general funciona como lazo entre los eventos representados en escena y aquellos posteriores a la trama que indican al espectador el futuro extradramático de los protagonistas. En segundo lugar, tampoco se recurre aquí al *deus ex machina*, ausencia que es correlato de la inexistencia de profecías, puesto que éstas en los finales trágicos están a cargo de las epifanías divinas. En tercer lugar, no se formula reflexión moral alguna ni se resume la acción representada, recursos que generalmente permiten al espectador conectar en algún punto los acontecimientos pasados de la trama con su presente, a menudo en torno de alguna institución contemporánea de fundación mítica.

Por otro lado, las singularidades del final de *Troyanas* se refuerzan con una paralela presencia en el prólogo de innovaciones formales que distancian esta obra de las reglas clásicas de composición trágica.

Un primer rasgo gira en torno del *deus ex machina*. En general, si se utiliza este recurso en el prólogo, se lo emplea también en el epílogo. Pero en *Troyanas* no solamente no hay epifanía divina en el final y sí en el prólogo sino que el recurso se ve duplicado pues el discurso inicial de Poseidón se transforma en diálogo con Atenea entre los versos 48 y 94. Se produce así un efecto de concentración divina en el prólogo y por lo tanto una asimetría con el final que desbalancea la obra en los términos de los cánones clásicos. Un segundo punto a señalar concierne a las profecías. Cuando éstas son formuladas en el prólogo funcionan como anticipaciones de la trama, no siempre correctas ni completas, pero que tienen como objeto focalizar la atención del espectador en los eventos que serán representados en escena. Mas en *Troyanas* la profecía de Poseidón y

³ Cf. GRUBE, p. 296

⁴ Cf. DI BENEDETTO, pp. 254-255 y WEBSTER, p. 163.

Atenea no anuncia la trama sino, al contrario, remite a un futuro extradramático, función que cumplen normalmente las profecías de los epílogos. Pero, además, ese futuro no refiere sino indirectamente a las protagonistas de la obra, las mujeres troyanas, puesto que las palabras divinas señalan las desventuras que han de pasar en su regreso los griegos, quienes prácticamente no aparecerán en escena. Por último, típicos gestos de cierre que los trágicos aplican en los finales de las obras aparecen aquí a cargo del *deus ex machina* del prólogo. En efecto, Poseidón profiere palabras de despedida para la ciudad de Troya en los vv. 45-47 y cierra su discurso (tras la interrupción de Atenea) con una reflexión moral en vv. 95-97 sobre la guerra y la ruina de las ciudades, susceptible de ser ubicada sin mayor obstáculo en el final de la tragedia.

Por lo tanto, en *Troyanas* nos encontramos ante una serie de procedimientos de inversión y desplazamiento que tienen por efecto “desfigurar” la obra (si se toma como patrón a los cánones clásicos).

En su libro *Tragedy's end: closure and innovation in Euripides' drama*, Francis Dunn plantea una interpretación de este quiebre de las pautas de composición en *Troyanas*, que corona su rico trabajo de descripción, del cual es tributario nuestro somero relevamiento previo de las inversiones formales de la obra. Para este autor, los mecanismos que aplica Eurípides en *Troyanas* por fuera de las formas clásicas de la tragedia producen la imagen de una obra inconexa, con un prólogo prácticamente independiente y un final sin sumario ni reflexión generalizadora que por ello no brinda coherencia al conjunto de hechos representados en escena. De esta manera, *Troyanas* aparece como un caso singular de una obra que empieza por el final por cuanto el prólogo no inicia la trama sino que, al contrario, la cierra. En este sentido, el análisis de Dunn es insistente en la afirmación de que el total de la acción está condensada en el prólogo y que el final carece de señales de cierre por cuanto nada más ha sucedido, sin cambios o progresos a registrar. Esta decisión de terminar la trama antes de que comience la obra misma tiene por objeto, según Dunn, convertir a la tragedia en un panorama de sufrimiento humano de fuerte intensidad emotiva. Y aquí cabe señalar tres puntos. Por un lado, nada cambiará el cuadro de

desolación ni nadie aliviará el dolor de las mujeres troyanas, cuyo sino está marcado únicamente por el ritmo de la secuencia esperanza-desesperación. Por otro lado, este dolor infligido a las cautivas se sabe retornado sobre las cabezas de sus nuevos amos, tal como lo profetiza el dios en el prólogo, lo cual convierte al conjunto de la obra en una árida ironía. Por último, este particular diseño de la trama concentrada en el prólogo hace de las protagonistas sujetos meramente pasivos, objetos de voluntades ajenas a los que sólo les cabe esperar y sufrir. En este sentido, según Dunn, no hay acción ni movimiento en la obra produciéndose una situación “undramatic” que acrecienta la dimensión emotiva de la tragedia pero le niega dirección en sus acontecimientos. En síntesis, los mecanismos de inversión y desfiguración revelan para este autor la búsqueda por parte del trágico de un efecto de incomodidad en el espectador, obligado a presenciar un catálogo de sufrimientos sin propósito.

Ahora bien, desde otra perspectiva se podría aducir, en sentido contrario al análisis de Dunn, que resulta abusivo plantear como una escena en la que no sucede nada un final de tragedia que ponga en representación algo tan singular como la muerte de una *polis*. De hecho, la puesta en escena de la muerte de la ciudad conforma una novedad absolutamente distintiva de esta tragedia⁵. Ello habilita una reinterpretación de las particularidades formales de *Troyanas*, en especial si recordamos las estrechas relaciones que unen al género trágico con la ciudad en la Grecia clásica. En este sentido, se puede pensar aquí en la intervención de un factor distinto, una dimensión meta-teatral por la cual Eurípides encararía los límites de la representación del género trágico en tanto género político.

En efecto, la tragedia constituye, como se sabe, un hecho social complejo que excede con creces la mera creación artística y literaria. Desde sus mismos orígenes presenta una indudable valencia religiosa que hace de la creación trágica y de la asistencia a representaciones teatrales una suerte de experiencia de exploración religiosa en contexto ritual⁶. Esta involucra a actores y audiencia a

⁵ Cf. CROALLY, p. 194.

⁶ Cf. SOURVINOU-INWOOD, p. 1 y 4.

través del reenvío al plano sacro del mito que habilita una contraposición entre los valores sagrados del pasado mítico y los nuevos valores del orden social⁷.

Pero de manera inescindible con la dimensión religiosa, se debe rescatar la valencia política del hecho trágico. Las representaciones dramáticas cuentan con un importante aspecto ritual que las convierte en ocasiones cívicas, un tipo de convocatoria al cuerpo de ciudadanos análoga a la participación en la asamblea o los tribunales populares. La serie de ritos previos a cada representación permiten a la *polis* expresar tanto su poder como los deberes de cada ciudadano para con ella⁸. También coincide la geografía urbana entre los ámbitos “trágico” y “político” de la vida social: hay una efectiva superposición de espacios que refuerza el carácter cívico de las representaciones trágicas⁹. Las cuales, por otra parte, a través de su regulación en los concursos y su puesta bajo la admonición de las autoridades políticas, conforman claramente una institución cívica más¹⁰. Pero, además, la *polis* misma se constituye en objeto de la tragedia, tanto en función de reflejo como de cuestionamiento, lo que en definitiva hace del género trágico el primer discurso que efectúa un balance de la experiencia democrática ateniense¹¹. Desde este punto de vista, las ciudades representadas en las tragedias funcionan como *alter ego* de Atenas¹².

Si traemos a colación estas observaciones generales en torno de la relación intrínseca tragedia/*polis* es porque perfilan una dimensión del género que hay que conectar con las “desviaciones formales” de la obra que concentra aquí nuestra atención. Efectivamente, si pensamos que *Troyanas* pone en escena de manera singular la muerte de una *polis* (y es la intención de este trabajo plantear a Troya como la última víctima y a los versos finales de la tragedia como su eventual *threnos*, es decir, lamento fúnebre), entonces el cierre de la obra no conforma un abrupto desvanecimiento de la acción sino, al contrario, el clímax de la trama. En

⁷ Cf. MASSENZIO, p. 64.

⁸ Cf. GOLDHILL, p. 68.

⁹ SAÏD analiza las analogías entre tragedia y política (pp. 276 y ss.)

¹⁰ Cf. VERNANT & VIDAL-NAQUET, (1987), pp. 26-27.

¹¹ Cf. GALLEGO, pp. 36-37 y p. 52 y LORAUX N. (1999), p. 29.

¹² Cf. IRIARTE, p. 45; CROALLY, pp. 7 y 44 y 178 y ss.; GALLEGO, p. 56; SEGAL (2000), p. 239 y CONNOR, p. 7.

este sentido, la hipótesis que aquí ensayamos radica en que la muerte de la *polis* en un género político constituye en un punto un objeto irrepresentable, lo que implicaría una desestructuración de las reglas básicas del género y una subversión de sus formas.

Analicemos, entonces, el *kommos*¹³ de metros yámbicos líricos (vv. 1287-1332) del debatido final de esta tragedia para ver en detalle los elementos que conforman esta representación de la muerte de la *polis*¹⁴.

a) En primer lugar, es de remarcar la ubicación de estos versos, no solo porque cierran la obra sino también porque se desarrollan inmediatamente después de la **muerte de Astianacte**. El niño troyano es el último muerto de la casa de Príamo, la última esperanza de un futuro para ese linaje. A su ejecución le sigue la orden de poner fuego y derribar la ciudad. La secuencia Astianacte/Troya es crucial: muere el futuro humano y se cae la estructura de la ciudad¹⁵. A esta altura, Troya no es más que una *asty* (ciudad en tanto conjunto edilicio) en llamas y la *polis* (ciudad como ente social) ha muerto con el degollamiento de sus hombres y el apresamiento de sus mujeres, que solo permanecerán en el lugar el corto tiempo que separa la caída de Troya del momento del embarque que las llevará a la esclavitud.

Pero, además, la conjunción Astianacte/Troya se refuerza con otros dos elementos a tener en cuenta, que juegan en distintos planos irónicos de la trama. Por un lado, la etimología del nombre: Ἀστυαναχ, es decir, el soberano de la *asty*¹⁶. La referencia etimológica no podría haber sido más precisa. Todo da a entender que, muerto Príamo, el cetro pasa en principio a Astianacte pero, muerta la *polis*, al niño solo le cabría eventualmente gobernar un reino de piedra. Y es aquí donde el segundo elemento completa la ironía: la peculiar forma de matar al niño que propone Odiseo, despeñarlo desde los altos muros de Troya. De esta

¹³ El término alude al lamento trágico en forma de diálogo entre el coro y el/los personaje/s. Cf. ALEXIOU, p. 13. Cf. asimismo HOLST-WARHAFT, pp. 144 y ss.

¹⁴ La edición base es la de DIGGLE. La traducción es personal en todos los casos. Cf. asimismo HOLST-WARHAFT, pp. 144 y ss.

¹⁵ Cf. CROALLY, p. 189 y 192. Cf. también MASSENZIO, pp. 137-9.

¹⁶ Recordemos que el coro lo llama ἀνακτωρ πολέων, "soberano de la ciudad", en el v. 1217. Cf. DYSON & LEE, p. 28.

manera, las murallas que definen, estructuran y protegen la ciudad terminan siendo el arma que liquidará al último habitante, antes de desplomarse y borrar toda huella de la *polis/asty*. La conjunción Astianacte/Troya en un punto termina en sangrienta fusión, con los restos del niño esparcidos entre las piedras del muro y, por lo tanto, no es de extrañar que las murallas repitan entonces su movimiento de caída, momentos después.

b) Esto nos conduce a nuestro segundo punto, **la conversión de Troya de ciudad a lugar agreste, inhabitado**. La caída de las murallas no solo expresa la derrota sino que también elimina las determinaciones espaciales normales que estructuran el tejido urbano. Para un exhaustivo análisis del peso que en *Troyanas* tiene la muerte de las distinciones espaciales, en particular la esencial dicotomía *endon/exo*, contamos con el rico trabajo de N.T. Croally. En su libro *Euripidean polemic: the Trojan women and the function of tragedy* toma como eje el plano espacial y releva las implicancias para las cautivas de la desaparición de la diferencia adentro/afuera (además de la pérdida de un centro), en tanto las señales espaciales designan a su vez diferencias sociales, de status y poder. La distinción entre *oikos* y *polis* se desvanece pero también la que separa la *polis* del área rural. Todo ello convierte al escenario en una referencia espacial efímera, por cuanto no sobrevivirá a la propia obra. Podríamos agregar que el cuadro se completa con el levantamiento de las tiendas griegas: hasta los vencedores borran sus propias huellas, eliminando todo trazo de vida social en la región. La indistinción adentro-afuera y la ausencia de un centro ordenador implican un estallido espacial que se traduce en la fragmentación del (también temporario) colectivo de mujeres troyanas, que se repartirá entre las naves que las llevarán a distintos puntos de la Hélade.

Ahora bien, si focalizamos el texto del final de la obra, resulta significativo hallar en él una estructuración de las referencias espaciales en torno de un eje vertical, contrapunto y complemento del eje horizontal planteado por Croally.

En el v. 1278, Hécuba describe a la ciudad quemándose por el fuego “desde abajo”, *πολιφ υ(φα/πτεται πυρι*¹⁷. La dirección ascendente que marca este verso se complementa en un punto con la dirección contraria connotada en el cierre del mismo parlamento cuando Hécuba expresa su deseo de arrojar a la pira funeraria constituida por las llamas de la ciudad toda (vv. 1282-1283): *φε/ρᾶ ε)φ πυρα.:.ν δρα/μωμεν: ω♦φ κα/λλιστα/ μοι/ συ.:.ν τῶ=δε πατρι.ιδι καθανει.εν πυρουμε/νῶ*, “Vamos, saltemos a la pira pues para mí lo más hermoso es morir con esta patria siendo quemada”.

Este fuego (que ya está presente en la obra con anterioridad a la destrucción final¹⁸) convertirá a Troya en ceniza y polvo. Pero el poeta trágico se detiene en la descripción de ese proceso y lo hace también sobre la base de un contrapunto de ascensos y descensos y de referencias a lo alto y lo bajo. En los vv. 1295-1297, Hécuba exclama: *†λε/λαμπεν ©Ιλιοφ, Περ- / γα/μων τε πυρι| κατα.ιθεται τε/ραμνα / και| πολιφ α/ρκρα τε τειξε/ων†*, “Ilión ha brillado y las casas de Pérgamo se queman hasta las cenizas y la ciudad y lo alto de los muros”, empleando el verbo *κατα.ιθω* con su prefijo descendente y el adjetivo sustantivado *α/ρκρα* con su referencia a la altura, lo mismo que la mención de las casas de Pérgamo, topónimo utilizado en *Ilíada* para designar la *acrópolis* de Troya¹⁹. El coro le responde en los vv. 1298-1301 con un nuevo contraste de ascenso y descenso: *πτε/ρυγι δε.:. καπνο.:.φ ω.φ τιφ ου)- / ρι.ιδ# πεσου=σα δορι| καταφθι.ινει γα=. / [μαλερα.:. με/λαθρα πυρι| κατα/δρομα δαι.ιδ% τε λο/γξ#].* “Y como un humo con ala con viento favorable se consume la tierra que cayó por la lanza. [Los palacios saqueados furiosamente por el fuego y la lanza enemiga]”²⁰. Aquí la referencia al ala con viento favorable se contrapone con dos vocablos con prefijo *κατα*: *καταφθι.ινω*, “decaer, menguar” y *κατα/δρομα* “saqueados”²¹. Lo mismo puede

¹⁷ Para un análisis de las imágenes de fuego en *Ilíada* cf. DAVIDSON, p. 70.

¹⁸ Cf. vv. 8, 59-60, 145, 825 y 1080.

¹⁹ Cf. 4.508, 5.446, 5.460, 6.512, 7.21, 24.700.

²⁰ Respecto de *καταφθι.ινω* cf. SCHIASSI, p. 205. En cuanto a la destrucción final de la ciudad cf. LEE, p. 280 y DI BENEDETTO, p. 256.

²¹ El análisis se vería acrecentado si tomáramos la versión de Murray que toma *ου)ρανη.ιδ#* “urania” en lugar de *ου)ρι.ιδ#* “con viento favorable”. También se podría agregar a esta lista de vocablos con prefijo *κατα* la mención del verbo *κατακαλυ/πτω* de los vv. 1316-17:

με/λαφ γα.:.ρ ο ρσσε κατεκα/λυ- / ψε θα/νατοφ οἴσιοφ α)νοσι.ιδαιφ σφαγαι.εν. “pues negra la sagrada muerte cubrió tus ojos con impías degollaciones”

decirse del v. 1319 en el que el coro primero menta un movimiento de descenso (τα/ξῆ ε)φ φιλιαν γα=ν πεσειϋσθῆ α)νω↓νυμοι, “pronto caeréis sin nombre a la tierra querida”) mientras que Hécuba luego indica una dirección contraria (κο/νιφ δῆ ι©σα καπν% | πτε/ρυγι προ.:φ αι≠θε/ρα, “y la misma ceniza con humo alado hacia el éter”). En los vv. 1325-1326 se repite el mismo juego con la referencia a la acrópolis y al temblor que pronto sacudirá la tierra inundando la ciudad: {Εκ.}ε)μα/θετῆ, ε)κλυ/ετε; {Ξο.} περγα/μων <γε> κτυ/πον. {Εκ.} ε)φονοσιφ α)σπασαν ε)φονοσιφ... {Ξο.} ε)πικλυ/ζει πο/λιν. HEC.: “¿lo captáis, lo oís?”/ CORO: “el ruido de la acrópolis” HEC.: “un temblor, un temblor toda...” / CORO: “...la ciudad inunda”²².

A su vez, los propios cuerpos de las mujeres ejecutan movimientos verticales, con el hincar rodilla en tierra y el batir con las manos el suelo (vv. 1305-1309). Esta gestualidad es imposible de escindir del temblor mentado en los vv. 1325-26, por cuanto en su último parlamento Hécuba interpelará a sus propios “temblorosos, temblorosos miembros”, τρομερα.: τρομερα.: με/λεα (vv. 1326-1327).

Está claro que este contrapunto vertical representa en última instancia un proceso de disolución de la materia cuyo resultado es la aniquilación total de la ciudad, expresada de forma inmejorable por Hécuba en los vv. 1320-1321 (κο/νιφ δῆ ι©σα καπν% | πτε/ρυγι προ.:φ αι≠θε/ρα / #⊕στον οι©κων ε)μω|ν με θη/σει, “y la misma ceniza con humo alado hacia el éter me dará lo desaparecido de mis casas”) con el vocablo #⊕στον, lo que se ha vuelto invisible, la nada. De esta forma, Troya deviene de *megalópolis* en *ápolis*, como lo remarca el sintagma empleado por el coro en los vv. 1291-1292: α(δε.: μεγαλο/πολιφ / α)φοπολιφ ο)φλωλεν ου)δῆ ε)φτῆ ε)φστι Τροια, “y la *megalópolis* como *apolis* se ha destruido y ya no existe Troya”.

c) Una práctica fundamental para la existencia de una *polis* es la de aceitar con ritos y sacrificios la armónica **relación necesaria entre el orden político y el orden sagrado**. La tragedia como género atiende particularmente a este punto

²² Para otra interpretación cf. ASSAEL *passim*.

dando cuenta (a través del desarrollo traumático de un conflicto) de la vigencia de los principios normativos de uno y otro orden²³.

Pero en *Trojanas* la muerte de la *polis* viene unida a un desacople con el orden divino que se viene anunciando a lo largo de la obra (recordemos la declaración de abandono que hace Poseidón en el v.25 de Ilión y sus altares, λειπῶ τοῖς κλεινοῖς·ν Ἐίλιον βωμου/φ τᾶ ε)μου/φ) y que termina de consumarse en la destrucción de la ciudad. En efecto, la dupla palacios de los dioses/amada ciudad que engloba la lamentación de Hécuba que inicia la antístrofa (ι≠ω← θεῶ|ν με/λαθρα και| πολιφ φι|λα) señala la conjunta aniquilación del lugar de culto y de la *polis*.

Este alejamiento de los dioses queda graficado con la ausencia de epifanía divina en el epílogo que ya señaláramos entre las irregularidades formales de *Trojanas*. Pero desde la perspectiva de la necesaria armonía entre el orden divino y el uranio, la inexistencia de un *deus ex machina* en el final de la obra cobra un nuevo cariz. La concentración de los dioses en el prólogo, dos a falta de uno y al solo efecto de despedirse de la ciudad o hablar del futuro de los vencedores, remata la muerte de la ciudad en la última escena.

El quiebre de la relación con los dioses es radical y así lo expresa Hécuba cuando en los vv. 1280-1281 recrimina a las divinidades y cuestiona la utilidad de las invocaciones: ι≠ω← θεοι|. και| τι| τουῖ.φ θεουῖ.φ καλω|; / και| πρι|ν γαῖ.ρ ου)κ η)φοκουσαν ανακαλου/μενοι, "¡Oh dioses! Y ¿por qué llamo a los dioses? pues tampoco antes me escucharon cuando fueron invocados". Este planteo repite el que la misma Hécuba efectuara en los vv. 1240-1245 de manera más explícita: του)κ η)ϕν α)φορᾶ εν θεοιςσι† πληῖ.ν ου(μοι| πο/νοι / Τροι|α τε πο/λεων ε)φοκκριτον μισουμε/νη, μα/την δᾶ ε)βουθυτου=μεν. ει≠ δεῖ. μηῖ. θεοῖ.φ / ε)φοστρεψε τα)φνω περιβαλω←ν κα/τω ξθονο/φ, α)φανειςφ α)ϕν ο)φντεφ ου)κ α)ϕν υ(μνη/θημεν α)ϕν / μου/σαιφ α)οιδαῖ.φ δο/ντεφ υ(στε/ρων βροτω|ν vv. 1240-1246. Y a estos fragmentos podríamos añadir ejemplos previos de cuestionamientos a la relación hombres/dioses, como en el discurso de Casandra de los vv. 469-471²⁴ o la

²³ Cf. IRIARTE, p. 7.

²⁴ ω)Π θεοι|: κακουῖ.φ μεῖ.ν α)νακαλω| τουῖ.φ συμμα/ξουφ, /ο)ςμωφ δᾶ ε)φοξει τι σζη=μα κικλη/σκ ειν θεου/φ, /ο)ςταν τιφ η(μω|ν δυστυξη=λα/βω τυ/ξην. vv. 469-471

invocación de corte más filosófico que cultural que Hécuba profiere en los vv. 884-888²⁵.

De cualquier manera, Hécuba interpela finalmente a Zeus en los vv. 1288-1290, antes de invocar a los muertos de la ciudad: Κρο/νιε, πρυ/τανι Φρυ/γιε, γενε/τα / †πα/τερ, α)να/για τα=φ Δαρδανι/ου† / γονα=φ, τα/δᾶ οἰⓂα πα/σξομεν δε/δορκαφ; “Hijo de Cronos, soberano frigio, padre engendrador ¿has visto esto que sufrimos indigno de la estirpe de Dárdano?”. Aquí hay dos elementos que cabe señalar. Por un lado, el vocativo γενε/τα πα/τερ que emplea Hécuba para dirigirse a Zeus remite sin mayor esfuerzo a Príamo, famoso por su rol de prolífico engendrador. Esta asimilación se refuerza cuando advertimos que Zeus y Príamo son los dos nombres que invoca Hécuba en este lamento final. Asociar al padre de los dioses con el difunto rey esposo dimensiona en otra escala la ausencia divina en el final de *Troyanas*: la autoridad política ha sido degollada y los dioses han desaparecido.

Pero Zeus es inmortal y aquí interviene el segundo elemento a señalar de este fragmento. Hécuba se queja y pregunta a Zeus si ha visto lo que sufren los dánaos y el coro le responderá en el v. 1291 que efectivamente lo ha visto. Pero es menester marcar que el verbo que utilizan Hécuba y el coro no es inocente. Se trata de δε/ρκομαι, vocablo que indica generalmente una mirada letal, propia de un victimario. No es casual que el discurso del coro se inicie con ese verbo para luego decretar que Troya ya no existe pues ha devenido *ápolis*. Desde esta perspectiva, la relación Príamo/Zeus se torna aquí negativa pues al mirar destructivo de Zeus se contraponen los ojos de Príamo, cerrados por la negra muerte como indica el coro en los vv. 1316-1317²⁶.

La defección de los dioses, por último, se corona con la ausencia de toda referencia profética a la fundación de un culto o una institución²⁷. Nos

²⁵ ωΠ γη=φ ο φξημα καπι | γη=φ εφξων ενδραν, /οσστιφ ποτᾶ ειΣ συ/, δυστο/παστοφ ει≠δε/ναι, Ζευ/φ, ειⓂτᾶ α)να/γκη φυ/σεοφ ειⓂτε νου=φ βροτω | ν, / προσηυχα/μην σε: πα/ντα γα.: ρ διᾶ α)ψο/φου /

βαι-νων κελευ/θου κατα.: δι-κην τα.: θνη/τᾶ α)φγειφ. vv. 884-888

²⁶ Ya el coro en los vv. 1060-1080 desarrolla una larga imprecación a Zeus acusándolo de entregar la ciudad empleando el verbo προδι/δωμι del campo semántico de la traición y mentando el fin de los sacrificios.

²⁷ Cf. BARRETT, p. 412 y SEAFORD, pp. 276-277.

encontramos ante la muerte de la *pólis*, sancionada por y a través de la ruptura de toda relación con el orden sagrado.

d) El último punto a señalar concierne al **nombre de la *polis***. La ciudad mítica por antonomasia es destruida y su aniquilación se perfecciona con el olvido de su nombre. Así como el desplome de sus murallas borra las huellas de la *asty*, su conversión en un lugar sin nombre corona la muerte de la *polis*, eliminando su identidad misma. En el v. 1278 Hécuba exclama: το·: κλεινο·:ν ο φνομα α)φαιρη/σπ τα/ξα, “el famoso nombre rápidamente se irá de (nosotras)”. Como marca Schiassi, el epíteto es típico de los reyes o de las ciudades célebres por su antigua tradición: el nombre es κλεινο·:ν en cuanto Troya es κλεινη/. Y en el ya citado v. 25 Poseidón se refiere a το·: κλεινο·:ν @Ιλιον, “la famosa Ilión”.

En la antístrofa es el coro quien se preocupa por la pérdida del nombre²⁸: τα/ξε ε)φ φιλλαν γα=ν πεσεισθε ανω↓νυμοι. “Pronto caeréis sin nombre a la tierra querida”. Y en los vv. 1322-1324 las mujeres troyanas agregan: ο φνομα δε·: γα=φ α)φανε·:φ ειΣσιν: α φλλ# δε / α φλλο φρου=δον, ου)δε ε)φτε ε)φστιν / α(τα/λαινα Τροι·α. “Y el nombre de esta tierra es invisible y con ésta lo otro vano y ya no existe la desgraciada Troya”. Cabe remarcar aquí dos cuestiones. Por un lado, la diferencia establecida entre estos versos y lo dicho anteriormente por Casandra o Hécuba: en los vv. 394-399 la profetisa valora la venida de los aqueos porque de esta manera su hermano Héctor llegó a la fama y la misma Hécuba antes de dar la orden a las troyanas de enterrar a su nieto en los vv. 1240-1246 reconoce que, de no ser por las vueltas divinas, los troyanos no estarían en boca de los cantores para los hombres venideros. Pocos versos después tanto Hécuba como las mujeres troyanas ya no consideran que esa fama pueda durar: “Troya ya no existe”. Por el otro, resulta significativo relacionar el adjetivo α)φανε·:φ, invisible, que emplea el coro en el v. 1322 con el adjetivo #⊕στον, lo desaparecido, que Hécuba utiliza en el verso inmediatamente anterior para graficar la nada a que ha quedado reducida Troya en cenizas²⁹. El nombre de la ciudad y su brillo son

²⁸ CROALLY, p. 192.

²⁹ Hécuba emplea en el v. 1314 el mismo vocablo para referirse a la ignorancia en que está inmerso Príamo, ciego a los males que azotan a su viuda.

elementos constitutivos de la misma y una *polis* que muere parece necesariamente condenada al anonimato.

Los puntos hasta aquí desplegados nos permiten concluir que Troya aparece claramente como la última víctima de la obra. Como señala Croally, la ciudad misma es interpelada como un personaje más en *Troyanas*³⁰. Es por ello que nos parece conveniente relevar en el final de la tragedia los elementos que habilitan una lectura del *kommos* como un *threnos* dirigido a la ciudad.

En primer lugar, debemos analizar la antesala del *kommos*, los versos previos de Hécuba (1272-1283). Después de llamarse a sí misma desgraciada, *ταλαινα*, y de marcar que el presente que está viviendo (la muerte y entierro de su nieto, la esclavitud, la ciudad en llamas) es el límite de todos sus males (vv. 1272-1274), Hécuba, en una alocución común en ella³¹, pide a su pie que se apresure porque va a despedirse de la miserable ciudad, *ω♦φ α)σπα/σωμαι τη:ν ταλαιπωρον πολιν*. Es de remarcar el uso del mismo adjetivo para la ciudad y para la reina vencida y el empleo del sustantivo *πολιφ* (el mismo vocablo será retomado en el v. 1331 por el coro para calificar por última vez a la ciudad).

Hécuba expresa su intención de despedir a una ciudad que, en tanto *polis*, ya es un cadáver, presto a ser incinerado por las antorchas enemigas. De esta forma, el fuego que consume a Troya puede cobrar una nueva significación si planteamos el final como un *threnos*. Pero además la reina profiere luego un vocativo en el que la ciudad queda personificada como un ser que ha cesado de respirar: *ωΠ μεγαλαδη/ ποτε α)μπνε/ουσε εν βαρβαροιφ / Τροι:α*, “¡Oh Troya que en verdad en otro tiempo respirabas grande entre los bárbaros!” (vv. 1277-1278)³². Esta referencia al aliento de la ciudad (el pasado glorioso) la diseña en definitiva como un cuerpo sin vida en el presente.

³⁰ Cf. AELION, p. 79.

³¹ Cf. DI BENEDETTO, p. 261.

³² Otro personaje ya se ha despedido de Troya. Se trata de Poseidón en el prólogo: *α)λλε, ωΠ ποτε ευ)τυξου=σα, ξαιερε/ μοι, πολιφ / χεστο/ν τε πυ/ργωμε:*, “Pero ¡Adios, ciudad que en otro tiempo fuiste de buena fortuna y ciudad fortificada pulida!” (vv. 45-46). En ambos casos hay una clara referencia a un pasado ya ido, como lo señala el uso del adverbio *ποτε* en los dos vocativos.

En segundo lugar, Hécuba emplea para encabezar el *kommos* en el verso 1287 (y lo repite en el v. 1293) el grito ο)ττοτοτοτοτοι, propio del lamento fúnebre³³.

En tercer lugar, si bien la gestualidad desplegada tanto por la reina como por las troyanas entre los vv. 1306 y 1309 no se corresponde con la habitual en los ritos fúnebres sino que compete más bien a las invocaciones a los muertos, lo cierto es que constituye el contexto para la única referencia lexical (galicismo que no existe en español. Del léxico?) al *threnos* en esta parte de la tragedia: {Εκ.} ωΠ τε/κνα, κλυ/ετε, μα/θετε ματρο.:φ αυ)δα/ν. {Ξο.} ι≠αλε/μ% του.:φ θανο/νταφ α)πυ/ειφ. {Εκ.} γεραια/ γε ε)φ πε/δον τιθει=σα με/λεε <ε)μα.:> / και| ξερσι| γαι=αν κτυπου=σα δισσαι=φ. {Ξο.} δια/δοξα/ σοι γο/νυ τι=θημι γαι= / του.:φ ε)μου.:φ καλου=σα νε/ρθεν / α)θλι=ουφ α)κοι=ταφ. HEC.: “¡Oh, hijos! Escuchad, atended a la voz de vuestra madre” CORO: “Con un canto fúnebre invocas a los que murieron” HEC.: “colocando en dirección al suelo mis viejos miembros y haciendo resonar con dobles manos la tierra” CORO: “siguiéndote coloco rodilla en tierra llamando a los míos desde abajo, a mis pobres maridos”

El término ι)α/λεμοφ es definido por Liddell & Scott como “lament, dirge”, usado en general por el género trágico y lírico pero raro en prosa. Chantraine lo define como “lamentation, chant funébre”³⁴. Y Alexiou señala la asociación frecuente entre el *kommos*, tipo específico de lamento trágico, y una gestualidad extática ligada al ι)α/λεμοφ³⁵. El coro emite la última referencia lexical al lamento fúnebre que reenvía en realidad al discurso de Hécuba. Es ella quien invoca a los muertos con su lamento fúnebre: ι≠αλε/μ% του.:φ θανο/νταφ α)πυ/ειφ. Nos hallamos ante una significativa vuelta de tuerca. Efectivamente, mientras el θρη=νοφ constituye en esencia un rito de pasaje que distancia al muerto de la sociedad de los vivos y concreta su muerte social (su conversión de persona en cadáver)³⁶, aquí el lamento fúnebre parece contradecir este efecto de separación pues los muertos son convocados a escena. Y este lamento fúnebre de Hécuba se refuerza con la actitud del coro que la secunda con una serie de gestos que lo hacen

³³ Cf. SCHIASSI.

³⁴ Cf. LORAUX, p. 97.

³⁵ Cf. ALEXIOU, p. 103.

³⁶ Cf. MORRIS, pp. 9-10 VERNANT (1989), p. 115.

participe del rito que ejecuta quien fuese su reina (ellas se hincan de rodillas, golpean con ambas manos la tierra, invocan a los maridos muertos). Este lamento es ya total e indiferenciado frente a una ciudad humeante. Invoca a todos los muertos para que la ayuden cuando está siendo desterrada y llevada a la esclavitud definitiva³⁷.

Está claro que estos elementos no describen un *threnos* con un desarrollo como el que se puede apreciar en *Ilíada*. Pero en el texto homérico la *polis* está en pie y, por ende, los rituales se llevan a cabo de acuerdo con las pautas que establecía la ciudad. En *Troyanas* (como también en *Hécuba*) los *threnoi* están estallados y lo que encontramos son sólo elementos dispersos: la declarada voluntad de ejecutar un lamento ceremonial, fragmentos del ritual (en especial gestos), referencias lexicales aisladas. Pero el hecho es que la situación de esclavitud que atraviesan estas mujeres las ha extirpado del entramado social que permitía el desarrollo del ritual. En este sentido, los puntos que hemos señalado permiten a nuestro entender afirmar que el *kommós* final de la obra puede ser leído como un *threnos* para la ciudad muerta. Y si convenimos en que la muerte de la *polis* contrae la subversión de las reglas formales del género, no nos sorprenderá entonces que las pautas rituales del *threnos* también se hallen desestructuradas.

En suma, Eurípides en *Troyanas* hace algo más que obligar al espectador a recorrer una triste exposición de desgracias humanas. Al encarar el tema de la muerte de la *polis*³⁸, efectúa, podríamos decir, una operación prohibida al representar algo irrepresentable en un género político, lo que deriva en una desestructuración de la normativa clásica de construcción de la tragedia.

Por ello el final de *Troyanas*, que interpretamos en términos de *threnos*, no solo cumple con el objetivo (evidente) de generar un cuadro de desolación total³⁹, sino que permite a Eurípides hablar también sobre la tragedia misma y su relación intrínseca con la *polis*.

³⁷ Cf. LEE, p. 277.

³⁸ Cf. ESTEBAN SANTOS, p. 10.

³⁹ Cf. DI BENEDETTO, p. 84.

En todo caso, que muera una *polis* (y se lo represente en escena) no resulta un contenido inocente en la Atenas clásica y menos aún en el particular contexto histórico de *Troyanas*, marcado no solo por las vicisitudes de la Guerra del Peloponeso y los riesgos creados por la próxima empresa de Sicilia, sino también por la responsabilidad que le cupo a Atenas en la masacre y desaparición de Melos, suceso muy cercano a la confección de esta obra y que, como lo ha señalado la crítica, seguramente vibra en los oídos de la audiencia de *Troyanas*⁴⁰.

Todo ello vuelve lícita la pregunta en torno de la recepción de esta tragedia eurípidea, alejada claramente de otras que celebraban las políticas atenienses⁴¹. Una obra en la que Atenas es nombrada solo para quedar dibujada como una esperanza fútil⁴². Una obra que no concede al espectador la instancia de purificación que ofrecen las resoluciones rituales de otras tragedias, más ligadas a los cánones clásicos⁴³.

⁴⁰ Cf. SEGAL C. (1986), p. 33; GRUBE, p. 280 y TOBIA, p. 18.

⁴¹ Cf. SEGAL (1995), p. 13.

⁴² Cf. CROALLY, p. 204.

⁴³ Cf. SEGAL (1996), p. 150.

BIBLIOGRAFÍA:

- AELION, R. (1983) *Euripide héritier d'Eschyle* t. I, Les Belles Lettres, Paris.
- ALEXIOU, M. (1974) *The Ritual Lament in Greek Tradition*, Cambridge.
- ASSAEL, J. (1990), "L'image de la submersion de Troie dans les *Troyennes* d'Euripide", *REA* 92 1-2, pp. 17-28.
- BARLOW, S.A. (1997) *Trojan Women*, Warminster Aris & Phillips, England.
- BARRETT W.S., (1964) *Euripides Hippolytos*, Oxford Clarendon Press.
- CHANTRAINE, P. (1999) *Dictionnaire Etymologique de la Langue Grecque*, Klincksieck, Paris.
- CONNOR W.R. (1989) "City Dionysia and athenian democracy", *Classica et Mediaevalia* XL, pp. 7-32.
- CRAIK, E.M. (1990) "Sexual imagery and innuendo in *Troades*", en POWELL A., *Euripides women and sexuality*, Londres, Routledge, pp. 32-75.
- CROALLY, N.T. (1994) *Euripidean polemic: the Trojan women and the function of tragedy*, Cambridge University Press, New York.
- DAVIDSON, J. (2001), "Homer and Euripides' *Troades*", *BICS* 45, pp. 65-79.
- DI BENEDETTO, V., CERBO, E. (1998) *Euripide. Le Troiane*, BUR Classici Antichi, Milán.
- DIGGLE J. (1984) *Euripidis Fabulae* t.I, Oxonii et Typographeo Clarendoniano.
- DUNN, F.M. (1996) *Tragedy's end: closure and innovation in Euripides' drama*, Oxford University Press, New York.
- DYSON M. & LEE, K.H. (2000), "The funeral of Astyanax in Euripides' *Troades*", *JHS* 120, pp. 17-33.
- ESTEBAN SANTOS, A. (1995) "La muerte como idea central en Eurípides", en *Actas de las V Jornadas Internacionales de Estudios Actuales sobre Textos Griegos*, Madrid, pp. 1-23.
- FOWLER, B.H. (1978) "Lyric structures in three Euripidean plays", *Dioniso* 49, pp. 15-51.
- GALLEGO J.(2001) "La mirada trágica de la política: la democracia a través del teatro de Esquilo" en GALLEGGO J. (ed.), *Prácticas religiosas, regímenes discursivos y el poder político en el mundo grecorromano*, UBA, Buenos Aires.
- GOLDHILL, S. (1987) "The Great Dionysia and Civic Ideology" *JHS* 107, pp. 58-76.
- GOLDHILL, S. (1997) "Modern critical approaches to Greek tragedy" en EASTERLING P.E., *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge.
- GRIFFIN, J. (1998) "The social function of attic tragedy", *CQ* 48, pp. 39-61.
- GRUBE G.M.A. (1961) *The Drama of Euripides*, Methuen, Londres.
- HOLST-WARHAFT G. (1995) *Dangerous Voices. Women's Laments and Greek Literature*, Routledge, Gran Bretaña.
- IRIARTE (1996) *Democracia y tragedia*, Akal, Madrid.
- KAIMIO, M. (1988), *Physical contact in Greek Tragedy. A study of stage convention*, Helsinki.
- LEE, K.H. (1976) *Euripides Troades*, Basingstoke Macmillan, England.
- LIDDELL & SCOTT (1968) *Greek-English Lexicon*, Oxford Clarendon Press.
- LORAU N.(1999) *La voix endeuillée. Essai sur la tragédie grecque*, Gallimard.
- MARTELLOTTI, G. (1955) *Le Troiane*, Gismondi, Roma.
- MASSENZIO M. (1995) *Dioniso e il teatro di Atene*, Roma.

- MORRIS, I. (1992) *Death-ritual and social structure in Classical Antiquity*, Cambridge University Press.
- MURRAY G. (1958) *Euripidis Fabulae*, Oxford Clarendon Press.
- PARKER, R (1997) "Gods Cruel and Kind: Tragic and Civic Theology" en PELLING, Ch., *Greek Tragedy and the Historian*, Oxford Clarendon Press, pp.
- PERDICOYIANNI, H. (1992) *Commentaire sur les Troyennes d'Euripide*, Les Editions Historique Stefanos Basilopoulos, Atenas.
- PERDICOYIANNI, H. (1993) "Le vocabulaire de la douleur dans l'*Hécube* et les *Troyennes* d'Euripide", *LEC* 61, pp. 195-204.
- SAÏD, S. (1998) "Tragedy and Politics", en BOEDEKER, D., RAAFLAUB, K.A. (eds.), *Democracy, empire, and the arts in fifth-century Athens*, Cambridge, Harvard University Press, pp. 275-295.
- SARTORI, F. (1988) "Teatro e storia nella Grecia antica: opinioni recenti su vecchi problemi", en CORSINI, E. (ed.), *La polis e il suo teatro/2*, Editoriale Programma, Padua, AÑO
- SCHIASSI, G. (1955) *Le Troiane*, Valecchii, Florencia.
- SEAFORD, R. (1995), *Reciprocity and ritual. Homer and Tragedy in the Developing City-State*, Clarendon Press, Oxford.
- SEGAL (1995) "Classics, Ecumenism and Greek Tragedy", *TAPA* 125, pp. 1-26.
- SEGAL (1996) "Catharsis, Audience, and Closure in Greek Tragedy", en SILK M., *Tragedy and the Tragik. Greek theater and beyond*, Clarendon Press, Oxford, pp. 149-172.
- SEGAL C. (1986), *Interpreting Greek Tragedy. Myth, Poetry, Text*, Cornell University Press, Ithaca & London.
- SEGAL C. (2000) "El espectador y el oyente", en VERNANT, J.P. et al., *El hombre griego*, Madrid, pp. 211-246.
- SOURVINOU-INWOOD, CH. (1997) "Tragedy and religion: Constructs and Readings" en PELLING, Ch., *Greek Tragedy and the Historian*, Oxford Clarendon Press, pp.
- SOURVINOU-INWOOD, CH. (2003) *Tragedy and Athenian Religion*, Lexington Books, EEUU.
- STEVENS P.T. (1971) *Euripides Andromache*, Oxford University Press.
- TOBIA, A.M. (1991-92) "El coro de *Troyanas*: una interpretación", *REC* 22, pp. 9-19.
- VERNANT, J.P., VIDAL-NAQUET, P. (1987), *Mito y tragedia en la Grecia antigua I*, Madrid.
- VERNANT, J.P., VIDAL-NAQUET, P. (1989), *Mito y tragedia en la Grecia antigua II*, Madrid.
- WEBSTER, T.B.L. (1970), *The Greek Chorus*, Methuen & Co Ltd, London.