



Valenciana

ISSN: 2007-2538

revistavalenciana@gmail.com

Universidad de Guanajuato

México

Junco de Calabrese, Ethel Beatriz

La expiación femenina de la guerra en Las Troyanas de Eurípides

Valenciana, núm. 18, julio-diciembre, 2016, pp. 125-145

Universidad de Guanajuato

Guanajuato, México

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=360346527005>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

La expiación femenina de la guerra en *Las Troyanas* de Eurípides

Female atonement of war in *The Trojan Women* by Euripides

Ethel Beatriz Junco de Calabrese
Universidad Panamericana Campus Aguascalientes

Resumen

En *Las Troyanas* de Eurípides observamos la imagen de la guerra en la conciencia occidental como matriz de futuras identidades ante dos claves: el distanciamiento de lo divino y la reacción femenina. La lógica de la guerra se revierte en la virtud purificatoria de la madre, que sostiene su capacidad de dar vida mediante la compasión, concretada en el entierro, acto central de la obra. La sepultura por antonomasia de Troya, corporizada en el escudo de Héctor que velará por Astianacte, es signo de reconciliación por el sacrificio y reclamo a través de los siglos de la superioridad de la paz.

Palabras clave: mito, guerra, héroe, madre, reconciliación.

Abstract

In *The Trojan Women* by Euripides we observe the image of war in Western consciousness as the matrix of future identities facing two keys: the spacing of the divine and the female reaction. The

logic of war is reversed in the purification virtue of the mother, holding her ability to give life through compassion, embodied in the burial, central act of the play. The burial for antonomasia of Troy, embodied in the shield of Hector to ensure Astyanax, is a sign of reconciliation by sacrifice and claim through the centuries of the superiority of peace.

Keywords: Myth, War, Hero, Mother, Reconciliation.

Las Troyanas de Eurípides

El dolor se amontona sobre el dolor
ἐπὶ δ' ἄλγεσιν ἄλγεα κεῖται (v. 597)

La oposición está en el principio de la historia. Las cosmogonías contraponen (tierra-agua, aire-fuego, noche-día) para generar. La guerra está en el principio de la cosmogonía y del relato histórico griego: para ser Grecia hubo que oponerse a Troya. Ambos miembros de la dupla se definen en oposición unificante: atacantes y atacados, vencedores y vencidos, hombres y mujeres. Aunque represente un punto de llegada tardío de la tradición mítica, la guerra es la primera imagen elegida para precisar y quizá limitar nuestro ser occidental.

Si, como señala Kirk (1985: 259), Grecia reformula la tradición mítica como ninguna otra civilización, la guerra de Troya es principio y sucesión para pensar la identidad de una cultura; la lógica de la guerra es el poder del que se usa y abusa. Veamos algunos términos: la guerra es masculina, es acción violenta que persigue superioridad y hegemonía. La guerra requiere de varones en plenitud de virtudes heroicas. Masculinidad y muerte están en simbiosis. Los hombres luchan por muchas y distintas causas (por ataque o por defensa, por familia o por honor, por el jefe o por la

fortuna) y todas son justificadas. Sin embargo, cuando el héroe acaba su misión, un mundo subalterno que no tuvo protagonismo en el combate, pero sí su trozo de heroicidad, queda expuesto en simetría con él. Es un mundo de ancianos, mujeres y niños que, aunque sobreviven momentáneamente, están dentro de un círculo de penas nuevas, causadas por los errores de origen. Cuando la historia en tanto acción se ha detenido, consumado el fin de los héroes, detrás del cual desaparecen los dioses, la nueva versión de Troya deben escribirla las mujeres y plantear una revisión: si la Troya caída es historia masculina, la Troya restante y en cierto modo restaurada, es obra femenina, materna específicamente. Si hay gesto de reconciliación en la agonía de la guerra, ése puede darlo la piedad materna. El comportamiento de las sobrevivientes de la casa de Príamo (Hécuba, la reina viuda; Casandra, la hija profetisa, y Andrómaca, la madre del heredero) decidirá la batalla definitiva. La fuerza de estas mujeres se une en una voluntad común: afirmar la superioridad/dignidad del agredido por encima de la infamia irracional del agresor. Y con ello atan sus acciones finales a sancionar el error trágico (*hamartía*), la ruptura, la separación de origen.

La concepción renovadora de Eurípides en su mirada crítica de Troya es tal que, como señala Kamerbeek (1960: 25), está diciendo algo nuevo y libre de toda mitología. La obra comentada parte del mito tradicional de la caída de la ciudad, para reavivarlo en la historia de Atenas (Croally, 1994: 57); pero, si la antigua misión del sufrimiento trágico era formativa, Eurípides parece quedarse con una pesimista idea de fortuna irreversible y oscura. La fuente épica de la *Iliada* condiciona la perspectiva: la visión del hombre, generación de las hojas, ante la bienaventuranza divina no puede hacer pensar sino en la irreversible tragedia. La mirada de la guerra que ofrece Eurípides es propiamente trágica y nada tiene de las glorias y orgullos épicos. La guerra es completamente un mal, que cuando

adviene puede mostrar la nobleza de algunos, pero predominará siempre la cerrazón de las pasiones.

La muerte es masculina

Las Troyanas de Eurípides, en términos dramáticos, comienza con el fin de la caída de Troya. En la llanura desprotegida, lejos de los muros construidos por los dioses, se alzan al viento las tiendas de las cautivas. El poder de Grecia, representado por héroes, está poniendo orden antes de partir; distribuyen el botín, víctimas oprimidas, mujeres nobles reducidas a cautividad (Hughes, 2003: 73). Troya aparece representada por mujeres que no morirán aún, sino que están forzadas a la unión marital con los vencedores. Si el ideal ubica al varón en la guerra y a la mujer en el matrimonio, ambos espacios representan la muerte, ya sea alcanzada en la batalla, ya en el lecho enemigo.

Según el mito, Troya ha caído, aunque pueda parecer que, por la importancia de su nombre y de sus símbolos, se resiste a caer. Mas, para el tiempo histórico de Atenas, Eurípides agudiza otra faz de la caída: la guerra en estado de duración y actualidad. En *Las Troyanas*, Astianacte, hijo de Héctor y Andrómaca, es el único sobreviviente varón y será el último en ser asesinado en las arenas de Ilión. El primero en morir, Héctor, arrastra su ruina; tanto el descendiente como la ciudad han perecido con Héctor. La escena final refuerza la desolación y sugiere parcas satisfacciones para los vencidos y temibles venganzas para los vencedores, pero nunca reconciliaciones.

En esta pieza que carece de intriga, donde la suerte se ha sellado con el fin de la guerra, hay una *hamartía actuante*, señalada por Poseidón:

μῶρος δὲ θνητῶν ὅστις ἐκπορθεῖ πόλεις,
ναοὺς τε τύμβους θ', ἱερὰ τῶν κεκμηκότων,
ἐρημίᾳ δοὺς αὐτὸς ὧλεθ' ὕστερον (vv. 95-97).¹

Esta explicación, ofrecida por el dios, desde afuera del conflicto, sería imposible desde la posición comprometida de Hécuba como protagonista (Vidal Naquet, 1997: 37); Poseidón anticipa un desenlace que sólo puede compartir con la visión profética de Casandra. Mas, aunque en la sabiduría de los dioses esté escrito otro final de justicia y la hamartía aparezca armonizada (los aqueos impíos sufrirán en el mar) no es el eje de la cuestión. El problema es que no hay dónde rastrear el error trágico que origina el dolor de los inocentes, bajo la forma de un castigo que borra tres generaciones de la tierra simultáneamente; ese reclamo estará en boca de Hécuba, la madre. El fondo de escena, con la ciudad derrotada, no se presenta como un hecho clausurado sino profético: los jirones de Troya seguirán dispersos produciendo dolor. La épica de la *Ilíada* funda en su pesimismo el enfoque de la tragedia (Voutsas, 2012: 115).

Poseidón señala el pasado y el futuro; el presente es de Hécuba. Si el pasado, casi conjuntado con el tiempo presente de las acciones de los griegos, es el error, el futuro no deja resquicios y debe ser leído a la luz de esas mismas palabras (Easterling, 1997: 174). Ese “necio mortal” que anticipa con hechos nefandos “su propia destrucción” puede ser cualquiera: el dios actualiza al tiempo del hombre la advertencia de moderación, válida para todos los momentos y culturas.

¹ Es necio el mortal que destruye ciudades; / si además deja en soledad templos y tumbas-/ santuarios de los muertos- prepara su propia / destrucción para después. | En las traducciones de fragmentos, seguiremos la edición castellana de Eurípides, 1977, *Tragedias II, Las Troyanas*, José Luis Calvo Martínez (introd, trad., y notas), Gredos, Madrid.

Las *Troyanas* abre con una serie de sentencias admonitorias de Poseidón y con un pacto débil, pero ante todo, se abre con la ausencia de los dioses: Poseidón se despide, desinteresado por los hombres que protegió y Atenea teje un reencuentro con el dios-tío por reivindicación de su nombre; la visión de una Atenea enconada y dispuesta a castigar a los impíos es recurrente; mientras pide ayuda a Poseidón ya se ha garantizado el apoyo de Zeus. En ningún caso hay compasión (García Gual, 2001: 281) lo que garantiza el acrecentamiento del dolor sin sentido. Los dioses, Poseidón y Atenea, acuerdan la destrucción de vencidos y vencedores, como si suprimieran a Troya de la memoria, incluso como si rectificaran sus propios errores: ellos se equivocaron allí. Sin embargo, no son quienes pagarán el error con sufrimiento; la perspectiva homérica de los “bienaventurados” se conserva en esta versión euripídea. En cualquier caso, no es la justicia divina la que promueve la acción, sino el centro humano encarnado en penas inmerecidas.

Con dioses equivocados y hombres errados, ante un presente que cae sobre los justos, queda cuestionada la ejemplaridad del pasado mítico. Se niega la idea de cumplimiento: si la desmesura (*hybris*) de la guerra debe propiciar un aprendizaje, la guerra finalizada enseña un eterno presente de madres sin descendencia.

El tiempo en sucesión también queda suspendido; así como la apertura está enmarcada por la desaparición de lo que da razón de ser a Troya, la confianza en sus dioses y el amparo de sus héroes derribados; el final (v. 1326) con la caída de la ciudad, la partida de las cautivas, el fuego que aniquila (v. 1256) —que bien podría ser una pira para Hécuba— y es la pira de todos (v. 1822), cierra con el cumplimiento de la condena de Poseidón. Sin embargo, no puede haber dioses en presencia; un *deus ex machina* sería reconciliatorio. Este final tiene una ausencia divina absoluta.

La vida es femenina

Troya vive aún en sus mujeres y en un niño desprotegido. Así como los varones mostraron el lado brillante de la guerra, sus mujeres representan el lado oscuro. Los héroes tuvieron acaso la oportunidad de morir por la patria dignamente; las mujeres serán degradadas a diversas formas de cautividad. Pero aún tendrán en su poder formas de restitución; en esta obra principalmente son evocadas por dos de ellas, Casandra y Hécuba.

Casandra en forma activa, al llevar, a través de la profecía, la guerra a territorio micénico y celebrando la venganza del invasor. Ella no es ni ha sido una guerrera, no es portadora de la muerte, pero es quien la confirma. El conocimiento fatal de los hilos del destino, valioso sólo para ella tras la sanción de Apolo, la convierte en quien refrenda una última venganza sobre los aqueos (vv. 359-360 y 405). La insistente idea de que los troyanos resultan vencedores sobre los griegos se extiende a la profecía de la muerte de Agamenón (Scodel, 1998: 148). Al reservarse el significado también se reserva el regocijo; Hécuba no puede entenderla y la interpreta como a una posea en delirio.

Por otro lado, Hécuba es vigilia y conciencia; en forma pacífica, mediante el lamento fúnebre y el entierro del niño, función femenina central, mediadora entre generaciones y entre mundos. Ella liga padre con hijo y muertos con vivos. En una obra de unidad discutida, el personaje de la reina ofrece coordinación (Grube, 1941: 272; Conacher, 1967: 138). Hécuba está presente en todas las escenas y es la que dialoga con todos los personajes que cruzan en la despedida. La acción tiene una mirada final femenina, en tanto pretende constituirse en un alegato contra las consecuencias del saqueo. La obra de Eurípides no plantea la guerra como rasgo heroico, como podía corresponder a la generación de las Guerras Médicas; él pertenece a la época de las Guerras del Peloponeso

y para muchos de sus contemporáneos ya no pueden resultar legítimos los enfrentamientos de agresión, conquista y expansión (Delebecque, 1951: 14).

Hécuba recorre todo el drama a fin de cumplir con el entierro del nieto. En tal ceremonia, Andrómaca actúa de mediadora, pues es la que logra el consentimiento por conmisericordia, produciendo la paradoja en que es respetada la voluntad de las cautivas. A través de su función de protectora, primero, y suplicante, luego, garantiza el cuidado de la memoria solemne de Héctor y de la sepultura digna del hijo, cumpliendo con creces su responsabilidad familiar. La casa de Príamo está erguida en el mérito de sus mujeres.

No obstante, todas ellas están llamadas a morir sin haberlo elegido: de una forma violenta, como Casandra, o lánguida, como Andrómaca; sus hombres, por otro lado, deben morir abatidos. Las muertes de ellas no alcanzan a tejer la trama, no son aún argumento. Las mujeres cautivas, que no son dueñas del modo de su muerte (Loraux, 1989: 26) pueden intervenir, sin embargo, en la mejora de la muerte de los suyos, como guardianas de los despojos de los héroes y como celebrantes de las honras finales.

Las mujeres ocupan la voz en esta tragedia, aunque no son sus protagonistas efectivas, pues no generan la acción dramática, sino que siguen la sucesión de acciones previas provocadas por los héroes de quienes dependen. Ellas observan un mundo, el de la guerra, al cual no pertenecen y que no han generado, pero al que deben responder (García Gual, 2001: 282). Así, dan lugar a la entrada del protagonista, pues lo introducen desde sus vínculos familiares: Héctor presentado en la maternidad de Hécuba, en el lazo matrimonial de Andrómaca y en la paternidad del niño Astianacte, primero bebé y luego cadáver; la imagen majestuosa de Héctor ingresa presidida por sus parentescos.

Protagonista en ausencia

Héctor es sombra y luz de la trama teatral. Astianacte, su único heredero, es quien corporiza y asume la cifra de su valía para Troya. El hijo interesa en escena por su muerte (vv. 1119-1121) y por su entierro (vv. 1123-1250).

El centralismo de Astianacte-Héctor está preparado mediante las expresiones del dolor y no de su razón de ser. Una sucesión de lamentos funciona como anticipación de aquel encarnado en Astianacte, quien a su vez simboliza el lamento por Troya. Se inicia con el canto del coro por la ciudad (vv. 511-67; 582); sigue con el de Andrómaca y Hécuba por Héctor (vv. 577-607), después sólo el de Hécuba y, por último, el de Hécuba y el coro por Astianacte (vv. 740-63, 1167-206, 1216-59 respectivamente).

La obra contiene más lamentos que cualquier otra tragedia (Suter, 2003: 6). El horizonte de pérdidas prepara la queja por el gran quebranto, la muerte del sucesor y, en definitiva, por la última garantía para la continuidad de la estirpe.

A lo largo de la obra, Astianacte es presentado de modo indirecto, mediante alusiones a la debilidad, la esclavitud, los riesgos de morir sin sepultura, las multitudes de sufrientes y la injusticia de los victimarios. Enumeramos algunos ejemplos:

1. Poseidón en el prólogo (vv. 95-97) alude a las tumbas, que prefiguran la tumba del niño, última y fundamental para Troya. El abandono de los dioses y de los muertos señala el horizonte funesto. Tumbas y templos aparecen en una misma dimensión de sacralidad no respetada: ναοὺς τε τῷ μίθου θ', ἱερὰ τῶν κεκμηκότων (v. 96).²

² ... templos y tumbas —santuarios de los muertos...

2. Hécuba hace hincapié en la decadencia corporal (vv. 114-118). Su postura infausta, su derrumbe físico, los debe a la pérdida de la patria, los hijos y el esposo. Aparece visiblemente vencida, de rodillas y sin querer erguirse, tal como la ciudad en ruinas. Aquella reina-esposa-madre-abuela, representa el soporte de Troya cayéndose: δύστηνος ἐγὼ τῆς βαρυδαίμονος ἄρθρων κλίσεως (vv. 112-3).³
3. El declive físico es apenas exterioridad del desmoronamiento interno. La madre desaparece con el exterminio de su familia: Hécuba, sin descendencia de hijos para socorrerla, no tiene esperanza y se deja caer para llorar y esperar la muerte: ὥζοῦτε μ' ἄρσηνοῦ τε θήλεια σπορά / πολλῶν γενομένων τὴν τάλαιν' ὠφελεῖ (vv. 503-4).⁴
4. El coro previo a la entrada de Andrómaca acentúa la preocupación por la esclavitud (vv. 511-567). La angustia por la pérdida de libertad se expresa en toda su gravedad ante el destino de los hijos; la desprotección de la descendencia ante la arbitrariedad del enemigo se demuestra a través de la relación madre-hijo: βρέφη δὲ φίλια / περὶ πέπλους ἐβαλλεμα- / τριχέϊρας ἐπτοημένας: (vv. 557-9).⁵
5. Luego del lamento del coro, aparece Andrómaca con su hijo y, en el mismo carro, las armas de Héctor (v. 569); tras su entrada, anuncia que los muertos del saqueo de Troya no han recibido sepultura y están a expensas de las aves, señal de la esclavitud que asola a Troya: αἵματόεντα δὲ / θεᾷ παρὰ Παλλὰδι σῶματα νεκρῶν / γυψὶ φέρειν τέταται (vv. 598-600).⁶

³ Digna de lástima soy por esta postura infausta de mis miembros...

⁴ ¡Que no pueda ayudar a esta desgraciada ningún hombre ni mujer, con los muchos que me nacieron!

⁵ Los niños asían con manos aterradas el peplo de sus madres.

⁶ Ensangrentados, los cuerpos de los muertos junto a la diosa Palas están tendidos para que el buitres los lleve.

La imagen de los insepultos se repite en las menciones del cadáver errante de Príamo (vv. 1084-5) y de Príamo muerto sin tumba (v. 1313); la amenaza del héroe insepulto rodea la figura del niño aún vivo, pero próximo a ser asesinado.

6. En alusión al funeral, Andrómaca, quien deberá salir de escena antes de que se realicen las exequias del hijo, adelanta el funeral de Polixena para Hécuba, como anticipación del que Hécuba realizará por Astianacte. Las madres intercambian servicios piadosos por los sacrificados: εἰδόννιν αὐτὴ, κάποβᾶσα τῶνδ' ὄχων/ ἔκρυψα πέπλοις κάπεκοψάμην νεκρόν (vv. 626-7).⁷
7. Andrómaca sin esperanza, sin posibilidad de algún bien, sabe íntimamente que se están acabando sus últimas intervenciones y que deberá influir en favor de lo único que interesa ya: ἐμοὶ γὰρ οὐδ' ὃ πᾶσι λείπεται βροτοῖς/ ξύνεστιν ἐλπίς (vv. 681-2).⁸ Con todo el destino encima, intercederá sólo en favor de la sepultura del hijo. Hécuba, para aferrarse a la continuidad del reino, le aconseja que olvide a Héctor, al que no puede salvar con lágrimas, y honre amablemente al nuevo esposo para poder criar al hijo y que así, un día, sus descendientes vuelvan a habitar Troya: πόλις γένοιτ' ἔτι. (v. 705).⁹ Ésta es la última ilusión de continuidad, pues de inmediato se produce la entrada del heraldo transmitiendo la decisión del ejército –y de Odiseo en particular– de matar al niño: κτενοῦσι σὸν παῖδ' (v. 719).¹⁰
8. La justificación de la muerte de Astianacte, en boca aquea, afirma que no puede haber otro Héctor (v. 723): λέξας

⁷ Yo misma la vi. Descendí de este carro, cubrí su cadáver con mi túnica y me golpeé el pecho.

⁸ A mí no me queda ni la esperanza, cosa que tienen todos los mortales

⁹ ...ésta vuelva a ser una ciudad.

¹⁰ Van a matar a tu hijo.

- ἀρίστου παῖδα μὴ τρέφειν πατὴρ... (v. 723)¹¹ por lo cual será arrojado de las torres de la ciudad.
9. En ese punto advierte Taltibio a Andrómaca, indicándole que debe someterse a cambio de conseguir dar sepultura a su hijo: εἰ γάρ τι λῆξεις ὧν χολώσεται στρατός, οὐτ' ἂν ταφείη παῖς ὃδ' οὐτ' οἴκτουτύχοι. (vv. 735-6).¹² El precio de cualquier desacato será cobrado en el cadáver del niño.
 10. El patetismo se extrema con la entrega del hijo (v. 740) y ante la aparente conciencia de los hechos por parte del niño τί μου δέδραξαι χερσὶ κἀντέχῃ πέπλων, / νεοσσόζῳσσει πτέρυγας ἐσπίτνων ἐμάς (vv. 750-1)¹³ repitiendo la escena de la desprotección.
 11. Hécuba y Andrómaca se quedan en común agonía ante la pérdida de Astianacte; sintetizan el afán de las madres por preservar la vida y, en oposición, el modo supremo de sufrimiento: ὃ τέκνον, ὃ παῖ παιδὸς μογεροῦ, / συλόμεθα σὴν ψυχὴν ἀδίκως μὴ τηρεῖν κἀγώ (vv. 790-1).¹⁴ En este caso, hay conformidad entre vida personal y vida política. Las mujeres del coro interpretan el conjunto de males como distanciamiento de los dioses el cual enlaza con la despedida inaugural del Poseidón: τὰ θεῶν δὲ / φίλτρα φροῦδα Τροίᾳ. (vv. 857-8).¹⁵
 12. Hasta el instante previo a la consumación de la muerte de Astianacte, el hijo es evocado por una sufriente “muchedumbre de hijos” de toda Troya (1089-99): τέκνων δὲ

¹¹ ... diciendo que no hay que dejar crecer al hijo de un hombre excelente...

¹² Si dices algo que enoje al ejército, tu hijo no tendrá tumba ni funeral.

¹³ ¿Por qué te aferras a mis brazos y te ases de mi peplo como un pajarillo que se cobija en mis alas?

¹⁴ Hijo, oh hijo de mi pobre hijo, tu madre y yo nos vemos injustamente privadas de tu vida.

¹⁵ El amor de los dioses por Troya se ha ido.

πληθος ἐν πύλαις / δάκρυσι κατάορα στένει: (vv. 1090-1).¹⁶
 De inmediato, el colectivo se convierte en el único personaje importante, Astianacte: λεύσσετε Τρώων /τόνδ' Ἀστυάνακτ' ἄλοχοι μέλλαι / νεκρόν (vv. 1119-21).¹⁷

La exposición indirecta presagia el acontecimiento de la muerte total; presagia lo sabido, pero lo confirma de forma agónica. Todo se degrada paulatinamente: los niños desprotegidos se unen a los héroes insepultos, los sobrevivientes se convertirán en esclavos, los extremos de la estirpe, Príamo y Astianacte, se presentan en riesgo, el rey insepulto y el niño pendiente. Sólo la justa sepultura actuará como reconciliación mínima, al otorgar tanto la protección del enemigo como la liberación del sitio impío.

Si bien el escenario y sus personajes están lejos de la esperanza, aún falta el cumplimiento del dolor, es decir, falta que caiga completamente Troya. Las alusiones a Astianacte mediante la mención de las tumbas, la decadencia física, los hijos dejados, anteceden y evocan a quien le da valor, su padre muerto. Cuando entra Astianacte —entrar para morir— inmediatamente se encuentra con su padre a través del escudo. Allí se consuma el sitio de Troya; la presencia de los dos descendientes de Príamo muertos en su heroicidad, (uno en despliegue, otro en potencia) indica el momento de plenitud de la obra. La evocación de los caídos a fin de conservarlos en la inmortalidad del recuerdo es la única compensación que puede equilibrar su sacrificio (Campos Daroca, 2002: 3).

La compasión por la pérdida de los defensores, la esclavitud de los restantes y el asesinato de los posibles vengadores, magnifica las consecuencias de la guerra, haciéndolas parecer casi interminables y, justamente por ello, produce en los espectadores rechazo hacia

¹⁶ ...una muchedumbre de hijos a las puertas lloran colgados del cuello de sus madres.

¹⁷ ¡Mirad, aquí, tristes esposas de los troyanos, a Astianacte muerto...

esas decisiones (Nussbaum, 2001: 395). Eurípides, que estrena esta obra cuando promediaba la Guerra del Peloponeso (415 a. C.), se aparta de las glorias de la épica, donde el varón cumple su naturaleza individual y social en el combate, y la muestra como negatividad absoluta.

El escudo de Héctor

La sección central del “encuentro” Héctor-Astianacte (vv. 1136-7) se produce mediante el escudo del héroe (Poole, 1976: 280). Andrómaca ha debido partir con Neoptólemo a las costas de Ptía y, tras despedirse de la tumba de Héctor, ha apelado al cumplimiento del funeral: καὶ σφ' ἡτήσατοθάψαι νεκρὸντόνδ', ὃς πεσὼνέκ / τειχέω νηυσὶν ἄφῆκεν Ἑκτορος τοῦ σοῦ γόνος: (vv. 1133-4).¹⁸

De inmediato, el escudo, φόβον τ' Ἀχαιῶν, χαλκόνωτονἀσπίδα / τήνδ' (vv. 1136-7),¹⁹ configura el medio físico y el símbolo supremo de la expiación. Veamos sus pasos:

1. Inicia Hécuba, quien nuevamente preside la escena, una sucesión de quejas autocompasivas desencadenadas por la visión del escudo: θέσθ' ἀμφίτορνονἀσπίδ' Ἑκτορος πέδῳ, (vv. 1156-7).²⁰
2. La reacción espontánea es identificar a un descendiente con otro. Hécuba ve a Héctor en Astianacte: ὦ χεῖρες, ὡςεἰκοὺςμὲνήδεῖας πατρὸς (v. 1178)²¹ y agudiza la confir-

¹⁸ Pidió a Neoptólemo que enterrara este cadáver del hijo de Héctor que murió despeñado desde la muralla.

¹⁹ En cuanto a este escudo de bronce, terror de los aqueos...

²⁰ Depositad en tierra el bien torneado escudo de Héctor, visión dolorosa y nada agradable para mis ojos.

²¹ ¡Oh manos, dulce imagen de las de tu padre!

mación del fin de todos en la muerte del nieto, junto a la inversión del orden natural: madre que entierra al hijo:

γραῦς ἀπολιζᾷτεκνος, ἄθλιονθάπτω νεκρόν.
οἶμοι, τὰ πόλλ' ἀσπάσμαθ' αἶ τ' ἐμαὶ τροφαὶ
ῥῆνοι τ' ἐκεῖνοιφροῦδάμοι (1186-8).²²

3. Hécuba tiene delante de sí el cadáver y el escudo. Posa alternativamente su mirada en cada uno. Reclama por la indefensión del pequeño muerto y por el inexplicable miedo generado en los aqueos; la perdida oportunidad de vivir y haber sido feliz en la familia; el precio de haber caído por la ciudad; señala sus bucles, sus manos y su boca, sujetos del antiguo amor materno, ahora signos de su muerte violenta. Hasta que opone a toda la letanía una objeción: a pesar de todo eso, tendrá el escudo de Héctor. Hécuba repara en el escudo como protector del brazo del héroe, donde su impronta permanece, tanto que hasta el sudor de su mejilla —ocasionado por la exigencia de la batalla— está perceptible. El escudo aparece interpelado como personaje: ὃ καλλίπηνον Ἑκτορος βραχίονα / σφύζουσ', ἄριστον φύλακ' ἃ πώλεσας σέθεν. (vv. 1194-5).²³ Y al despedirlo de su antiguo dueño lo dispone para la nueva función de sepultura.
4. Lamento final del coro y Hécuba (vv.1216-59) iniciado con la nostalgia por el rey que no será aunque debía haber sido: ὃ μέγας ἐμοί ποτ' ἄν / ἀνάκτωρ πόλεως (1216-17).²⁴ Estas líneas dependen de la matriz homérica (Il. 6, 402-3 y 22, 506-7) y refieren a Astianacte en su calidad de protector como indica su nombre

²² Pero soy yo, una anciana sin ciudad y sin hijos, quien entierro tu triste cadáver de joven; no tú a mí.

²³ ¡Oh escudo que protegías el hermoso brazo de Héctor, has perdido a tu más excelente protector!

²⁴ ¡El poderoso monarca de mi ciudad que un día debías haber sido!

(Edinger, 1987: 378) y tal como era reconocido por los troyanos, prerrogativa que recibía de su padre: Ἀστυάνακτ' οἷος γὰρ ἐρύετο Ἴλιον Ἑκτώρ (v.403)²⁵ y también Ἀστυάναξ, ὃν Τρῶες ἐπικλήσιν καλέουσιν: / οἷος γάρ σφιν ἔρυσσος πύλας καὶ τεῖχεα μακρά. (v. 506-7).²⁶

5. Las acciones finales unifican tierra y fuego. Las entrañas de la tierra, elemento femenino, reciben a la última semilla de Ilión en el cuerpo del niño χωρεῖτε, θάπτετ' ἀθλίῳ τύμβῳ νεκρόν (v. 1246):²⁷ mientras el fuego de la pira, elemento masculino, eleva al cielo los restos de la ciudad asolada ἀλλὰ πῦρ ἐνιέναι, / ὥς ἂν κατασκάψαντες Ἰλίου πόλιν (vv. 1262-3).²⁸ Por esa unidad es que Hécuba ve bien arrojarse a las llamas que acaban con el reino: φέρ' ἐς πυρὰν δράμωμιν: ὥς κάλλιστά μοι / σὺν τῇδε πατρίδι κατθανεῖν πυρουμένη (vv. 1282-3).²⁹ Ella, esposa-madre-reina, es la ciudad; las llamas destructivas son sus propios funerales.
6. El clamor final por la muerte de Troya (v. 1287 ss.) cierra el encadenamiento de la forma lamento que sostiene la estructura de la obra, independiente del personaje que lo ejecuta, y confirma la relación formal con la temática (Suter, 2003:10).

El escudo es el medio de definir al protagonista ausente, el Héctor añorado. Es el emblema donde Hécuba ve a su hijo; es el noble signo del esposo actuante y definitivo para Andrómaca; es el legado del padre ejemplar, el mejor de los troyanos.

²⁵ ...pues defendía a Ilión el solo Héctor.

²⁶ Astianacte, a quien los troyanos con este nombre declaran/pues puertas y magnos muros les defendías tú solo.

²⁷ Marchad, enterrad el cadáver en su desdichada tumba.

²⁸ ...prended fuego a fin de destruir por completo la ciudad de Ilión.

²⁹ Ea, voy a saltar a la hoguera, pues será lo más hermoso para mí morir ardiendo junto con mi patria.

En principio, el escudo puede ser leído para Astianacte como limitación de su destino: nunca será hombre ni héroe el descendiente del mayor héroe; el escudo que debió servirle de defensa, es su tumba; la ciudad, cuyos muros debieron cuidarlo, son testigos caídos: escudo y muros se convierten en antítesis y quedan desvirtuados. Mas, en valor positivo, Astianacte entra en acción mediante su muerte y, fundamentalmente, mediante el honor del entierro. En cierto sentido de reivindicación, existe por el escudo. El entierro del desvalido actúa como contraste del fin de los grandes vencedores: los griegos serán castigados por su impiedad y morirán en el mar sin la paz del sepulcro. Finalmente, con Astianacte sepultado, Troya queda en paz y su memoria es dignificada.

En referencia a los vínculos familiares, el espacio del escudo es medio concreto y símbolo profundo de unión filial. Personifica la figura de Héctor en su prerrogativa máxima, defensor de la ciudad, y, convertido en sepulcro, es indicio de la clausura de Troya. Andrómaca niega el escudo para su nueva unión con Neoptólemo en Ptía; no lo lleva como reliquia donde sólo represente miedo o nostalgia, sino que lo siembra en la tierra, como última nutrición del hijo. El celo del entierro como deber fundamental en la cultura antigua (Vernant, 1991: 50ss.) pacífica y sana con su cumplimiento.

La protagonista amasa el breve presente de la historia con materiales sin vida, Héctor y Astianacte, y los une y vivifica en la nueva matriz del escudo, que prolonga el heroísmo de Troya; en la sucesión de lamentos también recuerda y advierte cuáles son las condiciones del héroe, convirtiendo la queja en canto de gloria.

La unidad profunda que la madre, servidora de la vida, promueve en el seno de la tierra, como en la entraña de una divinidad que guarda el ritmo de la existencia, asombra y perturba en una cultura sin sentido escatológico.

Conclusiones

En el prólogo de la obra, el dios señala la hamartía ubicada como causa; aparenta ser pasado, tiempo del inicio, pero la reflexión sobre las acciones de la obra define aquel principio como presente activo. La hamartía no se resuelve y excede los límites del acontecer, llega al “después” (ὅσπερ, v. 97). Los que iniciaron destruyendo ciudades concluyen destruyendo ciudades, tal es el emblema de Astianacte arrojado desde los propios muros que debió proteger. La doble destrucción, de ciudad y heredero, deshonra a sus autores, desacredita sus victorias y reniega de la unión sacra (ἱερὰ, v. 96) de dioses y antepasados (ναοὺς τε τύμβους θ', v. 96). El vacío (ἐρημία, v. 97) de sus templos y tumbas demuestra que los griegos, siendo tales, se han barbarizado: ὦ βάρβαρ' ἐξευρόντες Ἑλλήνες κακὰ, (v. 764).³⁰

De Troya, como punto de partida, y del fracaso de la lógica del agresor, surge una experiencia de restauración: la piedad materna. Es la única lección positiva que deja la guerra. La mujer, que no tuvo decisión sobre nada previo, asume la libertad de cuidar y alabar a sus muertos.

La guerra ha arrasado con ofuscación: el mal está en el destino humano. Los dioses dan vuelta al rostro, muestran su desamor. Vencidos y vencedores están igualmente desamparados; unos lo saben más que otros, pero a todos espera la misma fortuna. No hay aprendizaje y, por ende, no hay rectificación del mundo masculino. La tragedia *Las Troyanas* parece confirmar no sólo que ha caído Troya, sino que volverá a caer porque el mito paradigmático no puede enseñar cuando el corazón está nublado por la desmesura.

La mirada totalizadora es femenina y materna: sólo quedan, en el final, madres sin descendencia para contemplar las llamas

³⁰ ¡Oh, griegos, inventores de suplicios bárbaros!

que se llevan la patria. Los funerales de Astianacte, y de Troya en consecuencia, son dirigidos por las mujeres-madres: las dadoras de vida velan el pasaje al mundo de los muertos. Los vencidos pueden preservar su dignidad.

En el entorno de lamentos, se salva un espacio de plenitud y de cohesión: el escudo de Héctor en función de sepultura de Astianacte. El héroe vuelve en su sinécdoque a cumplir los ritos de piadosa justicia.

Quizá Eurípides, crítico de la guerra, crítico de la Grecia tardía, profeta de nuestra historia belicosa, está afirmando con el otro poeta de Grecia: “Sin embargo, qué cierta es la derrota” (Kavafis, 1976: 24).

Bibliografía

- Campos Daroca, Javier, 2002, “La justicia de las madres. Política y antipolítica de la tragedia antigua según N. Loraux”, *Praesentia*, núms. 4-5, Universidad de los Andes, Mérida / Venezuela.
- Conacher, D. J., 1967, *Euripidean Drama. Myth, Theme and Structure*, University of Toronto Press, Toronto.
- Croally, Neil T., 1994, *Euripidean Polemic: the Trojan Women and the Function of Tragedy*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Delebecque, Edouard, 1951, *Euripide et la guerre du Péloponnèse*, C. Klincksieck, Paris.
- Edinger, H. G., 1987, “Eurípides, ‘Troades’”, *Hermes*, núm. 115, p. 378, disponible en: <http://www.jstor.org/stable/4476581> (consultado: 29/IX/ 2015).
- Eurípides, 1913, *Euripidis Fabulae*, vol. 2. Gilbert Murray (ed.), Clarendon Press, Oxford.

- _____, 1977, *Tragedias II, Las Troyanas*, José Luis Calvo Martínez (intro., trad., y notas), Gredos, Madrid.
- Easterling, P. E., 1997, "Form and Performance", en *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 151-177.
- García Gual, Carlos, 2001, "Sobre Las Troyanas de Eurípides", en *Mediterráneo: memoria y utopía*, José Monleón (coord. y ed.), vol. 2, Fundación Instituto Internacional del teatro en el Mediterráneo / Universidad, Servicio de Publicaciones, Madrid / Murcia.
- Grube, Maximilian Anthony, 1941, *The Drama of Euripides*, Methuen, Londres.
- Hughes, Bettany, 2003, "Euripidean Vergil and the Smoke of a Distant Fire", *Vergilius*, vol. 49, pp. 69-83, disponible en: <http://www.jstor.org/stable/41561837> (consultado: 29/IX/2015).
- Homero, 1920, *Homeri. Opera in five volumes*, Oxford University Press, Oxford.
- _____, 1997, *Iliada*, Rubén Bonifaz Nuño (intro., versión rítmica y notas), UNAM, México.
- Kamerbeek, J. C., 1960, "Mythe et Réalité dans l'oeuvre d'Euripide", en *Entretiens sur l'Antiquité Classique*, Fondation Hardt IV, Ginebra.
- Kavafis, Constantino, 1976, *Poesías completas*, José María Álvarez (trad., y notas), Hiperión, Madrid.
- Kirk, G. S., 1970, *Myth. Its meaning and functions in Ancient and other cultures*, Cambridge University Press, Londres.
- Loraux, Nicole, 1989, *Maneras trágicas de matar a una mujer*, Visor, Madrid.
- Nussbaum, Martha, 2001, *Upheavals of Thought. The Intelligence of Emotions*, Cambridge University Press, Cambridge.

- Poole, Adrian, 1976, "Total disaster: Euripides' The Trojan Women", *Arion*, núm. 3, pp. 257-87.
- Scodel, Ruth, 1998, "The captive's dilemma: sexual acquiescence in Euripides *Hecuba* and *Troadesn*", *HSPH*98, pp. 137-154.
- Suter, Ann, 2003, "Lament in Euripides 'Trojan Women', *Mnemosyne*, cuarta serie, vol. 56, pp. 1-28, disponible en: <http://www.jstor.org/stable/4433402> (consultado: 29/IX/2015).
- Vernant, Jean Pierre, 1991, *Mortals and Immortals*, Collected essays, Froma I. Zeitlin (ed.), Princeton University Press, Princeton.
- Vidal Naquet, Pierre, 1997, *L'honneurperdu et retrouvéd'Euripide*, transcripción de la conferencia dada en la Academia del Sur, Buenos Aires, abril.
- Voutsas, Styliani, 2012, *Constantinos Cavafis y Jaime Gil de Biedma: dos poetas, una concepción vital y estética*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca.

Recibido: 18 de enero de 2016

Aceptado: 17 de mayo de 2016