

# **HELENA DE EURÍPIDES: ENTRE LO CÓMICO Y LO TRÁGICO**

---

## **EURIPIDES'S *HELEN*: BETWEEN COMEDY AND TRAGEDY**

DOI: <http://dx.doi.org/10.25025/perifrasis20178.16.06>

ÁLVARO SÁENZ ALFONSO\*

*Universidad Nacional Autónoma de México, México*

Fecha de recepción: 3 de octubre de 2016

Fecha de aceptación: 24 de abril de 2017

Fecha de modificación: 4 de mayo de 2017

### RESUMEN

Tanto los críticos antiguos como los románticos alemanes y varios académicos de los últimos dos siglos han identificado ciertas características de la obra de Eurípides que luego pasaron a ser esenciales del género cómico. *Helena* es una de las tragedias que citan recurrentemente estos críticos que defienden la idea anterior, lo que ha llevado a pensar que esta obra no encaja realmente en el género trágico. Mi intención es resaltar el carácter trágico de *Helena* por medio de una comparación con *Medea*. Para lograr esto ofrezco un criterio de identificación de lo trágico en Eurípides.

PALABRAS CLAVE: Eurípides, tragedia, comedia, *Helena*, *Medea*.

### ABSTRACT

Ancient critics, as well as the German romantics and several scholars from the past two centuries, have identified certain characteristic in Euripides's work that later became essential to the comic genre. *Helen* is one of the tragedies that this critics frequently cite in order to defend this position, and this has led to the idea that the work does not really fit within the tragic genre. My intention is to highlight the tragic character of *Helen* by means of a comparison with *Medea*. In order to accomplish this, I offer some criteria for classifying what is to be considered tragic in Euripides's work.

KEYWORDS: Euripides, tragedy, comedy, *Helen*, *Medea*.

\* alvarosaenzalfonso@gmail.com. Estudiante de maestría en Filosofía. Universidad Nacional Autónoma de México.

## 1. INTRODUCCIÓN<sup>1</sup>

Tan antigua como el teatro de Eurípides es la idea de que la obra del último gran trágico representa un cambio drástico, innovador o radical para la tragedia: por ejemplo, gran parte de las *Ranas* de Aristófanes se ocupa de comparar a Esquilo con Eurípides y de señalar qué cosas son las que hacen de este arte trágico algo distinto (*Ranas* vv. 935-991). Otras fuentes también antiguas, como Sátiro en su biografía de Eurípides, suponen que estos cambios en el estilo trágico de este tienen una repercusión importante para los autores de la comedia nueva ática, en especial Menandro, haciendo de Eurípides el padre de este género. Esta idea de que hay innovaciones en el arte de Eurípides que lo acercan a la comedia (tanto ática como su posterior recepción romana en Plauto y Terencio) se ha repetido innumerables veces desde la Antigüedad de distintas maneras. En el siglo XIX apareció de mano de Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia*, quien considera las innovaciones de Eurípides la muerte de la tragedia como género y el paso a un teatro menos elevado como lo es la comedia (102); y de Schlegel, quien en su *Curso de literatura dramática* considera que el antecedente de la comedia nueva es Eurípides y que todos los comediógrafos de ese género así lo reconocen (176). El siglo XX continuó esta tradición con autores como Prescott, quien ya nos advierte que la idea de una continuidad entre Eurípides y la comedia nueva ática y la romana es más bien un comodín académico, pues la evidencia a favor de esta idea es tomada con demasiada ligereza; por lo anterior, concluye invitándonos a tener más cuidado al evaluar las similitudes entre las tragedias de Eurípides y las comedias romanas. También en el siglo pasado está el trabajo de Andrewes, Russell y Pippin, quienes aceptan la misma idea. Hasta nuestro siglo llega el eco de esta tesis: Knox introduce la obra *Oxford Readings in Menander, Plautus and Terence* con un ensayo que retoma lo dicho por todos los autores anteriormente mencionados para defender la tesis de que es Eurípides “el inventor ... de lo que conocemos como comedia” (3).

Las razones que sustentan la tesis son variadas y cada autor decide enfocarse en una u otra; no obstante, no es difícil enumerarlas. Hay razones de tipo estructural: estas suponen que entre las innovaciones de Eurípides están la introducción de un prólogo en el que un personaje del común explica la situación de la obra y la reducción de la función del coro, ambas características esenciales en la comedia nueva<sup>2</sup>. También aboga en

1. Agradezco a los árbitros que leyeron cuidadosamente este trabajo. Sus sugerencias ayudaron mucho a la versión final del texto.
2. Aunque ya en tragedias griegas más antiguas, como el *Agamenón* de Esquilo, aparecen prólogos con personajes anónimos, Knox quiere resaltar en el caso de Eurípides la recurrencia con la que esto ocurre y cómo estos prólogos dan un tono cotidiano o doméstico. Es recomendable revisar el análisis que hace Knox del prólogo de *Electra* (5) para entender en qué sentido se establece este tono.

este sentido la construcción de los personajes: Eurípides dio voz a personas del común en sus obras, de modo que los esclavos, las nodrizas, los pedagogos y demás personajes no míticos entraron a ser parte del teatro a tal punto que sean los más frecuentes en la comedia. Finalmente, hay razones que se apoyan en la trama de la obra: según esta tesis, Eurípides habría popularizado las tramas de enamorados, engaños y descubrimientos con finales felices que luego se convertirían en las únicas tramas utilizadas por los comediógrafos. Todas estas características son fácilmente rastreables en algunas de las tragedias de Eurípides, en especial en *Helena*, *Ifigenia en Áulide*, *Ion* y *Electra*, por lo que es difícil refutar la herencia euripídea en la comedia nueva ática y romana. No obstante, sí es posible explorar otras posibles fuentes de la comedia nueva en la comedia antigua de Aristófanes, a la vez que sería deseable entender el carácter trágico de estas obras de Eurípides que supuestamente se alejan del canon trágico de la Antigüedad.

Una lectura extrema de la influencia de Eurípides en la comedia nueva puede llevar a pensar que, por un lado, la influencia de Aristófanes es casi nula y que, por el otro, Eurípides no pueda valorarse plenamente como autor de tragedia. La primera conclusión es obtenida a partir del trabajo de Knox, quien asegura que entre Aristófanes y Menandro no hay continuidad, pues es Eurípides el verdadero y único padre de la comedia nueva (Knox 4). No obstante, para defender lo anterior hay que pasar por alto que las características de la tragedia de Eurípides que supuestamente son innovadoras aparecen también en Aristófanes. Por ejemplo: la pérdida de protagonismo del coro, la función explicativa de los prólogos o el uso de tramas basadas en enredos y confusiones. Esto más bien indicaría que estos cambios no son exclusivos de Eurípides, sino que más bien están en el ambiente teatral de la época. Es preferible en este caso prestar atención a Prescott, quien ya hace casi un siglo hizo evidente el hecho de que es más probable que haya habido un desarrollo conjunto entre Eurípides y Aristófanes y que, por ende, la comedia nueva se haya alimentado de ambas fuentes<sup>3</sup>. La segunda conclusión —que Eurípides no puede valorarse plenamente como un trágico— es defendida por Nietzsche con fervor y se ve reflejada en el desdén con el que la tradición ha leído algunas de sus obras, como *Helena* (Pippin 151). Esta lectura desprovee a las tragedias “distintas” o “innovadoras” de Eurípides, como *Helena* o *Ion*, de su carácter trágico, volviéndolas melodramas o romances medio cómicos y excluyéndolas del corpus trágico del autor (Knox 2).

En este trabajo mi objetivo es rescatar el carácter trágico de una de las obras más cómicamente recibidas por la tradición, *Helena*, con el fin de matizar la segunda

3. Trabajos como el de Nesselrath y Sáenz Alfonso pueden entenderse como argumentos a favor de esta visión, pues se ocupan de buscar conexiones entre Eurípides y la comedia nueva teniendo a Aristófanes como mediador.

conclusión mencionada con anterioridad. Para “rescatar el carácter trágico” de esta obra presentaré una lectura de la obra en la que se resaltan ciertas características que considero propias de una buena tragedia. Elijo además *Helena* en tanto resulta ejemplar para aquellos que encuentran en el arte de Eurípides las semillas de lo que será la comedia nueva ática. Mi lectura no será, sin embargo, un intento por negar la ya muy defendida tesis de que en *Helena* hay cierta cantidad considerable de recursos “innovadores” para la tradición trágica griega; tal intento sería fallido desde el principio, pues todos los trabajos que he mencionado la logran defender con justicia. Más bien, esta lectura muestra que es engañoso considerar que las innovaciones identificadas por Knox y los demás le quitan carácter trágico a la obra. Esto lo haré por medio de una comparación con una de las obras más representativas de la tragedia euripídea: *Medea*.

Mi idea es demostrar que ambas piezas comparten una estructura similar en la construcción de sus personajes principales, Medea y Helena, específicamente en cómo enfrentan las acciones que las afectan; y que es tal construcción la que le confiere el carácter trágico a la obra. Ahora bien, la definición canónica de Aristóteles de tragedia centra el carácter trágico de una obra en la acción y no en los personajes. Aunque mi propuesta propone buscar lo trágico de una obra en lo que llamo la construcción del personaje, con esto no quiero decir que deje de lado la acción y me enfoque exclusivamente en el carácter de los personajes: todo lo contrario. Como se verá más adelante, en mi propuesta la construcción del personaje hace necesario que debamos evaluar las acciones de los personajes que, dado su carácter, se enfrentan a la desgracia de determinadas maneras, pues en palabras de Aristóteles, “la tragedia es, en efecto, imitación de una acción, y, a causa de esta sobre todo, de los que actúan” (*Poética* 1450b3-4). En este sentido, mi propuesta no se aleja de la tradición aristotélica para definir lo trágico, aunque ciertamente tiene un enfoque distinto.

Este trabajo, pues, se dividirá en tres partes: primero aclararé precisamente qué características de *Helena* son las que los críticos han reconocido como antecesoras o fuente de inspiración para los comediógrafos posteriores. Luego emprenderé el análisis paralelo de *Medea* y *Helena*; finalmente, y como consecuencia de todo lo anterior, concluiré señalando qué características constituyen lo trágico y lo cómico en estas obras de Eurípides con el fin de establecer algunos posibles criterios de identificación del género dramático en Grecia.

## 2. LO CÓMICO DE *HELENA*

La opinión de Schlegel sobre *Helena* es somera pero contundente: “The merriest of all [Euripides’s] tragedies is *Helena*, a marvelous drama, full of wonderful adventures and

appearances, which are evidently better suited to comedy” (141). Más detallada y reciente es la opinión de Knox (9), quien asegura que en esta comedia la catástrofe trágica es hábilmente eludida por los protagonistas. La obra, además, tiene una parte inicial posterior al prólogo en la que se da un reconocimiento (vv. 528-1106) entre dos personajes que luego planean y llevan a cabo un escape por medio de engaños y elucubraciones de todo tipo. Esta estructura y en especial el tiempo que se ocupa en planear y llevar a cabo el plan de escape, además de la evasión de la catástrofe trágica, hacen que esta obra solo pueda ser llamada trágica por haber sido presentada en las dionisiacas y nada más (Knox 9).

Para entender bien la interpretación de Knox es necesario hacer una breve recapitulación de la trama de la obra. En esta Eurípides retoma una versión alternativa del mito según la cual Helena fue enviada por los dioses a Egipto para ser resguardada mientras los aqueos asediaban Troya. La Helena que se lleva Paris a la ciudad amurallada no es más que una imagen fabricada de éter. Todo este engaño pensado por los dioses tiene el fin de conservar la virtud de Helena como esposa de Menelao y eximir de toda responsabilidad a la heroína por todas las muertes producto de la guerra. Por lo anterior, es el destino de Menelao reencontrar y reconocer a la verdadera Helena, de modo que la Helena falsa que está en Troya desaparezca. No obstante, y este es el aporte dramático de Eurípides, el rey que había jurado proteger a Helena muere, y su hijo, Teoclímeno, decide no hacer caso a la promesa de su padre y pretende desposar a Helena. La obra inicia con la protagonista lamentándose en la tumba del antiguo rey por su situación y por la ausencia de su marido, quien tras el asedio de Troya ya lleva diez años navegando por el mar sin saber que ella está realmente allí. En esas, llega Menelao náufrago buscando ayuda del rey y se encuentra con su esposa. Tras una larga escena de reconocimiento y la aclaración del por qué la Helena de verdad está en Egipto (vv. 528-1106), ambos deben planear un modo de huir del palacio sin que el rey descubra que realmente es Menelao quien se quiere llevar a Helena lejos. Para esto, Helena idea toda una historia que implica convencer a Teonoe, hermana del rey, de ayudarlos y fingir la muerte de Menelao para emular un ritual fúnebre en alta mar que les permita escapar. Finalmente, el plan resulta exitoso y la historia tiene un final feliz para la protagonista.

Para Knox, lo trágico de una obra estriba en que los personajes sean incapaces de escapar a su destino. Para él, “the essence of this new dramatic form [Euripides’s] is that the characters are set to walk on the thin ice which separates them from the dark tragic waters; though they may crack the Surface, they never quite break through” (10). Esta posibilidad de la catástrofe, siempre latente pero nunca actual, abre la oportunidad de la explotación del recurso del suspenso que es el que provee las principales herramientas cómicas de la obra: los engaños, los disfraces, las tretas y las situaciones suficientemente

arriesgadas que en cualquier momento pueden fallar, pero que nunca lo hacen. La modificación del mito es, para Knox, también un indicador de los cambios e innovaciones que Eurípides incorpora en el género, pues las tramas de este tipo no dependen esencialmente de la naturaleza excelsa de los personajes del mito y pueden sucederles a personas del común. En este caso, la injerencia divina sobre la vida de Helena y Menelao es mínima, de modo que la solución que hallen a sus problemas dentro de la trama de la obra, depende casi que exclusivamente de su astucia. La aparición de tan sublimes personajes en contextos comunes aporta también para el tono cómico de la obra, pues se genera cierta inadecuación entre el héroe y su contexto: la grandeza de estos personajes resulta absurda en el entorno cotidiano del ciudadano común.

Si bien, insisto, estas características saltan a la vista como innovadoras en una obra de teatro como *Helena* leída en contraste con las tragedias más clásicas de Esquilo o Sófocles, no estoy de acuerdo con que tales características sean suficientes para despojar de su carácter trágico a esta obra. La interpretación de Knox y lecturas similares se enfocan demasiado en las innovaciones y en el final de la obra para decir que no pueden ser tragedias y dejan de ver la construcción del personaje de Helena que, como pienso demostrar a continuación, es bastante similar al prototipo del personaje trágico euripídeo. Medea, también mujer y heroína, sufre a lo largo de su tragedia un destino similar al de Helena y también idea una solución a sus problemas y un escape exitoso de una situación apremiante. Si leemos *Helena* centrando nuestra atención en estos factores, podremos ver cómo, a pesar de las innovaciones técnicas y dramáticas de Eurípides, esta sigue siendo una obra trágica igualmente apreciable.

### 3. COMPARACIÓN ENTRE *HELENA* Y *MEDEA*

¿Qué cosas podrían llegar a compartir Helena y Medea como personajes míticos y heroínas trágicas? A primera vista, ambas parecen ser más bien completamente contrarias. Medea, por su parte, es la mayor representación que tenemos de la mujer bárbara, alejada del ideal griego. Ella es ampliamente reconocida por su conocimiento vasto en artes oscuras<sup>4</sup> y jamás es apreciada por su belleza. Su historia está llena de detalles violentos: tras engañar a su padre decide ayudar a Jasón entregándole el vello de oro y, mientras escapan, asesina a su hermano, lo descuartiza y lanza sus partes por el mar para impedir que su padre los alcance<sup>5</sup>. Helena, por su parte, es el prototipo de la mujer

4. Creonte, en el verso 285, la describe como "experta en muchas artes maléficas" y con esto justifica expulsar a Medea de la ciudad. En el v. 385, Medea decide hacer uso de sus venenos para vengarse de Creonte.

5. En los versos 165-ss y 1335, por ejemplo, se menciona el asesinato del hermano de Medea a manos de ella.

griega: mujer de uno de los reyes más poderosos entre los aqueos cuyo único pecado es ser tan extremadamente bella como para querer ser raptada por Paris. La principal preocupación de Helena es su fama y permanecer como una mujer honrada y fiel a su marido. En la obra aparece impotente; su única defensa consiste en resguardarse en lo sagrado de una tumba e implorar a los dioses por su bienestar y su única salida posible es el suicidio. Medea parece ser mucho más cercana a la hermana de Helena: Clitemnestra. Ambas son mujeres que no se conforman con no hacer nada y toman el destino de sus casas en sus manos al perpetrar un crimen abominable. No obstante estas diferencias, Medea y Helena sí sufren un agravio similar y ambas, a su manera y con los recursos disponibles, logran solucionar su situación, obteniendo un resultado favorable en ambos casos.

Recordemos la trama de *Medea*. Medea, ya con dos hijos de Jasón y viviendo en Corinto, se entera de que este piensa dejarla para casarse con la hija de Creonte, rey de Corinto. Según Jasón, esto lo hace con el fin de procurarles un futuro más afortunado a Medea y su prole. No obstante, dada la fama del carácter violento de Medea, Creonte decide expulsarla de la ciudad para prevenir cualquier intento de venganza. Viéndose traicionada por el hombre a quien ella ayudó bastante en el pasado y sin posibilidad de asegurarles un futuro tranquilo a sus hijos, decide planear venganza. Así, tras conseguir asilo en Atenas gracias a Egeo, engaña a la hija de Creonte y la mata usando sus venenos aplicados a un vestido y una corona. Ante el reclamo de Jasón, asesina a sus propios hijos y se escapa con sus cuerpos en un carro alado que le provee Helios, su abuelo. Al final Jasón queda sin hijos, sin su antigua mujer ni su nueva pretendiente, completamente despojado de todo lo que alguna vez tuvo.

Ciertamente *Medea* no es una tragedia normal, o al menos no en el sentido con el que Knox busca determinar lo trágico de una obra. En palabras de Lozano-Vásquez “la ‘tragedia’ de Medea es en cierto sentido atípica. Su conflicto no se debe a su linaje, ni a la intervención arbitraria de los dioses en su vida” (106), sino más bien parece ser víctima de su naturaleza, de su carácter irascible, pues por esto Jasón considera más conveniente casarse con otra y Creonte decide expulsarla de la ciudad. A su vez, es dado su carácter que Medea se ve impulsada irremediabilmente a culminar su venganza, no obstante planeada racionalmente. Al mencionar el carácter del personaje no pienso en algún tipo de naturaleza anterior a las acciones del personaje mismo que determinen el curso de su destino, pues como ya expresé de la mano de Aristóteles, el carácter de todo personaje se revela en sus acciones. Sin embargo, desde el inicio de las tragedias los personajes ya traen consigo un historial de acciones a partir del cual es posible tener una idea general del carácter de cada cual. Los versos que se citan a continuación de ambas tragedias expresan la opinión que otros personajes tienen de nuestras protagonistas y

nos presentan desde el principio el carácter de cada una, carácter con el cual se enfrentarán a la acción de cada obra en particular. En el caso de Medea, es significativo que el personaje de la Nodriza, en el verso 103 citado más adelante, utilice precisamente la palabra ἦθος (carácter) para hablar de su naturaleza. Así pues, en esta tragedia Medea no combate con el destino ni con los dioses, como es el caso de Orestes, cuyo destino se ve dirigido por el oráculo de Delfos o por la decisión de su padre de sacrificar a Ifigenia. Antes bien, el carácter de aquella y la manera como reacciona a las acciones que la afectan le dan las herramientas necesarias para enfrentar y solucionar el conflicto que encara. Tal vez sea más por el asesinato de sus hijos con mano propia, la crudeza de sus acciones, lo ajeno que nos parece su carácter o la gran cantidad de muertos con los que culmina la obra, que difícilmente se piensa que el final afortunado de *Medea* sea lo suficientemente importante como para no considerar que esta obra es claramente trágica. ¿Por qué, entonces, si ambas tragedias tienen un final afortunado para sus heroínas, *Helena* no se considera trágica mientras que *Medea* sí? Sinceramente no considero que *Medea* y *Helena* sean tan distintas, de modo que ambas se encuentren en los puntos más extremos del espectro entre lo trágico y lo cómico.

Para empezar, Medea y Helena se presentan ambas como mujeres cuya fama las precede. Helena empieza contando la razón por la que se encuentra en Egipto y lamenta su situación. Uno de sus principales problemas es el odio que le tiene todo el pueblo griego, pues su belleza es la causa de la guerra de Troya y todos creen que es una mujer infiel: “HELENA: Muchas almas han perecido por mi culpa a orillas del Escamandro, y maldicen por ello de mí, que tanto he sufrido, y me acusan de haber promovido esta terrible guerra traicionando a mi esposo” (vv. 52-55). Luego, cuando uno de los náufragos griegos encuentra a Helena y reconoce su figura, aunque no la identifica pues cree que Helena es la mujer que rescataron de Troya, esta idea es de hecho confirmada: “TEUCRO: ¡Ah! Oh dioses, ¿qué visión es esta? Estoy viendo la odiosísima imagen sanguinaria de la mujer que me perdió a mí y a todos los aqueos. ¡Que los dioses te rechacen, escupiéndote, por tu parecido con Helena! Si mi pie no pisara tierra extranjera, la muerte te daría con estas flechas infalibles; pagarías así tu semejanza con la hija de Zeus” (vv. 68-77).

La injusta fama que precede a Helena es la carga que esta heroína debe soportar y ante la cual no tiene escapatoria. Su única esperanza está en que Menelao viva y la encuentre, de modo que quede claro para él que su esposa no le fue infiel. De lo contrario, nada puede hacer ella en contra de su destino, por mucho que lo intente: todos los aqueos, vivos y muertos, la recordarán siempre como la causa de innumerables muertes y el ejemplo de una esposa infiel.

Por su parte, Medea también es presentada en la obra por su fama de mujer irascible y violenta. Ante su primera entrada, la nodriza esconde a los hijos y afirma: “Como os

decía, niños queridos, vuestra madre excita su corazón y su cólera. Apresuraos a entrar en casa y no os acerquéis a su vista ni os aproximéis a ella, guardaos del carácter salvaje y de la naturaleza terrible de su alma despiadada. ¡Vamos, entrad cuanto antes!” (vv. 98-105). Esta caracterización de Medea se repite varias veces en los distintos diálogos de la obra<sup>6</sup>, en lo que los otros personajes o ella misma, al igual que Helena, resaltan la fama que la precede.

Otra similitud menos importante que ambas heroínas comparten es que a lo largo de su historia ambas han sido responsables de la muerte de sus familiares. Medea se lamenta por ser extranjera sin padres ni hermanos, pero hacia al final nos recuerda Jasón que Medea asesinó a su propio hermano (v. 1335). Por su parte, Helena también es imputada como responsable por la muerte de su madre, quien se habría suicidado al no poder soportar la mala fama de su hija y de sus hermanos, quienes habrían muerto en la guerra (vv. 135-145).

Con todo, la fama que define a estos personajes no es problemática, sino hasta que se encuentran en la situación desfavorable que constituye la trama de cada obra. La belleza de Helena y su fama de traidora no serían tan graves si, conforme a los planes de los dioses, el rey de Egipto mantuviera la promesa de protegerla mientras Menelao la encuentra. Igualmente, el carácter irascible de Medea no sería problemático si Jasón no hubiera traicionado el pacto al que ambos llegaron. Pero ambas ven cómo la traición de un pacto afecta sus vidas de manera irremediable, arrastrándolas hacia la desgracia: Helena debe enfrentarse a la posibilidad de serle infiel a su marido y justificar el odio que el pueblo griego tiene hacia ella porque el nuevo rey de Egipto, atrapado por su belleza, quiere desposarla, mientras que Medea ha quedado desamparada en tierra extranjera tras haber traicionado a su familia porque Jasón, el hombre por el que hizo todo, encuentra más conveniente casarse con otra. La manera como ambas heroínas enfrentan y resuelven su situación resulta también similar.

Uno de los puntos mencionados por el Eurípides de *Ranas* que caracterizan su nuevo arte es de haber enseñado al pueblo a pleitear (vv. 950-ss). Ciertamente la tradición ha identificado, desde Aristófanes hasta hoy en día, que las técnicas retóricas en boga en la época de Eurípides son también protagonistas de sus obras y que sus personajes debaten en las obras como expertos oradores. Y esto último no es ajeno a las obras que aquí nos ocupan, pues la manera como Medea y Helena encuentran solución a sus problemas es por medio de la astuta planeación y del uso adecuado del lenguaje con el que consiguen aliados que las ayudan a llevar con éxito su escape.

Helena, tras reconocer a su marido y explicarle el aprieto en el que se encuentra, se lamenta porque considera que no hallará ninguna manera de solucionar sus problemas y

6. Por citar algunos versos: 35-45, 90-95, 446-450, 870-875, 1078-1080.

concluye que lo mejor es que Menelao huya para que Teoclímeneo no lo asesine. No obstante, en medio de la discusión en la que le explica a Menelao su apremiante situación, ella misma halla una salida: "Tu situación es desesperada. Hay que recurrir a la astucia", dice en el verso 813 y ya para el verso 830 ha descubierto que lo mejor es convencer a Teonoe, la hermana del rey quien además es adivina, de que los ayude a escapar y que además no revele a su hermano la presencia de Menelao. "Eso es tarea tuya. Las mujeres se entienden entre sí", le responde su esposo en el verso 830. Después de esto sigue un intercambio entre Helena y Teonoe en el que la heroína hace uso de su oratoria para ganarse el favor de la adivina. Su discurso incluye inclinarse ante las rodillas de Teonoe, recordarle su fama injustificada y la tristeza de vivir lejos de su patria y de su marido y finalmente le recuerda la promesa que su padre hizo a los dioses de protegerla. Toda la súplica viene con un argumento: Teonoe debe ser piadosa y respetar los deseos de su padre, quien prometió devolver a Helena a Menelao apenas acabara la guerra. La adivina acepta ayudarlos y promete no decirle nada a su hermano para que Helena y Menelao puedan huir.

Dice Helena en el verso 1032: "Menelao, por parte de esta virgen estamos salvados. Ahora te toca a ti encontrar el medio de nuestra salvación definitiva". Pero Menelao resulta ser poco astuto y ninguno de los planes que propone resultan ser realmente útiles. De nuevo, hacia el verso 1050, Helena es la que de nuevo encuentra la manera de solucionar el problema, ingeniando un engaño: "Escúchame, si es que una mujer puede hablar con sensatez: ¿Quieres pasar por muerto sin estarlo?". De ahí en adelante los personajes se ocupan de realizar con éxito su plan. Menelao se hace pasar por un mensajero y anuncia su propia muerte a Teoclímeneo. Este, contento con la noticia, accede a la petición de Helena de hacer un supuesto sacrificio en altamar por la muerte de su esposo, pero ya en la barca, Menelao y sus compañeros asesinan a los egipcios y se escapan exitosamente de vuelta a Esparta. Helena, haciendo uso de su astucia, logra tornar la fortuna a su favor y escapar de la situación que al principio la aquejaba.

La historia de Medea resulta sorprendentemente similar. En esta obra, el uso de estrategias retóricas es aún más recurrente, con tres populares pasajes en los que Medea discute con argumentos fuertes, casi como en una contienda sofística, acerca de sus planes y sus opiniones al respecto de su situación: primero con Creonte (vv. 271-356), quien le anuncia su decisión de desterrarla dado que su hija se casará con Jasón, y acá Medea logra convencer al rey de que le permita quedarse un día con la excusa de preparar su partida, pero con la oscura intención de ganar tiempo para planear y ejecutar su venganza; luego con Jasón (vv. 446-626), con quien discuten las razones que tiene este para abandonarla y Medea le reclama haber incumplido con su pacto; y finalmente con Egeo (vv. 663-758), a quien le expone su situación y convence de recibirla en Atenas y

protegerla ante cualquier peligro que pueda enfrentar estando ya allí. En estas tres discusiones Medea se vale de los mismos recursos que usa Helena para lograr su cometido: se arrodilla ante Creonte, argumenta contra Jasón y consigue un pacto con Egeo.

Luego de asegurar su futuro y con el tiempo disponible, planea la resolución de su conflicto, que también implica llevar a cabo un engaño. Medea finge arrepentimiento ante Jasón y envía un presente a la nueva esposa. No obstante, este regalo, un vestido y una corona, está unguado en venenos que prenden llamas sobre la hija de Creonte y que también matan al rey cuando este se dispone a ayudarla. El resto de la historia es conocida: Jasón, al enterarse de esto, busca a Medea para reclamarle, pero ella, ya montada en un carro alado, le muestra los cadáveres de sus hijos y escapa exitosamente a Atenas. Al igual que Helena, Medea planea por su cuenta el plan de acción, convence a las personas necesarias para lograrlo y lleva a cabo el engaño de manera exitosa, de modo que escapa a la situación desfavorable en la que estaba. Con todo, en el caso de *Medea*, el final es bastante menos alegre y tiene un tono más sombrío dada la cantidad de muertes y el asesinato de los hijos a manos de su propia madre.

¿Por qué considerar que el éxito del plan hace, en un caso, de la obra una comedia y, en el otro, una de las tragedias más memorables? Si seguimos el criterio de lo trágico que propone Knox y que mencioné atrás —a saber: que en los personajes no puedan escapar a su destino por mucho que lo intenten—, ¿no podríamos decir que *Medea* es una obra en la que su personaje nunca atraviesa completamente la frágil capa que lo separa del destino trágico? En este caso, al igual que en *Helena*, no contamos con la presencia de un destino completamente ineludible o de una imposición de los dioses sobre la heroína. Ella, por el contrario, tiene la posibilidad de cambiar la fortuna a su favor, creando suspenso en el espectador, y de hecho lo logra por medio de engaños y maquinaciones. ¿Cuál es, pues, el criterio para definir lo trágico y lo cómico en un autor que pareciera más bien una bisagra entre ambos géneros?

#### 4. LO TRÁGICO EN EURÍPIDES

Fijarse en lo afortunado, feliz o provechoso del final de una obra para definir su género es una estrategia bastante engañosa. Knox mismo acepta que el final no puede ser el único criterio para calificar de cómica una obra (4). Pero, como ya mostré, su definición de lo cómico depende mucho de cómo ese final feliz se logre: si un final desafortunado es solo una opción, mas no es ineludible, entonces la obra no parece ser tan trágica. No obstante, la idea de clasificar obras dependiendo de su final es una idea que parece ajena al mundo griego. Para empezar, hay muchas tragedias “prototípicas” cuyo final no

solo es afortunado, sino que además implica un reordenamiento de las fuerzas cósmicas, una reconciliación con aquello que estaba desajustado. Tal es el caso de *Euménides* y, si creemos que toda trilogía trágica está construida de similar manera a la *Orestíada* por ser esta la única que conservamos, es de esperarse que la tercera obra siempre fuera así. En segundo lugar, Aristóteles mismo considera la posibilidad de obras con final feliz (*Poética* 1452b25-ss.), porque de hecho lo importante es que haya un paso de la dicha a la desdicha o viceversa, aunque es cierto que aquellas obras cuya trama implique el paso del infortunio a la fortuna del protagonista califican más bien como malas tragedias<sup>7</sup>. La idea de que el final de una obra define su género es más bien posterior. Esto lo confirma la justificación de Dante da dar a su obra más famosa el título de *Comedia*: es “porque su final es bueno que tal obra ha de llamarse comedia y no tragedia” (*Cartas* XIII.10).

Si este criterio es tan poco conclusivo, sugiero retomar el análisis de *Helena* y *Medea* antes para delinear una propuesta acerca de qué constituye lo trágico o cómico de una obra en un autor tan complejo como Eurípides. El caso de *Medea* es bastante ilustrativo; como espero haber demostrado ya, esta tragedia, convertida en un ícono de su género, cuenta con una trama construida de manera similar a otra obra que no ha sido recibida por la tradición como una tragedia apreciable. Además, tiene un final afortunado para su protagonista, a pesar de la cantidad de muertes. ¿Debemos entonces pensar que lo trágico de *Medea* recae en que al final la mayoría de los personajes mueren? ¿O quizás el Talente abominable de los crímenes hace de la obra una tragedia, al punto que no podemos aceptar que el final de *Medea* sea completamente afortunado? Este criterio también parece fácilmente debatible, pues basta citar tragedias como *Los persas* o *Las suplicantes* de Esquilo o el *Edipo en Colono* de Sófocles en las que no hay ni una muerte violenta ni un crimen abominable, aunque sin duda la tradición las considera tragedias propiamente dichas.

Mi propuesta se centra en evaluar la manera como se construye el héroe trágico. Por *construcción* aquí entiendo la conjunción de distintos factores que se desarrollan conforme avanza la acción de la obra: a partir de unas condiciones iniciales que dan una idea general del carácter del personaje (ya sean tomados del mito o definidas por las opiniones que los demás personajes emiten sobre el héroe al inicio de cada obra) veremos cómo este afronta las adversidades que se le presentan en cada episodio. Considero que Medea y Helena comparten como heroínas trágicas el contar con una cualidad que por excesiva las hace destacables: en una su carácter irascible y en la otra su increíble belleza. Esta cualidad, por excesiva, hace que en algún punto el héroe trágico no encaje

7. En especial si son malvados. Dice Aristóteles que no es apropiado que “ los malvados [pasen] del infortunio a la dicha, pues esto es lo menos trágico que puede darse, ya que carece de todo lo indispensable, pues no inspira simpatía ni compasión ni temor” (*Poética* 1452b35-39).

en su contexto y, al encontrarse en una situación desfavorable, enfrente la posibilidad de un gran infortunio. El peso de lo trágico lo pongo en cómo el personaje se enfrente a la posibilidad de infortunio, de modo que un héroe trágico apreciable sea aquel que se valga de todos sus recursos disponibles para afrontar la tragedia, ineludible o no, y sin importar que esto signifique realizar actos abominables. Medea y Helena serían bajo esta luz heroínas trágicas similares que se valen de la astucia femenina y de la argumentación para lograr su cometido, solo que en el caso de Medea estos recursos son bastante más espeluznantes que los de Helena.

Este criterio de evaluación de una obra centrado en el héroe requiere, ciertamente, ser aplicado a un corpus dramático de la Antigüedad más amplio para ganar peso; no obstante, considero que incluso con estas limitaciones tiene sus ventajas. En primer lugar, no exige apelar a la voluntad de los dioses o a la inexorabilidad del destino para construir una tragedia. Esto es una ventaja para obras como *Medea* en las que, como vimos, la tragedia parece más bien originarse en el carácter determinado de un personaje y no exclusivamente en una relación conflictiva entre el personaje y los dioses o el destino que lo determina. Además, da espacio a tragedias históricas como *Los persas* en las que no existe el marco mítico. En segundo lugar, excluye de entrada la posibilidad de que cualquier comedia, sea antigua como las de Aristófanes o nueva como las de Menandro, pueda pasar como tragedia. Esto porque los héroes cómicos no cuentan con una construcción en absoluto similar y más bien, como señala Knox en repetidas ocasiones, se concentran más en seguir la trama de engaños, desconocimientos o reconocimientos que en enfrentar una situación desfavorable, ineludible y en la que estén en juego sus vidas.

Siguiendo esta propuesta, es entonces innegable que *Helena* ha de considerarse como una tragedia a pesar de la cantidad de recursos que ya la tradición ha identificado como esenciales de la comedia. Ciertamente la manera como se desenvuelve la trama y el tono alegre que tiene la obra, pues carece de toda muerte o crimen, permiten que recursos como el suspenso ante la posibilidad de infortunio y la planeación y ejecución de un engaño hayan sido tomados como apreciables dentro del arte dramático y que por lo tanto hayan pasado a ser parte de género cómico. No obstante, en el núcleo de la obra, en el personaje que enfrenta una situación desfavorable, *Helena* sigue funcionando con la misma construcción con la que está confeccionada una de las más memorables obras del género trágico. Tal vez por esta versatilidad y esta capacidad de innovar sobre una misma estructura, Aristóteles consideró a Eurípides “el más trágico” de los dramaturgos antiguos (*Poética* 1453a29).

## BIBLIOGRAFÍA

- Andrewes, M. "Euripides and Menander". *The Classical Quarterly* 18.1 (1924): 1-10. Web. 25 jul 2016. <<http://www.jstor.org/stable/636484>>
- Aristófanes. *Comedias III. Lisístrata, Tesmoforiantes, Ranas, Asambleístas, Pluto*. Trad. Luis M. Macía Aparicio. Madrid: Gredos, 2007. Impreso.
- Aristóteles. *Poética*. Trad. Valentín García Yebra. Madrid: Gredos, 1974. Impreso.
- Dante. *Obras Completas*. Trad. José Luis Gutiérrez. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1994. Impreso.
- Eurípides. *Tragedias I. El Cíclope, Alceste, Medea, Los Heráclidas Hipólito, Andrómaca, Hécuba*. Trads. Alberto Medina González y Juan Antonio López Férez. Madrid: Gredos, 1999. Impreso.
- . *Tragedias III. Helena, Fenicias, Orestes. Ifigenia en Áulide, Bacantes, Reso*. Trads. Carlos García Gual y Luis Alberto de Cuenca y Prado. Madrid: Gredos, 1998. Impreso.
- Knox, Bernard. "Euripidean Comedy". *Oxford Readings in Menander, Plautus and Terence*. Comp. Segal, E. Oxford: Oxford University Press, 2001. Impreso.
- Labiano, Juan Miguel. "Observaciones sobre Eurípides y su uso dramático de la Retórica". *Studia Philologica Valentina* 9.6 (2006): 1-41. Web. 15 ago 2015 <[http://www.uv.es/SPhV/09/01\\_labiano09.pdf](http://www.uv.es/SPhV/09/01_labiano09.pdf)>
- Lozano-Vásquez, Andrea. "Medea: primera psiquis de la literatura occidental". *Nova Tellus. Supplementum VII*. Ed. García Pérez, D. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2014. Impreso.
- Nesselrath, Heinz-Günther. "Parody and Later Greek Comedy". *Harvard Studies in Classical Philology* 95 (1993): 181-195. Web. 27 sep 2015. <<http://www.jstor.org/stable/311382>>.
- Nietzsche, Friederich. *El nacimiento de la tragedia*. Trad. Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza Editorial, 1978. Impreso.
- Pippin, Anne Newton. "'Helen', a Comedy of Ideas". *Classical Philology* 55.33 (1960): 151-163. Web. 25 sep 2016 <<http://www.jstor.org/stable/266350>>
- Prescott, Henry W. "The Antecedents of Hellenistic Comedy". *Classical Philology* 14.2 (1919): 108-135. Web. 25 sep 2016 <<http://www.jstor.org/stable/263077>>
- Russell, A. G. "Euripides and the New Comedy". *Greece & Rome* 6.17 (1937): 103-110. Web. 25 sep 2016. <<http://www.jstor.org/stable/640782>>
- Satirus. *Fragmenta Historicorum Graecorum Vol 3*. Ed. Karl Müller. París: Ambrosio Firmin-Didot, 1868. Impreso.

Schlegel, August W. *Course of Lectures on Dramatic Art and Literature*. Nueva York: AMS Press, Inc, 1965. Impreso.

Sáenz Alfonso, Álvaro. “El uso de la esticomitia en Eurípides y Aristófanes. Análisis de la parodia de *Helena* en *Las Tesmoforias*”. *Revista de Estudios Clásicos* 43 (2016): 129-148. Web. 5 sep 2016. <<http://revistas.uncu.edu.ar/ojs/index.php/revistaestudiosclasicos/article/view/859>>