

Concepción de Creúsa como heroína trágica en el *Ion* de Eurípides*

Rosmar Guerrero **

Resumen

Este artículo tiene como objetivo identificar al personaje de Creúsa como el héroe trágico de la tragedia *Ion* de Eurípides. Partiendo de la figura del héroe trágico en la literatura griega, tomamos la *Poética* de Aristóteles como base teórica para realizar un seguimiento de la definición y características de la noción de héroe trágico. En segundo lugar, revisamos el texto euripideo en su lengua original (griego antiguo), para caracterizar y delimitar al personaje de Creúsa. Por último, realizamos una confrontación entre la noción de héroe trágico y las acciones y personalidad de Creúsa. Mediante este análisis concluimos que este personaje se muestra como un héroe trágico prototípico.

Palabras clave: héroe trágico, *Ion* de Eurípides, tragedia griega, Aristóteles.

Abstract

The goal of his article is to identify the character of Creusa as the tragic hero in the tragedy *Ion* of Euripides. From the figure of the tragic hero in the Greek literature, we take the *Poetic* of Aristotle as theoretical basis to carry out a monitoring of the definition and features of the notion of the tragic hero. Secondly, we revise the text of Euripides in its original language (antique Greek), to characterize and to delimit the character of Creusa. Finally, we made a confrontation between the notion of the tragic hero and the actions and personality of Creusa. By means of this analysis we arrived at the conclusion that this character behaves like a prototypical tragic hero.

Key words: tragic hero, *Ion* of Euripides, Greek tragedy, Aristotle.

* Este artículo fue terminado en mayo de 2008, enviado a esta revista en julio y aprobado para su publicación en diciembre de ese mismo año.

** Licenciada en Letras mención Lenguas y Literaturas Clásicas, Universidad de Los Andes (2005). Profesora de Lengua y Literatura Latina adscrita al Departamento de Lenguas y Literaturas Clásicas da la Escuelas de Letras de la Universidad de Los Andes. E-mail: ros marg@ula.ve

A Enrique Rojas

No hay un paradigma específico o único que describa cómo debe desenvolverse un personaje dentro de la obra para asumirlo como héroe trágico y para considerar sus acciones y lo que ellas representan como algo trágico.

Lo único seguro y general de lo cual podríamos partir acerca del héroe trágico es la descripción que nos da Aristóteles en su *Poética* (1453a), porque, aunque este texto presenta imprecisiones, sus postulados, como lo señala de Hoz¹, han servido en gran medida como catalizadores para fundamentar algunas características que nos ayudan a reconocer a un personaje trágico, ya que la *Poética* es el texto que más ha influido en las reflexiones e interpretaciones de la tragedia. A continuación estudiaremos al personaje de Creúsa a partir de este texto y de algunas características de la tragedia en general.

1. Creúsa, el *paḥoj*, el *el eoj* y el *fbboj*

Para todas las tragedias es fundamental la noción del *paḥoj*. A este respecto Müller² señala que:

La tragedia antigua que tuvo su origen en la representación de afectos dolorosos del ánimo (*paḥoj*) permaneció siempre fiel a su primitivo carácter: ya trataba de sufrimientos materiales, de peligros, de adversidades; ya de penas morales, de preocupaciones del pensamiento, de luchas del espíritu, de opresiones del corazón; pero siempre era un sufrimiento, en la acepción más lata de la palabra lo que reclamaba principalmente el interés del espectador.

A diferencia de Sófocles y Esquilo, Eurípides nos muestra una tragedia más real, más humana, nos presenta a los hombres tal y como son³; despoja a sus personajes de la grandeza ideal y nos “los presenta adornados de toda las debilidades y menguadas pasiones de sus contemporáneos”⁴. Eurípides se muestra como un conocedor del alma y de los sentimientos humanos. Este conocimiento de las pasiones

y la manera tan humana de presentar a sus personajes en la acción, es lo que nos suscita las emociones trágicas y su purificación; entonces, como opina Theodorou:⁵

...el conocimiento trágico de la audiencia de Eurípides parece estar relacionado con que la experiencia es una comprensión de lo que es el ser humano: reconocimiento y aceptación de lo emocional, alcanzado a través del sufrimiento, o, más correctamente, **παθος**, *el paso de la experiencia*. Dando nuevas interpretaciones al **το παθει μαθος** esquivo, la obra de Eurípides, además, abre nuevos caminos a las modernas interpretaciones para la mal entendida noción de **καθarsis**: una fusión de **ελεος** (compasión a través del conocimiento, entendimiento) y **ελεος** (de emociones, su control y responsabilidad) para una eventual aceptación, reconciliación y satisfacción con el sentimiento

Tomando en cuenta que lo trágico debe suscitar emociones propias del género poético al cual pertenece; podríamos decir que las obras de Eurípides producen dichas emociones por medio del **παθος** que experimenta el héroe a través de sus acciones. Del aprendizaje trágico al que se refiere este autor, podemos decir que es el resultado de las emociones y del valor cognoscitivo de la catarsis. Recordemos que para Aristóteles, la tragedia era una mimesis, y mimesis implica aprendizaje, por otro lado la catarsis –el fin de la tragedia– se relaciona con la mimesis, según Nussbaum⁶ y Cappelletti⁷, es por ello que estos autores le dan a la catarsis un valor cognoscitivo en la medida que las emociones permiten conocernos a nosotros mismos.

Los personajes de Eurípides “recorren la escala de las emociones humanas, cambian de rumbo repentinamente, revelan lo que parecen ser contradicciones que, aunque violan los cánones del arte clásico de Sófocles, los hacen más humanos, fáciles de reconocer y cercanos.”⁸ Estas emociones y pasiones se desprenden del **παθος** *paso de la experiencia* que experimentan los personajes.

A propósito del personaje que nos ocupa, cabe resaltar la importancia que tiene el rol femenino en las tragedias de Eurípides. Sus heroínas y sus pasiones fueron diseñadas muy cuidadosamente,

con dimensiones individuales profundas y subjetivas en cuanto a sus deseos y sentimientos. Hemos percibido que Creúsa no escapa de estos lineamientos y es vista como el gran personaje, como el personaje mejor dibujado dentro de ésta, “es un personaje profundamente comprometido, que carga con la mayoría del peso serio, trágico de la obra”⁹. Sus acciones pasadas y presentes nos provocan un interés *simpatético* y *horrorizado* porque somos tocados por su desdicha¹⁰.

En las primeras intervenciones Creúsa controla de una manera heroica su desdicha (la violación y el abandono de su hijo), sin embargo, en sus propias palabras, como en las que le dirige Ion (v.v.241-245), podemos sentir su **paqoj**.

Creúsa experimenta sufrimiento por encontrarse en un lugar (**Apol I wnoj doimouj**) que le recuerda otro (**mnhnhn palaiah a)hmetrhshamhn tinal**) y del mismo modo, la transporta al tiempo pasado (**ehqad'**). Creúsa no soporta la carga del recuerdo del pasado, Delfos y la mención de las Rocas Altas son para ella una fuente de sufrimiento por ser lugares que pertenecen al dios que la violó

En la primera parte de la obra, Creúsa trata de controlar sus emociones, porque, de algún modo, tiene la esperanza de saber algo sobre su hijo, mediante el oráculo. Es por ello que en el momento en que se cree dos veces sin hijos, observamos que su **paqoj** se intensifica:

wnoi, qahomi. (v.v.763)

¡Ay! ¡Quisiera morir!

... **wotal ain'**

egwlsunforaj, ei abon epaqon akaj

abipton, fil ai.

dioixomesqa. (v.v. 764 y ss)

¡Oh desgraciada mi suerte! Queridas, he recibido, he sufrido un dolor insoportable, estoy muriendo.

aiailaitail

diantaibj etupen o)duha me pl eu-

mohwn twnd' eisw. (v.v. 768 y ss)

Ay!, Ay! Un penetrante dolor me golpeó en las propias entrañas.

Estos versos forman parte de un amebeo y están compuestos en metros docmiacos que apoyan la fuerza emocional de su contenido. Guzmán¹¹ señala que “por lo que respecta a su **həoj** es un tipo de ritmo que, por lo general se ha especializado para pasajes fuertemente emotivos, patéticos”. Por su parte, Müller¹² apunta que gracias a su rapidez, los docmios “son los que más fielmente expresan las vivas emociones del ánimo; (...) préstanse lo mismo a expresar agitada inquietud que profunda melancolía.”

Eurípides transporta el elemento lírico del Coro a los personajes, para convertirlo en el *soporte del pathos individual*.¹³

Al respecto, en su *Política* VIII 1340^a, 20 ss., Aristóteles señala que “en los ritmos y en las melodías se dan imitaciones muy perfectas de la naturaleza de la ira y de la mansedumbre, y también de la fortaleza y de la templanza y de sus contrarios y de las demás disposiciones morales”.

Las palabras de Creúsa acentúan su **paḥoj** al enterarse de la supuesta paternidad de su esposo, de la aparente parcialidad de Apolo a favor de éste y termina considerándose como la única desdichada en la situación que la rodea. De esta manera, notamos la caída que sufre nuestro personaje, porque de una situación aparentemente cómoda y aventajada y de una *felicidad discreta*¹⁴ ha pasado a una situación absolutamente infeliz por causa de los acontecimientos que ha descubierto de repente. Creúsa sufre la **praēij spoudaiā** cuya importancia se basa en la caída misma, desde un mundo de aparente seguridad, tranquilidad y felicidad, a uno de profunda desgracia e infelicidad, tal como le sucede a Creúsa.

ah' ugroh aḿptaiḥn aiḡera porsw gai;
aj El l aniaj, aḡteraj eḡperouj,
oion oion aī goj eḡpaqon, fiḡ ai. (v.v 796- 798)

Ojalá pudiera volar por el húmedo éter en dirección a las estrellas de la tarde, lejos de la tierra Helena; semejante, semejante dolor he sufrido, amigas.

Por su parte, la monodia recitada por Creúsa (versos 859-922), por ser uno de los pasajes más emotivos de la obra, nos hace ver de una manera más directa, el **paῖoj**.

Recordemos que una monodia es un canto *solista* que realiza el actor cuando se encuentra en el momento cumbre con respecto a su *pathos* y se abandona a sus sentimientos dejándonos ver mediante la palabra y el ritmo de su recitación, la variedad de reacciones y sentimientos que el personaje padece.

Los versos de la monodia, encuentran su contraparte en lo referido por Lesky:¹⁵

La tragedia ha surgido del espíritu griego y por ello el dar cuenta de las cosas, el **Ion didoḥai** forma parte de sus elementos constitutivos. Por ello oímos también a las grandes figuras del teatro ático expresar con palabras, con celo incansable y a menudo en largos discursos, los motivos de sus acciones, las dificultades de sus decisiones y los poderes que lo acosan.

Tal como le ha sucedido a Creúsa, recordemos que en esta monodia ella se atreve descubrir unos antiguos secretos y se dirige al dios Apolo con un tono de evidente reclamo por ser éste la fuerza que le impide tener dicha.

2. Creúsa y la **doḥa**

Aristóteles, en *Poética* (1453a, 10) arroja una descripción sobre el estado del personaje trágico: que goza de fama y fortuna. Cappelletti¹⁶ en su nota respecto a este pasaje, señala que desde el punto de vista social, Aristóteles prefiere *personajes ilustres* y de *noble estirpe*, por su parte, García Y.¹⁷, apunta en su nota que el héroe trágico debe ser de *linaje ilustre*. Aristóteles utiliza el término **doḥa** en este pasaje para referirse a uno de los estados de los que gozan los héroes trágicos.

Doḥa designa la opinión que se tiene de alguien, es decir, su reputación, que puede ser buena o mala según el adjetivo que acompañe al término, o, simplemente buena si el término aparece solo como lo hace ver Aristóteles en *Poética* (1453a, 10).

Creúsa es una princesa proveniente del ilustre linaje de los Erecteidas y esa condición la hace gozar de **docta**; según la versión mitológica de Eurípides acerca de la fundación de Atenas.

En los versos 236-249, por su porte y su apariencia Creúsa capta la atención de Ion quien sin conocerla, percibe su nobleza y su status social **gennaiothj, tropwn, teknhrion** (v. 237) **tol sxhm'** (v. 238) **eugenhj** (v. 240) sólo con mirarla. En los versos (versos 261-262), Ion se percató de quién es la visitante del templo, y expresa la admiración que siente por ella (**wj se qaumazw, guhai**), puesto que está frente a una princesa que habita una ilustre ciudad (**w0kl einoh oikous' a0stu**) y que es perteneciente a un noble linaje (**gennaiwn t' apo trafeisa paterwn**) –nuestro personaje posee este *bien exterior*)¹⁸

Creúsa, al igual que muchos héroes conocidos de la tragedia, goza de buena fama, por esto, a cualquier lugar que se dirija será reconocida y admirada por su noble ascendencia y su posición como princesa de una ilustre ciudad como lo es Atenas.

3. Creúsa, la **tuxh**/y la **eudaimoniá**

En cuanto a la fortuna, **tuxh**/ Aristóteles, cuando nos habla en su *Poética* (1451^a) del argumento, dice que la longitud suficiente de una tragedia reside en la extensión que permita el paso o cambio de mala fortuna (**dustuxiá**) a buena (**e)tuxiá**) o viceversa, de acuerdo con sucesos necesarios e inevitables. Lo primordial en la tragedia griega es que “nos presente escenas de mala fortuna y nos despierte **e) eoj** y **foboj**. Todas las tragedias griegas conservadas satisfacen esta exigencia aunque no todas terminen trágicamente”¹⁹.

Aristóteles en su *Poética* 1453a subraya que el personaje que comete la *hamartia* es aquel que goza de fama (**docta**) y fortuna (**tuxh**), sin embargo la fortuna no debe existir rigurosamente para el personaje dentro de la obra.²⁰

En cuanto a Creúsa, su fortuna llega al final de la obra, pero antes y durante la obra, no goza de ésta. En la tragedia, existen hechos que no le permiten desarrollar completamente su buen carácter y alcanzar

la **euphaimonía**, que, como lo señala Aristóteles en su *Poética* 1450a, se consigue por las acciones de los personajes.

El término **euphaimonía** se deriva del sustantivo **daimwn**, el cual tenía el sentido abstracto de poder divino. **Euphaimonía** es parte de un número de compuestos con sentido posesivo utilizados para designar el destino que la divinidad dispone para el hombre, este término podría traducirse como *felicidad*, como lo acepta Liddel & Scott²¹ y como lo traduce Cappelletti²² en el pasaje en *Poética* (1450a, 17). La relación que existe entre la fortuna y la felicidad es que ésta es vulnerable a aquella, Nussbaum²³ apunta que en las tramas trágicas aparecen personajes que sufren infortunios, y que a pesar de que el personaje trágico es un personaje bueno, ello no le es suficiente para alcanzar la felicidad. De este modo, Creúsa es una princesa, posee este *bien externo*, pero ha sufrido una serie de infortunios y, a pesar de que ocupa una posición importante en la sociedad y que posee un buen carácter, no ha podido alcanzar la felicidad plena.

tosauŋa keuŋtuxoumen, wŋceh' , ou)peŋa (v.v. 264)

En cuanto a eso soy afortunada (en cuanto a su linaje), pero por nada más, extranjero.

to\delgehoj m' ouk wŋel ei . (v.v. 268).

...pero de todos modos ese linaje no me favorece.

Poseer buen linaje, no ha apartado a nuestra heroína de las desgracias, un linaje célebre no es garantía para no padecer desgracias que la fortuna pudiese provocar, del mismo modo como le ocurrió a Edipo, a Agamenón y a Antígona.

La mala fortuna y su consecuencia de no alcanzar la plena felicidad lleva al héroe trágico a no actuar bien, porque las circunstancias lo llevan a un determinado tipo de acción donde no podrá actuar de manera correcta. Respecto a esto, el hecho de que Apolo violara a Creúsa, la hace obrar de manera incorrecta abandonando el fruto de la violación, también los infortunios que le ocurren dentro de la obra la hacen actuar de esta manera, cegada por la ira y la desilusión, al punto de que por poco, intenta ocasionar la muerte de su hijo, seguido de causar, que su propio hijo intente asesinarla a ella.

De acuerdo con este análisis hecho a la situación de Creúsa con respecto a la *fortuna* y lo que señal Aristóteles en su *Poética* (1451a), durante el desarrollo de la obra vemos como nuestra heroína pasa de una mala fortuna a una buena fortuna consiguiendo así, al final de la obra, *la felicidad* que tanto buscaba.

4. Creúsa y la *amartia*

Aristóteles (1453a) apunta que el héroe trágico no es un ser perverso pero cae en la desgracia por un error (*amartia*).

Nussbaum señala que cuando un personaje cae en desgracia por *amartia*, lo hace como consecuencia de un “error causalmente inteligible, y no simplemente fortuito, que se atribuye en cierto modo al agente: sin embargo no es la expresión de un mal hábito del carácter”.²⁴ Mas adelante, esta autora señala que *amartia* reúne tanto errores censurables como inocentes, por ejemplo la ignorancia no culpable de Edipo. Así pues, una *amartia* puede cometerse en gran parte por causa de distintas circunstancias o por desviaciones pasionales. Sin embargo, las *faltas importantes o errores censurables* consecuencia de la acción del héroe, no proceden de un carácter perverso.

Por su parte, Kaufmann²⁵ apunta que el término *amartia* podría tener una acepción que la designaría como un acto consciente e intencional pero no deliberado, cometido, por ejemplo en un momento de ira o pasión.

Creúsa es asediada por la “visita” de un dios, hecho que cambia su vida, puesto que esa unión producida sin su voluntad, dejó un fruto: un hijo, al cual expuso y perdió. Por ese motivo se desencadenan los hechos que le ocurren a Creúsa dentro de la obra. Su sufrimiento es una consecuencia directa de los hechos ocurridos en el pasado, antes del desenvolvimiento de la obra.

Creúsa no actúa de esta manera porque sea un personaje perverso, ella actúa cegada bajo la perturbación que le provocan los sentimientos de deshonra y vergüenza. Estas pasiones la llevan a cometer este acto criminal,²⁶ porque de alguna manera las pasiones pueden deformar el juicio y precipitar a un personaje al error²⁷. Este

error de Creúsa resulta claro que es un acto *consciente e intencional*, pero no *deliberado*, cometido bajo un momento de pasión y no por consecuencia de un carácter perverso, el cual no posee.

Al principio de la obra, apreciamos un comportamiento controlado y hasta pasivo por parte de nuestra heroína, ya que en cierto modo guarda alguna esperanza de encontrar a su hijo perdido, sin embargo el hecho de estar en Delfos, perturba sus sentidos al punto de no reconocer que Apolo salvó a su hijo y que éste se encuentra frente a ella (versos 343- 363 y 965), esto sucede porque ella no razona dentro de su desesperación.²⁸ Por la respuesta del oráculo nuestra heroína experimenta un cambio notorio en el cual deja de ser una víctima y se convierte en un agente cegado por la pasión y la ira.

Su supuesta infertilidad, la supuesta paternidad de su esposo, la aparente parcialidad de Apolo hacia éste y la probable llegada de un bastardo a la casa real de Erecteo hacen que intente por segunda vez acabar con la vida de su propio hijo, aunque no lo sepa. De igual manera esta **amartia** casi imperdonable,²⁹ que pudo cometer nuestra heroína, al igual que la exposición de su hijo, no es un acto de maldad o perversidad, sino que es un acto cometido bajo la ignorancia buscada por ella misma.

5. Creúsa y el dios Apolo

El dios Apolo es un personaje clave dentro de la obra aunque en ningún momento aparezca. Sus acciones (como haber violado a Creúsa y haber salvado a Ion cuando fue expuesto), su silencio (no haberle informado a Creúsa sobre el destino de su hijo) y su engaño (haber proferido un falso oráculo) son las causas de los infortunios que sufrió Creúsa, y por tanto las causas de las acciones de nuestra heroína.

Nos podríamos preguntar por qué un dios se nos presenta de esta manera, y no de la manera como son presentados los dioses en la obras de Sófocles, por ejemplo. En las obras de Eurípides, se nos presenta a los dioses en un mismo plano que los seres humanos:

...iguales a nosotros mismos. Desgarrados por las mismas pasiones, el orgullo y el carácter vengativo del insultado

orgullo, la cólera vengadora, los celos y el deseo, son inmensas y terribles imágenes de todo lo que es violento e incontrolable en el hombre, y ordenan el universo de acuerdo con sus voluntades conflictivas y cambiantes...³⁰

El Apolo del *Ion* actúa según su plan –de acuerdo con sus voluntades–, él intenta reunir a Ion con su madre, pero mediante engaños. Sin embargo, su plan fracasa porque Creúsa actúa de manera adversa a como el dios lo esperaba. Sin embargo, ni siquiera en este momento, se presenta Apolo para explicar lo sucedido, si no que envía a la diosa Atenea (a manera de *deus ex machina*) para evitar reproches y acusaciones por los hechos ocurridos (1555 ss). Así pues “Eurípides presenta a Apolo como un vulgar seductor, egoísta y embustero cuando así le convenía aunque bonachón a su manera en las circunstancias ordinarias”.³¹

En efecto, Apolo salvó a Ion, pero Creúsa es envuelta en una ignorancia que ni siquiera le permite aceptar la idea de que el dios tomó a su hijo y lo salvó de la muerte, tal como lo insinúa Ion en el verso 357:

ti;d', ei'l aqrai nin Foiboj ektrefei l abwn;

¿Y qué tal si Febo, después de tomarlo a escondidas, lo crió?

Ion justifica la ausencia y el silencio del dios **oí laqeiñ boul etai** (v. 365) como causa de la vergüenza **ai'sxuhetai to pragma**: (367) que siente por su forma de actuar en el pasado:

Esto contribuye a que la actitud de Creúsa hacia el dios se torne peor y a medida que se desarrolla la obra, vemos cómo ella es capaz de dirigirse al dios y reprocharlo:

wóFoibe, ka'keil'kañqad' ou)di'kaioj eià

eñ thh apousan, hñ pareisin oi, l ogoi:

oj ouit' ešwsaj toh soh oñ swšai's' e'xrhñ,

ouñ' i'storoušv mhtrii mañtij wñ e'reij ,

wj, ei'meh ouket' eštin, oñkwqv=taf%,

ei'd' eštin, eñw mhroj eij oñyin potel (v.v384- 389)

¡Oh, Febo! Tanto entonces como ahora, no eres justo con la que está ausente y de quien estas palabras están presentes: pues ni salvaste a tu hijo, al que era necesario

que salvaras, ni, siendo adivino, respondes a su madre que quiere saber si ya no vive, para que se levante una tumba, o, si aún vive, llegue algún día a ser visto por ella.

Más adelante, cuando es informada de la supuesta paternidad de su esposo, Creúsa se dirige a su supuesto agresor: Apolo, lanzando críticas hacia éste, ya que ahora es visto por ella como un malvado que no salvó a su propio hijo y, además, le entregó a su esposo descendencia cuando ella supuestamente está condenada a una vida infértil. En Eurípides “la crítica que dirigen los hombres contra los dioses es un motivo que acompaña siempre a la acción trágica”.³²

Kreousa.

**tod' epii t%de kakoh akron ei akej <ei akej >
akoj emoi stehein. (vv.776-777)**

Creúsa

Por encima de aquello has lanzado <has lanzados> este terrible dolor como lo último para que yo me lamente.

Recordemos que para Creúsa el oráculo profetizado por el dios resulta un oprobio lanzado por encima de la violación y de la indiferencia del dios con la vida de su hijo (**tod' epii t%de**), así pues, esto ha sido para Creúsa un funesto dolor que sobrepasa **akron** los límites de las ofensas del dios que la han hecho desdichada. Al igual que en su monodía, Creúsa reprocha fuertemente la conducta del dios (haberla violado, no haber salvado a su hijo y ahora, haber proferido un oráculo a favor de su esposo y en contra de ella), atacándolo y acusándolo frente a su templo aunque las puertas de éste estén cerradas. Respecto a esta monodía y su acusación contra Apolo, Foucault³³ señala que, primero, la referencia que Creúsa hace a la madre de Apolo (**w%Latouj pail** (v.v. 885) ¡Oh hijo de leto!), es realizada con la intención de señalar a Apolo como un bastardo (tal como le resulta Ion para ella en ese momento).

Segundo, muestra la oposición metafórica que establece entre Apolo como el dios de la luz, pero que, sin embargo arrastra a su víctima a la oscuridad de una cueva para violarla:

hí qej moi xrus%½xaiṭan
marmairwn, euk' ej kol pouj
krokea petal a faresin eṭrepon,
aḥqizein xrusantaugh-
I eukoij d' eḥfuj karpouisin
xeirwḥ eij aḥtrou kouṭaj
kraugah W maṭer m' (v.v. 887- 893)

Llegaste a mí, con tu cabellera de dorado brillo en el momento en que recogía sobre mi regazo, azafranados pétalos que hacían brillar mi vestidura con su luz de oro. Entonces, me agarraste por las blancas muñecas y me llevaste al interior de una gruta mientras yo gritaba: ¡oh, madre mía!...

Y por último, realza el contraste que existe entre la música de Apolo y el llanto y los gritos de Creúsa al momento de violarla.

wṭtaj eṭtafqoḡgou mel pwn
kiqaraj eḥopah, aḥ' aḡraul oij
keraḗssin eḥ aḡyukoij aḡxeil
mousaḥ uḥnouj euḡxhtouj,
soiimomfah, wṭLatouj paii
proj tahd' auḡah auṭṭasw. (v.v. 881-886)

¡Oh, tú que recitas el canto de la cítara de siete cuerdas, cuando sobre los agrestes cuernos sin vida, entonas los armoniosos himnos de las musas! A ti, ¡oh hijo de Leto! En el resplandor de este día, haré un reproche.

Creúsa en esta parte de la obra posee una *actitud trágica*, ya que ésta “es aquella disposición espiritual que experimenta un sujeto que, volcado existencialmente a la obtención de un deseo, entra en conflicto con leyes divinas o leyes humanas refrendadas por la divinidad”.³⁴

Creúsa entra en conflicto con lo que aparentemente ha dispuesto el dios, su *disposición espiritual* hacia Apolo no pasa de ser meros reproches y acusaciones que nuestra heroína hace en frente de las puertas del templo del dios, no puede maquinara una venganza contra un dios que le ha hecho daño, puesto que ella es una mortal y no podría agraviar de ninguna manera a alguien que es superior a ella:

καὶ ἰπῶν τὰ κρείσσων ἡνθότ' ὑπερδραμῶν; (vv. 973).

¿Y de qué manera voy a sobrepasar a lo que me limito por ser mortal?

Lo más importante de la manera de actuar del dios es, tal como señala Lee,³⁵ que ello deja un espacio para una abertura trágica entre la dirección divina de los eventos y la ejecución humana de estos, es por ello que la conducta divina en esta obra es imprescindible porque es la iniciadora y propulsora de los hechos de los equívocos que ocasionan los sufrimientos e infortunios de nuestra heroína.

6. Creúsa y el Coro

En un principio, el Coro era *la verdadera esencia*³⁶ de la tragedia; a medida que ésta fue evolucionando, el Coro fue decayendo; sin embargo la tragedia nunca prescindió de éste. Eurípides alteró el papel esencial del Coro, que no era otro que *aconsejar, conciliar, calmar a los adversarios*, recordándoles *elevados principios a los cuales las partes contendientes deben someterse*³⁷ así pues, este autor convirtió al Coro en confidente y cómplice del protagonista.

El desenvolvimiento del Coro en el *Ion* no es el de un conciliador ni consejero, sino el de un sirviente que muestra una total parcialidad hacia su señora Creúsa, combinando hacia ella simpatía y horror por su desgracia siendo, entonces, su cómplice y confidente. Por otra parte, su actuación resulta fundamental para el desenvolvimiento de los hechos dentro de la obra, “él deliberadamente es hecho una parte de la acción, de la cual éste influye decididamente”.³⁸

Esto lo podemos constatar, en primer lugar, por el caso omiso (v.760) que hicieron a las amenazas de Juto (v.v. 666-667), en los cuales su amo había prohibido radicalmente contar a su señora lo ocurrido. Encontramos, pues, una irreverencia del Coro de esclavas hacia Juto, entendible porque es simpatizante de su señora y no de su señor, que a sus ojos siempre será visto como un extranjero.

La primera revelación que le hace el Coro a Creúsa es una condena o sentencia de su vida, puesto que éste le asevera el supuesto destino de una vida infértil:

**οὐκ ἐστὶ σοὶ, δεσποίν', ἐπ' ἀγκάλαις ἰβειῆν
τεκν', οὐδέ μαστῶσ' ἢ προσαρμόσαι ποτὲ.** (v.v.761- 762)

Señora, no puedes tomar entre tus brazos, ni estrechar en tu seno a ningún hijo.

El Coro, por un lado, ayuda a despertar en Creúsa ese sufrimiento, a producir en el Anciano la intriga; y por otro, trunca el plan de Apolo.

También encontramos un Coro que tiene un papel de cómplice, puesto que apoya a Creúsa no sólo en su desgraciada situación, sino también, en la justificación del crimen que se ha planeado contra Ion:

**Εἰηθιδίᾳ κυβάτερ Δαμάτροϊ, αἰτῶν
νυκτιπολῶν ἐφοδῶν ἀηῶσσι,
καὶ ἰμεγαμεριῶν
οἴῶσων δυσκανάτων
κράθρων πλῆρωματ' ἐφ' οἴσι πεμπεῖ
ποτνια ποτνί' ἐμαλχονιάϊ
Γοργούϊ ἰαίμοτομῶν ἀποσταλῶν ἀγμῶν
τῶν Ἐρεχθεΐδων
δομῶν ἐφ' Ἀπτομέῃ:
μῆδε/ποτ' αἰὶ ἰοῖ ἡ
κῶν πολῶν ἀηῶσσι
πλῆρη τῶν εὐγενετῶν Ἐρεχθεΐδων.** (v.v.1048- 1060)

Enodia, hija de Demeter, que gobiernas las entradas de los caballos nocturnos; en este día dirige el contenido de las mortales copas, impregnadas con las gotas de la sangre de la górgona infernal, hacia aquellos contra los cuales mi señora las envía, para aquél que se apodera de la casa de los Erecteidas. Que jamás un extraño llegue a gobernar la ciudad, a menos que sea de los Erecteidas, de buen linaje.

De igual manera, cuando el plan de asesinar a Ion fracasa, encontramos una intervención de éste (versos 1229- 1249) en la cual lamenta, tanto su destino, como el de su señora de quien dependen a quien sirven.

Es necesario apuntar la importancia, que para nosotros representa el Coro en esta obra y sobre todo en su relación con nuestra heroína. El Coro en el *Ion*, mediante sus intervenciones, que no son otra cosa que el relato de la situación de su señora, nos resulta importante porque, de alguna manera, ayudan a despertar en nosotros la tensión emocional que encierra el ambiente que rodea a Creúsa.

7. Conclusión

Aunque para la crítica esta obra se acerca más a una comedia que a una tragedia, en ella encontramos la situación trágica de Creúsa; por ello, llegamos a considerar que el personaje de Creúsa se perfila como un arquetipo de un héroe trágico, porque, en primer lugar: a) es innegable la importancia que tiene este personaje dentro de esta obra, ya que su actuación es esencial en el desenvolvimiento de la esta, y b) nuestro personaje, mediante su *pathos* “*el paso de la experiencia*”, nos atrae la atención y despierta nuestra *simpatía* y *temor* por las situaciones que vive, ya que nos encontramos con un personaje que no es bueno de manera virtuosa y divina, pero que tampoco es perverso o que sus desgracias no son causa de su perversidad, tal como lo señala Aristóteles en su *Poética* 1453a.

En segundo lugar, Creúsa, al igual que muchos héroes trágicos que nos presenta la tradición, goza de *fama* y *fortuna*; sin embargo, *la fama* no la aleja de *la mala fortuna*. Así, Creúsa, a pesar de ser un personaje bueno, cae en desgracia por un *error trágico* que desencadena los acontecimientos de la obra, y ya, dentro del desenvolvimiento de la misma, está a punto de volver a caer en desgracia por otro error trágico.

Por último, es importante señalar que, aunque la obra culmine en términos favorables o tenga un final feliz para los personajes principales –entre ellos Creúsa– no se pierde el sentido de lo trágico,

por lo menos en la situación de Creúsa. Porque si la finalidad de una tragedia es despertar las emociones propias de este género, no necesariamente tiene que tener ésta un final catastrófico, y, en este sentido, la situación de Creúsa nos despierta interés desde el comienzo y durante la obra.

Para finalizar, quisiéramos señalar que para que una tragedia pueda llenar nuestras expectativas, debemos permitirnos reaccionar, hoy como lectores, a lo que pueda ser digno de compasión o temor.



Tomado de *The story of Ion*. En <http://synkronos23.vox.com/library/post/columbia-nation-the-divine-voyage-of-the-dove.html>

Notas y bibliohemerografía

- ¹ De Hoz, J., “En Torno al signo lingüístico: Aristóteles y la tragedia”, *Emerita*, 37, 1981, pág. 176
- ² *Historia de la literatura griega*, Buenos Aires, 1946, pág. 465
- ³ Cfr. Aristóteles, *Poética*, 1461a.
- ⁴ C. Müller, *o.c.*, pág. 539
- ⁵ “Subjet to Emotion: Exploring Madness in Orestes”, *C. Q.*, 43, 1993, pág. 46.
- ⁶ Nussbaum, M., *La fragilidad del bien*. Traducción de A. Ballesteros, Madrid., Visor, 1995, pág. 480 ss.
- ⁷ Cappelletti, “Imitación y Purificación en la estética de Aristóteles”, *Dialogos*, 58, 1991, pág. 19.
- ⁸ Easterling P. E. y Knox B. M. W., *Literatura Griega*, traducción de F. Zaragoza, Cambridge, Gredos, 1990, pág. 359.
- ⁹ K.H. Lee, *Ion de Euripides*, Warminster 1997, pág. 27.
- ¹⁰ *Ibid.*
- ¹¹ Gúzman, A., *Manual de Métrica Griega*, Madrid, Ediciones Clásica, 1997 pág. 130
- ¹² *O.c.*, pág. 478
- ¹³ Jaeger, W., *Paideia*, traducción de J. Xirau y W. Rocés, Santa Fe Bogotá, Fondo de Cultura Económica, 1997 pág. 319
- ¹⁴ H. Gregoire et L. Parmentier Euripide, *Ion*, t, París, Les Belles Lettres, 1950. pág. 176.
- ¹⁵ *Poética*, introducción, Caracas, Monte Ávila, 1998. pág. 27
- ¹⁶ *Ibid* pág. 75, nota 192.
- ¹⁷ *Poética*, Madrid, Gredos, 1974, pág. 285, nota 184.
- ¹⁸ Cfr. Aristóteles, *Ética a Nicómaco* I, IV, 1099b.
- ¹⁹ W. Kaufmann., *Tragedia y Filosofía*, Barcelona, Seix Barral, 1978, pág. 103.
- ²⁰ Por ejemplo la buena fortuna de héroes como Medea, Filoctetes o Ajax, era la que gozaban en el pasado, a pesar de que las desgracias le ocurrieran antes de empezar la tragedia.

- ²¹ *Greek-English lexicon*, new edition by Jones, Stuart, Oxford, 1990.
- ²² *O.c.*
- ²³ *O.c.* pág. 474 ss.
- ²⁴ *Ibid.* 474.
- ²⁵ *O.c.*, pág. 110.
- ²⁶ La exposición de niños era vista como un crimen, porque era una manera de asesinar a la criatura abandonada.
- ²⁷ M. Nussbaum, *o.c.*, pág. 483
- ²⁸ K.H. Lee, *o.c.*, pág. 28.
- ²⁹ H. Gregoire et L. Parmentier , *o.c.*, pág. 176
- ³⁰ P.E. Easterling & B. M. W. Knox, *o.c.*, pág. 358.
- ³¹ Murray, *Eurípides y su tiempo*, Mexico, Fondo de Cultura Económica, 1960, pág 95.
- ³² W. Jaeger, *o.c.*, pág. 318.
- ³³ Parrhesia in the tragedies of Euripides, disponible en <http://foucault.info/documents/parrhesia/lecture-03/>, 1981, pág. 14
- ³⁴ M. Crespo, “La construcción de Clitemnestra como heroína trágica en el discurso dramático de la Orestíada”, *El discurso femenino en la literatura grecolatina*, 2000, pág. 71.
- ³⁵ *O.c.*, pág. 30
- ³⁶ Murray, *Historia de la literatura clásica griega*, Buenos Aires 1944, pág. 232.
- ³⁷ C. Müller, *o.c.*, pág. 545.
- ³⁸ K.H. Lee, *o.c.*, pág. 30.

Ediciones de autores griegos

Aristóteles. *Ética a Nicómaco*, traducción P. Abril,., Barcelona, Orbis, 1984.

_____. *Poética*, edición trilingüe por V. García Yebra, Madrid, Gredos, 1974.

_____. *Poética*, introducción, traducción del griego y notas A. Cappelletti, Caracas, Monte Ávila, 1998.

_____. *Política*, traducción y notas M. García Valdés, Madrid, Gredos, 1988.

_____. *Retórica*, traducción y notas Q. Racionero, Madrid, Gredos, 1990.

Eurípides. *Ion*, Texte établi et traduit par H. Gregoire L. Parmentier et, Paris, Les Belles Lettres, 1950.

_____. *Ion*, introduction, translation and commentary by K.H Lee, Warminster, Aris and Phillips Ltd, 1997.

_____. *Ion*, traducción y notas de R. Asuaje, R. Guerrero, J. Lara, M. Rojas, M Sosa, M, Mérida, Universidad de los Andes, Material mimeografiado.

_____. *Tragedias*, edición de J. A. López Férez, Madrid, Cátedra, 1998.

Diccionarios

Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Paris Klincksieck, 1984

Liddel & Scott, *Greek-English lexicon*, new edition by Jones, Stuart, Oxford, 1990.



Apolo. Tomado de
[http://mythologia.bravepages.com/
images/griega/apolo.jpg](http://mythologia.bravepages.com/images/griega/apolo.jpg)