



COMO DICE UN ANTIGUO
PROVERBIO:

La sabiduría de Eurípides

Bayron León Osorio Herrera

Jhon Edison Mazo Lopera

Coordinadores editoriales



Universidad
Pontificia
Bolivariana

Bayron León Osorio Herrera

Docente-investigador de la Escuela de Teología,
Filosofía y Humanidades (ETFH) de la Universidad
Pontificia Bolivariana (UPB). Medellín. Ph.D.
en Teología de la UPB. Director del Grupo de
Investigación Epimeleia de la ETFH.
bayron.osorio@upb.edu.co

John Edison Mazo Lopera

Candidato a PhD. en Historia por la Universidad
Nacional de Colombia, sede Medellín, Magíster en
Historia por la misma Universidad, y Filósofo de
la Universidad de Antioquia. Docente cátedra de
la Facultad de Filosofía de la Escuela de Teología,
Filosofía y Humanidades de la Universidad
Pontificia Bolivariana, Medellín. Integrante del
grupo de investigación Epimeleia de la UPB.
Correo electrónico: john.mazol@upb.edu.co.
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1320-3857>

Autores

Bayron León Osorio Herrera
Jhon Edison Mazo Lopera
José Daniel Gómez Serna
Carolina Penagos Restrepo
Esteban Arango Casas
Esteban Jaramillo Gómez
John Mario Hoyos Martínez
Katerinn Julieth Guevara Torres
Mariana Saldarriaga Gutiérrez



COMO DICE UN ANTIGUO PROVERBIO: La sabiduría de Eurípides

Bayron León Osorio Herrera

John Edison Mazo Lopera

Coordinadores editoriales

180
E89Zc

Como dice un antiguo proverbio: La sabiduría de Eurípides / Bayron León Osorio Herrera y Jhon Edison Mazo Lopera, Coordinadores editoriales – 1 edición -- Medellín : UPB, 2021. -- (Colección Filosofía)

159 páginas : 14 x 23 cm.

ISBN: 978-628-500-009-6

1. Filosofía – Grecia – 2. Eurípides, 484 – 406 a.C. – Crítica e interpretación – I. Osorio Herrera, Bayron León – II. Mazo Lopera Jhon Edison, editor – (Serie)

CO-MdUPB / spa / RDA
SCDD 21 / Cutter-Sanborn

© Bayron León Osorio Herrera
© Jhon Edison Mazo Lopera
© José Daniel Gómez Serna
© Carolina Penagos Restrepo
© Esteban Arango Casas
© Esteban Jaramillo Gómez
© John Mario Hoyos Martínez
© Katerinn Julieth Guevara Torres
© Mariana Saldarriaga Gutiérrez
© Editorial Universidad Pontificia Bolivariana
Vigilada Mineducación

Como dice un antiguo proverbio: la sabiduría de eurípides

ISBN: 978-628-500-009-6

DOI: <http://doi.org/10.18566/978-628-500-009-6>

Primera edición, 2021

Escuela de Teología, Filosofía y Humanidades

Facultad de Filosofía

Grupo: Epimeleia. Proyecto: Didáctica de las lenguas clásicas: aprendizaje y enseñanza en la formación universitaria. Radicado: 137C-05/18-42

Gran Canciller UPB y Arzobispo de Medellín: Mons. Ricardo Tobón Restrepo

Rector General: Pbro. Julio Jairo Ceballos Sepúlveda

Vicerrector Académico: Álvaro Gómez Fernández

Decano de la Escuela de Filosofía, Teología y Humanidades: Luis Fernando Fernández Ochoa

Gestor Editorial: Luis Alberto Castrillón López

Editor: Juan Carlos Rodas Montoya

Coordinación de Producción: Ana Milena Gómez Correa

Diagramación: María Isabel Arango Franco

Corrección de Estilo: María Carmenza Hoyos Londoño

Imagen portada: Shutterstock ID 92164765

Dirección Editorial:

Editorial Universidad Pontificia Bolivariana, 2021

Correo electrónico: editorial@upb.edu.co

www.upb.edu.co

Telefax: (57)(4) 354 4565

A.A. 56006 - Medellín - Colombia

Radicado: 2143-13-09-21

Prohibida la reproducción total o parcial, en cualquier medio o para cualquier propósito sin la autorización escrita de la Editorial Universidad Pontificia Bolivariana.

Contenido

Presentación	6
“Lo bello ya no es bello”, τὸ καλὸν οὐ καλόν (Orestes v. 819)	9
<i>John Edison Mazo Lopera</i>	
“Felices aquellos que con divina moderación y templanza han sido partícipes de los placeres del amor inspirados por Afrodita” (Eurípides, <i>Ifigenia en Áulide</i>, vv. 543-545)	22
<i>José Daniel Gómez Serna, Bayron León Osorio Herrera</i>	
Análisis del amor en la tragedia <i>Alceste</i> de Eurípides. Ἀπωλόμην ἄρ' εἴ με δὴ λειψεις, γύναι “Estoy perdido si me abandonas, mujer”	39
<i>Carolina Penagos Restrepo</i>	
“La Hélade delira contigo por obra de algún Dios” Ἑλλάς δὲ σὺν σοὶ κατὰ θεὸν νοσεῖ τινα (v. 412) Ifigenia y Agamenón, ética y sacrificio	51
<i>Esteban Arango Casas</i>	
“Tú que la inflexible entraña de los dioses y de los mortales persuades, Cipris” σὺ τὰν θεῶν ἄκαμπτον φρένα καὶ βροτῶν ἄγεις, Κύπρι (Hípólito v. 1269)	71
<i>Esteban Jaramillo Gómez</i>	
Palabras insolentes e inarmónicas. La desdicha de resistir a un dios en Las bacantes de Eurípides	95
<i>John Mario Hoyos Martínez</i>	
“¿Acaso, pienso bien, pero mis ojos están enfermos?” Οὐ που φρονῶ μὲν εὖ, τὸ δ' ὄμμα μου νοσεῖ.....	110
<i>Katerinn Julieth Guevara Torres</i>	
Una exploración a la noción de destino a partir del verso de la tragedia <i>Orestes</i> de Eurípides “Según los sabios, todo es esclavo del destino” πᾶν τοῦξ ἀνάγκης δοῦλόν ἐστ' ἔν τοῖς σοφοῖ (Orestes, v. 488).....	132
<i>Mariana Saldarriaga Gutiérrez</i>	

Presentación

LA SABIDURÍA POPULAR se expresa a través de proverbios, dichos, sentencias o refranes. En pequeñas dosis de cordura las máximas manifiestan una especie de ciencia práctica que apunta a lo general desde lo particular en una doble vía: por una parte, convocan a la reflexión desde un mensaje claro y distinto que amplía nuestra opinión sobre las cosas, y por otro lado, las máximas también invitan a corregir, curar o sopesar la propia conducta desde las buenas costumbres y el buen juicio.

Por fortuna las sentencias son cordiales con la voluntad y el entendimiento de cada persona. En verdad cualquier individuo puede escuchar con libertad un refrán popular, descargando sus hombros de cualquier compromiso ético que le parezca imposible.

Todos podemos escuchar, recordar y entender el mensaje práctico de una máxima. Como dicen estos antiguos proverbios: “No dejes para mañana lo que puedes hacer hoy”, “El tiempo todo lo cura”, “El que anda entre la miel algo se le pega”, “Un clavo saca otro clavo”, “Ojos que no ven, corazón que no siente”, “Desdichas y caminos hacen amigos”. El pegajoso ritmo y la agradable sonoridad de estas palabras se confabulan para desocultar las verdades que todos necesitamos escuchar y recordar.

Pues bien, cada sociedad y cultura ha inventado sentencias que expresan su propia sabiduría popular. Entre ellas, por supuesto, se encuentra la antigua cultura del pueblo griego. Todos podemos disfrutar de la sonoridad, la comprensión y la sabiduría que contienen las máximas de esta sociedad si nos acercamos a ella mediante el estudio de su propia lengua y literatura. Este proceder intelectual acarrea consigo el placer y la fortuna de aprender los rudimentos del griego clásico sin despojarlo de su riqueza cultural y tradición literaria.

Gracias a la iniciativa del profesor Jorge Iván Ramírez, el *Semillero de Lenguas Clásicas y Semíticas* de la Universidad Pontificia Bolivariana entiende que esta es una auténtica estrategia didáctica para el aprendizaje y la enseñanza de las lenguas clásicas.

Desde luego, cuando traducimos un refrán obtenemos como provecho el gozo de refrescar nuestros conocimientos gramaticales, aumentar el vocabulario en contexto, escuchar la sonoridad de

la lengua, escribir cada palabra según el propósito que cumple en la oración y entender con regocijo su mensaje. Este ejercicio involucra al mismo tiempo, memorizar fragmentos enteros que por su sola fascinación logramos atesorar en nuestro recuerdo.

Estas razones justifican que profesores y estudiantes demos continuidad a la valiosa propuesta de Jorge Iván Ramírez, compartiendo así el mismo entusiasmo por el aprendizaje y la enseñanza de las lenguas clásicas y semíticas.

Los trabajos que contiene este libro son ejercicios de traducción que siguen los mismos pasos del manual: *Como dice un antiguo proverbio* (2005). En esta oportunidad cada participante desarrolla un escrito que rescata una frase, un dicho o un refrán tomado de las tragedias de Eurípides. En todos los escritos se analiza la morfosintaxis de las palabras, el contexto literario del fragmento, se desarrolla una interpretación hermenéutica del mismo, y finalmente, se agrega un breve apartado que permite cruzar algunas referencias literarias y artísticas antiguas o modernas.

Desde el *Hipólito* de Eurípides, Esteban Jaramillo Gómez analiza la frase: “*Tú que la inflexible entraña de los dioses y de los mortales persuades, Cipris*”. Esteban Arango Casas lee a *Ifigenia en Áulide* rescatando el dicho: “*La Hélade delira contigo por obra de algún Dios*”. Mariana Saldarriaga Gutiérrez estudia en *Orestes* la frase: “*Según los sabios, todo es esclavo del destino*”. John Edison Mazo Lopera retoma la misma tragedia para explorar el sentido de la paremia: “*Lo bello ya no es bello*”. Jhon Mario Hoyos Martínez estudia desde *Las Bacantes* la máxima que advierte: “*¿De bocas desenfrenadas, de la demencia sin norma, el fin es el infortunio!*”. Katerinn Julieth Guevara Torres analiza en la tragedia *Helena* la frase: “*¿Acaso, pienso bien, pero mis ojos están enfermos?*”. José Daniel Gómez Serna vuelve sobre *Ifigenia en Áulide* para examinar el dicho: “*Felices aquellos que con divina moderación y templanza han sido partícipes de los placeres del amor inspirados por Afrodita*”. Finalmente, Carolina Penagos Restrepo estudia en la tragedia *Alceste* la angustiosa frase: “*Estoy perdido si me abandonas, mujer*”.

Con este texto¹ queremos inaugurar la colección “Como dice un Antiguo Proverbio” que pretende recoger algunos de los trabajos que se realicen en la Línea de Estudios Clásicos del *Grupo de Investigación Epimileia*. Sea la ocasión para que esta colección rinda homenaje al Pbro. Dr. Jorge Iván Ramírez Aguirre, quien fuera un amante de los Estudios Clásicos y su impulsor fehaciente en la Universidad Pontificia Bolivariana.

Agradecemos el apoyo que nos ha brindado la Escuela de Teología, Filosofía y Humanidades de la Universidad Pontificia Bolivariana. Desde el Semillero de Lenguas Clásicas y Semíticas, adscrito a la línea de investigación sobre Estudios Clásicos del Grupo de Investigación Epimeleia, reconocemos el valioso acompañamiento de los profesores Dr. Bayron León Osorio Herrera, director del Grupo y coordinador de la línea de Estudios Clásicos, y del Dr. Juan Fernando García Castro coordinador de la línea Hermenéutica, Estética y Lenguajes.

¹ Este libro hace parte de los resultados del proyecto de investigación: *Didáctica de las lenguas clásicas: aprendizaje y enseñanza en la formación universitaria*. Radicado ante el CIDI de la Universidad Pontificia Bolivariana con el número: 137C-05/18-42.

“Lo bello ya no es bello”, τὸ καλὸν οὐ καλόν (*Orestes* v. 819)

John Edison Mazo Lopera¹

Introducción

ESTE ARTÍCULO estudia la paremia “lo bello ya no es bello”, τὸ καλὸν οὐ καλόν que aparece en el verso 819 de la tragedia *Orestes*, de Eurípides. En primera instancia se analiza morfosintácticamente la paremia, luego se contextualiza su aparición en la tragedia para plantear un comentario hermenéutico, y finalmente, se realiza un pequeño paralelo entre esta paremia y el universo artístico-literario de algunas obras.

Este ejercicio filosófico que involucra análisis, traducción y comentario se plantea desde el enfoque pedagógico de la enseñanza y el aprendizaje de las lenguas clásicas. La ruta metodológica de este escrito se esboza desde una hermenéutica de los textos griegos. En resumidas cuentas, se concluye que la paremia “lo bello ya no es bello”, τὸ καλὸν οὐ καλόν expresa la decadencia de los valores aristocráticos de la antigua sociedad griega, pues no es meritorio o bello que un hijo aplaste a su madre para honrar a toda costa el nombre de su padre.

¹ Candidato a PhD. en Historia por la Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín, Magíster en Historia por la misma Universidad, y Filósofo de la Universidad de Antioquia. Docente de la Facultad de Filosofía de la Escuela de Teología, Filosofía y Humanidades de la Universidad Pontificia Bolivariana, Medellín. Integrante del *Grupo de Investigación Epimeleia* y coordinador del Semillero de Lenguas Clásicas y Semíticas. Correo electrónico: john.mazol@upb.edu.co.

Análisis morfosintáctico

- **τό:** artículo singular neutro.
- **καλόν:** adjetivo caso nominativo singular neutro de *καλός, ή, όν:* hermoso, noble, honesto; lo hermoso, lo bello.
- **ού:** adverbio de negación que significa no; *ante vocal* se escribe *ούκ* y *ante espíritu áspero* *ούχ*.

La oración *τὸ καλόν οὐ καλόν* significa “lo bello ya no es bello”. Aquí el verbo copulativo ser-estar permanece tácito o se sobreentiende como suele ocurrir en otras oraciones, tales como: *τὸ σοφὸν δ’ οὐ σοφία*, “lo sabio ya no es sabiduría” (Eurípides, *Bacantes* v. 395) y *χαλεπὰ τὰ καλὰ*, “difíciles son las cosas bellas” (Plutarco, *Sobre la educación de los hijos* 6c)².

El adjetivo *καλόν* califica todo aquello que tiene calidad de hermoso, noble o bello. De este modo, el adjetivo *καλόν* puede ser sustantivado cuando se lo acompaña con un artículo neutro para expresar cualquier cosa que es buena o noble. Para decir en plural, por ejemplo, “las cosas bellas” basta con escribir *τὰ καλὰ*.

Contexto de la paremia

Orestes sufre una terrible enfermedad (*νόσος*) que lo afecta en cuerpo y mente. Los miembros del cuerpo han perdido su fuerza, su cabello está seco, la vista se le nubla y de la boca le brota espesa una espuma que Electra remueve con amor de hermana. Los ojos de su mente le hacen ver a su hermana como la imagen terrible de las diosas vengadoras. Orestes se siente muerto en vida y su apariencia física lo confirma. No ha comido lo suficiente desde que asesinó a su madre y disminuye de peso, pues rápidamente abandonan su cuerpo las pocas fuerzas que le restan.

Ante los ojos de su tío Menelao, el joven Orestes es semejante a un cadáver. Algunas veces recobra la razón para declinar nuevamente en la locura (*μανία*). Dice que su enfermedad se debe

² Sobre la paremia “difíciles son las cosas bellas”, véase “Lo bello”, Ramírez (2002, pp. 43-49).

a una pena (λύπη) que lo aqueja en su conciencia (σύνεσις) por cometer actos terribles (cf. *Orestes* v. 396) y, al mismo tiempo, se desespera de angustia y de locura por haber derramado la sangre de su madre: *μανίαι τε, μητρὸς αἵματος τιμωρίαι* las locuras son venganzas de la sangre materna (*Orestes* v. 400):

Orestes piensa que la muerte es una salida para esta desgracia, mientras que Menelao le ataja con reproches aquellos pensamientos:

Orestes-. Existe sin embargo para nuestros sufrimientos una salida.

Menelao-. No digas que es la muerte, pues esto no es algo sabio.

Ὅρεστης-. ἀλλ' ἔστιν ἡμῖν ἀναφορὰ τῆς συμφορᾶς.

Μενέλαος-. μὴ θάνατον εἶπης· τοῦτο μὲν γὰρ οὐ σοφόν (*Orestes* vv. 414-15).

El asesinato de su madre representa una pena (λύπη) y al mismo tiempo es una especie de locura (μανία) que tortura la mente de Orestes. Ambas condiciones permiten que la tragedia denuncie el asesinato como una enfermedad (νόσος). Esta palabra, aparece en el contexto del mal, la desgracia, el sufrimiento, y por supuesto, representa un síntoma de la locura que ha conducido a Orestes hacia la injusticia. Esto mismo lo expresa su abuelo Tíndaro, quien no duda en acusar a su nieto por no haber ejecutado el debido proceso contra su madre y haberse conservado como hombre piadoso. Sin embargo, Orestes prefiere tomar venganza con mano propia y convertirse en el asesino de su madre.

Como excusa, Orestes se estima como una víctima de Apolo al seguir el precepto del dios que le ordenó asesinar a Clitemnestra. Sin embargo, la tragedia de Eurípides hace notar que esta es una vaga disculpa de Orestes, pues está basada en las antiguas costumbres del pueblo griego que apelaban a una suerte de justicia divina que se confundía con el odio y la venganza humana. En su defecto, Eurípides recomienda confiar exclusivamente en la justicia que procede de la ley. Así pues, la tragedia expresa que en el *nomos*, no en los dioses, el hombre puede encontrar la verdadera justicia que necesita.

Ahora, las tragedias de Eurípides manifiestan la decadencia de la sociedad aristocrática en la crisis de sus valores. La edad arcaica habla de un hombre noble donde concurren al mismo tiempo la buena estirpe, la sabiduría, la belleza, la distinción, el poder y la riqueza. Sin embargo, el menor de los trágicos presenta a una sociedad aristocrática en decadencia cuando sus personajes aparecen en escena: pobres, enfermos, indecorosos, exiliados e insensatos. La crisis de estos valores aristocráticos queda expresada en las paremias que dicen:

Lo sabio ya no es sabiduría
τὸ σοφὸν δ' οὐ σοφία (*Bacantes* v. 395).

En verdad, los hombres grandes y que tienen fama de sabios
en nada superan a quienes nada son
μηδὲνα νομίζετ' εὐτυχεῖν, πρὶν ἂν θάνῃ (*Troyanas* v. 411).

Pues tienen confundidas las condiciones sociales de los
mortales
ἔχουσι γὰρ ταραγμὸν αἰ φύσεις βροτῶν
(*Electra* v. 368).

Es en este contexto de decadencia donde debería encontrar sentido la paremia que dice: “lo bello ya no es bello”, τὸ καλὸν οὐ καλόν (*Orestes* v. 819).

Pues bien, en la tragedia que lleva el nombre del personaje principal, se denuncia a Orestes como un asesino que ha manchado con sangre las manos de una estirpe que no puede soportar las contradicciones que desmienten su nobleza. Este representante de la sociedad aristocrática extravía los valores de su casta, perdiendo la cordura y perpetrando crímenes con la excusa de mantener el poder.

Así se explica la *παράνοια* de Orestes en la tragedia que lleva su nombre. Una demencia que se vincula con la impiedad de las acciones malvadas y la locura de hombres nobles y sabios que ahora comenten actos imprudentes:

Él ha sido poseído por delirios
βεβήακχεται μανίαις (*Orestes* v. 835).

"Lo bello ya no es bello", τὸ καλὸν οὐ καλόν (Orestes v. 819)

Pues bien, impiedad variada es actuar mal,
demencia de hombres imprudentes
τὸ δ' εὖ κακουργεῖν ἀσέβεια ποικίλα
κακοφρόνων τ' ἀνδρῶν παράνοια (Orestes v. 824).

En el desarrollo de la tragedia vemos a Orestes acompañado por su amigo Pílates en el secuestro de Hermíone. Es justo en ese instante cuando Apolo se manifiesta ante Menelao para que permita al hijo de su hermano alcanzar en Atenas la expiación de sus culpas. Notablemente Eurípides ha introducido en escena a un dios que durante toda la tragedia brilló por su ausencia, introducción que expresa al mismo tiempo cierto disgusto del poeta cuando dice:

δουλεύομεν θεοῖς, ὃ τι ποτ' εἰσὶν οἱ θεοί
para los dioses somos esclavos, sean quienes sean (Orestes v. 418).

Estas palabras disimulan la piedad del poeta y su desconfianza hacia los dioses, sean quienes sean. De cualquier modo, la tragedia finaliza dando a entender que por un extraño y divino precepto, Orestes liquidó a su madre al hacer justicia actuando como esclavo de lo desconocido. Ahora su destino se encuentra en Atenas donde será sometido a la justicia humana.

Comentario hermenéutico

El sentido del adjetivo griego καλόν es amplio. Bello es lo que físicamente se presenta como agradable ante los ojos de un espectador, pero también puede significar "lo noble" en tanto que expresa la gracia de las acciones que se realizan conforme a las costumbres socialmente aceptadas. El verso que dice τὸ καλὸν οὐ καλόν se puede referir a ambos sentidos, sin embargo, el contexto de la tragedia debe decirnos cuál es el sentido de aquel adjetivo. La antístrofa donde se ubica el verso dice:

Lo bello ya no es bello,
alcanza con violencia nacida del fuego

el cuerpo ensombrecido de los padres
con la muerte y el puñal expuesto
a plena luz del día, al obrar mal
la variada impiedad y la desviada
insensatez de los hombres.
Pues ante la muerte gritó con miedo
la desgraciada hija de Tíndaro:
“«¡Hijo, no te consideres justo
al matar a una madre: no por honrar al padre
–te agobiaría este mérito–
la infamia desaparece para siempre!»”

τὸ καλὸν οὐ καλόν, τοκέων
πυριγενεῖ τεμείν παλάμα
χρόα μελάνδετον δὲ φόνω
ξίφος ἐς αὐγὰς ἀελιοιο δειξαί:
τὸ δ' εὖ κακουργεῖν ἀσέβεια ποικίλα
κακοφρόνων τ' ἀνδρῶν παράνοια.
θανάτου γὰρ ἀμφὶ φόβω
Τυνδαρίς ἰάχησε τάλαι-
να: Τέκνον, οὐ τολμᾶς ὅσα
κτείνων σὴν ματέρα: μὴ πατρώ-
αν τιμῶν χάριν ἐξανά-
ψη δύσκειαν ἐς αἰεὶ (*Orestes* vv. 819-830).

El pasaje presenta a una madre que amonesta a su hijo por las ansias que lo impulsan a honrar la memoria de su padre sin importar que esto lo conduzca al matricidio. La hija de Tíndaro ruega a Orestes para que no cometa este error, le dice que honrando a su padre jamás logrará borrar la infamia de un hijo que mata a su propia madre.

Sin embargo, Orestes se encontraba en una encrucijada. Si asesinaba a su madre creería honrar la memoria de Agamenón, pero si la dejaba con vida creería deshonar el nombre de su padre. De cualquier modo, los versos de Eurípides indican que la locura (*παράνοια*) de los hombres y su variada impiedad (*ἀσέβεια ποικίλα*) los impulsa a “obrar perversamente” (*κακουργεῖν*) exponiendo su maldad a plena luz del día. Aquella locura o *paranoia* es una especie de “enfermedad” que debilita

la mente (νόος) hasta desembocar en una especie de insensatez (κακόφρων) que caracteriza al hombre malintencionado³.

De cualquier modo, aquella locura de Orestes ya había empezado a tocar su mente cuando tramó un plan criminal para recuperar el mando de la rica Micenas (cf. *Iliada* VII 180). Retomar el poder político representa la verdadera ambición de este joven. Sus actos muestran que no solo deseaba honrar la memoria de Agamenón, sino también, y principalmente, recuperar a toda costa el trono que Egisto le había arrebatado. La ambición por el cetro fue su principal *paranoia*, locura que lo condujo al homicidio y a la impiedad de asesinar a su propia madre.

Luego de perpetrar su despreciable cometido, la locura de Orestes se intensificó aún más cuando fue agobiado por la infamia. El pueblo que pretendía gobernar lo rechazó, dice Orestes: "nos odian de tal modo que ni siquiera nos saludan" (*Orestes* v. 428). Los excesos de su ambición le acarrearón la infamia (δύσκληια) que ahora lo atormentaba hasta la muerte, pues sabía que estaba perdiendo lo que todos los héroes y los hombres nobles deseaban: la buena reputación (εὐκλεια).

Orestes pertenecía a una sociedad aristocrática que no solo se destacaba por la posesión de tierras y riquezas, sino también por la nobleza de sus costumbres que los hacía parecer bellos y buenos ante la opinión común. Los hombres que pertenecían a esta sociedad eran amantes de la valentía, la prudencia, la templanza y el buen nombre. De hecho, Homero retrata aquella sociedad invocando a las musas para cantar y reconocer a los mejores (ἄριστος):

Dime Musa quién pues con mucho era el mejor.

τίς τὰρ τῶν ὄχ' ἄριστος ἔην σύ μοι ἔννεπε Μοῦσα (*Iliada* II 761).

La palabra poética de Homero canta, entonces, la excelencia de los antiguos diciendo que Calcante para los aqueos, y Heleno para troyanos, eran los mejores agoreros (cf. *Iliada* I. 69; VI 76); Tiquio era el mejor de los curtidores (VII 220-1); Diomedes era el mejor

³ (Padel, 1995, pp. 35-6).

en el consejo de todos los de su edad (IX 54); Teucro era el mejor de los aqueos por su destreza para el arco y la batalla a pie firme (XIII 313-14); Taonte era el mejor de los Etolios, diestro con la jabalina (XV 281-2); Héctor era el mejor de los Troyanos (XXI 279); Epeo se jactaba de ser el mejor para el pugilato (XXIII 669); Áyax era el mejor mientras duró la cólera de Aquiles (II 768-9); este último fue en mucho el mejor de los aqueos (XVI 21), y Tetis, madre de Aquiles, se jactaba de ser la madre del mejor (XVIII 54); finalmente, es importante mencionar que Agamenón era el mejor en fuerza y en tino con la jabalina (XXIII 890-1) y se enorgullecía diciendo que él mismo era el mejor de los aqueos (I 91).

Estos hombres buscaban la gloria (κλέος) o la buena fama (εὐκλεια) a través de la batalla que otorga felicidad, renombre y orgullo (κῦδος) a los mortales (IV 225). De algún modo los antiguos griegos entendían que el éxito y la gloria estaba asociado al favor de los dioses, pues Homero también dice: “Zeus el que sobre el Tidida Diomedes la gloria concede”, Ζεὺς ἐπὶ Τυδείδῃ Διομήδεϊ κῦδος ὀρέξῃ (V 225)⁴. Inclusive consideraban que morir en manos de un hombre valeroso representaba un motivo de honor. Así se pueden entender las palabras de Héctor cuando expresa que su nombre no quedaría sin fama si él mismo muere en las manos del mejor guerrero: “mi fama nunca será destruida”, τὸ δ’ ἐμὸν κλέος οὐ ποτ’ ὀλείται (VII 91).

Pues bien, parece que la vida de los héroes griegos era una ocasión para el honor y la gloria. El buen nombre siempre fue un tema fundamental para su propia estirpe. Este prestigio estuvo asociado al poder, la riqueza, la belleza y la vida buena⁵. Sin embargo, Orestes había perdido todo esto, pues Egisto lo había expulsado de Micenas, su apariencia física era enfermiza, tenía la cabellera seca y le corría por la boca una espesa espuma. Orestes,

⁴ Véase *Ilíada* VII 81; p. 154.

⁵ Orestes y Polinices son jóvenes desterrados de su propia patria. Esto les acarreó dificultades y peligros que tuvieron que sortear en tierras extranjeras. Al respecto, Polinices expresa su condición diciendo: “es malo ser pobre”; “el noble en la pobreza no es nada”; y, entre los males más terribles, dice que el desterrado no tiene derecho a expresar lo que piensa, pues no tiene derecho a la sinceridad: “no tiene libertad de palabra”, οὐκ ἔχει παρρησίαν. cf. Eurípides, *Fenicias* vv. 405; 442; 391.

el que antes había sido el hijo del mejor y más importante hombre de Grecia, ahora era el más desgraciado y difamado hombre de Micenas.

Para este personaje de la literatura griega no aplica el dicho: "hijo de tigre sale pintado". Lastimosamente su *paranoia* lo expuso a la deshonra al pretender ser justo, aplicando la justicia por sus propias manos. Desde luego, este personaje griego intentó ser piadoso al honrar el nombre de su padre, pero se hizo impío al asesinar a su propia madre. En principio quiso con esto recuperar el poder de su reino, pero se hizo desagradable ante Micenas. De este modo, si existe un refrán popular que exprese este descalabro de Orestes y de su *hybris* es justamente el viejo proverbio que dice: "Le salió el tiro por la culata".

Quizá esto es lo que quiere decir la paremia inicial: "lo bello ya no es bello", τὸ καλὸν οὐ καλόν. Este proverbio no solo habla de la decadencia de los valores aristocráticos, sino que también expresa cierta aporía sobre algo que es y que al mismo tiempo no es. En otras palabras, este verso indica que se estima como algo muy bello el hecho de que un hijo honre a su padre, pero no es algo tan bello cuando el mismo hijo cumple este noble deber doblegando a su propia madre. De algún modo, Eurípides quiso decir que honrar al padre es algo bello, pero no es tan bello si esto implica que el hijo debe aplastar a su madre.

Pues bien, en las tragedias de Eurípides se pueden encontrar a mujeres tan violentas como deshonradas. Ellas también ejercen violencia como: 1) Medea sobre Jasón y sus hijos; 2) Fedra difamando el nombre de Hipólito; 3) Hécuba asesinando a Poliméstor; 4) Ágabe cuando descuartiza a su hijo, y finalmente, 4) la tindárida Clitemnestra cuando ejerce violencia sobre su propio marido.

Estas mujeres actúan respondiendo a causas diferentes: a) Medea por la traición de Jasón; b) Fedra por el menosprecio de Hipólito; c) Hécuba por la traición de su antiguo aliado; d) Ágabe que es enloquecida por Dioniso; y e) Clitemnestra desagraviando la muerte de Ifigenia.

Por otro lado, estos motivos no fueron suficientes para que el teatro ateniense absolviera de toda culpa la locura de sus acciones. Los griegos, aunque reconocen la razón suficiente de estas maniobras, condenan las terribles y violentas actuaciones de aquellas mujeres.

Y, junto a ellas, por supuesto, brilla Clitemnestra como una de las mujeres desconsoladas que al mismo tiempo conjugó en su persona el dolor de una madre que pierde a sus hijos y el crimen de una esposa que asesina a su marido. Al perder a Ifigenia se le extravió a Clitemnestra la fidelidad y el respeto hacia su marido, pues se juntó al tiempo con Egisto, el primo hermano de su esposo, quien se hizo cómplice en el asesinato de Agamenón.

Así pues, al perpetrar su crimen y reencontrarse con Orestes, Clitemnestra le descubre su seno para que recuerde que ella es su madre. Orestes titubea un poco deseando venganza, y animado por Electra, asesina a Clitemnestra para honrar el nombre de Agamenón. En este caso, ¿no es bello que un hijo honre a su padre? Y, al mismo tiempo, ¿este mérito puede ser igualmente bello, aunque al hijo le cueste con ello acuchillar a su propia madre? En este caso, tiene mucho sentido la aporía del verso que dice: “lo bello ya no es bello”.

Arte y literatura comparada

La paremia “lo bello ya no es bello” expresa una especie de paradoja. Los antiguos eran aficionados a este tipo de aporías. No solo las paradojas de Zenón hablan de este gusto griego por los pensamientos embrollados, pues las tragedias también expresan ese antiguo gusto por las paradojas cuando sus personajes se enfrentan a un dilema decisivo. Al respecto, comenta Francisco Adrados en *El héroe trágico*: “Orestes, como antes Agamenón, se encuentra en un dilema difícilmente solucionable para la sabiduría humana: o dejar sin venganza a su padre o matar a su madre” (1962, p. 31). Al parecer Orestes no tenía salida: cumplía la orden de Apolo o deshonoraba la memoria de su padre.

La acción humana busca a toda costa el éxito sorteando las dificultades que conducen al fracaso. Sin embargo, algunos triunfos se perpetúan obrando terribles consecuencias. La aporía de Agamenón consistió en obedecer a los dioses sacrificando a su hija o enemistarse con sus hombres librando a Ifigenia de la muerte; Antígona debía decidir entre obedecer las órdenes del rey o sepultar piadosamente el cuerpo de su hermano; Edipo debía decidir si mantenía el gobierno de Tebas o se descubría como el

asesino de Layo; Hipólito debía decidirse por sus votos de castidad ante Artemis o afrontar la terrible cólera de Afrodita. Pues bien, la situación de estos personajes representaba un dilema que debían resolver sopesando siempre las consecuencias desastrosas. Aunque se decidieran por lo uno o por lo otro, el desenlace de sus decisiones siempre sería la desgracia.

Las actuaciones criminales de Orestes y las consecuencias de sus decisiones también fueron representadas por los griegos en cerámicas que corresponden a los siglos V-IV a.C. Algunas muestran la crudeza del crimen justo en el instante en que Orestes asesta con el filo de la espada un golpe mortal a Clitemnestra (figura 1); Un estamno de figuras rojas lo representa en actitud amenazante contra su madre (figura 3) y una Crátera de campana lo representa buscando refugio en el templo de Delfos (figura 2).



Figura 1: Orestes asesina a su madre, aprox. 380-360 a.C. Museo Nacional de Nápoles.



Figura 2: Orestes busca refugio en Delfos. Crátera de campana con figura rojas, aprox. 360-320, a.C., Corpus Vasorum Antiquorum, Museo Británico.



Figura 3: Orestes asesina a su madre. Estamno de figuras rojas, aprox. 480-460 a.C. E446 Museo Británico.



Figura 4: Adolphe William Bouguereau "Orestes perseguido por las Furias" (1862). Chrysler Museum of Art, Norfolk, Virginia.



Figura 5: John Singer Sargent "Orestes perseguido por las Furias" (1921). Museo de Bellas Artes de Boston.

Otras obras de arte representan a Orestes desnudo y agobiado por las Furias que suelen reclamar venganza por la sangre derramada de un pariente cercano. Ellas muestran que, atormentado por esta persecución sin tregua, Orestes paga su error por haber asesinado a su madre. Como hijo debía cumplir piadosamente su deber con Agamenón, pero esta noble decisión lo condujo hacia el desprestigio y la locura.

Conclusión

La paremia “lo bello ya no es bello”, τὸ καλὸν οὐ καλόν en la tragedia *Orestes* de Eurípides, no solo es un proverbio hermoso, también es la expresión literaria de una condición social: decadencia de la antigua aristocracia griega. La paremia plantea una aporía que también se refleja en otras ideas de Eurípides como: “lo sabio ya no es sabiduría” (*Bacantes* v. 395); “en verdad, los hombres grandes y que tienen fama de sabios en nada superan a quienes nada son” (*Troyanas* v. 411); o aquella que dice: “pues tienen confundida las condiciones sociales de los mortales” (*Electra* v. 368).

Las tragedias de Eurípides permiten observar que los sabios son necios, que los nobles son mezquinos, que los bellos son desagradables y que la magnánima familia de los Atridas ahora es un nicho de criminales. El rey de Micenas aceptó sacrificar en Áulide a su hija Ifigenia, Clitemnestra asesinó a su esposo y Orestes liquidó no solo a su tío paterno, sino también a su propia madre para honrar el nombre de Agamenón.

La abominación de estos hechos está caracterizada por la locura de sus personajes. Orestes, locamente deseoso de recuperar el mando de Micenas, acomete violentamente contra la vida de su propia madre para vengar la muerte de Agamenón. Sin embargo, el mérito de sus acciones se transforma en una causa de vergüenza que salpica rápidamente el buen nombre de un joven aristócrata que honrando a su progenitor fue capaz de asesinar a su propia madre. En consecuencia, la aristocracia micénica experimenta que el mérito de una acción bella puede conmutarse trágicamente en la gravedad de una acción perversa, de ahí que se revele a través de Eurípides una aporía tremendamente escandalosa que dice: “lo bello ya no es bello”.

Bibliografía

Literatura clásica

- Eurípides (1991). *Tragedias I. El cíclope- Alcestris- Medea- Los heráclidas –Hipólito- Andrómaca- Hécuba*. Alberto Medina González y Juan Antonio López Férez. Madrid: Gredos.
- Eurípides (1985). *Tragedias II. Suplicantes- Heracles- Ion- las troyanas- Electra-Ifigenia entre los Tauros*. Introducción, traducción y notas de Jose Luis Calvo Martínez. Madrid: Gredos.
- Eurípides (1979). *Tragedias III. Helena-Fenicias-Orestes-Ifigenia en Áulide- Baacantes-Reso*. Introducción, traducción y notas de Carlos García Gual y Luis de Cuenca y Prado. Madrid: Gredos.
- Eurípides (1913). *Euripidis Fabulae*, vol. 3. Gilbert Murray. Oxford. Clarendon Press, Oxford.
- Homero (1996). *Ilíada*. Introducción, traducción y notas de Emilio Crespo Güemes. Madrid: Gredos.
- Plutarco (1992). *Obras Morales y de Costumbres (Moralia) I*. Introducciones, traducciones y notas por Concepción Morales Otal y José García López. Madrid: Gredos.

Literatura moderna

- Aguirre, M. (2006-2007) "Relación entre teatro e iconografía: el tema de Orestes y las Erinias", *Espacio, Tiempo y Forma, Serie II, Historia Antigua*, t. 19-20, pp. 357-371.
- Padel, Ruth (1997). *A quien un dios quiere destruir, antes lo enloquece. Elementos de la locura griega y trágica*. Traducción de Gladys Rosemberg. Argentina: Ediciones Manantial.
- Ramírez Aguirre, J.I. (autor-compilador) (2005). *Como dice un antiguo proverbio. Κατα την παλαιαν παροιμιαν*. Medellín: UPB.
- Pabón S. De Urbina, J.M. (2012). *Diccionario bilingüe. Manual Griego Clásico-Español*. España: Vox.
- Rodríguez Adrados, F. (1962). *El héroe trágico y el filósofo platónico*. Madrid: Taurus.

“Felices aquellos que con divina moderación y templanza han sido partícipes de los placeres del amor inspirados por Afrodita”

(Eurípides, *Ifigenia en Áulide*, vv. 543-545)¹

José Daniel Gómez Serna²

Bayron León Osorio Herrera³

Introducción

SE PRESENTA el estudio de una paremia eurípidea sobre la diosa Afrodita y uno de los tipos de amor que inspira, diferente al que se tiene en el imaginario común del desborde en la pasión y la sensualidad. Se emplea una metodología para la enseñanza de las lenguas clásicas a partir del enfoque crítico hermenéutico. Inicialmente, se realiza un análisis morfosintáctico de cada uno de los términos que componen la frase, desde sus accidentes gramaticales, sentidos y función dentro de la oración. Posteriormente, se contextualiza la paremia dentro de la tragedia *Ifigenia en Áulide*. Para esto, se identifica el número de menciones

¹ Este capítulo hace parte de los resultados de investigación del proyecto de investigación: *Didáctica de las lenguas clásicas: aprendizaje y enseñanza en la formación universitaria*. Radicado ante el CIDI de la Universidad Pontificia Bolivariana con el número: 137C-05/18-42.

² Magíster en Filosofía por la Universidad Pontificia Bolivariana. Filósofo de la Universidad Pontificia Bolivariana. Candidato a Doctor en Filosofía de la Universidad Pontificia Bolivariana. ORCID: 0000-0001-9890-9578. jose.gomezse@upb.edu.co.

³ Doctor en Teología. Coordinador del *Grupo de Investigación Epimeleia* (ETFH) Universidad Pontificia Bolivariana. ORCID 0000-0001-5654-8989. bayron.osorio@upb.edu.co.

“Felices aquellos que con divina moderación y templanza han sido partícipes de los placeres del amor inspirados por Afrodita”

que se realizan de la diosa Afrodita y aquellas intervenciones de los personajes en los que se apunta a la condición erótica en su doble vertiente: como condición de fatalidad o como principio de felicidad, este último sentido es el que se explorará.

En tercer lugar, a modo de comentario hermenéutico se profundizará en la figura de la *Afrodita* llamada *Urania* desde la obra eurípidea y el *Banquete* de Platón. Por último, a partir de una exploración en el arte y la literatura universal se mostrarán dos obras artísticas en las que fue recreado plásticamente aquello expuesto por el trágico, para luego hacer visible el sentido heredado de dicha paremia desde el método genealógico de Michel Foucault en su *Historia de la sexualidad*, su recepción moderna con Lope de Vega y el contemporáneo Friedrich Nietzsche.

Análisis morfosintáctico

Fuente	Ifigenia en Áulide, 543 – 545, Eurípides
Máxima	543 μάκαρες οἱ μετρίας θεοῦ (<i>makares oi metrias theou</i>). 544 μετά τε σωφροσύνας μετέ- (<i>meta te sofrosynas mete-</i>). 545 σχον λέκτρων Αφροδίτας, (<i>schon leptron Aphroditas</i>).
Traducción	Felices aquellos que con divina moderación y templanza han sido partícipes de los placeres del amor inspirados por Afrodita.
	<ul style="list-style-type: none"> • μάκαρες: adjetivo plural masculino / femenino en caso nominativo / vocativo de <i>μάκαρ -αρος</i>. Traduce: dichosos, afortunados, felices, bienaventurados. • οἱ: pronombre relativo / demostrativo plural masculino en caso nominativo / vocativo. Traduce: los que, aquellos, quienes. • μετρίας: adjetivo singular femenino en caso genitivo (del dialéctico dórico y eólico) de <i>μέτριος, α, ον</i>. Traduce: medida, moderada. También corresponde a su forma plural femenino acusativo: las medidas. • θεοῦ: sustantivo singular masculino o femenino en caso genitivo de <i>θεός -οῦ, ὁ/ή</i>. Traducción: dios, divino, divinidad. • μετά: adverbio – en medio, juntamente; a continuación. Preposición. Con genitivo: entre, con, de acuerdo con. Con dativo: en medio de. Con acusativo: hacia, en busca de. • τε: pronombre de la segunda persona singular en caso acusativo: a ti. O, partícula enclítica: y, ya. • σωφροσύνας: adjetivo singular femenino en caso genitivo de <i>σωφροσύνη -ης, ή</i>: prudencia, discreción, templanza, moderación.

- **μετέσχον:** verbo conjugado en tercera persona plural del aoristo del modo indicativo de la voz activa de *μετέχω*. Traduce: Ellos participaron o habían participado.
- **λέκτρων:** sustantivo plural neutro en caso genitivo de *λέκτρον* -ου, τὸ. Traduce: lecho, matrimonio, cama, placeres del amor⁴.
- **Ἀφροδίτας:** sustantivo singular femenino genitivo dórico o eólico de *Ἀφροδίτη* -ης, ἡ, el cual contiene las siguientes acepciones: “Afrodita o Venus (*diosa del amor y de la belleza, que los griegos creían nacida de la espuma del mar*). Placeres del amor. Amor, pasión. Belleza, gracia. Placer. El planeta Venus”⁵.

	Sustantivos-adjetivos-pronombres	Adverbios - preposiciones	Conjunciones y partículas	Verbos
1	μάκαρ αρος ὄ/ή: felices.	μετά: de acuerdo con.	τε: y.	μετέχω: participar.
2	μέτριος, α, ον: moderado.			
3	θεός ου ὄ: divinidad.			
4	σωφροσύνη ης ἡ: templanza.			
5	λέκτρον ου τὸ: lecho.			
6	Ἀφροδίτα ας ἡ: Afrodita.			
7	οἱ: aquellos			

Del análisis morfosintáctico se desprenden las siguientes observaciones con respecto a los diez términos que conforman la paremia escogida. Primero, el sustantivo masculino plural en caso nominativo *μάκαρες*, que traduce: dichosos, afortunados, felices, o bienaventurados; que junto a οἱ, pronombre relativo con el que comparte el número, género y caso, y que significa “aquellos que”, forman el sujeto de la oración. En tercer lugar, se tiene el adjetivo singular femenino en caso genitivo (del dialéctico dórico y eólico) *μετρίας* que traduce: de medida, de moderada, de medida.

⁴ (Yarza, 1998, p. 883). Los significados literales de las palabras griegas al español son extraídos de este diccionario.

⁵ (Yarza, 1998, p. 252).

“Felices aquellos que con divina moderación y templanza han sido partícipes de los placeres del amor inspirados por Afrodita”

El cuarto término de la paremia es el sustantivo singular femenino en caso genitivo θεοῦ, de la diosa, o de la divina. Quinto, la preposición μετά que rigiendo genitivo traduce: entre, con, de acuerdo con. Sexto, τε, partícula enclítica que significa: y, ya, por otra parte. Séptimo, σωφροσύνας, adjetivo singular femenino en caso genitivo de σωφροσύνη que connota: de prudencia, discreción, templanza, moderación. Los anteriores sustantivos y adjetivos, todos en genitivo, al ser regidos por la preposición recientemente analizada forman el complemento de modo del sujeto de la frase.

Octavo, μετέσχον, verbo conjugado en tercera persona plural del aoristo del modo indicativo de la voz activa de μετέχω, y traduce: ellos participaron o han sido partícipes. Noveno, λέκτρων, el sustantivo plural neutro en caso genitivo de λέκτρον: de los placeres del amor. Décimo primero, Ἀφροδίτας, sustantivo singular femenino genitivo dórico o eólico de Ἀφροδίτη, que significa: “Afrodita”.

Desde el punto de vista sintáctico, la oración se clasifica como subordinada relativa de carácter especificativo, ya que los términos en nominativo forman una oración copulativa simple si se hace explícito el verbo *ser*: “Dichosos son aquellos”. De esta primera oración se subordina otra que especifica aquel sentido del sujeto en la que “de los placeres del amor” son el complemento del nombre junto con “Afrodita”.

Contexto de la paremia en la tragedia

Alcmeón en Corinto, *Ifigenia en Áulide* y *Bacantes*, forman la última trilogía escrita por Eurípides. Tres tragedias que fueron puestas en escena de manera póstuma –tres años después de su muerte– a cargo de su hijo Eurípides “El Joven” en el año 406 a. C. Sobre la primera, no tenemos más que simples referencias de su trama; las otras dos nos han llegado completas. García Gual (1979) en la Introducción de su edición en castellano de las dos últimas, considera que primero fue *Ifigenia* y posteriormente *Bacantes*, y al respecto comenta: “es la ordenación más coherente, la más piadosa”⁶.

⁶ García Gual, Carlos (1979). Trad. *Ifigenia en Áulide* de Eurípides. Madrid: Editorial Gredos, S. A. págs. 253.

El motivo de la tragedia se desprende del *Ciclo de los Atridas* que a su vez forma parte de los *Ciclos heroicos* diferentes a los *mitos teogónicos* y al *Ciclo Olímpico*⁷. Es precisamente, el relato en el que Agamenón debe sacrificar a su hija Ifigenia como condición irremediable para recibir el favor de buenos vientos por parte de Ártemis y pasar a Troya para cumplir su cometido, recuperar a Helena, esposa raptada de su hermano Menelao.

Los personajes principales son: Agamenón y su hija Ifigenia, el resto aparecerán en relación con estos dos, aunque principalmente en vínculo con el primero, tales como su hermano Menelao, su esposa Clitemnestra, su “fingido yerno” Aquiles, y el anciano -sirviente de su esposa-, más las intervenciones de corte mítico y reflexivo realizadas por el Coro de mujeres de Áulide.

Esta tragedia nos pone delante de la paradójica elección entre el amor paternal y el amor fraternal, sumada al amor, al honor y al poder, este último ligado al ideal heroico de los griegos desde el contexto homérico. Una resolución que no esconde los movimientos interiores de los personajes, ni su capacidad para cambiar de decisión y de arrepentirse; además, de revelar las pasiones desatadas ante lo funesto y lo irreversible, como es el desengaño de una esposa y una hija, ante la trampa dolorosa para un padre que debe sacrificarla⁸.

El *Prólogo* de la tragedia (vv. 1-163) se abre con el diálogo entre Agamenón y un viejo servidor de su hogar. Se presenta la atmósfera sombría que cobijará la obra y la compleja situación interna del guerrero aqueo. Además, se hace la primera mención de Afrodita (Ἀφροδίτα) como aquella deidad inspiradora de la unión

⁷ Grimal, Pierre (1977). *La mitología Griega*. Trad. Miriam Prieto. Bogotá: Editorial Pluma Ltda, pp. 57-58.

⁸ Sobre el hecho de que un padre asesine a su hijo o la práctica del *filicidio*, se señala un posible paralelo entre el sacrificio de Agamenón con el de Abrahán, pues ambos por orden de su dios se disponen al sacrificio de sus hijos, pero al final, es un *chivo expiatorio*, un animal relacionado al pastoreo el que es sacrificado. Recuérdese el pasaje de El Génesis, capítulo III.

de Menelao con Helena, y luego, del enamoramiento adúltero de esta con Paris (vv. 70-75)⁹.

Seguidamente, en el *Párodo* (vv. 164 – 302), antes de que el Coro revele su lugar de procedencia y describa algunos de los héroes griegos, se enuncian la segunda y tercera referencias a la diosa del amor, esta última ya no con su nombre sino a través del apelativo Cipris (Κύπρις -ιδος, ἥ), recordando la vinculación de la deidad con la tierra de Chipre (Κύπρος -ου, ἥ) y siendo evidente la similitud de ambas palabras en su escritura griega. En tales evocaciones, resuena el hecho de que esta haya entregado a Helena en manos de Paris, por haber sido la ganadora en un certamen de belleza compitiendo contra Hera y Atenea, siendo el hijo del rey de Príamo quien le concedió la victoria (vv. 175-184).

El *Episodio I* (vv. 303-542) comienza con la discusión entre Menelao y el anciano, posteriormente, interviene Agamenón, intercambiando diversos deseos y reclamos con el primero. Por último, arriba otro sirviente y le avisa la llegada de su esposa Clitemnestra y su hija Ifigenia. En este episodio Eurípides hace que los hijos de Atreo se cuestionen por la responsabilidad de su desgracia. Primero, culpan a los dioses, específicamente a Ártemis por exigir el sacrificio de la joven a cambio de procurar el avance del ejército Dánao hacia las costas troyanas (vv. 335-359). Luego, en el verso siguiente, Menelao le recuerda a su hermano el que haya prometido su sacrificio y ordenado, voluntariamente (ἐκῶν) y no a la fuerza (οὐ βίᾳ), mandar a traer a su hija al campamento (vv. 360-365). A lo que Agamenón responde delegando la responsabilidad a Menelao de asuntos como haber dirigido mal (κακῶς) a su mujer, seguir descándola (ἐρᾶς) a pesar de que sea una infame, y sobre todo, el que no acepte la suerte (τὴν τύχην) que la divinidad (θεοῦ) le ha asignado (διδόντος), dejando de ser sensato (φρονεῖν) (vv.383-400). Es esta una de las consecuencias propias de la pasión amorosa desde el psiquismo eurípideo, la pérdida de la razón, estar enfermo o trastornado en el espíritu (συννοσεῖν).

⁹ (García, 1979, pp. 263-264). Si bien se incluyen los caracteres griegos en las citas directas o indirectas, serán tomadas de esta edición; cada vez que sea una traducción propia se hará la aclaración.

Continuando con esta contextualización deberemos decir que la paremia que nos ocupa da inicio a la *Estrofa* del *Estásimo I* (vv. 443-589), precisamente en los versos 443-445: “μάκαρες οἱ μετρίας θεοῦ μετὰ τε σωφροσύνας μετέσχον λέκτρων Ἀφροδίτας”¹⁰. La frase es pronunciada por el Coro y propone la cuarta mención de la más bella de las diosas. Seguidamente, las mujeres revelan una doble naturaleza de Cipris -quinta y sexta mención- en íntima relación con Eros (Ἔρωος) (vv. 545-550):

¡Gozando en la calma de sus enloquecedores agujijones, cuando Eros, el de áurea melena, dispara las flechas de las gracias (χαρίτων), flechas de dos tipos; la una da una venturosa existencia, la otra trastorna la vida! Rechazo a esta, bellísima Cipris, ¡lejos de mi tálamo! Ojalá sea la mía una dicha (χάρις) moderada (μετρία) y puros (ἄσιοι) mis deseos (πόθοι), y participe del amor (τὰς Ἀφροδίτας), pero decline sus excesos (πολλάν)¹¹.

Así pues, se exponen dos clases de Afrodita, una que inspira la virtud (ἀρετάν) desde el pudor y la sabiduría (σοφία), la cual debe buscarse, y la llamada Cipris furtiva (Κύπριν κρυπτάν) -séptima mención- que debe evitarse (vv. 560-570). Según esto, nuestra paremia apunta al amor que hace dichosa la existencia gracias a que se ajusta a la ley divina e implica el dominio de sí, y que en esta tragedia brilla por su ausencia, ya que las relaciones que son mencionadas apuntan a la fatalidad y la desgracia. A continuación, se traen a colación los pasajes en los que se retoma el sentido propuesto y las menciones de Afrodita.

Al final del *Episodio II*, a modo de conclusión, Agamenón expresa esto entre vv. 749 y 750: “Debe el hombre sabio alimentar en su hogar a una mujer buena y dócil o no casarse”¹². Dichas palabras evidencian una tendencia de subvaloración a la mujer y su libertad, intuición que es confirmada por lo que le reprocha Clitemnestra a su esposo en vv. 148-149: “me desposaste contra

¹⁰ Desde la traducción resultado del análisis: “Felices aquellos que con divina moderación y templanza han sido partícipes de los placeres del amor inspirados por Afrodita”.

¹¹ (García, 1979, p. 281).

¹² (García, 1979, p. 290).

mi voluntad y me conseguiste por la violencia”¹³, y luego por Ifigenia en vv. 1394-1395: “Un hombre es más valioso que mil mujeres en la vida”¹⁴. Los dos primeros pasajes citados advierten que la relación entre aquellos esposos ha nacido de la inspiración de la Afrodita furtiva, y también sobre que concluyera con el asesinato del esposo por parte de su esposa y su amante Egisto. Esto según el desenlace del mito, y de acuerdo con la versión común de Homero en la *Odisea* IV, 534¹⁵, la de Esquilo en el *Agamenón* vv. 1343-1345¹⁶, y la de Sófocles en *Electra* vv. 10-20¹⁷.

Continuando con la contextualización, se rastrean dos pasajes en relación con los conceptos de nuestra paremia. Primero, la mención a la medida o justa medida como principio de sabiduría que se hace presente en los versos 921-923 del *Episodio III*, cuando Aquiles a propósito de su corazón, confiesa: “Sabe afligirse en las desdichas y alegrarse en los momentos prósperos con moderación (μετρίως). [Los mortales de tal carácter son reflexivos y viven rectamente (ὀρθῶς) su existencia con cordura (φρονεῖν)]”¹⁸. Tal medida y cordura aplicada al amor viene inspirada por aquella otra Afrodita, de la cual no se tiene un adjetivo puntual en esta obra.

En segundo lugar, Clitemnestra, quien echando en cara a su marido el serle fiel, expresa otro de los términos analizados y en relación con la octava mención de la diosa del amor en el verso 1659 del *Episodio IV*: “y confirmarás que hacia ti y tu casa fui una mujer sin reproche, siendo sensata (σωφρονοῦσα) en las cosas de Afrodita (Ἀφροδίτην) y aumentando tu patrimonio, de modo que te alegrabas al entrar en casa y eras feliz (εὐδαιμονεῖν) al salir de ella”¹⁹. Las dos últimas menciones de aquella diosa se hallan en el último discurso realizado por Ifigenia, instantes antes de que

¹³ (García, 1979, p. 304).

¹⁴ (García, 1979, p. 313).

¹⁵ Homero (2014). *Odisea*. Trad. José Pabón. Madrid: Editorial Gredos, S. A., pág. 114.

¹⁶ Esquilo (2006). *Agamenón*. Trad. Bernardo Perea. Madrid: Editorial Gredos, S. A., pág. 214.

¹⁷ Sófocles (1981). *Electra*. Trad. Assela Alamillo. Madrid: Editorial Gredos, S. A., pág. 378.

¹⁸ (García, 1979, p. 297).

¹⁹ (García, 1979, p. 305).

se ofreciera voluntariamente al sacrificio, en ambas alusiones se ratifica el que sea una constante de los mortales responsabilizar a los dioses de lo que les sucede: “y la taimada Cipris (δολιόφρων Κύπρις) (...) una, Cipris, enorgulleciéndose del deseo (πόθω) que inspira” (vv. 1300-1302)²⁰. Por último, se concluye que el trágico propone una paremia sobre una de las concepciones de Afrodita, de lo que surgen las siguientes cuestiones: ¿Es una novedad dicha diversificación de la diosa Afrodita? ¿Podría ser rastreada en el resto de la obra del autor o en la filosofía clásica?

Comentario hermenéutico

Con respecto al papel de Afrodita en otras de las tragedias eurípideas, se resalta el que haya una mayor aparición de su influencia erótica que lleva a la *manía* (μανία) o al exceso (ὑβρις) irracional, y que al atentar contra lo establecido (νόμος) tiende a forjar lo calamitoso, tal como sucede con personajes como Medea en la tragedia que lleva su nombre y con Fedra en *Hipólito*, principalmente²¹. A pesar de esto, Adrados en su capítulo: *El amor en Eurípides*, propondrá la existencia de una evolución en el pensamiento del trágico con respecto al amor, apuntando hacia las uniones que inspira Afrodita desde la paremia escogida, cuando expresa:

Así, Eurípides, que comprende el amor en todas sus formas, llega a señalar la existencia de un ἔρωσ σωφρων, un amor alejado de la *μανία*. Con esto se produce una completa inversión de valores. Este nuevo eros, libre de excesos y de ceguera, se nos describe como “compañero de la sabiduría, ayuda para toda cualidad excelente²².”

²⁰ (García, 1979, p. 309).

²¹ Adrados, Francisco (1985). “El amor en Eurípides” en *El descubrimiento del amor en Grecia* de Manuel Galiano. Madrid: Coloquio D.L., pp. 189-191.

²² (Adrados, 1985, p. 196).

Desde un ejercicio comparativo entre tragedia y filosofía, en el *Simposio*²³ de Platón -coetáneo de Eurípides- se vislumbra una distinción similar de Afroditas. El fundador de la *Academia* presenta seis diversas concepciones sobre el amor, la segunda en exponerse es la propuesta por el personaje de Pausanías -culto ciudadano de Atenas con influencia sofística-, de cuyo discurso se resaltan tres ideas que contribuyen a la interpretación en curso.

En primer lugar, el discípulo del Sofista Pródico²⁴, afirma: “no (οὐκ) hay (ἔστιν) Afrodita (Ἀφροδίτη) sin (ἄνευ) Eros (“Ἔρωτος)” (180d), de esto se desprende que instinto sexual y amor tengan una íntima conexión e influencia entre sí. Posteriormente, se evoca la diferencia entre Afrodita Celestial (Οὐρανίαν) y Afrodita Vulgar (Πάνδημον). Sobre sus orígenes propone que la primera -siguiendo a Hesíodo en *Teogonía* (vv. 190-200)- es proveniente de los genitales cercenados de Urano por su hijo Cronos y nacida en la espuma (ἀφρός -ου ὅ) de las olas de Chipre²⁵. En cambio, la segunda -siguiendo a Homero en la *Iliada* (V, 370-430)- es fruto de la unión entre Zeus y Dione, además de ser progenitora con Anquises de Eneas²⁶, y este a su vez, padre de Rómulo y Remo, fundadores de Roma. En la versión latina, la diosa con la locución de *Venus* conseguirá una connotación política²⁷.

Por último, en 181 a-e, Pausanías establece que el amor inspirado por la diosa más joven (θεοῦ νεωτέρας) de las dos,

²³ Bury, Robert (1909). *The Symposium of Plato. Edited with Introduction, Critical Notes and Commentary*. Cambridge: W. Heffer and Sons).

²⁴ Reale, Giovanni (2004). *Eros, Demonio mediador. El juego de las máscaras en el Banquete de Platón*. Trad. Rosa Rius y Pere Salvat. Barcelona: Herder Editorial, S. L., págs. 80.

²⁵ Pérez, Aurelio (1978). Trad. *Teogonía de Hesíodo*. Madrid: Editorial Gredos, S. A., págs.79.

²⁶ Crespo, Emilio (1996). Trad. *Iliada de Homero*. Madrid: Editorial Gredos, S. A., pp. 196-198.

²⁷ Alesso, Marta (1999). “Itinerarios de Afrodita” en *Circe de clásicos y modernos* Vol. 4, 26. Véase este trabajo para profundizar en el tratamiento dado a Afrodita por autores latinos, como: Ovidio, Virgilio, Pseudo Apolodoro y Antonino Liberal, entre otros.

la Pandemo (Πανδήμου)²⁸, hace que los amantes se unan en amores ordinarios, amen (ἐρῶσι) más los cuerpos (τῶν σωμάτων) que las almas (τῶν ψυχῶν), no se preocupen (ἀμελοῦντες) de la mejor (καλῶς) manera de procurar el amor y busquen los menos inteligentes (ἀνοητοτάτων)²⁹. En cambio, la diosa más vieja (πρεσβυτέρας) se ve libre (ἀμοίρου) de violencia o excesos (ὑβρεως), por lo que aquellos movidos por esta, esperan a que la persona que se desee amar esté preparada, se disponen a estar en compañía (συνεσόμενοι) de aquella por el resto de su vida (τὸν βίον) y no engañarle (οὐκ ἐξαπατήσαντες)³⁰. Aunque la intención de este personaje en su discurso sea justificar la pederastia practicada en su época desde lo ético y lo legal, al final de su alocución en 185b, concluye que el Eros Urano inspirado por la Afrodita a la que pertenece “obliga al amante (ἐρῶντα) y al amado (ἐρῶμενον) a tener mucho cuidado (ἐπιμέλειαν) de cada uno con respecto a la virtud (ἀρετήν)”³¹. Esto último, muy en concordancia con lo que se ha analizado desde la paremia eurípidea, y que como lo concluye Javier Antolín:

Las tragedias trataban de enseñar la sensatez a los que no la poseen; ahora bien, lo hacen por medio de las representaciones. Las personas después de ver las diferentes representaciones teatrales y la vida de los personajes debían sacar la conclusión de que ellos debían seguir una vida moderada y equilibrada. Por lo tanto, las tragedias se apropian de los preceptos delficos y son portadoras de una cultura de la proporción, la medida y la serenidad³².

²⁸ Esta es una palabra compuesta por el término *πάν* (todo) y *δέμος* (pueblo), dando a entender el carácter vulgar o *del vulgo* de la Afrodita calificada con ese apelativo.

²⁹ Martínez, Marcos (1988). Trad. *Banquete de Platón*. Madrid: Editorial Gredos, S. A., págs. 206.

³⁰ (Martínez, 1988, p. 207).

³¹ Gómez, José (2015). “*El concepto de Έρως en el Banquete de Platón. Un análisis morfosintáctico*” (Tesis de pregrado, Universidad Pontificia Bolivariana, pp. 50-51.

³² Antolín, Javier (2001). “Platón y la tragedia ática” en *Estudio Agustiniano* 36, N° 2, p. 339.

“Felices aquellos que con divina moderación y templanza han sido partícipes de los placeres del amor inspirados por Afrodita”

Arte y literatura comparada



Figura 1. Enrique Simonet
El Juicio de Paris (1904).

Desde el punto de vista artístico, Afrodita ha sido objeto de numerosas obras de arte desde la antigüedad hasta la contemporaneidad, nos proponemos resaltar dos singulares trabajos que plasman las ideas mostradas con anterioridad: en primer lugar, el certamen divino de belleza en el que

Paris fue jurado y que se considera la causa de la guerra de Troya, y en segundo lugar, una de las representaciones de Afrodita Celestial desde la escultura antigua.

Con un estilo luminista en Óleo sobre lienzo (215 x 331 cm) y ubicado en el Museo de Málaga (España), Simonet muestra a un niño cargando los vestidos de la figura femenina totalmente desnuda en posición de victoria, es decir, a Eros y Afrodita celebrando el haber ganado. A su lado están otras dos mujeres representando a Atenea con su cuerpo cubierto y a Hera parcialmente vestida. Las tres están fijando su mirada en el hombre sentado sobre la raíz del árbol que es Paris en su actividad de pastoreo y con la manzana dorada proporcionada por la Discordia (Ἔρις) como premio del concurso.

Con respecto a la Afrodita que infunde la medida y la moderación en el amor, en la *Antikensammlung Berlin* (Colección de antigüedades de Berlín) se halla una escultura parcial de la diosa celeste con el pie izquierdo sobre una tortuga. El historiador Lloyd Llewellyn-Jones dedica el capítulo *Aphrodite's tortoise: veiling, social separation and domestic space*, haciendo un análisis hermenéutico de esta obra de arte en clave de género, para lo cual retoma lo expresado por Plutarco: “Phidias represented the Aphrodite of the Eleans as stepping on a tortoise to typify for womankind staying

at home and keeping silent”³³. En este mismo sentido se establece una relación entre el reptil y la mujer, ya no será la serpiente que acompaña a la Afrodita Pandemo en forma de brazalete (véase la figura 1) sino la de otro de animal de su misma especie, y que como esta la mujer deberá ser silenciosa y mantener el pudor con su vestido y estar siempre en casa, así como el caparazón de la tortuga que es su ropa y su hogar a la vez³⁴.



Figura 2. *Afrodita sobre una tortuga*, Fidias (430-420 a. C).

Sobre la concepción de que la Afrodita celestial sea una manifestación de amor con fines de domesticación como se acaba de mostrar, Michel Foucault retoma el concepto de ἀφροδισία -ων, τὰ, que significa: “placeres del amor; los que se entregan a ellos; fiestas de Afrodita de Atenas; partes pudendas”³⁵, del que propone en *La inquietud de sí* que: “Es preciso que Afrodita y Eros estén presentes en el matrimonio y en ningún otro sitio, pero conviene que por otra parte la relación conyugal sea diferente de la de los amantes”³⁶. ¿Cuáles serán aquellas características del amor esponsal para los griegos, que sea prudente, contenga la justa medida entre la abstención excesiva y la depravación y se haga con pudor y honestidad para que no se desvirtúe su fin?: la unión de los cónyuges y la procreación,

³³ Plutarco (2003). *Moralia*, 142D, citado por Lloyd Llewellyn-Jones, “Aphrodite’s tortoise: veiling, social separation and domestic space” en *Aphrodite’s tortoise the veiled woman of ancient greece*. (Swansea: The Classical Press of Wales,.) p. 189. Traducción propia al español: “Fidias representó la Afrodita de los Helenos pisando una tortuga para tipificar el género femenino en casa y guardando silencio”.

³⁴ (Llewellyn-Jons, 2003, pp. 190-192).

³⁵ (Yarza, 1998, p. 252).

³⁶ Foucault, Michel (2003). *Historia de la sexualidad 3 – La inquietud de sí*. Trad. Tomás Segovia. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, Argentina S. A., p. 118.

según pitagóricos y estoicos³⁷. En el cristianismo posterior, aparecerá la virtud de la castidad como don divino y no como esfuerzo humano y proporcionará el discernimiento y la fuerza suficientes para que la pasión amorosa no se desborde y lleve al pecado, sino más bien que permita amar de manera recta y pura³⁸.

Para finalizar, es preciso mencionar algunas expresiones literarias que se acercan al sentido de nuestra paremia, en las cuales se relaciona la felicidad con la vivencia de un amor medido. Referenciamos dos particularmente: “La castidad es en algunos una virtud, pero en muchos es casi un vicio”³⁹. Este aforismo nos evoca a Hipólito que despreció a Afrodita incurriendo en exceso de *templanza*, provocó la venganza de esta diosa al infundir en su madrastra Fedra el amor por él, y culminó su vida anticipadamente. Por otro lado, se encuentra Lope de Vega quien hará que el personaje de Elvira, exprese en *El mejor alcalde, el rey*, lo siguiente:

Amor que pierde al honor,
El respeto, es vil deseo;
Y siendo apetito feo,
No puede llamarse amor.
Amor que se funda en querer,
Lo que quiere quien desea;
Que amor que casto no sea,
Ni es amor ni puede ser⁴⁰.

³⁷ (Foucault, 2003, pp. 118-120).

³⁸ Foucault, Michel (2019). *Historia de la sexualidad 4 – Las confesiones de la carne*. Trad. Horacio Pons Madrid: Siglo XXI de España Editores, S. A., pp. 186-192.

³⁹ Nietzsche, Friedrich (2003). *Así habló Zaratustra*. Trad. Madrid: Alianza Editorial, p. 94.

⁴⁰ Lope de Vega (2005). *El mejor alcalde, el rey*. Ed. Frank Casa y Berislav Primorac. Madrid: Ediciones Cátedra, p. 30.

Conclusiones

Afrodita como diosa del amor y la belleza desde una mirada contemporánea desmitificada se comprende como el deseo amoroso y el instinto sexual. Desde la tragedia de Eurípides hay una novedad importante a resaltar y es el hecho de profundizar en la interioridad humana traspasando la teoría para hacer visible la vida individual, superando el intelectualismo moral que tanto se le atribuye a Sócrates, y mostrando la influencia recibida por los sofistas⁴¹.

En este mismo sentido, se muestra el notable escepticismo de Eurípides en cuanto a la interferencia de los dioses sobre la vida humana, pues en la contextualización de la paremia, se pone en evidencia la atribución de la culpa entre los personajes y se ratifica que toda decisión y acción humana por más condicionada que pudiese estar, necesita de la determinación y la libertad de cada individuo. Sobre esta intuición atea, recordemos que en esta misma tragedia, Clitemnestra afirma con cierta duda respondiendo a una petición de Aquiles, entre vv. 133-135, lo siguiente: “He de obedecerte sumisa. Si existen los dioses, tú, desde luego, por ser un hombre justo, obtendrás digna recompensa. Y si no, ¿de qué vale esforzarse?”⁴².

Por último, es importante anotar que ante el amor casto, moderado o con justa medida se desprenden dos concepciones: una que desde el aspecto de género y de la constitución de la familia es comprendida como la manera de imponer la monogamia en occidente y disciplinar la forma en que los individuos usan los placeres y se relacionan entre sí. Esta visión pone en evidencia la tendencia machista y represora hacia la mujer en la antigüedad y en gran parte de la historia de la humanidad. Por otra parte, está la comprensión cristiana del tipo de amor que se fundamenta en un orden, del que San Agustín se basará en su *ordo amoris* y que autores cristianos posteriores⁴³ retomarán, el cual se resume en *De doctrina cristiana* Libro I, XXVII, 28:

⁴¹ (Adrados, 1985, pp. 182-184).

⁴² (García, 1979, pp. 300-301).

⁴³ Scheler, Max (2008). *Ordo amoris*. Trad: Xavier de Zubiri. Madrid: Caparros Editores S. L.

“Felices aquellos que con divina moderación y templanza han sido partícipes de los placeres del amor inspirados por Afrodita”

“Vive, pues, justa y santamente aquél que es un honrado tasador de las cosas; pero éste es el que tiene el amor ordenado, de suerte que: ni ame lo que no debe amarse, ni no ame lo que debe amarse, ni ame más lo que ha de amarse menos, ni ame igual lo que ha de amarse más o menos, ni menos o más lo que ha de amarse igual”⁴⁴.

Bibliografía

Literatura clásica

- Bury, Robert (1909). *The Symposium of Plato. Edited with Introduction, Critical Notes and Commentary*. Cambridge: W. Heffer and Sons.
- Crespo, Emilio (1996). Trad. *Iliada de Homero*. Madrid: Editorial Gredos, S. A.
- Esquilo (2006). *Agamenón*. Trad. Bernardo Perea. Madrid: Editorial Gredos, S. A.
- García, Carlos. (1979). Trad. *Ifigenia en Áulide* de Eurípides. Madrid: Editorial Gredos, S. A.
- Homero (2014). *Odisea*. Trad. José Pabón. Madrid: Editorial Gredos, S. A.
- Martínez, Marcos (1988). Trad. *Banquete de Platón*. Madrid: Editorial Gredos, S. A.
- Pérez, Aurelio (1978). Trad. *Teogonía de Hesíodo*. Madrid: Editorial Gredos, S. A.
- Sófocles (1981). *Electra*. Trad. Assela Alamillo. Madrid: Editorial Gredos, S. A.
- Way, Arthur (1992). *Eurípides*. Volumen I: *Iphigeneia at Aulis, Rhesus, Hecuba, The Daughters of Troy and Helen*. Cambridge: Harvard University Press.

Literatura moderna

- Adrados, Francisco (1985). “El amor en Eurípides” en *El descubrimiento del amor en Grecia* de Manuel Galiano. Madrid: Coloquio D.L.
- Alesso, Marta (1999). “Itinerarios de Afrodita” en *Circe de clásicos y modernos*, vol. 4, pp. 13-40.

⁴⁴ San Agustín de Hipona (1962). “De doctrina cristiana” en *Obras Completas*. Volumen XV. Madrid: BAC.

- Antolín, Javier (2001). “Platón y la tragedia ática” en *Estudio Agustiniano* 36, N°2 -, pp. 331-345.
- Gómez, José (2015). “El concepto de Ἔρως en el Banquete de Platón. Un análisis morfosintáctico” (Tesis de pregrado, Universidad Pontificia Bolivariana), pp. 50-51.
- Grimal, Pierre (1977). Trad. *La mitología Griega*. Trad. Miriam Prieto. Bogotá: Editorial Pluma Ltda.
- Reale, Giovanni (2004). *Eros, Demonio mediador. El juego de las máscaras en el Banquete de Platón*. Trad. Rosa Rius y Pere Salvat. Barcelona: Herder Editorial, S. L.
- Yarza, Ezequiel (1998). *Diccionario Griego-Español*. Barcelona: Editorial Ramon Sopena, S.A.

Análisis del amor en la tragedia *Alcestris* de Eurípides.

Ἄπωλόμεν ἄρ' εἶ με δὴ λείψεις, γυναί

"Estoy perdido si me abandonas, mujer"¹

Carolina Penagos Restrepo²

Introducción y contexto histórico

ALCESTIS, LA TRAGEDIA de Eurípides, abarca los temas de la locura, el amor desaforado, la pérdida, el sacrificio y el heroísmo inesperado. Fue una obra presentada en el año 483 antes de nuestra era e hizo parte de la tetralogía donde se encuentran también *Cretenses*, *Alcmeón en Psófide* y *Télefo*. Siendo este uno de los textos más antiguos conservados del dramaturgo trágico, se posiciona como un razonable punto de partida para el análisis del lenguaje y del significado cultural de sus relatos. Eurípides nació en Atenas en el 479 antes de nuestra era y falleció en Pella, Macedonia, cerca del año 405 a causa de un ataque de perros. Escribiendo en un estilo que se asemeja al empleado por Esquilo y Sófocles, es reconocido por su riqueza poética, sintáctica compleja, figuras ornamentales y estilística elevada. Durante su vida produjo numerosas obras trágicas, de las cuales 19 sobreviven completas, las demás se encuentran en fragmentos o perdidas en el olvido de los tiempos.

¹ Eurípides (1991). *Alcestris*. Trad. Alberto Medina González. (Madrid: Editorial Gredos, S. A., p. 168.

² Estudiante de primer semestre del Pregrado en Historia de la Universidad Pontificia Bolivariana, hace parte del Semillero de lenguas clásicas y semíticas. Contacto: carolina.penagosr@upb.edu.co.

La tragedia elegida para este análisis ha sido *Alcestris*, no solo por ser la obra más temprana sobreviviente del dramaturgo, sino porque también abarca temáticas relevantes para los estudios lingüísticos y culturales de la tradición ateniense de la época clásica. Esta tragedia engloba los tópicos del amor, la locura desenfrenada, el sacrificio y el eterno deseo heroico griego de vencer a la muerte. Es un drama ideal para acercarse a la cultura griega clásica, pues ofrece una alusión a dos mitos que hacían presencia vital en la comunidad y en el imaginario de los valores de la sociedad clásica ateniense.

Las narrativas y recuentos sobre la infancia de Eurípides son borrosos, diversos y opuestos. Variadas fuentes apuntan a sus orígenes como descendiente de una familia poderosa en Atenas, otras trazan su descendencia de orígenes humildes, donde su madre Cleto era vendedora de legumbres y diferentes hierbas³. Mientras que sus raíces son cuestión de disputa, su influencia y presencia en la escena trágica helenística es indudable, pues sus producciones reflejan los imaginarios, valores e ideas que representaban la vida cotidiana de su entorno. Sus tragedias tocan una diversidad de temas que eran de suma importancia tanto en aspectos mítico-religiosos como sociales para los atenienses; haciendo alusiones a la muerte y la locura, como también alejándose de los motivos heroico-utópicos para representar personajes reales, con defectos y mucho más humanos.

Análisis morfológico y sintáctico

La frase seleccionada para llevar a cabo un análisis lingüístico, hermenéutico y epistemológico es de las últimas que le dice Admeto a su moribunda esposa, quien agonizante se despide de sus hijos y su amado en vv. 386:

³ Aristófanes constantemente se burla de Eurípides al mencionar esto, su mofa acusa a Eurípides de feminidad por el contenido de sus tragedias. Ruck, Carl (1975). "Eurípides' Mother: Vegetables and the Phallos in Aristophanes". *Arion: A Journal of Humanities and the Classics* 2, no. 1, pp. 13-57.

“ Ἀπωλόμην ἄρ’ εἶ με δὴ λείψεις, γύναι”
 “Estoy perdido si me abandonas, mujer”.

Palabra	Identidad y función en la frase	Traducción directa
ἀπωλόμην	Verbo, primera persona, aorista segundo, indicativo, medio.	Perdidamente destruido/ matar - yo mismo estaré perdido.
ἄρ	Partícula.	Indica relación de tiempo - antes y después.
εἶ	Partícula.	Indica relación de tiempo - antes y después.
με	Pronombre, primera persona singular, acusativo.	Me
δὴ	Partícula.	Indica exactamente...cuándo, en el momento preciso que.
λείψεις	Verbo, segunda persona, singular, futuro, indicativo, activo.	Dejarás.
γύναι	Sustantivo, singular, femenino, vocativo.	Mujer.

Figura 1. Análisis morfosintáctico.

La frase, aunque corta, presenta la profundidad del amor entre esta pareja, que ni la muerte logrará separar. También expresa cierto grado de locura, porque ambos en esta relación se encuentran destrozados, pues el cruel destino los ha separado. Para Admeto la pérdida de su mujer, de su amada, lo deja en estado de ausencia del amor y en condición de locura, de inquietud, completamente perdido sin su presencia. A continuación, desde lo expuesto en la *tabla 1*, se lleva a cabo un análisis morfosintáctico de cada componente de la frase, para poder acercarnos profundamente al verdadero significado del enunciado griego.

La primera palabra de la frase revela información acerca la intencionalidad y el sentimiento de Admeto, pues el verbo ἀπωλόμην, cuya forma en presente, activo, indicativo ἀπόλλυμι significa el acto de completa y absoluta destrucción, y en su forma *media* -la cual se

encuentra presente en esta frase- habla de la característica del ser en *perdición, de la caída a la ruina*. En las palabras de Eurípides, este verbo describe el estado de pérdida, de ausencia de razón y de motivo de vivir que siente Admeto al ver que la muerte de su adorada mujer se acerca. El verbo es relevante al darle sentido a la frase en el contexto de la obra de Eurípides. La labor de descripción acerca del estado de Admeto que tiene ἀπωλόμην como verbo en caso aoristo, es un pasado simple sin indicación específica de su continuidad o de su terminación. De cierta forma, este verbo habla de una perpetuidad de perdición, que continúa quizá indefinidamente para Admeto al perder a Alcestris.

La traducción de Medina González, del verbo en español “estoy perdido” no alcanza a reflejar completamente la continua incertidumbre desde un pasado evocado por ἀπωλόμην⁴. Al emplear las palabras *estoy perdido* en español, se pierde el sentido *aoristo* de este verbo, y comienza a existir en el plano del presente, en el estricto “estar”. El *aoristo* no es solo la forma estricta de *estar*, también incluye la continuidad indefinida desde un pasado. Más que un “estoy perdido”, sería necesario evocar el sentido del verbo en pasado, un *estaba* o *estuve* de este verbo.

El segundo verbo cargado de significado y de importancia en esta oración es λείψεις en su forma futura del verbo λείπω, de dejar o abandonar. En la frase, este se encuentra en segunda persona singular, es decir, se refiere a la acción de Alcestris. También se puede anotar que se encuentra en un futuro imperfecto, pues habla del abandono en el futuro, durante una duración indeterminada, en el cual Alcestris dejará a Admeto con su muerte. Este verbo anticipa la muerte de Alcestris, pero no la da por acción completada, también indica el carácter perpetuo de la muerte, pues el abandono en el cual se encontrará Admeto al fallecer Alcestris es eterno, y como el verbo lo indica, no tiene una duración determinada.

Al realizar esta exploración de los elementos de la frase, se puede recalcar que los verbos, ἀπωλόμην y λείψεις se encuentran en temporalidades diferentes. Ἀπωλόμην es un aoristo medio reflexivo, que indica el estado de pérdida, de desorientación y de ausencia de rumbo en el cual se encontrará Admeto cuando se dé

⁴ (Eurípides, 1991, p. 168).

la trágica muerte de su mujer. *Λείψει*, al ser el verbo cuyo sujeto es Alceste, se encuentra en un futuro activo, pues ella aún no ha fallecido en el momento que su marido le dice estas palabras, y la traducción de Medina González perfectamente refleja este sentido con la elección de la palabra “dejarás”.

Comentario hermenéutico

El primer imaginario que se encuentra profundamente presente en la tragedia es el de la adorada y servicial esposa, quien ofrece su mayor tesoro, su vida, en pro de salvar la de su esposo. En una sociedad absolutamente patriarcal, centrada en el *oikos* y la importancia de la familia, el rol de la mujer, como lo ejerce Alceste, en servir y serle fiel a su marido a tal punto de sacrificar su vida en favor de la de este, es una clara indicación de los sistemas de valores presentes en esta sociedad.

Por otra parte, el segundo imaginario presente en la tragedia, relevante para los interesados en la cultura y la mitología clásica, es la disputa del héroe con la muerte, que en *Alceste* consiste en que Heracles derrota a las fuerzas de Hades, donde el deber del héroe es devolver a la vida a quien se ha ido, o robarle a la muerte su víctima. Repetidamente, en el imaginario heroico griego, esta narrativa del héroe que logra vencer a la muerte y sobreponerse al destino reaparece en diversas tradiciones, historias y herencias de la tradición oral. En la tradición homérica, *μοιρα* o destino, es eso que predetermina los actos de los héroes de los hombres⁵. Para el público clásico de Eurípides y para sus herederos helenísticos, este ideal del héroe que se atreve a desafiar al Hades se convierte en norte y guía del heroísmo, y es una identidad heroica conocida, interpretada y de cierta forma presente, en el imaginario del ideal del hombre-héroe clásico y helenístico⁶.

⁵ Homer (1919). *Odyssey*, l. 230. Trad. A.T. Murray. Cambridge, MA, Harvard University Press.

⁶ Alejandro Magno, el gran héroe-conquistador-*basileus* de la era helenística, desea desafiarlo todo: la distancia, los límites de lo conocido e incluso la muerte (en diferentes crónicas, su heroísmo y desafío a *la Moira* y a la muerte son evidenciados de diversas formas).

La obra ha sido profundamente enjuiciada en la modernidad, pues no se acopla con las normativas tradicionales de la definición de la tragedia. Así como ha sido criticada, también ha sido interpretada de una multiplicidad de formas, a causa de las cuales se han derramado interminables ríos de tinta. Algunas de las críticas notables, y quizás relevantes para el análisis que se llevará a cabo aquí, son los de Kitto y Lesky, quienes cuestionan la identidad trágica de la obra, así como su validez moral, cultural, y de profundidad de personajes. Para Kitto, la resolución favorable del triunfo de Heracles por encima de la muerte y el restablecimiento de la vida de Alcestris, descalifica la obra del género trágico y la convierte en *tragicomedia*⁷. Para Lesky, quizá cuestionando a profundidad un poco más los diálogos de la obra, y el verdadero valor y honor de Alcestris, no es evidente el supuesto “amor” que la impulsa a sacrificar su vida⁸.

Con respecto a estas críticas de Eurípides, se puede decir principalmente que *Alcestris* hace parte de la evolución de la tragedia griega, donde se comienza a perder el carácter heroico de los personajes y se da inicio a presenciar la aparición de seres de carne y hueso, con defectos, que dicen mentiras, y quienes permiten que el dolor y la alegría sean un norte en sus vidas⁹. Por otra parte, al llevar a cabo una lectura detallada de la traducción en español de Medina González, en la línea 287, Alcestris declara que ha tomado la decisión de sacrificarse por su marido, pues le es indeseable vivir sin él a su lado:

Principalmente, su deseo incansable e inagotable valentía en las batallas, donde su probabilidad de morir es alta, lo edifican como héroe bajo los ideales clásicos-helenísticos del desafío al Hades y a la muerte. Rufus, Quintus (1984). *Historiae Alexandri Magni Macedonis*. Trad. John Yardley. London, England, Penguin Classics.

⁷ Headlam, Walter (1901). “Notes on Euripides-II”, *The Classical Review* 15, no. 2, pp. 98–108.

⁸ Lesky, Albin (1977). “On the Heraclidae of Euripides”, *Greek Tragedy*, 25, pp. 227–238.

⁹ Scodel, Ruth (2011). *An Introduction to Greek Tragedy*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, págs. 174.

"No he querido vivir separada de ti con los niños huérfanos, ni he escatimado mi juventud, guardando los goces con que yo me deleitaba".

"κούκ ἠθέλησα ζῆν ἀποσπασθεῖσα σοῦ σὺν παισὶν ὀρφανοῖσιν, οὐδ' ἐφεισάμην ἥβης, ἔχουσα' ἐν οἷς ἐτερπόμεν ἔγώ"¹⁰.

Es evidente entonces que tal es el amor, la devoción y la entrega de esta mujer a su esposo, que pensar en la posibilidad de que él sea ἀποσπασθεῖσα -arrancado de su vida, su κούκ ἠθέλησα ζῆν - deseo de vivir, se ve absolutamente destruida.

Al sacrificarse por su marido, Alcestis demuestra la mayor expresión de entrega y el ideal de la mujer en el *oikos* al servicio de su marido. En la sociedad profundamente patriarcal de la Atenas clásica, la mujer, según Demóstenes, tenía virtud al serle fiel a su marido y en su función de madre¹¹. Tucídides las excluye completamente de su narrativa, mencionando que la mujer más honorable es aquella que se pasa por alto¹². En la percepción de Menandro, son un mal necesario en la sociedad¹³. Las fuentes indican una cultura clásica profundamente enfocada en las actividades de los hombres ciudadanos, donde la presencia de la mujer existe en las márgenes de la sociedad¹⁴.

La presencia e importancia de la mujer en la sociedad greco-romana ha sido minimizada por las narrativas centradas en las ocupaciones masculinas de esta sociedad. Así como los esclavos, los extranjeros y los niños, las mujeres existían en la periferia de las narrativas, tanto contemporáneas de la antigüedad como en los estudios y análisis históricos. Recientemente, los historiadores y arqueólogos se han dado a la tarea de acercarse no solo a aquellos

¹⁰ (Eurípides, 1991, pp.164-156).

¹¹ Demosthenes (1949) *Against Naeara*. Trad. Norman W. DeWitt. and Norman J. DeWitt. Cambridge, MA. Harvard University Press, pp. 59.122.

¹² Thucydides (1843). *The Peloponnesian War*. Trad. Thomas Hobbes. London, UK, Bohn Publishers,; 2.45.2.

¹³ Post, L.A. (1940). *Woman's Place in Menander's Athens*. Transactions and Proceedings of the American Philological Association 71, pp. 420-459.

¹⁴ Katz, Marilyn (1992). "Ideology and "The Status of Women" in Ancient Greece." *History and Theory* 31, no. 4, pp. 70-97.

grandes hombres que hacen parte del desarrollo político y económico de las sociedades antiguas, sino también a las personas del común, los sujetos cuyas historias y narrativas han sido invisibilizadas por los historiadores o intelectuales a través de los tiempos. Las pocas menciones de mujeres prominentes en las fuentes y las narrativas que minimizan sus capacidades y su presencia han persistido en la historiografía hasta la contemporaneidad. Desde el siglo XX se ha comenzado a incluir a estas personas que fueron excluidas de las narrativas de la sociedad, pues historiadores como Hanna Eilittä Psychas, Claude Calame, Susan Blundell, Marylin Katz y muchos otros, han comenzado a investigar, incluir y hacer visibles los testimonios de vida de las mujeres en la antigüedad greco-romana.



Figura 2. *La muerte de Alceste*, Auguste Rodin. Escultura en bronce, 1899. Museum of Fine Arts, Boston, United States.

Eurípides se distingue de sus contemporáneos en su reconocimiento, e incluso sus representaciones de la mujer como ser pensante, capaz e influyente en la sociedad. En sus tragedias, la presencia femenina no es denigrante, ni en pro de minimizar el rol de la mujer; es más, en sus obras aparecen mujeres, como lo es Alceste, que son amadas por sus familias y sus maridos. En *Alceste*, se hace la yuxtaposición entre el imperfecto, egoísta y profundamente humano marido y la mujer que se entrega, e incluso sacrifica su vida, por su pareja. También es evidente en la tragedia de Eurípides, que se destaca el profundo luto y dolor de todo el hogar en torno a la pérdida de la mujer, pues se aleja de las ideas clásicas de marginalizar y obviar a las mujeres y se convierten en seres vitales, influyentes e importantes en las funciones del *oikos* clásico.

Arte y literatura comparada

La obra de Eurípides, la configuración del amor incondicional de Alcestris hacia su marido, y la expresión de este mediante el máximo sacrificio, dar la vida propia por quien se adora, se ha mostrado en la historia y en la cultura material de diversas formas, no solo haciendo presencia en los imaginarios de las personas, sino a través de su imagen física en el mundo material y en las obras de arte. Desde la antigüedad hasta la modernidad, el mito de la muerte de Alcestris, y el ideal del amor incondicional y absolutamente entregado, se ha representado de diversas formas. Así como el imaginario de la mujer que se sacrifica por su marido se ha conservado desde los tiempos de Eurípides, la imagen del esposo en estado *ἀπωλόμην*, al enfrentarse con la muerte de su amada es evidente en las expresiones de los sujetos representados en las imágenes y en los imaginarios de los artistas y escultores, desde los clásicos hasta los contemporáneos.

Entre las representaciones de la obra de Eurípides, se encuentra la de Auguste Rodín, *La muerte de Alcestris*. En la escultura, los rostros de Admeto y su acompañante hacen evidente el profundo dolor y sufrimiento que experimentan al verla derrotada por la muerte. También es una representación del cariño y el amor de esta pareja, pues ella muere en sus brazos, cogiendo su mano y apoyando su cabeza con sus últimos respiros en el hombro de su amado. Este profundo dolor, esa tristeza, desilusión y *ἀπωλόμην* que se da a causa de la pérdida de Alcestris la representa Rodín bellamente en los rostros y las expresiones de ambos hombres. Su obra, creada aproximadamente en 1899, más de dos milenios aparte del momento de creación de la obra de Eurípides, evoca la sensación de absoluta pérdida y desolación que experimenta y expresa Admeto en la frase analizada en este artículo.

En los imaginarios clásicos, el mito de la muerte de Alcestris y la tragedia de Eurípides estaban presentes en diversos ámbitos de la sociedad. Este espejo Etrusco que data aproximadamente de los años 400-300 de nuestra era, presenta evidencia de la popularidad de este mito en dichos imaginarios. En el espejo, se hace una representación pictórica de una pareja, y se incluye una inscripción que permite identificarlos como Alcestris y Admeto, y una mujer desnuda que lleva una antorcha. Este espejo, un objeto de la



Figura 3. Espejo Etrusco en bronce, con inscripciones: Alkestis y Admetos. Aproximadamente datado entre 400-300 de nuestra era. The Metropolitan. Museum, Nueva York, Estados Unidos.



Figura 4. *La Mort d'Alceste ou L'Héroïsme de l'amour conjugal.* Jean François Pierre Peyron, óleo sobre canvas, 1785. Musée du Louvre, París, Francia.

cotidianidad de la mujer, cargaba en sí la narrativa y la historia del amor que nos presenta Eurípides en su tragedia. Al hacer parte de un objeto de la cotidianidad, de uso diario de la mujer Etrusca que lo tenía en su tocador, este mito y los imaginarios de amor, vida en pareja, y sacrificio por quien se ama hacían parte de la experiencia del diario vivir mediante esta representación pictórica.

La obra fue comisionada por el rey Luis XVI al artista Jean François Pierre Peyron, quien la titula *La Mort d'Alceste ou L'Héroïsme de l'amour conjugal - La Muerte de Alcestis o el heroísmo del amor conyugal*, y fue elaborada en un estilo neoclásico, se distingue por la atención al detalle del pintor, tanto en el uso del claroscuro, las sombras, los pliegues de las vestimentas y las expresiones de los sujetos en la obra. Alcestis es representada en su lecho de muerte, a su lado está su amado esposo, el rey Admeto, en profunda cólera y lamentándose por la muerte de su amada. A su lado también se encuentra un pequeño niño, cuya mirada desconcertada se dirige hacia su madre desfalleciente.

Alcestis, siendo la imagen más iluminada de la pintura, es nuestra protagonista, y los demás que la rodean se encuentran en profunda melancolía a causa de su desaparición. Como lo indica Pierre Peyron en el título de su elección para la obra, el sacrificio de Alcestis en favor de la vida de su marido es su gran acto de heroísmo y amor incondicional. Si nos acercamos a la expresión de Admeto, quien se enfrenta a la pérdida de su amada, su mirada hacia el piso y su postura hacen alusión a su estado de *ἀπωλόμην*,

pues ya que ella se ha ido él se encuentra absolutamente perdido, encolerizado y derrotado. Se aferró al brazo de su mujer y se arrodilló en símbolo de su dolor al perderla.

Conclusión

Los ideales del amor, de la devoción por la pareja y de la entrega absoluta hasta de la propia vida, han existido en los imaginarios desde la Grecia antigua de Eurípides, pasando por la modernidad de Rodín, hasta nuestros tiempos. Para Admeto, su estado de perdición eterna, de ἀπωλόμην, común a todos los amantes cuando pierden a su ser amado, lo hace sentir completamente derrotado. Eurípides, en su tragedia *Alcestis* rompe con los ideales de la mujer ausente en el *oikos* tradicional ateniense, y la presenta como una adorada madre y esposa, cuya valentía y entrega por su pareja trascienden los límites del egoísmo y la preservación propia. Tanto para Alcestis como para Admeto, la posibilidad de vivir sin la presencia de quien aman es intolerable, y prefieren elegir la muerte y la derrota absoluta antes que vivir con la ausencia de su amado.

Bibliografía

Literatura clásica

- Eurípides (1991). *Alcestis*. Trad. Alberto Medina González. Madrid, Editorial Gredos, S. A.,
- Homer (1919). *Odyssey*, Trad. A.T. Murray. Cambridge, MA, Harvard University Press.
- Rufus, Quintus Curtius (1984). *Historiae Alexandri Magni Macedonis*. Trad. John Yardley. London, England, Penguin Classics.
- Thucydides (1843). *The Peloponnesian War*. Trad. Thomas Hobbes. London, UK, Bohn Publishers

Literatura moderna

- Ruck, Carl (1975). "Euripides' Mother: Vegetables and the Phallos in Aristophanes." *Arion: A Journal of Humanities and the Classics* 2, no. 1, pp. 13-57.

- L.A. Post (1940). *Woman's Place in Menander's Athens. Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, 71, pp. 420-459.
- Walter, Headlam (1901). "Notes on Euripides II". *The Classical Review* 15, no. 2, pp. 98-108.
- Albin, Lesky (1977). "On the Heraclidae of Euripides", *Greek Tragedy* 25, pp. 227-238.
- Ruth, Scodel (2011). *An Introduction to Greek Tragedy*. Cambridge, UK, Cambridge University Press.

“La Hélade delira contigo por obra de algún Dios”

Ἐλλάς δὲ σὺν σοὶ κατὰ θεὸν νοσεῖ τινα (v. 412)

Ifigenia y Agamenón, ética y sacrificio

Esteban Arango Casas¹

Introducción

EN LAS SIGUIENTES páginas el lector podrá apreciar un análisis hermenéutico hecho con base en una paremia extraída de la tragedia de Eurípides, *Ifigenia en Áulide*. La paremia escogida es: Ἐλλάς δὲ σὺν σοὶ κατὰ θεὸν νοσεῖ τινα cuyo significado es “*La Hélade delira contigo por obra de algún Dios*” (v. 412)². La indagación estará dividida en cuatro partes cuyo contenido explicaremos a continuación, de modo que el lector pueda saber de antemano qué es lo que encontrará en cada una de las secciones y pueda navegar a través de ellas con mayor facilidad.

En el primer segmento, el lector encontrará un análisis morfosintáctico de la paremia escogida que también estará dividido en dos secciones. En la primera, se encuentran dos tablas: un sencillo análisis morfosemántico y el papel que cada

¹ Esteban Arango Casas es estudiante de sexto semestre del pregrado de Filosofía en la Universidad Pontificia Bolivariana, es egresado del Programa de Traducción inglés, francés, español de la Universidad de Antioquia y hace parte del Semillero de Lenguas Clásicas y Semíticas. Correo: esteban.arangoc@upb.edu.co.

² Todas las citas de *Ifigenia en Áulide* de Esquilo serán tomadas de la traducción de Carlos García Gual, mientras que las del *Agamenón* de Esquilo de la traducción de Bernardo Perea Morales, ambas traducciones son de la editorial Gredos y están debidamente referenciadas en la bibliografía.

uno de sus elementos desempeña en la paremia, y en la segunda, se registra el análisis morfológico y el significado de cada una de sus palabras. El contenido de ambas tablas se escribió con base en el diccionario de griego clásico-español de José M. Pabón S. de Urbina. Posteriormente, aparecerá una explicación muy detallada acerca del análisis morfosintáctico de la paremia y del contenido de ambas tablas.

La segunda parte de la pesquisa corresponde al contexto. Allí, daremos al lector un breve resumen de la obra, de los sucesos que rodean la paremia y del papel que esta juega en la tragedia. Por otro lado, en el tercer segmento de la investigación, analizaremos algunos elementos culturales de la antigüedad que rodean el fragmento escogido, como por ejemplo, la locura como castigo divino y el sacrificio ritual o civilizado, luego haremos una comparación entre el mito de Ifigenia y el relato bíblico de Isaac y veremos el valor ético que tuvo la elección hecha por Agamenón. La cuarta parte de la reflexión estará relacionada con la incidencia que la tragedia de Eurípides tuvo en el arte de épocas posteriores, y finalmente, cerraremos el texto con una conclusión con respecto a las acciones de Agamenón.

Análisis morfosintáctico

La oración original en griego es: Ἑλλάς δὲ σὺν σοὶ κατὰ θεὸν νοσεῖ τινα (*Hellas de sin soi kata theon tina*), y según la editorial Gredos, la traducción que mejor se acomoda al contexto de la obra dice: *La Hélade delira contigo por obra de algún Dios*. La oración está compuesta por ocho términos, de los cuales, dos son sustantivos Ἑλλάς y θεόν. El primero de ellos se encuentra en caso nominativo y el segundo en acusativo. El segundo término, θεόν, va acompañado por el pronombre indefinido τινα. Hay dos preposiciones, de las cuales, una rige el dativo σὺν y la otra rige el acusativo κατὰ; también hay un pronombre en dativo σοί, y finalmente, tenemos la partícula alrededor de la cual gira la paremia, se trata del verbo νοσεῖ.

Verso 412	
Ἑλλάς	Sustantivo femenino de la tercera declinación, nominativo singular que significa la Hélade o Grecia.
δέ	Partícula copulativa cuya traducción no es necesaria.
σύν	Preposición del dativo que en este caso significa: con, y que modifica "σοί".
σοί	Pronombre personal de la segunda persona del singular en dativo que significa "contigo" y es modificado por "σύν".
κατά	Preposición de acusativo que puede significar: por, conforme a, según. Modifica a "θεὸν" y, según Gredos, la traducción adecuada sería "por obra de".
θεὸν	Sustantivo masculino de la segunda declinación en acusativo singular que significa dios o divinidad, y que es modificado por "κατά".
νοσεῖ	Verbo en indicativo, tercera persona singular y que significa: sufrir, estar enfermo, enfermarse y estar loco.
Τίνα	Pronombre indefinido en acusativo singular y que significa "algún".

Figura 1. Tabla de clasificación morfosemántica.

	Sustantivos- adjetivos - pronombre	Adverbios - preposiciones - partículas	Conjunciones	Verbos
1	ἡ Ἑλλάς: La Hélade.	σύν: con (modifica a "σύ").	δέ: y, pues, en efecto.	νοσέω: enfermar, estar loco.
2	σύ: tú.	κατά: por obra de (modifica a «ὁ θεός»).		
3	ὁ θεός, οὐ: dios.			
4	τις: algún.			

Figura 2. Tabla de clasificación morfológica.

Tal y como el análisis morfológico nos lo muestra, el primer término Ἑλλάς es un simple sustantivo en nominativo, de número singular y de género femenino. Puede significar la Hélade o, simplemente, Grecia. δέ es una partícula que, a pesar de tener significados como: "pero, en cambio, y, pues, luego,

también y además”, no siempre se traduce, como es el caso aquí. De *σύν* y *σοί*, basta con decir que el primero de los dos es una preposición del dativo que modifica al segundo, gracias a lo cual, ambos vienen a significar “contigo”. Mientras que la preposición del acusativo *κατά*, que significa “por”, modifica al sustantivo *θεόν* y al pronombre *τινα*, de modo que los tres significan “por obra de algún Dios”.

Finalmente, tenemos el verbo *νοσεῖ* de *νοσέω*. El análisis morfológico nos indica que se trata de un verbo en tercera persona del singular y en presente del modo indicativo. Sus significados varían según el caso, pues entre sus acepciones podemos hallar “estar enfermo, sufrir, sufrir un mal o enfermarse”, pero, en lo relativo a esta tragedia, el verbo *νοσέω* quiere decir estar “loco, delirar o desvariar”.

En *Ἑλλάς δὲ σύν σοι κατὰ θεὸν νοσεῖ τινα*, podemos observar con suma claridad una oración que cuenta con un sujeto *Ἑλλάς*, un verbo *νοσέω* y dos complementos circunstanciales, cada uno de ellos formado por una preposición y un sustantivo o pronombre.

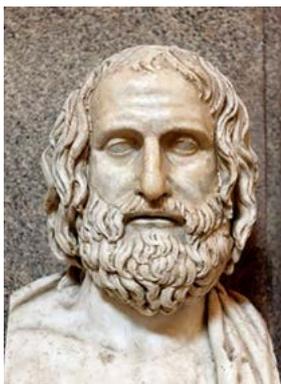


Figura 3: Busto de Eurípides
Museo Pio-Clementino.

Así, a cada extremo de la oración, podemos encontrar las dos partículas que forman el núcleo de esta, es decir *Ἑλλάς νοσεῖ*, / *la Hélade delira*. Pero, en el centro están los complementos circunstanciales, es decir, *σύν σοί* y *κατὰ θεὸν τινα*, que respectivamente significan “contigo” y por “culpa de algún dios”. De estos, encontramos que el primero es un complemento circunstancial de compañía *σύν σοι* (contigo), en el cual, la preposición que rige el dativo *σύν* modifica al pronombre personal *σοί*. Luego, podemos apreciar un complemento circunstancial de causa, *κατὰ θεὸν τινα* (por obra de algún dios), en donde la preposición del acusativo *κατὰ* modifica al sustantivo *θεόν* y al pronombre indefinido *τινα* que desempeña la función de adjetivo con respecto a *θεόν*.

Contexto de la paremia

En *Ifigenia en Áulide*, Eurípides nos narra la locura que se apoderó de los ejércitos aqueos y de sus caudillos una vez que Paris raptó a Helena. Gracias a esto, Menelao y Agamenón saben que es necesario hacer un sacrificio a los dioses para que permitan que el ejército llegue a salvo hasta Troya. Una vez que el ejército de los dánaos llegó a Áulide y se preparaba para partir, Ártemis desencadenó unos vientos huracanados que impidieron su partida, y así, cuando el ejército pedía al muy preocupado Agamenón que lo licenciara, Calcante, el sacerdote, le anunció que debía ofrecer su hija en sacrificio a Ártemis.

Este es el punto alrededor del cual gira toda la obra, aquí es donde podemos apreciar los efectos que la locura causada por el rapto de la esposa de Menelao causó en la mente de los aqueos. Todos están ansiosos por partir, y así nos lo cuenta Eurípides: "Una pasión desenfrenada arrastra al delirio al ejército de los griegos por navegar lo antes / posible hacia la tierra de los bárbaros y por poner fin a los raptos de mujeres griegas" (*Ifigenia en Áulide*, vv. 1264-1267).

Esta enfermedad ha envuelto también a Menelao y a Agamenón de tal modo que este último no tuvo ningún problema con prometer a su hija en sacrificio, es más, cuando supo la condición impuesta por los dioses, sintió un gran alivio y mandó a llamar a su esposa y a su hija bajo el pretexto de que daría a Ifigenia en matrimonio a Aquiles. Y los planes de Agamenón se hubiesen cumplido sin ningún percance, si su cordura y amor paterno no hubiesen entrado en pugna con el furor que lo acuciaba a él y a toda la Hélade. Y así, mientras que Menelao reprehendía la inconstancia de Agamenón, este último censuraba a Menelao por arrastrarlo a él y a toda la Hélade a causa de una mala mujer. Tras lo cual, Agamenón clama a Menelao y le dice: Ἐλλάς δὲ σὺν σοὶ κατὰ θεὸν νοσεῖ τινα / *La Hélade delira contigo por obra de algún dios*.

Es en este instante cuando Ifigenia y su madre llegan al campamento aqueo y se corre la voz de que se prepara una boda. Con esto, Agamenón acaba de cerciorarse de que todo lo que sucede se debe a la influencia de algún dios que manipula los sucesos que se desarrollan, y es allí cuando Menelao se percata de la tristeza

que su hermano siente ante el incierto destino que acecha a su hija, y al parecer, se contagia con la cordura de Agamenón: *“Era necio y alocado, antes de advertir, considerando las cosas de cerca, qué crimen es matar a un hijo (Ifigenia en Áulide, vv. 490-491)”*.

Su amor fraternal es tan grande que está dispuesto a licenciar a todo el ejército y abandonar la expedición. Entre tanto, Clitemnestra, Orestes e Ifigenia se pasean por el campamento, y sin saberlo, Clitemnestra lleva a la pobre de Ifigenia como si se tratase de una oveja al matadero, ya que ambas creen que Ifigenia acudió allí para casarse, no para ser sacrificada. Los tres van al encuentro de Agamenón, que a pesar de sentir un gran dolor al verlas, no les revela la razón por la cual les ordenó venir. Y es que Agamenón aún se debate entre salvar a su hija o sacrificarla.

Aquiles aparece en escena y cuando se dispone a hablar con Agamenón para pedirle que emprenda el viaje o despida al ejército, se topa con Clitemnestra e Ifigenia. Rápidamente se dan cuenta de que algo anda mal, pues Aquiles no estaba enterado de ninguna boda, y una vez que están a solas, se les une el “anciano”, uno de los viejos sirvientes de Agamenón y de su esposa, quien al haber estado al tanto de las tretas de Agamenón, revela a Clitemnestra y a Aquiles hasta dónde ha llegado la locura de su esposo:

Clitemnestra: ¡Ah, infeliz de mí! ¿Es que está loco mi esposo?
/ Anciano: Está sano de mente, excepto para ti y tu hija. En eso no anda cuerdo (Ifigenia en Áulide, vv. 876-879).

Clitemnestra queda horrorizada y Aquiles perplejo. Clitemnestra pide ayuda a Aquiles, el cual acepta, pero aconseja que antes de emprender algo por la fuerza es mejor que ella intente convencer a Agamenón de que él mismo acabe con la farsa.

En el siguiente fragmento de la obra, Clitemnestra confronta a Agamenón y le recrimina sus nefarios propósitos, Agamenón reconoce que lo dicho por su esposa es cierto y cuando su hija le suplica que le perdone la vida, Agamenón intenta hacerles comprender que en su interior hay una lucha entre dos fuerzas contrarias que lo arrastran a extremos opuestos:

Agamenón: Yo soy consciente de lo que hay que lamentar y lo que no. Y amo a mis hijos. Estaría loco si no lo hiciera. Me

resultaría terrible atreverme a eso, mujer, pero también es terrible no hacerlo. ¿Qué debo hacer, pues? (Ifigenia en Áulide, vv. 1255-1259).

En un momento Aquiles regresa y para sorpresa de todos, anuncia que la joven ha de morir, pues al igual que el resto del ejército sus hombres amenazaron con lapidarlo si se rehusaba a entregarla. Y a pesar de que Clitemnestra entra en pánico, su hija mantiene la calma y acepta su destino. Finalmente, justo en el momento en que Calcante, el sacerdote, se disponía a sacrificar a Ifigenia, Ártemis transporta la muchacha a otro sitio, y en su lugar, pone una cierva cuyo sacrificio disipa los vientos que impedían zarpar al ejército. Agamenón parte hacia la guerra y Clitemnestra vuelve a casa con Orestes.

Comentario hermenéutico

Cuando Eurípides utiliza el verbo *νοσέω* en la paremia en cuestión, lo hace para denotar principalmente la locura que la Hélade padecía desde el rapto de Helena, pero no es el único lugar en el que lo usa. Si buscamos la frecuencia con la que aparece en esta obra, vemos que el autor repite el verbo una cantidad pequeñísima de veces, tan solo tres en total, y de las tres repeticiones, solo lo usa una vez para denotar "*locura*", en las dos ocasiones restantes el verbo tiene un significado diferente³. Como ya se dijo, el verbo *νοσέω* es usado por Agamenón cuando acusa a su hermano por querer sacrificar a su sobrina, y a simple vista, el desvarío causado por el rapto de Helena parece evidenciarse en la facilidad con la

³ La primera vez que usa el verbo *νοσέω* es en la paremia analizada en este artículo. La segunda ocasión en que aparece dicho verbo es en *αἰσχύνομαι δὲ παραφέρουσ' οἰκτροὺς λόγους, ἰδίᾳ νοσοῦσα: σὺ δ' ἄνοσος κακῶν ἐμῶν*/ "Me avergüenzo de presentarte mis tristes quejas, puesto que mi **daño** es particular. Tú no sufres daño en mis padecimientos (vv. 981-982)". Finalmente, el verbo se repite una tercera vez en *τὸ μὲν σόν, ὦ νεᾶνι, γενναίως ἔχει: τὸ τῆς τύχης δὲ καὶ τὸ τῆς θεοῦ νοσεῖ*/ "tu condición, joven muchacha, es noble. Pero la del destino y la de la Divinidad anda **torcida**" (vv. 1403-1404)".

cual los caudillos aqueos deciden sacrificar a Ifigenia para poder zarpar lo antes posible hacia Troya. Sin embargo, aquí lo que más nos interesa no es el verbo *νοσέω* por sí mismo, sino el contexto en el que es utilizado y los elementos culturales griegos que se ocultan tras la paremia y que pueden hacer eco en otras culturas.

Los antiguos consideraban que al igual que muchas otras aficciones, la locura era el resultado de la maldad humana. En estos casos, se trataba de un castigo que los dioses imponían a los mortales y sus síntomas variaban, pero, por lo general, incluían frenesí, furor, un desorden pasional o, simplemente, quien la padecía asumía una actitud terca y testaruda a la hora de tomar decisiones, que en resumidas cuentas, acababan por destruirlo, como sucedió con los pretendientes de Penélope cuando tramaban matar a Telémaco⁴. La locura también se presentaba cuando los mortales se oponían a la voluntad de los dioses o cuando estos últimos usaban a los seres humanos como herramientas útiles, es decir, cuando los enloquecían para hacerlos maleables y dóciles a su voluntad. Así, los dioses venían a ser como titiriteros que se valían de marionetas humanas para llevar a cabo sus planes. Este segundo tipo de locura no solo aparece en los mitos griegos, sino también en los latinos, e incluso, en los hebreos. Por ejemplo, en el contexto hebreo, Yahvé envió un espíritu para que endureciera el corazón del Faraón y este no dejara partir al pueblo elegido⁵; mientras que en el contexto latino, Juno envió a Alecto para que causara en Turno un furor asesino, gracias a lo cual este terminaría declarándole la guerra a Eneas y a los troyanos⁶. En ambos casos los personajes que sufren del influjo de los dioses terminan muertos.

En *Ifigenia en Áulide* vemos algo similar, pero no es tan evidente sino que llega a ser confuso, pues quien robó a Helena fue Alejandro, no Menelao, ni Agamenón o los demás aqueos, y aun así son ellos quienes deliran. Aquí no parece cumplirse el primer caso, según el cual los dioses provocan la locura a un mortal para castigar su maldad, pues los aqueos parecen ser inocentes y están

⁴ *Odisea* XX, pp. 345-346.

⁵ *Éxodo* 14. 4-6.

⁶ *Eneida* VII, 455-459.

justificados en su afán de partir a Troya para tomar la ciudad como castigo por la maldad de Alejandro.

Sin embargo, como ya se dijo, los dioses han decretado que los aqueos deben pagar un precio para llegar sanos y salvos a la ciudad de los teucros. No obstante, los caudillos aqueos aceptan pagarlo, más por afán de cumplir sus metas que por anhelo de obedecer la voluntad divina. Y a pesar de tratarse de un decreto divino, la condición que los aqueos deben cumplir es innegablemente brutal, ya que para zarpar Agamenón debe acabar con lo máspreciado que tiene un padre: la vida de su hija. Éticamente los dioses parecen pedir algo atroz, y así es, después de todo se trata del sacrificio de una inocente. Pero teológicamente los dioses quieren siempre lo que es bueno y nunca lo que es malo, pues si desearan lo segundo no serían tales, porque un dios que busca esto es un absurdo, ya que en su perfección solo puede hacer lo que es perfecto.

Y del mismo modo en el que los dioses solo pueden hacer lo que es bueno, podría decirse que aquel que se opone a la voluntad de estos es quien en verdad ha caído en el delirio, ya que quien se opone a lo que es bueno, con justa razón, puede ser llamado inicuo. Y podríamos aplicar este raciocinio a la irresoluta actitud que Agamenón tiene con respecto al sacrificio de su hija, y aun así, no sería justo censurar su indecisión, porque no querer sacrificarla, como ya se dijo, es lo éticamente correcto. Además, si decimos que el sacrificio de Ifigenia es ético solo por el hecho de ser un mandato divino, corremos con el riesgo de hacer ver a los dioses como los culpables de un gran crimen.

Así, podemos ver que en la obra se nos presentan tres actitudes diferentes con respecto al inminente sacrificio que pondrá fin a la vida de la joven. En primer lugar, tenemos a Agamenón quien a pesar de haber sentido gran alivio cuando supo que debía sacrificar a su hija, se debatió entre la obligación que tiene ante su patria y el amor paterno. En segundo lugar, tenemos a la misma Ifigenia, en la cual se evidencia una actitud totalmente antitética a la de Agamenón, ya que a pesar de saber que su fin es inminente, ella asume una postura de sumisión ante el destino que le han impuesto los dioses. Sabe que su muerte está decretada y que resistirse a la voluntad de Ártemis, diosa a la cual debe ofrecer su vida, sería una impiedad y perpetuaría la locura que parece haberse apoderado de todo el ejército:

Está decretado que yo muera... Y si Ártemis quiso apoderarse de mi persona, ¿he de resistirme yo, que soy mortal, contra la diosa? Sería imposible (Ifigenia en Áulide, vv. 1375-1378, 1395-1397).

Tan pronto como Ifigenia pronuncia estas palabras, el conflicto queda totalmente dirimido. La unidad del ejército queda restablecida y el mismísimo Aquiles prorrumpe en alabanzas y deja claro que la decisión que Ifigenia ha tomado es insigne y magnánima, y una clara muestra de que su linaje pertenece en verdad a la nobleza.

Sin embargo, hay una tercera postura, nos referimos a la actitud que muestra Clitemnestra, la madre de Ifigenia. Esta se rehúsa radicalmente al asesinato de su hija, no le importa que el sacrificio haya sido decretado por los dioses ni que su esposo tenga el deber de seguir adelante con él. Se podría decir que Clitemnestra es el único personaje cuerdo en la obra, pues no solo se opone irremisiblemente al sacrificio de su hija, sino que una vez que Ifigenia decide proseguir con esto y aceptar su papel como víctima del holocausto, intenta persuadir a su hija para que desista de tal cosa⁷.

Similar al relato de Agamenón e Ifigenia en Eurípides se nos presentan dos narraciones bíblicas: en primer lugar, la historia de Abraham e Isaac, en la cual Yahvé pide a Abraham que en su honor inmole a su hijo Isaac. Aquí, y a diferencia de Agamenón, Abraham no acepta renunciar a su hijo por deber a la patria ni por una sed de sangre como la que se había apoderado de la Hélade, sino por fe y obediencia, de modo que para poder cumplir con una obligación mayor hizo a un lado cualquier reparo ético que le estorbase⁸. En segundo lugar, aparece el relato de Jefte, quien sacrifica a su hija luego de haber hecho una promesa a Yahvé, según la cual si Yahvé entregaba a los amonitas en sus manos, Jefte

⁷ Solarte Rodríguez, Roberto (1997-1998). "Agamenón o Abraham". *UNIVERSITAS PHILOSOPHICA*, no. 29-30, p. 30.

⁸ Wallace, Jennifer (2016). "Part I: Theology and Tragic Literature: Tragic Sacrifice and Faith: Abraham and Agamemnon Again", en *Christian Theology and Tragedy: theologians, Tragic Literature, and Tragic Theory*, eds. Kevin Taylor y Giles Waller (Abington, New York: Routledge, p. 35.

le ofrecería la primera persona que saliera a recibirlo, la cual resultó siendo la hija⁹. En ambos relatos, podemos observar semejanzas con respecto a la tragedia de Eurípides, lo cual nos hace creer que el sacrificio humano jugaba un rol similar en diversas culturas.



Figura 4: Sacrificio de Isaac (1635), Rembrandt. Museo del Hermitage

Según Girard en Wallace, los sacrificios en la antigüedad tenían el importante papel de restaurar la armonía de una comunidad a través de la redirección que los habitantes hacían de su propia agresividad hacia un chivo expiatorio para evitar que los miembros de la comunidad se destruyeran entre sí a causa de la violencia reprimida¹⁰. Este es el rol que Ifigenia juega en la tragedia de Eurípides, ya que el afán que tiene de aceptar la voluntad de los dioses y restaurar la armonía en el ejército es tan grande, que incluso llega a censurar a su madre Clitemnestra, cuando esta intenta convencerla de que renuncie a su actitud auto-inmolatoria. Pero, sin importar cuán grande es la paz que un sacrificio pueda traer a una comunidad, es innegable que se trata de una práctica sumamente violenta, en la cual antes de alcanzar cualquier semblante de paz, unidad y armonía, es necesario perpetrar un acto de gran brutalidad. Y como la comunidad está parcialmente consciente de que este acto conlleva un excesivo grado de crueldad y bestialidad, decide atribuir el sacrificio a la divinidad

⁹ Génesis 22 y Jueces 11. En nuestro análisis, hemos decidido enfocarnos en el paralelo entre Agamenón y Abraham, ya que para estos dos el sacrificio que debían efectuar fue un mandamiento impuesto por la divinidad, mientras que Jefté se obligó a sí mismo con juramento. Cabe mencionar que, según Solarte Rodríguez, "Agamenón" pp. 42-45, los sacrificios humanos a Baal-Moloc eran una práctica muy popular en el medio oriente, que los Cartagineses heredaron después.

¹⁰ Girard, René (1977). *Violence and the Sacred*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 4. Citado por Wallace, "Theology and Agamemnon", p. 43.

para poder menguar y enmascarar la violencia que dicha acción requiere¹¹. En la tragedia de Eurípides, al igual que en los relatos bíblicos mencionados, el nivel de barbarie que este tipo de sacrificios exigía no puede apreciarse con claridad debido a la resignada obediencia sacerdotal que las víctimas asumen ante su destino. Pero, la monstruosidad del asesinato ritual puede observarse fácilmente en la obra de Esquilo, ya que como lo menciona Solarte, su texto es posterior a la versión de Eurípides, y en él Ifigenia no cumple el papel de sacerdotisa sumisa, sino el de un animal que en contra de su voluntad va a ser sacrificado¹². El resultado es el mismo, la restauración de la unidad aquea, pero la brutalidad que implica el asesinato civilizado es más visible en Esquilo:

Tras la plegaria, como ella estaba arrebujaada en sus vestidos y agarrándose al suelo con toda su alma, ordenó el padre a los que eran sus ayudantes en el sacrificio que la levantaran y la pusieran sobre el altar, como si fuera una cabritilla, y que con una mordaza sobre su bella boca impidieran que profiriese una maldición contra su familia, utilizando la violencia y la brutalidad de un freno que no le dejara hablar. Y mientras ella soltaba en el suelo los colores del azafrán, iba lanzando a cada uno de los sacrificadores el dardo de su mirada, que incitaba a la compasión (Agamenón, vv. 231-241).

En lo correspondiente a la personalidad de aquellos que deben sacrificar a la víctima, si comparamos el mito de Ifigenia con el relato bíblico de Isaac, vemos cómo en el primero Agamenón se debate entre dos elecciones muy claras: sacrificar a la hija y continuar la expedición, o salvarla y darla por terminada. Por el contrario, la ofrenda de Isaac tiene un elemento notablemente absurdo, pues mientras que el sacrificio de Ifigenia se justifica por la posibilidad de que partan los aqueos, Abraham decide emprender el sacrificio de Isaac única y exclusivamente porque Dios se lo pidió, es decir, a diferencia de Agamenón, no tiene nada que ganar con la muerte de su hijo. No hay ningún tipo de

¹¹ (Girard, 1977, citado por Wallace, p. 43).

¹² (Solarte Rodríguez, 1997-1998, p. 29).



Figura 5: Ártemis con carcaj de flechas y cervatillo. Museo del Louvre.

contrariedad o de exaltación por parte de Abraham, solo una inexplicable obediencia ante la orden, que como luego se verá en el mito, resultó ser nada más y nada menos que una prueba con la cual Yahvé deseaba confirmar el amor que Abraham le profesaba por medio del alto grado de brutalidad¹³. Según Kierkegaard esta es la principal diferencia entre Abraham y Agamenón, pues aunque Agamenón se ve dividido entre querer y deber, siempre escogerá el segundo, pues se trata de un mandato superior

que una vez asumido, se convertirá en un nuevo tipo de deseo que eclipsa al deseo común. En cambio, Abraham está dispuesto a abandonar deber y deseo por el simple hecho de creer en el absurdo, porque incluso antes de que Dios detuviese el sacrificio, ya sabía que de una u otra forma Dios no le exigiría a Isaac, o que en caso de exigirselo, se lo regresaría de algún modo, es decir, creyó por fe¹⁴.

Tal y como podemos observar en la obra de Nussbaum, uno de los elementos más importantes entre ambas historias es que tanto Abraham como Agamenón se vieron obligados a tratar con la misma elección imposible, pero que, luego de escoger, el resultado que ambos obtuvieron fue muy distinto¹⁵. En el caso de Abraham vemos cómo tuvo que escoger entre su hijo y su Dios, y escogió a su Dios, y este al ver que Abraham pasaba la prueba lo liberó de su aflicción. En el caso de Agamenón, el desenlace del mito varía de acuerdo con la versión escogida de la historia. Las dos referencias más conocidas del mito son, como ya se ha dicho,

¹³ (Wallace, 2016, pp. 45-46).

¹⁴ Kierkegaard, Sören (1958). *Temor y Temblor*. Buenos Aires: Losada, S.A., pp., 27-28 y 67.

¹⁵ Nussbaum, Martha C. (1986). *The Fragility of Goodness: Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy*. United Kingdom: Cambridge University Press, p. 35.

la de Eurípides y la de Esquilo. En la primera, Ifigenia vive, en tanto que en la segunda esta muere. Sin embargo, Agamenón debe hacer esa elección imposible entre los dioses/deber y su hija, en ambas versiones.

Pero, ¿qué es lo que hace que la elección sea imposible? Como ya dijimos, Zeus ha decretado que Menelao debe vengar la afrenta a la hospitalidad hecha por Alejandro, lo cual podríamos decir que justifica la expedición por completo, pero el problema aparece cuando el ejército, reunido en Áulide, se dispone a zarpar, ya que Ártemis ha decidido detener la expedición hasta que Ifigenia sea sacrificada. Así, Agamenón se ve dividido entre dos elecciones que acarrear impiedad, porque si obedece a Zeus deberá matar a su hija, lo cual es monstruoso, pero si le perdona la vida, no solo habrá desobedecido el mandato divino de este, una impiedad, sino que también le habrá fallado a sus hombres y habrá desobedecido a Ártemis.

Aquí el texto no nos ofrece la razón por la cual Ártemis exige el sacrificio ritual de Ifigenia, pues como se dijo, Agamenón es presentado como un hombre probo. Según conjeturas de Nussbaum, la única explicación lógica y por lo menos un poco satisfactoria sería que la locura en la que se ve sumido Agamenón al tener que hacer la elección imposible, no se debe a las dos causas que expusimos al principio de este apartado, sino que está relacionada con la forma en la cual los dioses hacen que la maldición de la casa de Atreo pese sobre Agamenón. Pero, lo que sí podemos intuir, es que en ambas versiones del mito Agamenón escoge lógicamente, no éticamente, es decir, toma la opción que cree le traerá la menor cantidad de dificultades en el futuro¹⁶.

Si tomamos el final en la tragedia de Eurípides, entonces podríamos decir que el desenlace del mito de Ifigenia es muy similar al relato bíblico de Abraham, pues los dioses quedan satisfechos una vez que Ifigenia accede al sacrificio, por lo cual, salvan a la muchacha y Agamenón puede cumplir con las obligaciones a su hija, a su patria y a los dioses. Pero, al observar el

¹⁶ (Nussbaum, 1986, p. 34).

desenlace de Esquilo, veremos que Agamenón, al verse enfrentado a una decisión que ciertamente era imposible, escoge lógicamente y hace ejecutar a la niña.

Arte y literatura comparada

Cosa similar ocurre en el filme *The Killing of a sacred deer*, el largometraje dirigido por Yorgos Lanthimos que se basa en *Ifigenia en Aulide*¹⁷. El filme se desarrolla en la actualidad y narra la historia de un hombre llamado Steven Murphi y su familia. Steven es un exitoso cardiocirujano y está casado con Anna, una oftalmóloga, con la cual tiene dos hijos, Kim y Bob.

Al comienzo del filme, Steven tiene una relación amistosa con un joven llamado Martin. La familia de Steven no sabe nada al respecto hasta que este decide invitar a Martin a su casa para que conozca a su familia y almuerce con ellos. Poco después, el filme nos revela que el padre de Martin fue paciente de Steven antes de morir, razón por la cual Steven decidió apadrinarlo. A partir de este momento y a pesar de que la atmósfera que puede apreciarse a lo largo de todo el filme es pesada, tensa y agobiante, la narración empieza a tornarse cada vez más oscura.



Figura 6: Afiche del filme Killing of a Sacred Deer.



Figura 7: Segundo afiche Promocional del filme Killing of a Sacred Deer.

¹⁷ Lanthimos, Yorgos (director) (2017). *The Killing of a Sacred Deer*, Curzon Artificial Eye.

Así, luego de la visita de Martin a la familia, Bob, el hijo menor de Steven, pierde la movilidad en sus piernas y es llevado al hospital en donde anonadados los doctores no saben qué hacer, pues el chico no parece tener nada malo. Martin visita a la familia en el hospital y expresa sus condolencias a los Murphi, y a solas confronta a Steven para decirle que su hijo ha enfermado gracias a que Steven mató a su padre cuando operó su corazón, y ahora el mismo Steven deberá matar a alguien de su familia para nivelar la balanza, pues de lo contrario, toda la familia morirá. Martin le advierte que uno tras otro, todos los miembros de la familia enfermarán y que lentamente aparecerán diversos síntomas, tales como pérdida de movilidad y sensibilidad en las piernas, ausencia total del apetito y sangrado de los ojos, tras los cuales el enfermo morirá en unas pocas horas.

Al principio, Steven no presta mucha atención a las palabras de Martín, pero una vez que Bob desarrolla los dos primeros síntomas y que Kim pierde la sensibilidad y movilidad en sus piernas, Steven y Anna comienzan a ponerse muy nerviosos, ya que según los médicos nada andaba mal con los niños. Así, los personajes del filme son una alusión a los de la tragedia de Eurípides, Steven es Agamenón y Anna, Clitemnestra. Kim es Ifigenia, y Bob parecía ser al principio Orestes, mientras que Martin juega el papel de Calcas, pues es quien le dice a Steven que es necesario realizar un sacrificio para que haya justicia. En la tragedia, quien bloquea el paso del ejército y ordena a Agamenón sacrificar a su hija es Ártemis, pero en el filme, nunca se nos revela cómo o quién enfermó a la familia, es imposible ver si Martin tiene algún tipo de influencia sobrenatural sobre la salud de los Murphi, o si al igual que Calcas con respecto a Ártemis, este solo actúa como el mensajero de un poder superior.

Finalmente, una vez queda claro que las amenazas de Martin son ciertas y Anna se da cuenta de que gracias a su problema de bebida, Steven fue de verdad el responsable de la muerte del padre de Martin, ella y Steven sostienen una conversación, en la cual las palabras de Anna son una muestra de la similitud entre el predicamento en el cual está la familia y la elección de Agamenón:

Steven, please don't kill me. Deep down I know you won't do that because you love me, but I'm saying this now because you're upset and might make the wrong decision. If you have to kill someone, the logical thing, no matter how harsh this may sound, is to kill a child. Because we can have another child. I still can and so can you. And if you can't, we can try IVF. But I'm sure we can.

Eso quiere decir que, al igual que Agamenón en las obras de Eurípides y Esquilo, los Murphi toman la decisión más lógica y que les traerá menos molestias y dolor, porque para reemplazar al hijo que muera, siempre pueden tener otro. Así, Steven obedece a su mujer y termina con la vida de Bob su pequeño hijo, en lugar de la de Kim, con lo cual Bob deja de ser una alusión a Orestes y asume el rol del ciervo que reemplaza a Ifigenia y cuya muerte es aceptada por Ártemis como sacrificio expiatorio. Finalmente y al igual que Agamenón, Steven pudo seguir con su vida sin consecuencia alguna, pero a diferencia de este, Steven sí perdió un hijo cuando sacrificó a su pequeño.

A pesar de estar basada en la obra de Eurípides y aunque Steven hizo el mismo tipo de elección lógica que realizó Agamenón, el final de *The Killing of a Sacred Deer* está en mayor consonancia con el Agamenón de Esquilo, en donde el personaje titular se ve obligado a sacrificar a su hija para poder continuar con sus planes, pues al igual que en el filme, en Esquilo tampoco hubo ningún *Deus ex machina*, gracias al cual los protagonistas se viesen libres de experimentar cualquier tipo de pérdida tras haber hecho su elección.



Figura 9: Clitemnestra se interpone entre su hija y Agamenón. Ilustración de Pierre Jean Baptiste Choquet para la ópera de Racine. Museo Británico.

Todo esto es lo opuesto a lo sucedido en *Ifigenia en Aulide*, en donde Agamenón solo se ve libre de toda consecuencia o incomodidad luego de que Ifigenia sube al altar. Este asunto puede apreciarse con suma facilidad en la pintura de Gaetano Gandolfi, según la cual Ártemis envía querubines desde el cielo para que pongan en el altar al ciervo que ha de ser sacrificado en

lugar de la hija de Agamenón, y para que detengan la mano de Calcas antes de que acabe con la vida de Ifigenia. Aquiles yace en el suelo, asombrado y sin poder decir una palabra, mientras que Agamenón se encuentra de pie y tras Calcas y con un rostro que evidencia angustia, ansiedad, sorpresa y temor.

Conclusión

Sin importar la versión que se escoja del mito de Ifigenia, Agamenón siempre debe tomar una de dos elecciones, sacrificar o salvar a la niña, y como ya lo dijimos antes, debe elegir de manera ética o lógica. En Esquilo es muy claro que eligió de manera lógica, pues en esta versión, Ifigenia parece sin remedio en el altar. Aquí Agamenón toma la decisión que menos incomodidades políticas y religiosas le traería, es decir, sacrificar a la joven. Pero cabe anotar que antes de hacer su elección, Agamenón estaba totalmente consciente de que sin importar cuál fuera escogería mal, pero tan pronto como escogió obedecer el mandato divino, sucedió algo muy curioso, porque en aquel instante la incertidumbre que lo agobiaba desapareció y asumió que su elección era la mejor, pues parece haberse autoconvencido de estar en concordancia con los deseos de los dioses, en la forma más pía y por lo tanto la más correcta¹⁸.

Por otro lado, vemos que en Eurípides, Agamenón padece durante toda la obra un gran dolor y ansiedad, y que tanto antes, como después de haber tomado su decisión, hay una batalla que se libra dentro de él en todo momento. El placebo esquiliano de la voluntad divina no parece ser aliciente para él, por lo cual, Ifigenia termina por tomar el asunto en sus propias manos y accede a ser sacrificada por Calcas. Así, en la versión de Eurípides, Agamenón nunca toma una decisión lo suficientemente firme, por lo cual pareciera en esta versión que Agamenón tiene un carácter mucho más débil que en la tragedia de Esquilo. Sin embargo, el Agamenón de Eurípides es más humano, ya que este no deja de sufrir por

¹⁸ Nussbaum, Martha C. (1986). *The Fragility of Goodness: Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy* United Kingdom: Cambridge University Press, pp. 35-36.

su hija hasta que Ártemis la salva. Es más, Eurípides deja claro que Agamenón eligió única y exclusivamente impulsado por la necesidad de una decisión imposible que le imponían los dioses y sus responsabilidades políticas:

Yo soy consciente de que hay que lamentar y lo que no. Y amo a mis hijos. Estaría loco si no lo hiciera. Me resulta terrible atreverme a eso, mujer, pero también es terrible no hacerlo. ¿Qué debo hacer, pues? Mirad qué grande es esta armada naval, y cuántos son los reyes de los helenos de armas de bronce, que no conseguirán arribar a las torres de Ilión, a no ser que te sacrifique, como dice el adivino Tiresias, y no les será posible arrasarse la famosa ciudadela de Troya. Una pasión desenfrenada arrastra al delirio al ejército de los griegos por navegar lo antes posible hacia la tierra de los bárbaros y por poner fin a los raptos de mujeres griegas. Ellos matarán en Argos a mis hijas, a vosotras y a mí, si incumplo los oráculos de la diosa. No es Menelao quien me tiene esclavizado, hija, ni he accedido a los deseos de éste, sino la Hélade, a la que debo, tanto si quiero como si no quiero, sacrificarte. Es algo más fuerte que nosotros. Porque Grecia ha de quedar libre, hija, si eso depende de ti y de mí, y los hogares de los griegos no deben ser saqueados violentamente por los bárbaros (Ifigenia en Áulide, vv. 1255-1276).

La Hélade ha enloquecido y gracias a esto Agamenón e Ifigenia se ven obligados a desechar toda consideración ética, para poder escoger según los dictámenes de la lógica, de la conveniencia, y de la necesidad pura, no de lo que desean. Esto hace que encasillar la elección hecha por ellos en una clasificación ética tradicional sea de particular dificultad, pues negarse a un mandato divino, en una comunidad en la cual la armonía social depende del cumplimiento de los deberes religiosos, puede ser visto como un acto de impiedad. Lo que podemos decir a ciencia cierta, es que tanto la obra de Eurípides como la de Esquilo nos muestran a un hombre probo y decente, pero de carácter débil, que a pesar de amar a su familia, está consciente de sus responsabilidades y se ve obligado a hacer a un lado sus deseos para poder cumplir con las exigencias impuestas por su deber.

Bibliografía

Literatura clásica

- Esquilo (1986). *“Agamenón”*, en Tragedias, traducido por Bernardo Perea Morales, 367-440. Madrid: Gredos.
- Eurípides (1979). *“Ifigenia en Áulide”*, en Tragedias III, traducido por Carlos García Gual, Madrid: Gredos, pp. 249-322.

Literatura moderna

- Kierkegaard, Sören (1958). *Temor y Temblor*. Buenos Aires: Losada, S.A.
- Lanthimos, Yorgos, director (2017). *The Killing of a Sacred Deer*. Curzon Artificial Eye.
- Nussbaum, Martha Craven (1986). *The Fragility of Goodness: Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy*. United Kingdom: Cambridge University Press.
- Pabón de Urbina, José M. (1967). *Diccionario bilingüe: Manual Griego clásico-Español*. Barcelona: Larousse Editorial, S.L.
- Solarte Rodríguez, Roberto (1997-1998). *“Agamenón o Abraham”*. UNIVERSITAS PHILOSOPHICA. No. 29-30 pp. 13-50.
- Wallace, Jennifer (2016). *“Part I: Theology and Tragic Literature: Tragic Sacrifice and Faith: Abraham and Agamemnon Again”*, en Christian Theology and Tragedy: Theologians, Tragic Literature, and Tragic Theory, editado por Kevin Taylor y Giles Waller, 35-52. New York: Routledge.

“Tú que la inflexible entraña
de los dioses y de los mortales
persuades, Cipris”

σὺ τὰν θεῶν ἄκαμπτον φρένα καὶ βροτῶν
ἄγεις, Κύπρι (Hipólito v. 1269)

Esteban Jaramillo Gómez¹

Introducción

ESTE TEXTO es el resultado de una investigación grupal sobre frases proverbiales de amor, poder y locura presentes en las tragedias de Eurípides. En especial, las páginas de este artículo toman como objeto de estudio la obra *Hipólito*, de cuyas palabras se ha elegido una paremia en griego. La interpretación de la paremia tiene un enfoque didáctico y una metodología hermenéutica que se valen de la traducción, la gramática, el rastreo bibliográfico y el comparatismo artístico-literario. El lector encontrará el artículo dividido en cuatro partes: análisis morfo-sintáctico, contexto del verso, comentario hermenéutico, y por último, arte y literatura comparada. Todas sus partes cumplen con el mismo fin: estimular un aprendizaje ameno de la antigua lengua griega.

¹ Estudiante de Filosofía de la Universidad Pontificia Bolivariana, sede Medellín. Miembro del semillero de lenguas clásicas y semíticas. Correos electrónicos: esteban.jaramillo@upb.edu.co
estebanjaramillogomez@gmail.com

Análisis morfo-sintáctico

σὺ	Segunda persona del pronombre personal que traduce tú.
Τᾶν (την + ἄν)	Artículo femenino en acusativo singular y partícula ἄν que indica <i>potencialidad</i> (Crisis).
θεῶν	Sustantivo masculino de la segunda declinación, genitivo plural que significa <i>dioses</i> .
ἄκαμπτον	Adjetivo singular, en caso acusativo que traduce <i>rígido</i> o <i>inflexible</i> .
φρένα	Sustantivo femenino de la tercera declinación, acusativo singular que significa <i>diafragma, corazón o lugar donde se encuentran las emociones y el intelecto</i> .
καί	Conjunción que traduce <i>y</i> .
βροτῶν	Sustantivo masculino de la segunda declinación, genitivo plural que significa <i>mortal</i> .
ἄγεις	2ª persona del singular presente indicativo voz activa del verbo ἄγω, cuyo significado es <i>liderar, guiar o regir</i> .
Κύπρι	Sustantivo femenino de la primera declinación, vocativo singular que significa <i>Cipris o Afrodita</i> .

Esta sentencia, declarada por el coro de mujeres en la tragedia griega *Hipólito*, se encuentra conformada por diez términos: un pronombre personal, un artículo definido, una partícula modal, cuatro sustantivos, una conjunción, un adjetivo y un verbo. Su estructura sigue, según la gramática tradicional, los parámetros de una oración simple predicativa transitiva, o en otras palabras, que el núcleo verbal de la proposición denota la acción concreta que un sujeto ejerce sobre un objeto, la cual no puede ser sustituida por los verbos copulativos ser, estar o parecer.

En la literatura griega es frecuente encontrarse con oraciones simples, pues expresan una idea sencilla bajo los parámetros más básicos del lenguaje: sujeto, verbo y predicado. Un ejemplo de este tipo de oración, la cual continúa con el sentido y la gramática de la máxima de Eurípides, lo encontramos en la novela pastoril de Longo:

“Tú que la inflexible entraña de los dioses
y de los mortales persuades, Cipris”

“Eros [...] gobierna sobre los elementos, gobierna sobre los
astros,

gobierna también sobre sus semejantes los dioses”².

ὁ Ἔρως [...] κρατεῖ μὲν στοιχείων, κρατεῖ δὲ ἄστρον,
κρατεῖ δὲ τῶν ὁμοίων θεῶν (Dafnis y Cloe 2.7).

Uno de los cuatro sustantivos, el nombre propio ἡ Κύπρις, es el sujeto de la oración. Κύπρις, un sustantivo femenino de la primera declinación, el cual aparece declinado en vocativo singular, es una denominación habitual asignada a la diosa griega Afrodita, o en su versión romana Venus, que proviene de la isla del mediterráneo Chipre, lugar en donde se cree que nació. Una traducción literal, por lo tanto, sería la chipriota, pero también puede ser interpretada simplemente como Cipris o Afrodita, diosa helénica del amor. Además, el pronombre personal σύ, en caso nominativo singular, que señala a la diosa y es traducido como tú, revela que el predicado de la oración es enunciado por un agente tácito, quien en este caso es el coro femenino.

Otro de los sustantivos asume la forma de un acusativo singular, es decir, el objeto que recibe la acción efectuada por la diosa Afrodita. El término es la palabra femenina ἡ φρήν, perteneciente a la tercera declinación, presente en el texto como φρένα. Esta expresión es el lugar que los griegos le atribuían a la inteligencia, a las emociones y a la actividad del pensamiento en general, traducida en este caso como la entraña. Este sustantivo aparece acompañando de la abreviatura τάν, cuya forma proviene del pronombre femenino τήν y la partícula ἄν. Curiosamente, esta partícula señala un cambio de sentido de un verbo, el cual puede estar conjugado en infinitivo, optativo o subjuntivo y apunta a describir acciones potenciales o irreales. Así mismo, lo precede el adjetivo ἄκαμπτος, que puede ser traducido como dureza o inflexibilidad.

En cuanto al verbo ἄγω, conjugado en la paremia como ἄγεις, en segunda persona del singular del presente indicativo activo, sugiere que es la acción ejercida por Afrodita. Esta locución verbal tiene múltiples sentidos, cuyos significados pueden ser: llevar,

² Traducción de Máximo Brioso Sánchez.

regir, educar o persuadir. Según lo dicho anteriormente, que la partícula ἄν puede afectar el significado del verbo, y como el verso habla de una “entraña inflexible”, se ha decidido traducir el verbo como *persuades*.

Por último, aparece la conjunción καί, que es traducida como la conjunción y, además de los otros dos sustantivos, ὁ θεός y ὁ βροτός, ambos masculinos de la segunda declinación, que respectivamente toman la forma plural del genitivo θεῶν y βροτῶν, y los cuales deben ser traducidos como: de los dioses y de los mortales.

Contexto del verso

La tragedia, de la cual es tomada esta sentencia, deriva de una antigua leyenda atribuida a Hipólito, origen que se remonta a la ciudad de Trecén, donde las mujeres celebraban cultos en su honor. A Hipólito lo acompaña, también como personaje principal, Fedra, una mujer ilustre que igualmente fue nombrada en las obras de Homero, Aristófanes y Sófocles. Adicional a ellos dos, a modo de personajes secundarios, hacen la aparición dos diosas: Afrodita y Artemisa, y tres mortales: Teseo, el siervo de Hipólito y la nodriza de Fedra, quienes juegan un papel crucial desde el origen hasta el desenlace trágico de la historia. Es necesario mencionar, por otro lado, la fuerza estética de las descripciones suscitadas por ambos coros, tanto el de los cazadores como el de las mujeres de Trecén, sobre el comportamiento moral de Hipólito y Fedra.

Hipólito aparece en la obra como el hijo de Teseo, el Rey de Atenas, y el hijastro de Fedra, su esposa. El drama comienza con el rechazo de Hipólito hacia el amor y el matrimonio, unido a su devoción por la diosa virginal Artemisa, cuyo desinterés despierta la ira de Afrodita, la diosa griega del deseo sexual y la fertilidad, la que debido a sus celos, y con el interés de venganza, persuade a Fedra a enamorarse de él. Sometida por el encantamiento divino, la princesa cretense decide confesarle el amor por su hijastro a su antigua nodriza, quien, con miedo a que su ama pudiera morir a causa del tormento causado por la chipriota, se apresura a contarle a Hipólito después de haberle hecho jurar silencio.

"Tú que la inflexible entraña de los dioses
y de los mortales persuades, Cipris"

Luego de haber escuchado las palabras de la Nodriza, Hipólito rechaza con horror la sugerencia de pretender un amor con Fedra, así que, poseído por el enojo, lanza ruidosos insultos contra Fedra y contra las mujeres. En ese momento, Fedra alcanza a escuchar algunas de las ofensas pronunciadas por Hipólito, y como consecuencia de la culpa por haber roto el silencio, decide ahorcarse, además de dejar sobre su pecho una tabla que falsamente denunciaba a Hipólito de haberla seducido. Enfurecido al enterarse, Teseo invoca una de las maldiciones de Poseidón sobre Hipólito, quien termina fatalmente accidentado cerca a la orilla del mar, después de que un toro de talante sobrenatural aterrorizara a los caballos de su carruaje. Finalmente, Artemisa revela toda la verdad del hechizo amoroso realizado por Afrodita a Teseo y al agonizante Hipólito, lo que consigue reconciliar de nuevo al hijo con su padre.

Sacada de este escenario, la paremia que analizamos aquí se encuentra manifiesta cerca del final de la tragedia en el verso 1269, cuyo canto es pronunciado por el coro de mujeres y exalta el poderío ejercido por Afrodita y Eros en el mundo. Estas palabras, recitadas en prosa poética, aparecen exactamente después de la descripción que se hace de la muerte de Hipólito y evocan la impotencia de los seres, no solo humanos, sino también divinos, sobre el gobierno que ejerce el amor sobre todas las cosas.

Comentario hermenéutico

*Es cierto que toda interpretación, para arrancar
de las palabras todo lo que ellas quieren decir,
debe recurrir necesariamente a la violencia.
Pero esta violencia no puede ser una arbitrariedad sin rumbo³.
Martin Heidegger.*

³ Heidegger, *Gesamtausgabe: Kant und das Problem der Metaphysik*, 202 (Um freilich dem, was die Worte sagen, dasjenige abzurufen, was sie sagen wollen, muß jede Interpretation notwendig Gewalt brauchen. Solche Gewalt aber kann nicht schweifende Willkür sein").

Todo lo mueve el amor, fue quizás, y sin querer tergiversar su sentido legítimo, el mensaje revelado por Aristóteles en el libro Λ de la Metafísica, cuando sentenció que el motor inmóvil o la entidad primera del universo:

"mueve en tanto que amado"
 $\kappaινεῖ δὴ ὡς ἐρῶμενον$ (*Met.* 12. 1072β – 3).

La intensidad de la intuición aristotélica sobre la causa del movimiento declara, desde un plano meramente abstracto, la relevancia que tuvo el amor, sumado a otros sentimientos afines como el deseo, la atracción sexual y la pasión, en la conservación vital del espíritu griego.

Es claro que sin el magnetismo amoroso ninguna civilización ancestral habría alcanzado su esplendor, pues el poder erótico aseguraba el aumento y la multiplicación de la vida vegetal, animal y humana en el mundo. En un panorama inverso, la infertilidad del suelo y la ausencia de reproducción animal eran motivos para llevar a una población a la hambruna, y en especial, la pérdida del apetito sexual entre los hombres vaticinaba una disminución de la ciudadanía y del cuerpo militar en un pueblo.

Aterrorizados por los efectos de la esterilidad, los antiguos celebraban y solicitaban por medio de rituales embriagantes, la llegada de la abundancia y la fertilidad en sus territorios. Fue así como, excepcionalmente, en la Antigua Grecia se entregaron al culto que dio nacimiento a la tragedia: el ritual dionisiaco⁴.

Eurípides, uno de los tres notables trágicos, hijo de la embriaguez y la feracidad de su época, plasmó en sus obras el desenfreno que las violentas emociones del dios llegado de Tracia habían provocado en Atenas. No es extraño, entonces, que el temperamento báquico y el apetito afrodisiaco fueran temáticas reiterativas en el trabajo de Eurípides, pues para los griegos, tanto la fertilidad creativa como el deseo erótico eran manifestaciones recíprocas que elogiaban la vida.

Esta naturaleza dual, responsable de fecundar lo viviente, es enunciada por Eurípides, donde, a diferencia de la sentencia

⁴ (Rohde, 2012, p. 181).

"Tú que la inflexible entraña de los dioses
y de los mortales persuades, Cipris"

abstracta de Aristóteles, suministra una descripción epifánica del dinamismo amoroso en el mundo y en cuyo soporte encontramos la imagen indisoluble de Afrodita y Eros:

"Tú sometes el corazón indomable de los dioses y de los hombres, Cipris, y contigo el de alas multicolores, asediándolos con rápido vuelo. Él revolotea sobre la tierra y el sonoro mar salino. Eros encanta a aquel sobre cuyo corazón enloquecido lanza su ataque con sus alas doradas; a las fieras de los montes y de los mares y a todo lo que la tierra nutre y contemplan los ardientes rayos del Sol, y también a los hombres, pues tú eres la única, Cipris, que ejerces sobre todos una majestad de reina"⁵.

σὺ τὰν θεῶν ἄκαμπτου φρένα καὶ βροτῶν ἄγεις, Κύπρι,
σὺν δ' ὁ ποικιλόπτερος ἀμφιβαλῶν ὠκυτάτῳ πτερῶ.
ποτάται δὲ γαίαν εὐάχητόν θ' ἄλμυρὸν ἐπὶ πόντον,
θέλγει δ' Ἔρωσ ὧ μαινομένα κρᾶδιᾶ πτανὸς ἐφορμάσῃ χρυσοφαῆς,
φύσιν ὄρεσκόων σκύμων πελαγίων θ' ὅσα τε γὰ τρέφει
τά τ' αἰθόμενος ἄλιος δέρεται, ἄνδρας τε:
σμπάντων βασιληίδα τιμάν, Κύπρι, τῶνδε μόνᾳ κρατύνεις.
(Hipólito v. 1268 – 1281).

Pese a que la anterior traducción de Gredos indica un camino conveniente para un lector moderno, quisiera sugerir una nueva interpretación que transporte el sentido original del coro hacia un sendero que posiblemente no ha sido transitado antes.

Debido a la complejidad y la riqueza que encierra el fragmento tomado de *Hipólito*, este análisis tendrá como objeto de interpretación únicamente la primera línea. Sus palabras en griego anuncian: σὺ τὰν θεῶν ἄκαμπτου φρένα καὶ βροτῶν ἄγεις, Κύπρι (*Hipólito* v. 1269).

⁵ Traducción de Alberto Medina González.

La labor hermenéutica estará centrada, principalmente, en tres componentes radicales del verso: el sustantivo acusativo ἡ φρήν, el verbo transitivo ἄγω y el sustantivo vocativo ἡ Κύπρις.

1. Entraña y moral

En la aurora de la civilización griega, especialmente con la poesía épica, aparecieron algunas observaciones concernientes a la fuerza vital de los seres en movimiento. En Homero, por ejemplo, puede encontrarse una colección de terminologías que se refieren al alma y sus funciones: ὁ θῦμός, τὸ ἦτορ, ὁ νοῦς, ἡ καρδίᾱ, ἡ φρήν γ' ἢ ψυχή.

Nuestra máxima resguarda una de ellas: φρήν, palabra que fue traducida por Medina como corazón, y la cual, acertadamente, en varios idiomas sirve de título para el lugar metafórico en donde se ubican el amor y otros sentimientos del hombre moderno. Sin embargo, en la época homérica en Grecia φρήν indicaba, anatómicamente hablando, el diafragma o la entraña, aquel sitio que los griegos le atribuían a la inteligencia, a la excitación anímica y a otras actividades cognitivas.

Desde luego que con el surgimiento de la tragedia hubo cambios significativos en la concepción de la actividad anímica propuesta previamente en la épica. Los trágicos, incluido Eurípides, abarcaron innovaciones en el uso del vocabulario psíquico, aunque también continuaron en ciertas ocasiones con la tradición homérica. Es importante recalcar que, de todas las funciones vitales y psíquicas halladas en los textos trágicos, el término φρήν es el más repetido no solo en Eurípides, sino también en Sófocles y Esquilo. En sus diecisiete tragedias, la palabra φρήν se encuentra nombrada por Eurípides 117 veces⁶.

No es simple azar que diversos términos en castellano, aunque pasen inadvertidos en el hablar cotidiano, aún amparen las raíces de la palabra φρήν. Comúnmente, aquella herencia etimológica acontece en el idioma español bajo expresiones que ilustran un asalto del ánimo o del espíritu. Por un lado, tenemos la expresión *frenesí* en cuyo sentido, entendido como una violenta perturbación del ánimo, hallamos una aproximación a la entraña

⁶ (Sullivan, 2000, p. 10).

apropiada por Eurípides: un lugar que puede soportar severas alteraciones externas. Igualmente, la encontramos en términos relacionados con trastornos mentales, tales como *esquizofrenia* y *oligofrenia*, donde vemos la importancia que tuvieron las intuiciones helénicas sobre el alma en la construcción del léxico de la psiquiatría moderna. Si bien hay similitudes entre el mundo moderno y el clásico, no sería correcto afirmar que los griegos contaban con un desarrollo científico sobre el alma como lo que se conoce hoy en día bajo el título de psicología o psiquiatría.

No obstante, puede advertirse que los vestigios griegos en nuestra lengua apuntan a un pasado que para muchos parece estar marchito, pero tal como lo hemos visto antes, es un pasado que se esconde lleno de vitalidad en nuestras palabras y del cual, queramos o no, todavía seguimos siendo deudores. Como herederos de ese pretérito, por lo tanto, la naturaleza de la entraña concebida por Eurípides plantea un trayecto que no es distante de la concepción contemporánea del alma.

Constatamos ahora, para continuar por el sendero de la paremia, que la característica más sobresaliente de la entraña en Eurípides es su vínculo con la determinación moral⁷. Para el trágico ateniense, más que cumplir una función fisiológica, la entraña era el lugar, similar a un campo de batalla, donde algunos agentes externos podían incidir, ya sea haciéndola más fuerte o debilitándola, o influenciándola para tomar decisiones morales. Por eso, presente en la tragedia como una causa externa, Cipris tiene facultades para enfermar de amor a la entraña de Fedra. Una evidencia de nuestra intuición aparece, al comienzo de la tragedia, en un intercambio de palabras que la Nodriza tiene con la princesa:

"Gran ciencia adivinatoria se necesita para saber
qué dios te agita y te ataca la entraña, niña"⁸⁻⁹.

⁷ (Sullivan, 2000, p. 31).

⁸ Traducción de Alberto Medina González.

⁹ A lo largo de la sección "Entraña y moral", haré una intervención, con fines académicos, de las citas traducidas previamente por Alberto Medina González; cada vez que la palabra φρήν aparezca en la cita original de Eurípides, cambiaré la palabra elegida en la traducción de Medina por la palabra entraña.

τάδε μαντείας ἄξια πολλῆς, ὅστις σε θεῶν ἀνασειράζει
καὶ παρακόπτει φρένας, ὦ παῖ. (Hipólito v. 238).

Así pues, los dioses son una de las diferentes influencias externas que, conforme al verso anterior, pueden enfermar moralmente el dominio de la entraña. Otros agentes también son las pócimas y los filtros, los cuales afectan o sanan ciertas funciones de la entraña. El posible efecto de su interacción lo vemos cuando, con el deseo de aliviar el ataque que ha recibido Fedra por parte de Cipris, la nodriza le ofrece a Fedra pócimas que:

“Sin causarte infamia y sin perjudicar tu entraña,
calmarán tu enfermedad”¹⁰.
ἄ σ’ οὐτ’ ἐπ’ αἰσχροῖς οὐτ’ ἐπὶ βλάβῃ
φρενῶν παύσει νόσου τῆσδ’ (Hipólito v. 511).

Episodios de este tipo, donde las mujeres son la presa preferida de Cipris, provocan la impresión de que los hombres gozan de una mayor determinación para resistir a la influencia de la diosa chipriota. Sin embargo, esta capacidad de soportar un hechizo amoroso no estaba necesariamente vinculada al género, sino, más bien, a la madurez de la entraña. Comprobamos ahora esta hipótesis en palabras de Teseo:

“Sé yo de jóvenes que no son más fuertes que las mujeres,
cuando Cipris turba su entraña”¹¹.
οἶδ’ ἐγὼ νέους, οὐδὲν γυναικῶν ὄντας ἀσφαλεστέρους,
ὅταν ταραΐξῃ Κύπρις ἠβῶσαν φρένα (Hipólito v. 965).

En efecto, es creído que en los griegos “la entraña cambia con el tiempo e idealmente mejora con la edad”¹². Del mismo modo que en las tragedias de Eurípides, donde la templanza de ánimo arriba a la entraña con los años, Homero nos lo reafirma:

¹⁰ Traducción de Alberto Medina González.

¹¹ Traducción de Alberto Medina González.

¹² (Sullivan, 2000, p. 11).

"Tú que la inflexible entraña de los dioses
y de los mortales persuades, Cipris"

"Las entrañas de los jóvenes siempre flotan en el aire;
mas si el anciano está con ellos, adelante y atrás mira,
a fin de que resulte lo netamente mejor para ambas partes"¹³.

αιει δ' ὀπλοτέρων ἀνδρῶν φρένες ἠερέθονται:
οἷς δ' ὁ γέρον μετέησιν ἄμα πρόσσω καὶ ὀπίσσω λεύσσει,
ὅπως ὄχ' ἄριστα μετ' ἀμφοτέροισι γένηται (Homero, Il. 3.108).

Con todo esto, si bien es un correcto acercamiento asegurar que la entraña es análoga al corazón, como se encuentra en la traducción de Medina, proponemos en cambio que: la entraña, además de ser un órgano de la anatomía antigua, es semejante al carácter abstracto de la moral modernista, porque ambos, estando encargados de tomar decisiones en situaciones críticas, pueden verse influenciados por diversos agentes externos. Concuerdan la entraña y el carácter, por lo tanto, en que para soportar la persuasión de terceros se necesita del buen juicio y la sensatez, virtudes conquistadas con la edad y la experiencia.

2. Movimiento y persuasión

La idea de que el lenguaje es un instrumento cuya tarea es informar únicamente sobre la naturaleza del mundo que nos rodea, ha querido empobrecer la complejidad oculta en las intenciones de las palabras. Para no reducir drásticamente sus posibilidades, debemos reconocer en él dos dimensiones: una real y otra virtual¹⁴. Esta ambivalencia lingüística, precisamente, coincide con la esencia del verbo ἄγω.

Con respecto a los significados del verbo, podría argüirse que a ἄγω le corresponde una variedad de sentidos: lo encontramos traducido en el diccionario como conducir, llevar, guiar, regir, inducir o persuadir. La elección de la traducción adecuada depende, entonces, del contexto en el que el verbo se encuentre empleado. Establecidos en la doble cualidad del lenguaje, nos

¹³ Traducción de Emilio Crespo.

¹⁴ (Langacker, 1999, pp. 77-103).

daremos a la tarea de demostrar porqué Eurípides hace uso del verbo ἄγω con un sentido virtual, y también, los motivos que nos llevan a traducirla en español como persuadir.

Identifiquemos, en primer lugar, un verso de la Odisea que acuña el verbo ἄγω y cuya acción es de índole real:

"Arrastraban al toro de los cuernos"
βοῦν δ' ἀγέτην κεράων (Homero, Od. 3.439).

En la frase anterior, el verbo –conjugado en tercera persona dual imperfecto del modo indicativo activo– denota un sentido real porque sus elementos, tanto el toro como aquellos que lo llevan, se encuentran presentes en la realidad. Es decir: el movimiento que ejerce el sujeto sobre el objeto, por lo tanto, puede ser visto y ejecutado en un plano físico.

Esta traducción, adicionalmente, nos indica dos funciones del verbo ἄγω que debemos también tener en cuenta: su capacidad de transportar una cosa de un estado a otro y su papel transitivo en la oración.

Veamos, por otro lado, dos modos en los que Eurípides emplea este verbo en sus obras, aunque ahora el verbo ἄγω se encuentre distanciado de la modalidad real:

"El propio miedo me conduce hacia aquello que temo"¹⁵.
φόβος γὰρ ἐς τὸ δέϊμα περιβαλὼν μ' ἄγει. (Helena v. 312).

"Un dios arrastra nuestra victoria"¹⁶.
θεὸς ἀμετέραν τις ἄγει νίκαν (Electra v. 590).

Ambos ejemplos, de igual modo, comparten las cualidades gramaticales que identificamos en la primera oración: la transitividad, porque el verbo exige necesariamente un objeto en el que recaiga la acción, y a su vez, la asociación con el movimiento, pues en ambos versos el objeto recibe siempre por parte del sujeto un cambio de estado.

¹⁵ Traducción de Luis Alberto de Cuenca y Prado.

¹⁶ Traducción de José Luis Calvo Martínez.

Los dos versos de Eurípides, además, nos permiten descubrir que comparado con el verso de la *Odisea*, el contexto se aleja de un plano meramente real, y en cambio, su sentido nos abre paso hacia una dimensión virtual.

Distinguiamos respectivamente: ὁ φόβος que en la mitología griega es la personificación del miedo y el horror, aparece en la primera oración traducido como el propio miedo y es quien conduce a Helena hacia lo que ella teme (τό δαίμα). Igualmente apreciamos que en la segunda oración un dios (ὁ θεός) arrastra la victoria (ἡ νίκη) de aquellos que sentencian el canto. La acción del verbo en ambas estrofas, que dan cuenta de una fuerza ejercida desde un plano virtual, prueba el interés de Eurípides en dotar de existencia y poder a dioses ubicados en otra dimensión: quienes ausentes en la realidad fáctica, logran ejercer un movimiento crucial sobre el componente anímico de los seres involucrados en el plano real.

Pues bien: ¿qué diferencia sustancial encontramos entre el verbo de la estrofa en la *Odisea* y el verbo de la sentencia en *Hipólito*? Si bien en los dos versos acontece el movimiento de un sujeto sobre un objeto, aquella fuerza utilizada para llevar al toro de los cuernos ocurre en un plano real, y por lo tanto, esta es ejercida sobre el cuerpo del animal. En cambio, cuando leemos que Cipris conduce la entraña de los mortales, podemos afirmar que ella ejerce, análogamente, la misma fuerza sobre el toro, pero ahora aquella potencia recae sobre los hombres. Sin embargo, desciframos que este poder de la diosa, cuyo vigor se ha originado en un plano virtual, ya no somete al cuerpo, sino que su intervención, siendo imperceptible, sucede ahora en una entidad psíquica que sin duda es la entraña inflexible.

Aristóteles, acerca de este movimiento virtual que induce a la entraña, nos indica en *La Ética* a Eudemo que:

"La persuasión conduce [...] no por fuerza bruta, sino voluntariamente"¹⁷.

ἡ δὲ πειθῶ τῇ βίᾳ καὶ ἀνάγκῃ ἀντιτίθεται. ὁ δ' ἐγκρατὴς ἐφ' ἃ πέπεισται ἄγει, καὶ πορεύεται οὐ βίᾳ, ἀλλ' ἐκῶν (Et. Eud. 2.1224a 40).

¹⁷ Traducción de Julio Pallí Bonet.

La diferenciación hecha por Aristóteles, entre la fuerza bruta (ἡ βῖα) y lo voluntario (ἐκὼν), corrobora nuestra tesis sobre la dimensión real y virtual del verbo ἄγω: mientras la fuerza bruta es perceptible y conduce externamente al cuerpo, la persuasión, no obstante, altera virtualmente a las entidades internas y psíquicas, como la entraña o la voluntad, de quien es persuadido. Pero la persuasión (ἡ πειθῶ), sutil y tenue como el hechizo efervescente de Afrodita en la entraña, no es menos violenta que la fuerza bruta (ἡ βῖα) utilizada para dirigir el cuerpo de las bestias. Así, y en definitiva, sobre esta violencia disimulada que gobierna nuestro impulso vital, Eurípides concluye con lucidez:

“La persuasión, la única tirana de los hombres”¹⁸.

Πειθῶ δὲ τὴν τύραννον ἀνθρώποις μόνην (Hécuba v. 816).

3. Afrodita y tiranía

Hace más de un siglo, los estruendos poéticos de Friedrich Nietzsche ya anunciaban una olvidada contradicción oculta en la génesis del arte griego¹⁹. No nos sorprende, entonces, que aquel hallazgo de la filología alemana también resuene con las estrofas reunidas en la tragedia de Hipólito: Afrodita y Artemisa, dos deidades antagonicas, que eran representaciones apoteósicas de un conflicto irreconciliable entre dos leyes, cuya autoridad reinaba sobre la totalidad del cosmos helénico. Una oposición celestial de tal alcance y con tal pretensión, nos señala un asunto particular que para los griegos debía ser decisivo, en efecto, solo entendiendo la naturaleza de Artemisa y su fuerza opuesta podremos descifrar la perturbación que Cipris desencadenaba en la entraña de mortales y dioses.

Encargada de la reproducción y estimulando los instintos sexuales de quienes atacaba, Cipris era necesaria para prolongar de la grandeza poblacional de un imperio. Acertadamente, aquel fervor fértil de la diosa coincide con uno de los persuasivos versos pronunciados por la anciana Nodriza:

¹⁸ Traducción de Juan Antonio López Férez.

¹⁹ (Nietzsche, 2012, p. 49).

“Tú que la inflexible entraña de los dioses
y de los mortales persuades, Cipris”

“Todo nace de ella. Es la que siembra y concede el amor,
del cual nacemos todos los que habitamos en la tierra”²⁰.

πάντα δ' ἐκ ταύτης ἔφυ: ἥδ' ἐστὶν ἡ σπείρουσα καὶ διδοῦσ' ἔρον,
οὗ πάντες ἐσμὲν οἱ κατὰ χθόν' ἔκγονοι (Hipólito v. 446 – 450).

Pero no siempre las cosas eran así, pues había quienes se atrevían a oponerse a sus deseos: siendo un joven de sangre noble, Hipólito estaba obligado a alargar, por medio del matrimonio, la hegemonía de su linaje; y no obstante, el hijo de Teseo se resistía firmemente a su responsabilidad familiar con castidad y abstinencia, los que fueron evidentes signos de una supremacía en decadencia.

La resistencia de Hipólito hacia los instintos animales acontece, a lo largo de la tragedia, bajo distintas asociaciones: la castidad, el amor a la caza y el gusto por adiestrar los caballos. Veamos, en contraste con el verso de la Nodriz, la excesiva adulación a la virginidad y a la inocencia en la metafórica ofrenda que el devoto le hace a su divinidad:

Oh diosa, te traigo, después de haberla adornado,
esta corona trenzada con flores de una pradera intacta,
en la cual ni el pastor tiene digno apacentar sus rebaños,
ni nunca penetró el hierro (Hipólito v. 74 – 76) ²¹.

La obsesión por controlar y eludir lo sexual, causante de su tragedia, la vemos resumida en un solo símbolo: la diosa Artemisa. A menudo representada como una cazadora, llevando un arco y flechas, era la divinidad helénica del terreno virgen y el dominio de los animales silvestres. Ella mediaba entre el mundo salvaje de los animales y el mundo civilizado de los humanos que, con artilugios y artimañas, buscaba atraparlos.

Simbólicamente ambas son rivales, pues mientras Cipris suscita los tempestuosos instintos animales, Artemisa representa la transición de lo libre y lo salvaje hacia lo adiestrado o cazado. El simbolismo de Afrodita, por lo tanto, encuentra su inversión en Artemisa: las aves, por ejemplo, que son criaturas aladas y libres,

²⁰ Traducción de Alberto Medina González.

²¹ Traducción de Alberto Medina González.

eran relacionadas con el amor de Eros, e indudablemente con Cipris, en cambio, los cazadores buscando protegerse de un posible asalto erótico, y con afán de atraparlas, colmaban los bosques de redes y trampas. La poeta Safo en uno de sus fragmentos nos permite demostrar que por estar dotado de alas y temiendo las artimañas de sus adoradores, a Artemis: “Eros nunca se acerca”. *ερος οὐδέμα πίλναται* (fr. 44a.11).²²

Esta contradicción simbólica nos asegura que ya había entre los griegos un saber que reconocía la necesidad de estimular la reproducción en el mundo. Pero ellos, por otro lado, también buscaban dominar el deseo desenfrenado que causaba el delirio amoroso. Un constante contra-movimiento que oscilaba entre la embriaguez orgiástica y la domesticación de las pasiones.

Ahora bien: la *hybris* cometida por Hipólito en nombre de Artemisa no estaba vinculada a un deseo individual que simplemente rechazaba el lecho nupcial, sino que el joven se negaba a continuar con las obligaciones políticas de su ascendencia: el ávido cazador permanecía ocioso en el bosque evitando a las mujeres, el matrimonio y el sexo, y de este modo, la reproducción, la creación de un hogar y la polis. Por eso, Hipólito no era simplemente un varón frígido, él era para su época un ciudadano irresponsable²³.

Aunque en Grecia debía ser bello ver a un joven devoto de una admirable diosa como Artemisa, su devoción dejaba de ser bella cuando el apego a ella lo convertía en un ciudadano inflexible, pues rígido en sus creencias, olvidaba otras responsabilidades con su ciudad, como surcar la tierra y el útero de una esposa. Esta señal de decadencia en Hipólito, quien se niega a crecer y a conocer los frutos del amor, ya la encontramos desaprobada en uno de los versos que el sirviente, e igualmente cazador, le hace al joven griego, quien criticándole su extrema devoción por Artemisa le dice:

“Hay que honrar a todos los dioses, hijo mío”.
τιμαῖσιν, ὦ παῖ, δαιμόνων χρῆσθαι χρεῶν (Hipólito v. 107)²⁴.

²² (Carson, 2003, p. 93).

²³ (Budin, 2016, 45).

²⁴ Traducción de Alberto Medina González.

"Tú que la inflexible entraña de los dioses
y de los mortales persuades, Cipris"

Pero debido a que la arrogancia de Hipólito insistente en rechazar el culto de Cipris y afectaba por completo el destino de Trecén, la diosa del amor tenía derecho a castigar con severidad su virginidad, así como ella misma lo pronuncia:

"Tengo en consideración a los que reverencian mi poder
y derribo a cuantos se ensorbecen contra mí".

τοὺς μὲν σέβοντας τὰμὰ πρεσβεύω κράτη,
σφάλλω δ' ὅσοι φρονοῦσιν εἰς ἡμᾶς μέγα. (Hipólito v. 5) ²⁵.

El poder de Afrodita, claro está, no podía atacar directamente la entraña inflexible y domesticada de Hipólito, porque al ser un fiel devoto de Artemisa, como lo hemos dicho, las cobardes flechas de Eros no podrían estar cerca de él. Lo que sí estaba bajo el control de Cipris, en cambio, son aquellas fuerzas que para él, y también para su diosa, le son ingobernables: los impulsos salvajes de las bestias que superan cualquier tipo de amaestramiento o truco.

Víctima del peor de sus miedos, las fieras indómitas, el castigo que recibe Hipólito por parte de Afrodita, no solo nos enseña la grandeza de la autoridad de Cipris en el mundo, sino también cómo la arrogancia humana de Hipólito, creyendo domesticar todo lo que es salvaje a su antojo, nos recuerda que incluso aquello que evoca la mayor mansedumbre, en el fondo, aún guarda el vestigio de sus instintos agrestes. Por eso, cuando los caballos de Hipólito se desbocan llevándolo a su muerte, sus súplicas ruegan inútilmente:

"¡Deteneos, yeguas criadas en mis cuadras, no me quitéis la vida!".

Στήτ', ὧ φάτναισι ταῖς ἐμαῖς τεθραμμέναι (Hipólito v. 1240) ²⁶.

Distante de un mediocre maniqueísmo, el camino trazado por esta interpretación nos ha comprobado que, fundamentalmente opuestas, tanto Afrodita como Artemisa eran diosas complementarias del espíritu griego, entendidas como fuerzas sobrenaturales necesarias para proteger a La Hélade del

²⁵ Traducción de Alberto Medina González.

²⁶ Traducción de Alberto Medina González.

declive o la infertilidad. Así, y de acuerdo con el momento vital, era admirable tener flexibilidad en la entraña y mutar hacia los valores divinos que cada día requería. Y, aunque dueña de una fuerza que podía tiranizar el mundo, vimos que Cipris no siempre gobernaba y persuadía caprichosamente las entrañas de los mortales y dioses.

Arte y Literatura comparada

*“Un pájaro que venía volando chocó contra su pecho
e inmediatamente fue convertido en espuma”*

Los poemas de la ofensa
Jaime Jaramillo Escobar.

Para los griegos no era suficiente con escuchar los cantos míticos de su teogonía, ciertamente, ellos también querían observar y reconocer las vivas descripciones de sus dioses en pinturas y esculturas. Los artistas helénicos, para saciar la curiosidad del pueblo, elaboraban obras figurativas y antropomórficas que consideraban una revelación epifánica (ἐπιφάνεια) de la divinidad. Herederos de ese gusto por la representación y la imagen, nuestra época se halla cubierta por manifestaciones gráficas –ya sean arte pictórico, fotografía o cine– cuya intención, quizá similar a la griega, es hacer más comprensibles las ideas que de otro modo serían enmarañadas y abstractas.



Figura 1: Johann J.
Kändler
1706 – 1775.

Pues bien, no solo motivado por la sensibilidad que despiertan el arte y la literatura, sino también deseoso por esclarecer, aún más, la hegemonía de Cipris en el mundo, quisiera comparar el sentido de la sentencia con dos expresiones artísticas que son tan ingenuas como cotidianas: por un lado, algunos epigramas de la antología palatina, y por el otro, las porcelanas modernas Meissen, una compañía alemana que desde el siglo XVIII ha producido una serie de miniaturas Rococó, donde la mitología griega y romana se representa en pequeñas escenas bucólicas.

“Tú que la inflexible entraña de los dioses
y de los mortales persuades, Cipris”

No soy el primero en señalarlo: Eros, el niño alado, era indispensable para cumplir con los designios de Afrodita. El parentesco lo vemos inmediatamente después de finalizar el verso, cuando el canto menciona al leal ayudante de Cipris:

“[...] y contigo el de plumas multicolores merodeando con rápidas alas”.

σὺν δ' ὁ ποικιλόπτερος ἀμφιβαλῶν ὠκυτάτῳ πτερῶ (Hipólito v. 1270).

Este ser divino acompañando a su madre, nos aparece de pronto en una estatuilla (fig. 1) que va más allá de las reglas que rigen a la cerámica: aunque sólida, nos deja ver, queriendo emprender el vuelo, los suaves aleteos de un Cupido que, atado delicadamente a las manos de Venus por primera vez agita sus alas. Así, a pesar de su material inanimado, la porcelana quizá poseída por el engaño artístico, nos desoculta con un movimiento mágico la aurora del amor que conduce el mundo, pero también este sustrato estático, aun siendo el mismo y a veces adaptándose a su cualidad original, nos paraliza con el terror de la muerte que el aguijón amoroso siempre camufla:



Figura 2: Johann J. Kändler,
1706 - 1775

¡Terrible, terrible Eros es! Pero ¿a qué andar diciendo,
entre mil gemidos, que es Eros terrible?

Ríe el niño con ello y así, cuanto más se le injuria,
más goza y se crece con mis vituperios.

Un enigma es, ¡oh Cipris!, que tú, la nacida del glauco
oleaje del mar, fuego hayas parido” (Ant. Gr. V, 176)²⁷.

²⁷ Traducción de Manuel Fernández-Galiano (δεινὸς Ἔρως, δεινός. τί δὲ τὸ πλεόν, ἦν πάλιν εἶπω, καὶ πάλιν, οἰμῶζων πολλάκι, ‘δεινὸς Ἔρως; ἦ γὰρ ὁ παῖς τούτοις γελᾷ, καὶ πυκνὰ κακισθεῖς ἤδεται: ἦν δ’ εἶπω λοιδόρα, καὶ τρέφεται. θαῦμα δέ μοι, πῶς ἄρα διὰ γλαυκοῦ φανεῖσα κύματτος, ἐξ ὕγρου, Κύπρι, σὺ πῦρ τέτοκας.

Cuando desvanece su dulce y benévolo hechizo, ya lo hemos visto, el belicoso encanto de Cipris, y el arco guerrero de Eros, nos llama al combate:

¿Por qué, Citerea,
este peso enojoso soportas
revestida con armas
que a Ares corresponden?
Desarmaste a Ares mismo desnuda;
si un dios es vencido por ti,
es vano que vayas armada entre
humanos (Ant. Gr. XVI, 171)²⁸.

Sí, poderosa es Cipris, pues sus persuasivas armas no solo persiguen a los indefensos mortales (βροτός) pues también sin miedo agreden la entraña de sus semejantes, los dioses (θεῶν φρένα):

"Zeus a Eros: 'te voy a quitar todos tus dardos'.
El alado: 'trueno y te transformarás otra vez en un cisne' (Ant. Gr. IX, 108)²⁹.

Vemos entonces cómo el juguetón y peligroso Eros, ya volando libre, ha convertido al majestuoso Zeus en cisne (fig. 2). Cupido inyecta de tal forma energía y vida a esta inmóvil figura, que la rígida (ἄκαμπτον) porcelana se doblega ante el erótico gesto de Leda, quien apaciblemente corona con flores el largo y perlado pescuezo de su enamorado Zeus.

Pero en medio del bosque los plumíferos no siempre vuelan serenos (fig 3.), donde hay devotos de Artemis o cazadores de pájaros, existen redes y artimañas que no dejan vivir tranquilo el amor de Eros:

²⁸ Traducción de Manuel Fernández-Galiano (Ἄρεος ἔντεα ταῦτα τίνος χάριν, ὦ Κυθήρεια, ἐνδέδυσαι, κενεὸν τοῦτο φέρουσα βάρος; αὐτὸν Ἄρη γυμνῆ γὰρ ἀφώπλισας; εἰ δὲ λείλειπται καὶ θεός, ἀνθρώποις ὄπλα μάτην ἐπάγεις).

²⁹ Traducción de Guillermo Galán Vioque (ὁ Ζεὺς πρὸς τὸν Ἔρωτα: 'βέλη τὰ σὰ πάντ' ἀφελοῦμαι;' ἡὼ πτανός: 'Βρόντα, καὶ πάλι κύκνος ἔσῃ').

"Tú que la inflexible entraña de los dioses
y de los mortales persuades, Cipris"

Todas tus armas te voy a quemar, sí, por Cipris,
tu arco, Eros, y los dardos y la escítica aljaba.
Quemaré ... ¿Por qué arrugas tu chata nariz y te burlas
con sardónica risa que habrá de pesarte?
Voy a cortarte esas alas veloces que inspiran
pasión, y a tus pies pondré trabas de bronce.
Pero va a ser quizá una victoria cadmea el uncirte
a mi alma como a un lince cerca del aprisco.
Vete, pues, me venciste; recoge tus leves sandalias
y hacia otros emprende tu rápido vuelo
(Ant. Gr. V, 179)³⁰.



Figura 3: Heinrich
Schwabe,
1877-1880.



Figura 4: Heinrich
Schwabe,
1877-1880.

En el juego de atraparse con alas atadas unos a otros, y desposeído de sus ardientes flechas, ahora el simpático Eros es la víctima (fig. 4):

¿Quién así te trabó y te esculpió impíamente cazado?
¿Quién ató a la espalda tus manos y puso manchada tu cara?
¿Qué fue de tus rápidas flechas, pobre de ti, qué fue de tu
aljaba abrasante?

³⁰ Traducción de Manuel Fernández-Galiano.

En vano sin duda penó el escultor que al que enciende de deseo a los dioses encarceló en tal trampa (Ant. Gr. XVI 196)³¹.

Conclusión

La interpretación de estas nueve palabras, sentenciadas originariamente por Eurípides, trazó un camino que nos condujo hasta uno de los elementos más importante de la cultura griega: el amor, representado en la figura indisoluble de Eros y Cipris. Pero, sobre todo, la apertura de esta vía quiso explorar nuevas rutas de aprendizaje en las lenguas clásicas, donde las palabras griegas vuelven a la vida, dejando de ser algo que se encuentra enterrado y sin vida en un pasado ya muy distante.

Con todo esto, quisiéramos dar finalmente un corto repaso de la sentencia citada: “Tú que la inflexible entraña de los dioses y de los mortales persuades, Cipris”, σὺ τὰν θεῶν ἄκαμπτον φρένα καὶ βροτῶν ἄγεις, Κύπρι (*Hipólito* v. 1269). Señalamos de nuevo tres puntos que, después de lo comentado hasta aquí, no nos pueden resultar extraños:

1. **Entraña (φρήν):** Este sustantivo es el lugar anatómico que los griegos le atribuían a la inteligencia, a la excitación anímica y a otras actividades cognitivas. Pero en Eurípides, más que eso, la entraña era una entidad psíquica relacionada con la moral que podía ser atacada violentamente por diversos agentes externos, ya fueran dioses o pócimas. Por lo tanto, para soportar la persuasión de terceros, ella necesitaba del buen juicio y la sensatez; virtudes que, según los griegos, solo llegaban a la entraña con la edad y la experiencia.
2. **Persuadir (ἄγω):** Este verbo tiene dos cualidades relevantes: ser transitivo y su relación con el movimiento, es decir, su presencia en una oración significa que un sujeto es capaz de cambiar el estado de un objeto. Cuando este verbo se vincula

³¹ Traducción de Manuel Fernández-Galiano.

con la entraña, al ser una entidad psíquica griega, deja de regir un plano real, como el cuerpo, y domina en cambio sobre una dimensión virtual. De este modo, decidimos traducirla por persuasión, porque este verbo suscita una violenta fuerza invisible capaz de cambiar las opiniones voluntariamente.

- 3. Cipris (Κύπρις):** Este otro sustantivo es una denominación habitual que se le atribuye a Afrodita y está relacionada con su lugar de nacimiento: Chipre. En Eurípides, Cipris es la poderosa diosa del amor, encargada de incitar la reproducción y de estimular los instintos sexuales de los que ataca. Su poder tiránico tenía la capacidad de dominar no solo a los hombres, sino también a sus iguales, los dioses. Junto con Artemisa, ambas representan dos leyes universales antagónicas que cuando se cruzan, generalmente, son motivo de una tragedia.

Bibliografía

Literatura clásica

- Aristóteles (2019). *Ética a Eudemo*. Trad. Julio Pallí. Barcelona: Gredos.
- Eurípides (2015). *Tragedias I*. Trad. Jose Luis Calvo Martínez, Alberto Medina González y Juan Antonio López Férez. Madrid: Gredos.
- Eurípides (2015). *Tragedias II*. Trad. Jose Luis Calvo Martínez. Madrid: Gredos.
- Eurípides (2015). *Tragedias III*. Trad. Luis Alberto de Cuenca y Prado. Madrid: Gredos.
- Homero (2014). *Iliada*. Trad. Emilio Crespo. Madrid: Gredos.
- Longo (1997). *Dafnis y Cloe*. Trad. Máximo Briosio Sánchez. Madrid: Gredos.

Literatura moderna

- Budin, Stephanie (2016). *Artemis*. New York: Routledge.
- Carson, Anne (2003). *If not, winter: fragments of Sappho*. New York: Vintage Books.
- Fernández-Galiano, Manuel (trad.) (1978). *Antología Palatina (Epigramas Helenísticos)*. Madrid: Gredos.

- Galán, Guillermo (trad.) (2004). *Antología Palatina II: La guirnalda de Filipo*. Madrid: Gredos.
- Heidegger, Martin (1991). *Gesamtausgabe: I. Abteilung: Veröffentlichte Schriften (1910–1976), 3. Kant und das Problem der Metaphysik*. Frankfurt: Vittorio Klosterman.
- Langacker, Ronald (1999). “*Virtual Reality*”, *Studies in the Linguistic Sciences* v. 29, 77-103, Illinois: University of Illinois.
- Nietzsche, Friedrich (2012). *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*. Trad. Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza Editorial.
- Rohde, Erwin (2012). *Psique: La idea del alma y la inmortalidad entre los griegos*. Trad. Wenceslao Roces. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Sullivan, Shirley (2000). *Euripides' Use of Psychological Terminology*. Montreal: McGill-Queen's University Press.

Palabras insolentes e inarmónicas. La desdicha de resistir a un dios en *Las bacantes* de Eurípides

John Mario Hoyos Martínez¹.

Introducción

ESTE ARTÍCULO tiene como enfoque una didáctica de las lenguas clásicas y consiste, en primer lugar, en realizar un análisis morfosintáctico del siguiente verso de *Las bacantes* de Eurípides: ἀχαλίνων στομάτων ἀνόμου τ' ἀφροσύνας τὸ τέλος δυστυχία (v. 398). Para ello, hemos recurrido al análisis hermenéutico, con el cual comentamos cada una de las palabras de esta paremia, su significado, identidad y función en el verso. Para situar al lector, hacemos un breve comentario del contexto y el lugar en el que aparece dicha paremia.

En segundo lugar, realizamos un comentario interpretativo, no ya del verso en su totalidad, sino del concepto νόμος (ley, costumbre, canto). Teniendo en cuenta lo polisémico de este concepto, hemos querido delimitarnos y espacio, a dar una sucinta cuenta de su significado en relación con la música y cómo está vinculado con la ley. Para ello, recurrimos a un testimonio que aparece en el *Tratado sobre la música* del Pseudo Plutarco, a un artículo sobre la teoría musical griega antigua escrito por Fuensanta Garrido Domené y Felipe Aguirre Quintero y a unos pasajes del diálogo *Leyes* de Platón, en los que constatamos que,

¹ Estudiante de Estudios literarios de la Facultad de Filosofía de la UPB (Seccional Medellín) Miembro del semillero de lenguas clásicas y semíticas. Correo electrónico: jhon.hoyos@upb.edu.co

para el filósofo griego, los cantos (*nómoi*) por su estructura y composición son un trasunto de la ley. Este aparato teórico lo contrastamos con la tragedia *Agamenón* de Esquilo, en la cual el concepto νόμος aparece con la acepción de canto, y con la comedia *Las ranas* de Aristófanes en la que también tiene este significado.

Por último, realizamos un comentario literario en el que damos cuenta del comportamiento del rey Penteo, el personaje de la tragedia *Las bacantes* de Eurípides, comparándolo con otros personajes de la tragedia que, por sus soberbias palabras, encontraron un fin desdichado.

Análisis morfosintáctico de un verso de *Las bacantes* de Eurípides

El verso de *Las Bacantes* de Eurípides que nos ocupa en este análisis es: ἀχάλινων στομάτων ἀνόμου τ' ἀφροσύνας τὸ τέλος δυστυχία “¡De bocas desenfrenadas, de la demencia sin norma, el fin es el infortunio!” (v. 389)².

En este verso nos encontramos con el adjetivo ἀχάλινος cuyo análisis morfológico indica lo siguiente: caso genitivo, número plural, género masculino. Su significado es: desbocado, desenfrenado, irrespetuoso. Tenemos luego el sustantivo de la tercera declinación στόμα que significa boca y al realizar el análisis morfológico constatamos que el caso es genitivo, número plural y género neutro.

Otro adjetivo que aparece en el verso es ἄνομος, que al acompañar al sustantivo στόμα adquiere las características de este. En este sentido el caso es genitivo, número singular y género neutro. Su significado es relevante para el análisis que venimos realizando, pues indica lo siguiente: ἄνομος califica a aquel que es injusto, sin ley, indica algo ilegal, también hace referencia a quien es malvado o criminal. El prefijo privativo indica algo que está por fuera del νόμος, es decir, a quien está por fuera del uso o de la costumbre. Muestra a quien carece de normas, de reglas, en síntesis, a quien está por fuera del derecho.

² La traducción de esta tragedia es de Carlos García Gual (1979).

Además, tenemos la partícula enclítica τε, y en este caso se presenta con la elisión. Esta regla gramatical se presenta cuando la palabra que sigue empieza con vocal. Su significado es: y, ya, por otra parte. Un ejemplo de ello lo encontramos en la misma tragedia de la siguiente manera: ἐν τοῖς λόγοισι δ' οὐκ ἔνεισί σοι φρένες “En tus palabras no tienes ninguna sensatez” (v. 269). Notemos la elisión de la partícula enclítica δέ que significa: pero, más, por otro lado, en cambio, etc.

Tabla descriptiva del verso		
Palabra	Identidad y función en el verso	Traducción directa
ἀχάλινος	Adjetivo. Caso genitivo, número plural, género masculino.	Desbocado, desenfrenado, irrespetuoso.
στόμα	Sustantivo de la tercera declinación. Caso genitivo, número plural, género neutro.	Boca.
ἄνομος	Adjetivo. Al acompañar al sustantivo στόμα (<i>stóma</i>), adquiere las características de éste. En este sentido el caso es genitivo, número singular, género neutro.	Sin ley, ilegal, injusto, malvado, criminal.
τε	Partícula enclítica con elisión.	Υ, ya, por otra parte.
ἄφροσύνη	Sustantivo de la primera declinación. Caso genitivo, número singular, género femenino.	Insensatez, locura.
τό	Artículo nominativo, género neutro.	Lo.
τέλος	Sustantivo de la tercera declinación. Caso nominativo, número singular, género neutro.	Realización, cumplimiento, consumación, resultado, consecuencia, conclusión, término, límite, fin.
δυστυχία	Sustantivo de la primera declinación. Caso nominativo, número singular, género femenino.	Mala suerte, desgracia, desdicha, revés, infortunio.

Tabla descriptiva del verso		
εἰμί	Verbo ser o estar. La forma verbal en este verso es tácita. En este caso, conjugado en la tercera persona del singular del tiempo presente, modo indicativo, voz activa: ἐστίν.	Verbo ser o estar.

Figura 1: análisis morfosemántico.

Otro sustantivo es ἀφροσύνη, cuyo análisis morfológico es el siguiente: caso genitivo, número singular, género femenino. Significa: insensatez, locura y está relacionado con el adjetivo ἄφρων que significa sinsentido. Es decir, la demencia sin norma –ἀνόμου τ’ ἀφροσύνας– en su desenfreno e irrespeto ἀχάλινος es insensata ἄφρων. El sustantivo ἀφροσύνη es lo contrario de σωφροσύνη: el buen sentido, la prudencia, la cordura y la sensatez.

Del sustantivo τέλος podemos decir lo siguiente: caso nominativo, número singular, género neutro. Diversas son las acepciones de este: puede significar realización, cumplimiento, consumación, resultado, consecuencia, conclusión, término, límite, fin, entre otros. Por último, tenemos el sustantivo δυστυχία, caso nominativo, número singular, género femenino y significa: mala suerte, desgracia, desdicha, revés, infortunio. En este verso la forma verbal es tácita y es el verbo εἰμί (ser o estar). En este caso, está conjugado en la tercera persona del singular del tiempo presente, modo indicativo, voz activa: ἐστίν.

Contexto en el que aparece el verso

Desairado porque el pueblo Tebano no lo reconoce como un dios, Dioniso ha enloquecido a las hijas de Cadmo y en el prólogo anuncia las desgracias que recaerán sobre estas desdichadas: “Por eso ahora las he aguijoneado fuera de sus casas a golpes de delirio, y habitan el monte en pleno desvarío” (v. 32-33). Las ha puesto frenéticas, delirantes, enfurecidas, παράκοποι φρενῶν (v.33) es la expresión que utiliza Eurípides para referirse al estado en que se encuentran las mujeres tebanas. Las ha transportado en un delirio μανία y enloquecidas, danzan en el monte en un extático baile.

Ya no piensan correctamente, arden en la dicha del transporte ἐκμαίνω (v.36) (poner fuera de sí, poner furioso, ponerse loco, alojar) fuera de sus hogares a cielo abierto.

Al no reconocer a la divinidad y despreciarla, Penteo, el hijo de Ágave, comete *hýbris* y en su jactancia, será víctima de su madre y sus hermanas, quienes lo confunden con un animal al verlo espiando los prohibidos rituales de las ménades. Es el propio Dioniso el que lo conduce a su triste sino: el σπάραγμα. Será despedazado y desgarrado por su propia madre y sus acompañantes como un animal ritual. Y se intuye que será víctima de la ὠμοφαγία: la carne cruda que se come en el cruento sacrificio.

Tras la discusión que hay entre Penteo, Tiresias y Cadmo sobre si se debe o no honrar a Dioniso, ya que para el primero de estos personajes, éste no es más que un dios extranjero, el coro canta lo siguiente: ἀχαλίνων στομάτων ἀνόμου τ' ἀφροσύνας τὸ τέλος δυστυχία “¡De bocas desenfrenadas, de la demencia sin norma, el fin es el infortunio!” (v. 389), que es el verso que analizamos anteriormente. De algún modo, es como si el coro estuviera anunciando el aciago fin de Penteo que, tras desoír los consejos de los ancianos Tiresias y Cadmo, actúa con ὕβρις y se enfrenta a Dioniso.

Comentario hermenéutico

Teniendo en cuenta lo polisémico del concepto νόμος, y por motivos de tiempo y espacio, el propósito de este comentario consiste en delimitar su significado al campo musical y especialmente dar cuenta de cómo esos cantos (νόμοι), que en un principio no se podían alterar por su estructura, están estrechamente relacionados con *la costumbre, la ley, la norma y las reglas*.

Fue en *Agamenón* de Esquilo donde encontramos el concepto νόμος bajo la acepción de *canto*, y en un principio nos pareció particular. Cuando Casandra lamenta el asesinato del atrida y su inminente final, el *Coro* le dice estas singulares palabras: ἀμφὶ δ' αὐτᾶς θροεῖς νόμον ἄνομον “Por ti misma cantas un canto desprovisto de melodía” (v. 1142)³. La singularidad que notamos

³ La traducción de esta tragedia es de Bernardo Perea Morales (1993).

fue la siguiente: el sustantivo νόμος, cuya acepción en este verso es *canto*, está precedido por el verbo contracto θροέω, conjugado en este caso en la segunda persona del singular, indicativo del tiempo presente, voz activa. Este verbo significa gritar, llorar en voz alta, cantar llorando. Es la voz de Casandra la que actúa en este pasaje; es el grito desgarrado de la extranjera en una patria que le es ajena, a la que llegó como botín de guerra, para ser asesinada. En este sentido, el adjetivo ἄνομος refuerza lo disonante e inarmónico del *canto* de la desdichada Casandra. El νόμος aparece aquí como un modo musical, como un canto. Al parecer, el νόμος era un canto religioso, en un principio dedicado a Apolo y luego a los demás dioses, que iba acompañado a veces con la cítara o el aulos y cuya estructura musical era rigurosamente seguida. En efecto, como lo plantean Garrido Domené y Aguirre Quintero:

En música, nómos ("convención", "ley" e incluso "ley de la ciudad") indicaba la composición y representación musical más importante, y si acaso, más intrigante, apta solo para virtuosos. Esta denominación alude a algo que ha de ser seguido, obedecido y respetado con rigor, de ahí que se aplicara a los himnos religiosos de origen popular y antiguo⁴.

Un testimonio de ello lo encontramos en el tratado *Sobre la música* del Pseudo Plutarco, en el cual, Onesícrates, Sotérico de Alejandría y Lisias conversan sobre los orígenes de la música y los cantos⁵. Este último dice que los *nómoi* recibían este nombre

⁴ Garrido Domené, Fuensanta y Aguirre Quintero, Felipe (2019). "Nómos y phýsis en la teoría musical griega antigua: 'Música normativa' y 'música natural'" Casas, patrimônio, civilização: nomus versus physis no pensamento grego. – Humanitas supplementum, p. 292.

⁵ Los comentaristas y traductores de este texto, José García López y Alicia Morales Ortiz nos aclaran que: "Entre los griegos los himnos religiosos, de origen popular y antiguo, estaban sometidos a unas leyes (*nómoi*), que les imponían una forma artística literaria y musical muy elevada, y que, por ello, no permitía cambios (...) Este tipo de canciones, por ello, fueron llamadas *nómoi*. Entre ellas existían varias categorías, que recibían un nombre distinto según fueran acompañadas de la cítara (o lira) o del aulo... 1) El nomo citaródico,

porque en ellos se debían respetar los modos y los ritmos: διὸ καὶ ταύτην ἔπωνυμίαν εἶχον: νόμοι γὰρ προσηγορεύθησαν, ἐπειδὴ οὐκ ἔξιγν παραβῆναι καθ' ἕκαστον νενομισμένον εἶδος τῆς τάσεως“por esto precisamente llevaban este sobrenombre: se los llamó *nomos*, porque no estaba permitido desviarse *del tipo de afinación* establecido para cada uno ⁶. Y es que, como sostienen Garrido Domené y Aguirre Quintero:

Para Ps. Plutarco, que intenta aclarar esta denominación para estas composiciones, se trataba de unas piezas musicales encuadradas en unas líneas melódicas tradicionales y repetitivas con unas características determinadas para diversas ocasiones, en donde no se permitía la variación o desviación del tipo de afinación establecido para cada uno⁷.

Más adelante estos autores agregan que: “Estas composiciones de canto coral o monódico acompañadas o no de un instrumento musical estaban dedicadas, en su origen, a Apolo.” Sin embargo, constatan que “más tarde, los himnos religiosos dirigidos a cualquier dios se componían bajo la rigidez literaria y musical de unos *nómoi* que no aceptaban modificaciones”. Por esto, es importante señalar que, en el diálogo *Leyes* de Platón VII, 799e, los *nómoi* están vinculados con la ley cívica⁸. En otras palabras, que estos *cantos*, por su manera de estar compuestos, para el filósofo funcionan como un trasunto de la ley: νόμους τὰς ᾠδὰς

el tipo más antiguo, inventado por Terpandro en el siglo VII a.C., era cantado por un solista, acompañado de la cítara; 2) el *nomos* aulódico, inventado por Polimnesto en el siglo VI a.C., era también un canto de solista, acompañado del aulo; 3) el *nomos* aulético era una melodía tocada solo con el aulo.” 48. Plutarco, *Moralia* XIII: Sobre la música. García López, José y Morales Ortiz, Alicia (2004). Plutarco, *Sobre la música*. Madrid: Gredos.

⁶ García López, José y Morales Ortiz, Alicia (2004). Plutarco, *Sobre la música*. Madrid: Gredos, p. 56.

⁷ Garrido y Quintero (2019). “Nómos y phýsis en la teoría musical griega antigua: ‘Música normativa’ y ‘música natural’” Casas, patrimônio, civilização: nomus versus physis no pensamento grego. – *Humanitas supplementum*, p. 293.

⁸ Platón (1999). *Leyes*. Madrid: Gredos, p. 31.

ἡμῖν γεγονέναι, καὶ καθάπερ οἱ παλαιοὶ τότε περὶ κιθαρωδίαν οὕτω πως, ὡς ἔοικεν, ὠνόμασαν, “que las canciones se nos conviertan en leyes, como también los antiguos denominaron entonces la canción acompañada de cítara”⁹. Así pues, para Garrido Domené y Aguirre Quintero: “es más que evidente, por tanto, la relación que se establece entre la ley cívica y el νόμος musical”¹⁰. Es importante señalar entonces, que para Platón cualquier cambio que se introdujera en la estructura y la manera de ejecutar estos cantos, conllevaba a la corrupción de la ley cívica y sus costumbres, y que aquel que lo hiciese, merecía ser castigado. En *Leyes* VII, 799b el ateniense le dice lo siguiente a Clinias de Creta:

A hacer sagrada toda danza y toda música, ordenando primero las fiestas, calculando a lo largo del año cuáles y en qué tiempo deben tener qué dioses, sus hijos y los espíritus, además, qué hay que cantar en cada uno de los sacrificios de los dioses y con qué danzas debe celebrarse el sacrificio que se realiza en ese momento. Primero unos ordenan lo que eventualmente se prescribe, luego todos los ciudadanos juntos con sacrificios a las Moiras y a los otros dioses consagran por medio de libaciones cada una de las canciones a cada uno de los dioses y a los otros seres divinos. En caso de que alguien introduzca otros himnos o coros para alguno de los dioses, los sacerdotes y las sacerdotisas junto con los guardianes de la ley, al excluirlo del festival, lo hacen siguiendo la ley divina y la humana. En caso de que el excluido se resista, el que quiera puede castigarlo por impiedad a lo largo de toda su vida¹¹.

Se aprecia en este pasaje la importancia de seguir las normas y la estructura de este tipo de composiciones. Tanto es así que para Platón, aquel que introdujera algún cambio en dichos cantos y danzas, merecía ser castigado de por vida por los sacerdotes y sacerdotisas. Es más, merecía ser excluido de dichos rituales. Su relación con lo sagrado, con el orden, la norma y la ley es más

⁹ La traducción de este diálogo es de Francisco Lisi (1999).

¹⁰ (Garrido y Quintero, 2019, p. 293).

¹¹ Platón (1999). *Leyes*. Madrid: Gredos, p. 30.

que evidente: tienen un tiempo del año en el que han de ser ejecutadas. Cada dios tiene su canto y su danza y los ciudadanos, con libaciones a las Moiras y a los demás dioses, acompañan al virtuoso que ejecuta los *nómoi*. Al tener un carácter sagrado, el cambio y la modificación de estos cantos podía pervertir la ley y las costumbres.

Teniendo en cuenta lo anterior, no es extraño que en *Las Ranas* de Aristófanes encontremos el *νόμος* con esta acepción en varios pasajes. Después de la hilarante escena en la que Éaco castiga a Jantias y a Dioniso, el coro se refiere al doloroso canto del ruiseñor: *κελαδεῖ δ' ἐπικλαυτον ἀηδόνιον νόμον, ὡς ἀπολείται*, “y balbucea el plañidero *nomos* del ruiseñor, pues morirá” (v. 683)¹². Nótese que tanto en Esquilo como en Aristófanes, este canto está asociado a la muerte. El verbo *κελαδέω* conjugado en este verso en tercera persona, tiempo presente indicativo y voz activa significa: gritar, alborotar, hacer ruido. También hace referencia a un himno-peán que se canta en voz alta. El adjetivo *ἐπικλαυτος* (lacrimoso, triste, etc.) refuerza la idea de un canto relacionado con la muerte (el triste canto del ruiseñor) y recuerda el mito de *Filomela y Procne*.

Es importante señalar que más adelante, en la misma comedia, durante el juicio que se entabla entre Esquilo y Eurípides sobre cuál es el mejor trágico, este último, quien se ha venido burlando de la forma en que el primero compone los coros, considerando que son repetitivos y poco innovadores (recordando así la normativa e intransigente forma de los *nómoi*), le dice a Dioniso: *μὴ πρὶν γ' ἂν ἀκούσης χᾶτέραν σπᾶσιν μελῶν ἐκ τῶν κιθαρῳδικῶν νόμων εἰργασμένην*, “no antes de oír otra tirada de versos líricos, extraída de los que ha compuesto el *nomos* citaródico” (vv. 1281-2). Sin embargo, al burlarse del coro de Esquilo, el personaje Eurípides incurre en error, pues el primero, siguiendo las estrictas normas de los *nómoi*, es el trágico que en última instancia gana el juicio, ya que su coro y su música son las apropiadas para educar al pueblo griego, que en época de Aristófanes, y según los testimonios que él nos da en su comedia, había caído en una total corrupción de

¹² La traducción de esta comedia es de Luis M. Macía Aparicio (Gredos, 2007).

las costumbres. Así pues, la música se convierte en un arte que afina el alma.



Figuras 2: Terracotta neck-pelike (wine jar) ca. 500 B.C. Musical contests: obverse, kithara player; reverse, youth singing to double flute. (Imagen tomada del metmuseum).

Arte y literatura comparada

Volviendo al verso de la tragedia de Eurípides sobre el que antes realizamos el análisis morfosintáctico, podemos preguntarnos ¿es inarmónico y sin norma –*ἄνομος* (*ánomos*)– la actuación de Penteo que se niega a reconocer al dios y en su desenfreno expresa palabras llenas de jactancia? Penteo dice: “Ya se propaga, como un fuego, aquí cerca el frenesí de las bacantes” (v. 779). Ὑβρισμα βακχῶν son los términos empleados por Eurípides para dar cuenta del báquico frenesí. Cuando ve a Cadmo y a Tiresias que se dirigen en calidad de bacantes a adorar al dios, se resiste a creer que los viejos hayan caído en semejante falta de sentido común. Audaz es la respuesta que le da Tiresias, pues considera que Penteo, en su locuacidad, trata de pasar por sabio y mesurado, pero con sus palabras no demuestra ninguna sensatez: ἐν τοῖς λόγοισι δ’ οὐκ ἔνεισί σοι φρένες, “en tus palabras no tienes ninguna sensatez” (v. 269). Palabras insensatas y desmesuradas que pretenden pasar por moderadas. Palabras que pierden al rey. ἀχαλίνων στομάτων

άνόμου τ' άφροσύνας τὸ τέλος δυστυχία, “*de bocas desenfrenadas, de la demencia sin norma, el fin es el infortunio*” (v. 389). En el *Orestes* de Eurípides encontramos una correspondencia con este verso que canta el coro en *Las bacantes*. Electra hace un recuento genealógico de la desdichada estirpe de los atridas y cuenta cómo Tántalo, por sus imprudentes palabras, se vio abocado a su infortunado fin. Convidado por los dioses a compartir su mesa, no tuvo reparo en divulgarlo a los hombres: τι θεοῖς άνθρωπος ὦν κοινῆς τραπέζης ἀξιῶμ' ἔχων ἴσον, ἀκόλαστον ἔσχε γλῶσσαν, αἰσχίστην νόσον, “siendo un hombre, que con los dioses compartía la dignidad de una mesa común, tuvo una lengua desenfrenada, vicio infamantísimo” (vv. 8-10). En nuestro acervo popular hay una paremia que podría servirle tanto a Penteo como a Tántalo: “Por la boca muere el pez”. Esto significa que en ocasiones, las palabras insolentes traen consigo la desdicha.

El rey se obstina en desconocer a Dioniso dadas sus irreverentes palabras, simplemente lo considera un dios extranjero que nada tiene que ver con los sempiternos olímpicos. Cuando Tiresias hace la defensa del dios que inspira el delirio profético: τὸ γὰρ βακχεύσιμον καὶ τὸ μανιώδες μαντικὴν πολλὴν ἔχει: ὅταν γὰρ ὁ θεὸς ἐς τὸ σῶμ' ἔλθῃ πολὺς, λέγειν τὸ μέλλον τοὺς μεμνηνότες ποιεῖ, “pues lo báquico y lo delirante tienen gran virtud de profecía. Cuando el dios penetra con plenitud en el cuerpo, hace a los poseídos por el delirio predecir el futuro” (vv. 299-302), en su aparente sobriedad, Penteo se muestra indiferente. La posesión del dios puede ser benéfica o adversa. En el caso del rey de Tebas constatamos que es funesta, puesto que, según Tiresias, la locura de éste es incurable. No hay fármaco posible para la presunción y enfrentarse a los dioses es el peor error, la peor locura. En la tragedia este tipo de locura aparece con el nombre de θεομαχέω, es decir, *luchar contra los dioses, resistir al dios*. Tal es la locura que pierde al hijo de Ágave.

Dioniso le insuflará una ligera locura ἐλαφρὰν λύσσαν (v. 851) al rey Penteo, que disfrazado de ménade, irá a espiar los prohibidos ritos de las bacantes. El rey de Tebas instado por el dios del vino se disfraza de ménade, pues quiere ver los rituales que estas realizan a cielo abierto luego de oír relatar al mensajero todos los prodigios que realizan. El coro invoca a las perras de la rabia: λύσσας κύνες (v. 977), que poseerán a las hijas de Cadmo, entre ellas Ágave,

la cual, después de que descuarticen a Penteo, izará en el tirso la cabeza de su hijo como si fuera la de una fiera a la que en su rudeza las ménades han cazado. La locura de Penteo crece. Primero, con presunción, se niega a reconocer al dios y lo encadena como si fuese un ladrón, luego, imprudentemente se disfraza de ménade con la intención de ver los rituales de las bacantes para hallar su triste sino. En términos de Pascal Quignard: “como una planta o un animal, la locura tiene una semilla, una floración y un final. La locura es un crecimiento; nace, se desarrolla, se vuelve irreparable, se dirige hacia su final feliz o infeliz”¹³. Lo irreparable de la locura de Penteo ya lo advierte Tiresias, reside en resistir al dios, en hacerle la guerra. Para ello no hay un fármaco posible y todo humano que se enfrente a las potencias que lo exceden halla un fin desdichado.

Como vemos, no son solamente las palabras de Penteo las que ocasionan su trágica muerte, en su obstinada sobriedad, se niega a ofrendar en el altar del dios del vino. Ya advertía Tiresias las bondades que inspira el delirio báquico, en la sobria desmesura también anida la fatalidad. Un caso semejante al del rey de Tebas se puede observar en la actitud del *Hipólito* de Eurípides. El casto hijo de Teseo se niega a ofrendar en el altar de Afrodita y solo ofrece sus libaciones ante Ártemis. La virtud y el riguroso ascetismo lo pierden. Al vivir alejado de la vida pública (una obligación de todo hombre libre), está de alguna manera cometiendo una imprudencia. El hijo de Teseo infatuado con su castidad y su virtud desprecia a Afrodita: *πρόσωθεν αὐτὴν ἀγνός ὦν ἀσπαζομαι*, “desde lejos la saludo, pues soy casto” (v. 102), por ello, con desdén se mofa de la diosa que inspira las artes amatorias: *τὴν σὴν δὲ Κύπριν πόλλ’ ἐγὼ χαίρειν λέγω*, “en cuanto a tu Cipris, te mando mis mejores saludos” (v. 113). Nótese la frialdad y la distancia que asume para referirse a la diosa del amor. Con ello comete *hýbris*, ya que la castidad del joven era bien vista por los griegos hasta cierta edad. El hombre estaba destinado a casarse y a prolongar la estirpe. Por ello, la desairada diosa infunde en Fedra un enfermo amor por Hipólito y hará que éste no quede mudo, desencadenando los terribles sucesos de la compleja tragedia. Es interesante lo que señala Ruth Scodel: “El Hipólito retrata

¹³ (Quignard, 2017, p. 130).

a dos personas que se malentienden y se destruyen sin jamás haberse encontrado; el lenguaje falso, equívoco o, sencillamente descuidado es el medio perfecto por el cual suscitan la ruina del otro y la suya propia¹⁴. Fedra e Hipólito en esta tragedia no se ven, no dialogan, y aun así, se interpelan. Uno, denostando lo horroroso del deseo de su madrastra e injuriando a todo el género femenino, la otra, acusando desde la muerte al joven que la hirió profundamente.

Hay una suerte de desmesura en la aparente mesura que lleva a estos personajes a su nefando destino. Resistir a los dioses, luchar contra las fuerzas que los exceden, es un tipo de locura para la cual no hay fármaco posible. Penteo se jacta de ser sabio y prudente, por ello se niega a creer en las bondades del frenesí báquico. Hipólito infatuado de su castidad, no reconoce las delicias del amor y la necesaria perpetuación de la especie. Afrodita y Dioniso fraguan para ellos la desdicha. Signados por la fatalidad, ¿elección o maldición?, se podría decir que ambas cosas a la vez, pues este doble aspecto define la tragedia.

Conclusión

El propósito de este trabajo, dividido en cuatro secciones (análisis morfosintáctico, contexto de la paremia, comentario hermenéutico, arte y literatura comparada) consistió en realizar, en primer lugar, un comentario morfosintáctico de un verso de Eurípides a partir del método hermenéutico, con la intención de posibilitar una didáctica de las lenguas clásicas. Por ello, el énfasis que se hace en comentar cada una de las palabras y su función en dicho verso.

En el segundo apartado, como se dijo en la introducción, partiendo de una intuición que nos generó un verso del *Agamenón* de Esquilo, quisimos comentar el concepto de νόμος bajo la acepción de canto y constatamos que su relación con la ley y las costumbres era insoslayable. Tanto en Platón como en el Pseudo

¹⁴ Scodel, Ruth (2014). *La tragedia griega: Una introducción*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, p. 214.

Plutarco encontramos un testimonio que corroboró lo que en un principio fue una simple hipótesis. Los *nómoi* en efecto, por su rigor compositivo y ritual, estaban estrechamente relacionados con la ley cívica, y un cambio en ellos, según Platón, acarrea la corrupción en las costumbres cívicas. Esto lo contrastamos con *Las ranas* de Aristófanes, comedia en la cual, en el juicio que se establece entre Esquilo y Eurípides sobre cuál de los dos trágicos es el adecuado para educar al pueblo griego que ha caído en la perversión de las costumbres, se elige al primero, pues es quien en el coro respeta las rigurosas normas y la estructura de los *nómoi*. Así la música se torna en un trasunto de la ley y sirve como un arte que afina el alma.

Por último, realizamos un comentario literario en el que analizamos ciertos caracteres trágicos y su destino. Partiendo de la actitud de Penteo frente a Dioniso y sus desenfadadas palabras, dimos cuenta de cómo estas, por su insensatez y desenfreno, eran similares a las de Tántalo, quien se jactó de compartir la mesa con los dioses. Más allá de las palabras, comparamos el comportamiento de Hipólito con el de Penteo, dando cuenta de cómo estos personajes, por el hecho de resistirse a los dioses y luchar contra ellos, encontraron su trágico fin.

Bibliografía

Literatura clásica

- Aristófanes (2007). *Comedias*. Traducido por Luis M. Macía Aparicio. Vol. III. Madrid: Gredos.
- Esquilo (1993). *Tragedias*. Traducido por Bernardo Perea Morales. Madrid: Gredos.
- Eurípides (1979). *Tragedias*. Traducido por Carlos García Gual. Vol. III. Madrid: Gredos.
- Eurípides (1991). *Tragedias*. Traducido por Alberto Medina González. Vol. I. III vols. Madrid: Gredos.
- Platón (1999). *Leyes*. Traducido por Francisco Lisi. Vol. 9. Madrid: Gredos.
- Plutarco (2004). *Obras morales y de costumbres*. Traducido por José García López y Alicia Morales Ortiz. Madrid: Gredos.

Literatura moderna

- Garrido Domené, Fuensanta, y Aguirre Quintero, Felipe (2019). «Nómos y phýsis en la teoría musical griega antigua.» *Série Humanitas Supplementum; Casas, património, civilização. NOMOS versus PHYSIS no Pensamento Grego* (Coimbra University Press), págs. 283-298.
- Quignard, Pascal (2017). *El sexo y el espanto*. Traducido por Ana Becció. Barcelona: Minúscula.
- Scodel, Ruth (2014). *La tragedia griega. Una introducción*. Traducido por Emma Julieta Barreiro. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.

“¿Acaso, pienso bien, pero mis ojos están enfermos?”

Οὐ που φρονῶ μὲν εὖ, τὸ δ' ὄμμα μου νοσεῖ

Katerinn Julieth Guevara Torres¹

Introducción

EN ESTE ARTÍCULO se analiza un verso de la tragedia griega *Helena*² de Eurípides en relación con la idea de locura. Para tal fin se usará la versión de la editorial Gredos, cuya traducción española es de Carlos García Gual y Luis Alberto Cuenca Prado. Al leerla, surgió la intención de realizar una reinterpretación del verso 575, con base en un atento análisis morfosintáctico de cada una de las palabras escritas en griego. Por lo que, se usará el método hermenéutico a partir de la contextualización de lo que antecede a que el verso sea expresado, en este caso, por parte de Menelao. La motivación para el presente artículo, es la expresión didáctica de las lenguas clásicas, presentar la vigencia del pensamiento griego y la traslación que se hace de dicha idea de locura y confusión de la realidad inducida, a otros textos clásicos y a las ideas modernas que son expresadas en novelas y textos de gran reconocimiento.

¹ Estudiante de la Facultad de Filosofía, Universidad Pontificia Bolivariana, y miembro del Semillero de estudios clásicos y semíticos.

² (Eurípides, 1979, p. 9).

Morfología y significado

Fuente		Helena, 575, Eurípides	
Máxima	Οὐ που φρονῶ μὲν εὖ, τὸ δ' ὄμμα μου νοσεῖ		
Análisis morfosintáctico de la máxima			
Traducción	Desde la traducción en español (Gredos): ¿Puede ser que este sana mi razón y mis ojos enfermos? Desde el análisis morfosintáctico: ¿Acaso, pienso bien, pero mis ojos están enfermos?		
<p>Οὐ: adverbio de negación. En interrogación significa ¿acaso ...? που: Adverbio enclítico. Significa quizá. φρονῶ: Verbo 1 persona singular, presente subj/indic ático, épico, dórico: tener entendimiento. μὲν: partícula. Significa ciertamente, por cierto, en verdad... εὖ: Adverbio. Significa justamente, bien en todos los sentidos... τὸ: Artículo, singular, neutro, nominativo/vocativo. Significa el. δ': partícula conjuntiva, con fuerza adversativa. Significa por otro lado. ὄμμα: Sustantivo, nominativo, singular, neutro. Significa ojos. μου: Pronombre, 1 persona singular, masculino o femenino, genitivo, enclítico. Significa yo νοσεῖ: Verbo, 3ra persona singular, presente/imperfecto, activo/indicat, ático, épico, dórico. Significa está enfermo.</p>			
Sustantivos- Adjetivos	Adverbios –Preposiciones	Conjunciones	Verbos
1	τὸ ὄμμα, αὐτός: ojos, mirada, vista. Semblante, aspecto, aparición; espectáculo; luz, salud, consuelo; persona...	οὐ: negación, no. Interrogación: ¿acaso no...? εὖ: (jon. ep) bien en todos los sentidos, recta, justamente; favorable, felizmente; exactamente..	φρονέω: tener entendimiento, pensar y sentir; tener buen sentido, ser sensato, cuerdo, prudente, tener razón; pensar, juzgar, opinar...
2	που: (enclítico) en alguna parte, a alguna parte; de alguna manera, quizá, probablemente, casi, poco, más o menos, a lo más, a lo sumo.	μὲν: Ciertamente, por cierto, de en verdad... δε: partícula conjuntiva, con fuerza adversativa, comúnmente responde a μὲν: mientras que, por otro lado.	νοσεῖω: estar enfermo, sufrir, tener los ojos malos, ponerse enfermo.

Figura 1: Análisis morfosintáctico.

La lengua griega, que es en la que fue escrita originalmente la tragedia, presenta el verso elegido así: Οὐ που φρονῶ μὲν εὖ, τὸ δ' ὄμμα μου νοσεῖ (ou pu frono mene u, to omma mu nosei), conformado por 10 palabras, entre las que hay artículos, verbos

y conjunciones. El primer y segundo término οὐ y που, desde un análisis morfológico, se comprenden como adverbios, el primero de negación, que al estar en interrogación significa *¿acaso?*, mientras que el segundo, traduce *quizá*. La siguiente palabra es φρονῶ, verbo en primera persona singular, presente indicativo, que puede ser traducido como *yo pienso*. Seguidamente, aparece la partícula μὲν, cuyo significado es *ciertamente, por cierto o en verdad*. El adverbio εὖ que traduce *justamente, bien en todos los sentidos* es el quinto término que conforma el verso. Posteriormente, aparece el artículo τὸ, en singular, neutro y en caso nominativo, donde se traduce como *el*. Luego, está la partícula conjuntiva δ', la cual tiene una fuerza adversativa y significa *por otro lado*. Asimismo, aparece el sustantivo ὄμμα, en caso nominativo singular neutro, cuyo sentido es el de *ojos*. Después, se encuentra el pronombre μου, que está en primera persona singular y traduce *yo*. Finalmente, el último término es el verbo νοσεῖ, que está en tercera persona singular presente de la voz activa: *está enfermo*.

Contexto de la paremia

Helena es una tragedia griega escrita por Eurípides alrededor del año 412 a.C. En esta, hay varios personajes como Teucro, Menelao, una anciana, dos mensajeros, Teónoe, Teoclímeneo, el servidor de Teónoe, los Dioscuros Castor y Pólux y como personaje principal Helena. El país donde se desarrolla la tragedia es Egipto, ante la tumba del rey Proteo.

Dicha tragedia, en versiones diferentes a la de Eurípides, es narrada desde la idea de una mujer que abandona a su esposo Menelao para irse con Paris a la ciudad de Troya, lo que conlleva a que se desate una guerra. Sin embargo, Eurípides presenta dos versiones de *Helena*, una que fue hecha de polvo con la imagen de Helena, y la real, que es recogida por Hermes para ser llevada a Egipto, debido a que es requerida por el hijo del rey Teoclímeneo para casarse. Con esta tragedia, se nota una clara pretensión de presentar a Helena como una mujer inocente y no responsable de la guerra de Troya.

La tragedia inicia con la reunión a la que asisten Hera, Cipris y Atenea ante Alejandro (Paris), con la intención de que

él eligiera quién era la más bella. La respuesta de Paris fue elegir a Cipris (Afrodita) a cambio de poder tener a Helena. De ahí, que Paris emprenda un viaje a Esparta para buscar a Helena. En cambio, Hera sintió enojo y creó una imagen “hecha de nube”, que representaba a Helena, mientras que la verdadera Helena era transportada por Hermes a la tumba de Proteo, con la intención de conservarse para su esposo Menelao, lo cual es desconocido por Paris. A raíz de la búsqueda de Menelao para encontrar a su esposa, se desata la guerra entre los aqueos y los troyanos, dejando muertes y donde es acusada Helena como la culpable de todos esos males por traicionar a su esposo.

En medio de los lamentos y la espera de Helena aparece Teucro, un aqueo de Salamina quien no reconoce a Helena, pero sí nota en ella un parecido con la que cree ser la mujer que ha escapado con Paris y ha desatado la guerra, lo que lo lleva en su primera impresión a desearle el mal. Empero, se disculpa ante ella, pues justifica su enojo en la cólera que dice sentir y que sienten todos en la Hélade. Con el paso de la conversación, Helena termina enterándose de varios sucesos, entre los que están los males derivados de la guerra que llevan alrededor de siete años de cosecha. Igualmente, conoce que Menelao se ha llevado a la que cree ser su esposa y que ambos han desaparecido en medio del mar Egeo, sabe del destino fatal de Leda, quien con un laso se ultima, se entera de que sus hermanos han perecido a causa de la desdicha de Helena. Finalmente, termina la plática y Helena le recomienda al aqueo que se vaya antes de que regrese Teoclímeno, y justo ahí comienza la entonación de un canto cargado de dolor, donde invoca a las “jóvenes aladas” por su compañía.

Más adelante, en el desarrollo de la tragedia, Helena habla al Corifeo, el grupo de jóvenes que cantan, llegando al punto del deseo de borrar su belleza, queriendo con todas sus fuerzas que su rostro sea feo. En medio de su reflexión ante el Corifeo, insiste en su inocencia, en lo terrible que es ser acusada de ser infame, se lamenta de ser expulsada de su patria por parte de los dioses y de ser enviada con gentes bárbaras, donde se ha convertido en esclava. Atravesando su lamentable situación, ruega por ver a su esposo, ya que cree que, al verle, él podría reconocerle por rasgos que solo él conoce; no obstante, se le hace inevitable preguntarse cuál es la razón de su vivir y termina considerando degollarse

como una *noble y hermosa* liberación. A lo anterior, Corifeo le sugiere dudar de lo dicho por el aqueo y la motiva a buscar a una doncella que pueda decirle si realmente su esposo ha muerto, además añade que una mujer debe apoyar a otra, por lo cual se ofrece a acompañarla para salir del palacio con el propósito de alejar la ignorancia que ahora la invade.

Prosigue la tragedia en el verso 387, donde Menelao presenta sus lamentos por la situación que vive al estar náufrago, al perder su nave cuando esta se rompió. Lo único que le es notable de la situación, es tener con él a la Helena que lleva desde Troya, a quien ha internado en una gruta custodiada por algunos compañeros suyos. La necesidad de comida y ropas, lo llevan a solicitar ayuda en un castillo extranjero, donde encuentra a una anciana que manifiestamente le expresa que sus amos no dan ayuda a helenos por ser sus enemigos, y a renglón seguido, Menelao termina por ser enterado que donde pisa es gobernado por el hijo de Proteo y que aquel lugar es Egipto. Interpela Menelao sobre la causa de la hostilidad con los helenos, a lo que contesta la anciana que es el hecho de que Helena, la hija de Zeus, esté en ese lugar. Esta situación evidentemente despierta en Menelao un gran asombro y a la vez duda, pues él confía en tener consigo a su esposa, por lo que, a pesar de la insistente anciana por despedirlo, decide quedarse a esperar al hijo de Proteo.

El texto vuelve sobre el suceso entre Helena y el oráculo, ella está de vuelta en la tumba, llena de esperanza por la respuesta dada por el oráculo sobre su esposo, que dice que está vivo y perdido en el mar, aunque cerca del lugar donde ella mora y que pronto llegará. Al intermedio de su alegría, ve a un hombre, de quien cree que es un enviado del hijo de Proteo para tratar de aprehenderla. Ese hombre es Menelao, quien le pide detenerse, ya que según él *su cuerpo, estupor y extrañeza le dominan*. A continuación, intercambian preguntas de quién es uno y el otro y de a dónde pertenecen, se expresan el parecido de una con Helena y del otro con Menelao, lo que lleva a Helena a lanzarse a sus brazos. Pero, con lo que no contaba Helena era con el rechazo por parte de su esposo quien ruega a Hécate que le permita ver bien y de ahí contesta Helena: *no soy un fantasma*. Aunque duda nuevamente Menelao de cómo puede tener dos esposas y se pregunta: “¿*Acaso, pienso bien, pero mis ojos están enfermos?*”.

Comentario hermenéutico

Para iniciar con el comentario es preciso señalar que por un lado, la traducción de la paremia es el resultado del análisis morfosintáctico realizado sobre el verso escrito por Eurípides, y por otro lado, que si bien es cierto que la expresión “Ὅ που φρονῶ μὲν εἶ, τὸ δ’ ὄμμα μου νοσεῖ” no aparece de manera igual en otros textos o tragedias, de lo que sí puede hablarse es del tema de la percepción conducida o llevada al error por otros, en algunos casos por dioses o a causa de la reflexión del que piensa o de quien razona. Lo que si es notable es que la locura momentánea, la visión distorsionada siempre tiene una causa u origen, bien sea el de un dios, en caso de los textos clásicos, o de una persona en el caso de los escritos modernos.

La expresión “Ὅ που φρονῶ μὲν εἶ, τὸ δ’ ὄμμα μου νοσεῖ” muestra la composición del verso a través de la unión de verbos y adverbios que se enlazan gracias a las conjunciones, partículas y artículos ya mencionados. También, resulta particular ver la posible ambigüedad en el verbo φρονῶ, que se ha venido presentado en algunas traducciones como la de la editorial Gredos, cuando se le traduce como *esté sana mi razón*, como un sujeto en caso dativo singular y no como aparece en el origen de la expresión griega de ser un verbo en primera persona, cuya traducción más adecuada sería *yo pienso*. En suma, en el caso de la partícula δ’, es importante recordar que esta ha sufrido una elisión o cambio fonético que lleva a la eliminación de su vocal y que lo preciso es restituir la vocal ε, como aparece en el diccionario.

En los textos clásicos, aparecen reflejadas las malas percepciones que son inducidas por otros, para caer en el error e incluso poder dudar de pensar adecuadamente, así:

- a. En la *Odisea* de Homero, se presentan dos episodios que son muestra de la dificultad en los ojos, de la duda del reconocimiento, y por ende, de la duda en la percepción. El primer momento es cuando Odiseo ha vuelto de su travesía y sus aventuras, en el que tuvo que planear la forma de vengarse de quienes pretendían a Penélope, su esposa, por lo que se unió con su hijo Telémaco. Una vez fue consumada la venganza y pudo por fin recobrar el vínculo con su esposa, Odiseo se encuentra con ella y en el canto XXIII se evidencia

la forma en que ésta a pesar de las muestras presentadas por otros, entre los que está su propio hijo, se niega a reconocer que es su esposo quien está en la mansión:

“¡Ay, buena ama! Los dioses, se ve, te han dejado sin juicio, altos dioses que suelen hacer del más cuerdo un gran loco y al mayor insensato meter en cordura”³.

“No es sencillo, ama mía querida, entender los designios de los dioses eternos por más sabedor que se sea; mas vayamos con todo a mi hijo, vea yo con mis ojos esos hombres que han muerto y a aquel que ha acabado con ellos”⁴.

¡Oh varón singular! No hay en mí ni desprecio ni orgullo, ni te extraño en verdad demasiado: te veo como eras al partir de la costa itaqueña en bajel que impulsaban largos remos. Mas anda, Euriclea, ve y tiende su lecho allá dentro, en la sólida alcoba nupcial construida en un tiempo por él; pon la recia armazón y haz su cama sobre ella con pieles y mantos y colchas vistosa⁵.

De la misma manera, en el canto XXIV, se presenta una muestra de la dificultad en los ojos, esta vez en los del padre de Odiseo, que se hace manifiesta al momento de la visita de su hijo, pues al tenerlo cerca no lo reconoció a causa de dicha dificultad ocular. Lo anterior, da lugar a que su padre, motivado por la duda, le haga una serie de pruebas y preguntas para comprobar que si sea su hijo. Esto se ve de la misma manera como cuando Helena es interpelada por Menelao al encontrarla.

“Tal habló: nube oscura de pena cególe al anciano; con sus manos cogió dos puñados de tierra y vertiólos por su cana cabeza exhalando continuos gemidos”⁶.

³ (Homero, 1982, p. 14).

⁴ (Homero, 1982, pp. 81- 85).

⁵ (Homero, 1982, pp. 174 – 180).

⁶ (Homero, 1982, p. 315).

“¿Acaso, pienso bien, pero mis ojos están enfermos?”

“Padre mío, heme aquí, soy tu hijo, aquel hijo que buscas, que tras una veintena de años regresó a la patria...”⁷.

“Por su parte, Laertes le dijo en respuesta: así eres tú de veras Ulises, mi hijo, que has vuelto a la patria, dame de ello un indicio bien claro que pueda creerlo”⁸.

- b. En la tragedia *Heracles* de Eurípides, aparece un momento de gran locura inducida, donde lo que ve Heracles se le torna confuso a causa de un ataque producido por Hera, quien estuvo motivada por su enojo con quien fuera hijo de su esposo Zeus, producto de una relación ilícita. De ahí que Heracles presentara confusión en lo que veía, llevándolo a matar a su esposa Megara, a sus hijas y a unos sobrinos; por supuesto que solo se dio cuenta de lo que había hecho momentos después y sintió profundos deseos de quitarse la vida.

(A Lisa.) Conque, vamos, recobra la dureza de tu corazón, hija soltera de la negra noche, mueve contra este hombre la locura, confunde su mente para que mate a sus hijos, empuja sus pies a una danza deseen frenada, suelta al Asesinato de sus amarras. Que con sus propias manos asesine a sus hijos y los haga atravesar la corriente del Aqueronte; y que compruebe cómo es el odio de Hera contra él...⁹.

- c. En *Ajax*, la tragedia de Sófocles escrita alrededor del 440 a.C. que trata sobre el destino de Ajax tras los sucesos en la *Iliada* y después de la muerte de Aquiles, también hay una momentánea distorsión en la visión y en la duda del buen pensar, a raíz del enojo que este siente después de que la armadura de Aquiles fuera dada a Odiseo y no a él, por lo que promete asesinar a los helenos. Esto tiene como consecuencia que Atenea le presente una desviación de lo que ven sus ojos, haciéndole creer que lo que tiene en frente de sí son los helenos y a cambio de estos, le da en realidad corderos.

⁷ (Homero, 1982, p. 321).

⁸ (Homero, 1982, pp. 327 – 329).

⁹ (Eurípides, 1978, pp. 833 – 841).

"Corifeo - ¿Qué principio de locura se le presentó súbitamente? Háznoslo saber a los que compartimos sus sufrimientos"¹⁰.

Él me dirigió pocas palabras, de las siempre repetidas: "Mujer, el silencio es un adorno en las mujeres". Cuando lo oí, yo no proseguí y él salió solo. No puedo contar lo que allí sucedió. Lo cierto es que entró trayendo atados juntamente toros, perros pastores y una presa de hermosa lana. A unos los desnucaba, a otros, haciéndoles levantar sus cabezas, los degollaba y abría en canal. A otros, atados, los maltrataba como si de hombres se tratara, precipitándose sobre el ganado. Por último, saliendo a través de la puerta, a una sombra dirige sus palabras, en contra unas veces de los Atridas, otras hablando de Odiseo, añadiendo a grandes carcajadas, con cuánta arrogancia se había vengado de ellos en su ataque¹¹.

- d. El mito griego *Narciso* presenta a un joven de gran belleza, que enamoraba a todos los que le veían, incluyendo hombres y mujeres, los cuales no eran correspondidos por él. Entre sus pretendientes, estaba el joven Aminias, quien al buscarle encontró también el rechazo por parte de Narciso. Y como si esta indiferencia no fuera suficiente, y al verlo aún enloquecido por no ser correspondido, recibió una espada de manos de Narciso para que se quitara la vida. En medio del suicidio de Aminias, este pidió a Némesis, diosa de la justicia retributiva, la solidaridad y la venganza, que un día Narciso sintiera el mismo dolor que él padecía al estar enamorado. Lo cual tuvo como resultado que, al ver su imagen reflejada en un estanque, Narciso intentase darle un beso a su propio reflejo y terminase descubriendo que estaba enamorado de sí mismo. Debido a lo anterior, enloquece, pierde la razón, hasta que decide suicidarse con su espada.

...Narciso se tendió boca abajo y se inclinó sobre el agua; pero cuando miró la lisa superficie, vio a alguien que lo observaba.

¹⁰ (Sófocles, 1983, pp. 281 – 283).

¹¹ (Sófocles, 1983, pp. 293 – 304).

“¿Acaso, pienso bien, pero mis ojos están enfermos?”

Narciso quedó hechizado. Unos ojos como estrellas gemelas, enmarcados por cabellos tan dorados como los de Apolo y por mejillas tan tersas como el marfil, lo miraban desde el fondo del agua; pero, cuando se agachó para besar esos labios perfectos, lo único que tocó fue el agua de la fuente. Y cuando se buscó y quiso abrazar esa visión de tal belleza, no encontró a nadie¹².

- e. En la mitología griega aparece la narración llamada *Apolo y Dafne*, que ha sido reescrita por Ovidio en el poema *la metamorfosis*. El mito comienza con la burla hecha por Apolo a Eros (Cupido), al verlo jugando con flechas y arcos, lo que desata la ira de Eros y de ahí que decida tomar dos flechas, una de oro y otra de plomo, que tenían la particularidad, de que una producía enamoramiento y la otra aversión, ambas por aquellos a quienes fueran lanzadas. La flecha de oro es lanzada contra Apolo en el corazón y la de Plomo contra una bella ninfa que cazaba en el bosque, llamada Dafne, lo que lleva a que Apolo se enamore profundamente de Dafne y a la vez, que Dafne lo aborrezca. Así que Apolo, enceguecido por el amor que siente, persigue a Dafne y esta con enorme deseo de no ser atrapada por él, le ruega a su padre que la ayude y el progenitor en respuesta a su petición, la convierte en un árbol de laurel, enraizándola a la tierra. Cuando Apolo la alcanza, trata de abrazarla, pero no le es posible por sus cortezas. Consciente de la situación, Apolo le promete a Dafne amarla y cuidarla por siempre y emplea sus poderes, para mantenerla verde por la eternidad:

“...Al instante, el dios se enamoró de Dafne. Y, aunque la doncella llevaba el cabello salvaje y en desorden, y vestía solo toscas pieles de animales, Apolo pensó que era la mujer más bella que jamás había visto”¹³.

“...Ya sin fuerzas, Dafne podía sentir la respiración de Apolo sobre sus cabellos. –¡Ayúdame, padre!– gritó dirigiéndose al dios del río– ¡ayúdame! No acababa de pronunciar estas

¹² (Pope, 1968, p. 51).

¹³ (Pope, 1968, p. 45).

palabras, cuando sus brazos y piernas comenzaron a tornarse pesados hasta volverse leñosos”¹⁴.

“...Siento que tu corazón late bajo esta corteza –dijo Apolo, mientras las lágrimas rodaban por su rostro–. Y como no podrás ser mi esposa, serás mi árbol sagrado”¹⁵.

- f. *Calisto y su hijo Arcas* es también un mito griego, que presenta cómo la visión y la razón son nubladas por parte de los dioses, a tal punto de llevar a algunos personajes a momentos de locura. Esto se refleja en la narración presentada desde la idea de que Júpiter, el dios de los cielos, a pesar de estar casado con Juno, se enamora de una doncella llamada Calisto, por lo que se disfraza de Diana la diosa de la luna, para seducirla, de esa relación nace un niño llamado Arcas. Víctima de los celos, la diosa Juno desciende del Olimpo tan pronto como se da cuenta de esto y busca entre los bosques a Calisto y después de interceptarla, la convierte en un oso de aspecto feroz. Lo anterior, llevó a que Arcas sintiera temor de su madre y que todos la persiguieran y le temiesen, gracias a lo cual Calisto debió esconderse en el bosque. Un día su hijo fue a cazar, y luego de verla y no haberla reconocido, decide lanzarle una flecha, a lo cual, se opone Júpiter quien observaba desde el cielo. Así que decide tomarlos y llevarlos con él al cielo:

“...En una ocasión, Júpiter, el dios de los Cielos, se enamoró de una joven doncella llamada Calisto. Cuando más tarde, la celosa Juno, esposa del dios supo que Calisto había dado a luz a Arcas, Hijo de Júpiter, estalló en terrible ira”¹⁶.

“... ¡Así que tu belleza cautivó a mi esposo... ¡Veamos qué tanto vas a gustarle cuando te vea así!”¹⁷.

¹⁴ (Pope, 1968, p. 46).

¹⁵ (Pope, 1968, p. 48).

¹⁶ (Pope, 1968, p. 63).

¹⁷ (Pope, 1968, p. 64).

“... Una tarde, a la hora del crepúsculo, cuando la osa recorría su familiar bosque mientras recordaba el pasado, llegó cerca de un cazador que apuntaba su flecha... Cuando lo vio, sintió que la sangre se le helaba en las venas porque reconoció a Arcas, su hijo y el de Júpiter. Sobrecogida de amor por él, Calisto lo miraba con anhelos de seguirlo”¹⁸.

- g. La historia de *Psique*, que ahora no podrá ser olvidada, gracias a Apuleyo en su *Metamorfosis*, deja ver el poder de los dioses para nublar la visión y la razón. En este mito, Afrodita envía a Eros para que dispare una flecha en contra de Psique, la hija menor del rey de Anatolia, para que esta se enamore del hombre más feo que encontrara, ya que la diosa sentía celos de la belleza de la joven. No obstante, lo que hace Eros es que, al ver a Psique, se enamora de ella y lanza la flecha al mar para simular que no desobedeció a su madre. De ahí lleva a su palacio a la joven y vive con ella, pero para que su madre no entre en ira, solo se le presenta a su mujer en la noche, en medio de la oscuridad. A continuación, acaece que Psique quiere ver a sus hermanas, así que va y ellas le interrogan sobre quién es su marido, a lo que esta termina confesando no saberlo. Estas la alientan a que encienda una lámpara en la noche y lo vea, por lo que la mujer llena de curiosidad les hace caso y en la noche enciende una lámpara, pero derrama cera sobre la cara de Eros dormido, este al despertarse la abandona.

“... La gente había comenzado a abandonar los altares de Venus, la diosa del amor y la belleza, para venerar a Psique. En efecto, algunos habían empezado a llamarla la segunda Venus”¹⁹.

“... ¡Venga a tu madre! –le gritó Afrodita a Cupido–. Haz que se enamore del más vil de los hombres; ¡de la bestia mas cruel y miserable que puedas encontrar!”²⁰.

¹⁸ (Pope, 1968, p. 65).

¹⁹ (Pope, 1968, p. 83)

²⁰ (Pope, 1968, p. 83).

“... Pero cuando el dios del amor posó sus ojos en la maravillosa doncella, accidentalmente se hirió un dedo con una de sus flechas, ¡y así fue como quedó él mismo enamorado de Psique”²¹.

- h. Para la cultura griega existían valores que debían ser cumplidos siempre, uno de ellos era la *Xenia* que consistía en tratar a las personas extranjeras como si fueran invitados, en ser un buen hospedador en menester a la creencia de que quienes llegaban estaban protegidos por Zeus. Un ejemplo de esto es Odiseo, quien era bien atendido o bien recibido sin importar a dónde fuera. El mito de *Filemón y Baucis* expone cómo eran juzgados aquellos que no atendían a ese valor. Cierta día, Zeus y Hermes se presentaron en la ciudad de Frigia con apariencia humana, por lo cual, no era posible reconocerlos ya que engañaban los ojos de quien los viera. Solicitaron los dioses un lugar para descansar, pero muchos se negaron, menos Filemón y Baucis, quienes los recibieron en una humilde cabaña. Los hombres solo se enteraron de quienes eran aquellos dioses, al momento de servirles vino, viendo que la jarra nunca disminuía su contenido. Filemón les habló, para ofrecerles algo mejor para cenar (un ganso) y después de eso, los dioses les comunicaron su enojo por la desatención recibida, así que destruirían la ciudad, por lo que ellos dos no debían voltear hasta que todo terminara.

“...Al abrir la puerta, se encontraron frente a frente con dos extranjeros bastante altos. Uno de ellos era un hombre barbado, de complexión muy fuerte, y el otro, un joven de aspecto travieso”²².

“... –¡Deteneos! ¡No matéis a vuestro único ganso!– Y cuando Baucis y Filemón regresaron a la cabaña, el más joven de los dos hombres habló así: - Nosotros no somos mortales, sino dioses venidos del Olimpo. Yo soy Mercurio y este es mi padre, Júpiter”²³.

²¹ (Pope, 1968, p. 64).

²² (Pope, 1968, p. 97).

²³ (Pope, 1968, p. 99).

“¿Acaso, pienso bien, pero mis ojos están enfermos?”

“...Vuestros perversos paisanos pronto serán destruidos. Hemos venido a esta tierra a probar el calor y la hospitalidad de los mortales. Visitamos cientos de casas, pero nadie, salvo vosotros, se mostró amigable”²⁴.

Arte y literatura comparada

A continuación, se hará un paralelo entre el verso de Eurípides y algunas obras de la literatura moderna. El objetivo en este caso, consiste en hacer notar que la confusión, la ilusión o la locura reaparecen en estas obras como un elemento literario que marca el desenlace trágico o cómico de ciertos personajes como se ve en *Don Quijote de la Mancha* de Cervantes, en el cuento *Algo muy grave va a suceder en este pueblo* de Gabriel García Márquez, en *Madame Bovary* de Gustave Flaubert, y en *Almas muertas* escrita por Nikolái Gógol.



Figura 2: Helena, por Laurent y Minier, Juan -Fotógrafo- (Autor de la obra original Kaulbach, Wilhelm von) Museo del Prado, Madrid, España.



Figura 3: El rapto de Helena, por Juan de la Corte. Primera mitad del siglo XVII. Técnica Oleo. Serie, La Guerra de Troya. Museo del Prado, Madrid, España.

En primer lugar, la novela escrita por el español Miguel de Cervantes Saavedra *Don Quijote de la Mancha*, es con seguridad uno de los textos modernos donde más se nota la idea de locura que se hace manifiesta en la visión del Quijote y desde la cual,

²⁴ (Pope, 1968, p.100).

gracias a la distorsión que tiene de la realidad, se ve motivado a emprender sus aventuras en la búsqueda de Dulcinea del Toboso, acompañado de su fiel escudero Sancho Panza. Emprenden grandes aventuras, entre las que está la lucha contra lo que él cree y ve como gigantes, pero que realmente son molinos de vientos:

En esto descubrieron treinta o cuarenta molinos de viento que hay en aquel campo, y así como Don Quijote los vio, dijo a su escudero: –La ventura va guiando nuestras cosas mejor de lo que acertáramos a desear; porque ves allí, amigo Sancho Panza, donde se descubren treinta o poco más desaforados gigantes con quien pienso hacer batalla, y quitarles a todos las vidas, con cuyos despojos comenzaremos a enriquecer: que esta es buena guerra, y es gran servicio de Dios quitar tan mala simiente de sobre la faz de la tierra.– ¿Qué gigantes? –dijo Sancho Panza–. Aquellos que allí ves –respondió su amo–, de los brazos largos, que los suelen tener algunos de casi dos leguas. –Mire vuestra merced– respondió Sancho–, que aquellos que allí se parecen no son gigantes, sino molinos de viento, y lo que en ellos parecen brazos son las aspas, que volteadas del viento hacen andar la piedra del molino. –Bien parece –respondió don Quijote– que no estás cursado en esto de las aventuras; ellos son gigantes, y si tienes miedo quítate de ahí, y ponte en oración en el espacio que yo voy a entrar con ellos en fiera y desigual batalla²⁵.

Nuevamente se ve la distorsión de su visión y la falta de claridad en su cordura, cuando el Quijote confunde un rebaño de ovejas con un ejército contra el que emprende la lucha, ataca a una procesión de monjes y cuando cree ver a un caballero de la Blanca Luna, que en realidad es Sansón Carrasco:

–Vencido sois, caballero, y aún muerto, si no confesáis las condiciones de nuestro desafío. Don Quijote, molido y aturdido, sin alzarse la visera, como si hablara dentro de una tumba, con voz debilitada y enferma, dijo: –Dulcinea del Toboso es la más

²⁵ Cervantes, *Don Quijote de la Mancha I y II*, Cap. 8.

“¿Acaso, pienso bien, pero mis ojos están enfermos?”

hermosa mujer del mundo, y yo el más desdichado caballero de la tierra, y no es bien que mi flaqueza defraude esta verdad. Aprieta, caballero, la lanza, y quítame la vida, pues me has quitado la honra²⁶.

En segundo lugar, el nobel de literatura Gabriel García Márquez en un congreso de escritores narró un cuento de su autoría llamado *Algo muy grave va a suceder en este pueblo*²⁷. En aquel relato, se cuenta la historia de una señora, quien una mañana en su casa expresa a sus hijos tener un presentimiento de que algo va a pasar en el pueblo donde viven. Aunque sus hijos se ríen de ella, uno de ellos le cuenta a algunos amigos, y a la vez, estos le cuentan también a otros habitantes del pueblo. Al cabo de poco tiempo en la carnicería, el carnicero aconseja a un comprador llevar de más, porque cree que *algo malo va a suceder en el pueblo*. Es tan grande la sugestión con la que andan ya todos, que efectivamente termina pasando algo en el pueblo, las personas se asustan, entran en pánico con algo de locura, y algunos terminan por mudarse del lugar.

Aunque no parezca tan evidente, el cuento de García Márquez refleja cómo la mala percepción inducida por otros genera sentimientos de pánico y finalmente una suerte de locura:

“Imagínese usted un pueblo muy pequeño donde hay una señora vieja que tiene dos hijos, uno de 17 y una hija de 14. Está sirviéndoles el desayuno y tiene una expresión de preocupación. Los hijos le preguntan qué le pasa y ella les responde: –No sé, pero he amanecido con el presentimiento de que algo muy grave va a sucederle a este pueblo”.

“Agarra sus muebles, sus hijos, sus animales, los mete en una carreta y atraviesa la calle central donde está el pobre pueblo

²⁶ Cervantes, *Don Quijote de la Mancha I y II*, Cap. 64, II.

²⁷ García Márquez, G. (2020). *Algo malo va a suceder en el pueblo*. Cuento publicado en Escobar, Melba (2020). “*Algo muy grave va a suceder en este pueblo*”, 15 de marzo de 2020. En: <https://www.eltiempo.com/opinion/columnistas/melba-escobar/algo-muy-grave-va-a-suceder-en-este-pueblo-columna-de-melba-escobar-473176>.

viéndolos. Hasta el momento en que dicen: –Si este se atreve, pues nosotros también nos vamos. Y empiezan a dismantelar literalmente el pueblo. Se llevan las cosas, los animales, todo”.

En tercer lugar, está *Madame Bovary*, una historia trágica publicada en 1856, escrita por Gustave Flaubert, la cual ofrece la trama en la que una mujer que se deja llevar por su afición a la literatura romántica desea tener todo lo que lee en sus novelas. Es por eso, que cuando se casa con el médico Charles Bovary, cree que va a vivir el idilio que desea. No obstante, su vida se torna mediocre, así que busca aventuras al dejarse seducir por el terrateniente Boulanger, inventando mentiras que dice a su marido para darse una vida de lujos. Ella siente una decepción con ese amor secreto, sueña irse con él, pero él solo buscaba un momento. Cuando van a embargarle a Emma, la protagonista, ella vuelve a la realidad y se da cuenta de lo que ha hecho. En medio de su arrepentimiento, se envenena debido a no soportar su realidad.

En esta espera transcurrió el invierno. La señorita Rouault se ocupó de su equipo. Una parte de él lo encargó a Rouen, y ella misma se hizo camisas y gorros de noche con arreglo a dibujos de modas que le prestaron. En las visitas que Carlos hacía a la granja hablaban de los preparativos de la boda; se preguntaba dónde se daría el banquete; pensaban en la cantidad de platos que pondrían y qué entrantes iban a servir. A Emma, por su parte, le hubiera gustado casarse a medianoche, a la luz de las antorchas; pero el tío Rouault no compartió en absoluto esta idea. Se celebró, pues, una boda en la que hubo cuarenta y tres invitados, estuvieron dieciséis horas sentados a la mesa, y la fiesta se repitió al día siguiente y un poco los días sucesivos²⁸.

“En clase de música, en las romanzas que cantaba, solo se trataba de angelitos de alas doradas, madonas, lagunas, gondoleros, pacíficas composiciones que le dejaban entrever, a través de las simplezas del estilo y las imprudencias de la música, la atractiva fantasmagoría de las realidades sentimentales”²⁹.

²⁸ (Flaubert, 1990, p. 19).

²⁹ (Flaubert, 1990, p. 28).

Ella estuvo cobarde, le suplicó; e incluso apoyó su linda mano blanca y larga sobre las rodillas del comerciante. –¡Déjeme ya! ¡Parece que quiere seducirme! –¡Es usted un miserable! exclamó ella. –¡Oh!, ¡oh!, ¡qué maneras! –replicó riendo. –Ya haré saber quién es usted. Se lo diré a mi marido. –Bien, yo le enseñaré algo a su marido... Y Lheureux sacó de su caja fuerte el recibo de mil ochocientos francos que ella le había dado en ocasión del descuento de Vinçart³⁰.

Después empezó a quejarse, al principio débilmente. Un gran escalofrío le sacudía los hombros, y se ponía más pálida que la sábana donde se hundían sus dedos crispados. Su pulso desigual era casi insensible ahora. Unas gotas de sudor corrían por su cara azulada, que parecía como yerta en la exhalación de un vapor metálico. Sus dientes castañeteaban, sus ojos dilatados miraban vagamente a su alrededor, y a todas las preguntas respondía solo con un movimiento de cabeza; incluso sonrió dos o tres veces. Poco a poco sus gemidos se hicieron más fuertes, se le escapó un alarido sordo; creyó que iba mejor y que se levantaría enseguida. Pero presa de grandes convulsiones, exclamó: –¡Ah!, ¡esto es atroz, Dios mío! Carlos cayó de rodillas ante su lecho. –¡Habla!, ¿qué has comido? ¡Contesta, por el amor de Dios! Y la miraba con unos ojos de ternura como ella no había visto nunca. –Bueno, pues allá..., allá... –dijo con una voz desmayada. Carlos saltó al escritorio, rompió el sello y leyó muy alto: «Que no acusen a nadie.» Se detuvo, pasó la mano por los ojos, y volvió a leer. –¡Cómo!... ¡Socorro!, ¡a mí! Y no podía hacer otra cosa que repetir esta palabra: "¡Envenenada!, ¡envenenada!"³¹.

En cuarto lugar, encontramos la obra *Almas muertas* del escritor ruso Nikolái Gógol. Se trata de un poema épico publicado en 1842 que consiste en un viaje que emprende el caballero Chichikov en compañía de su cochero para iniciar la búsqueda de comprar almas de siervos muertos. Con su extraña misión, parece

³⁰ (Flaubert, 1990, p. 231).

³¹ (Flaubert, 1990, p. 251).

en un primer momento, hacerles un favor a los terratenientes que se las venden. Pero el verdadero plan es el de generar un nombre en la sociedad que lo lleve a adquirir riquezas. Por lo que, al ir comprando aquellas almas, se vuelve popular, se genera un misterio en torno a esas almas que nadie puede ver. Adicionalmente, las personas no comprenden con claridad su propósito, lo que lleva a que se desate un caos por donde pasan los “compradores”, y ciertamente, empiecen a enloquecer los pobladores. Con lo anterior, consigue su cometido, le dan el renombre deseado, le hacen préstamos y consigue riquezas.

La relación entre esta historia con el verso inicial sobre la mala visión que tiene efectos en la razón, tiene que ver con la idea de generar un cambio de percepción. Por demás, hay que recordar que sus acciones terminan por crear un caos, en el que todos quieren venderle las almas de los siervos muertos y en el que se crea el gran misterio del destino de estas.

...¿Me pregunta el motivo? Pues bien, el motivo es el siguiente: me gustaría comprar unos campesinos... –dijo Chíchikov, vacilante, y sin llegar a completar la frase. –Permítame que le haga algunas preguntas –dijo Manílov-. ¿Cómo querría comprarlos? ¿Con la tierra o simplemente para llevárselos, es decir, sin tierra? –No, no quiero exactamente campesinos –dijo Chíchikov-. Quiero comprar los muertos... –¿Cómo dice, muy señor mío? Disculpe... Soy un poco duro de oído y me ha parecido oír una curiosa formulación... –Me propongo adquirir los muertos que, por lo demás, aún figuren en el censo como vivos –explicó Chíchikov³².

...Y si quería almas muertas, ¿qué necesidad tenía de raptar a la hija del gobernador? ¿Acaso tenía intención de regalárselas? ¿Qué clase de disparate era ese que se había esparcido por toda la ciudad? Era una locura: ¡no podías dar ni un paso sin que te soltaran una historia desprovista de todo sentido...! Aún así, habían difundido aquella historia; pero ¿había algún motivo para ello? Bah, ¿qué motivo podía haber en unas almas

³² (Gógol, 1842, p, 25).

muertas? ¡No había ninguno! La cosa era sencilla: todo aquello no era más que hablar por hablar, ¡galimatías, absurdos y estupideces! Era... ¡el diablo sabrá qué era!». En una palabra, corrían rumores y más rumores, y toda la ciudad hablaba de las almas muertas y de la hija del gobernador, de Chíchikov y de las almas muertas, de la hija del gobernador y de Chíchikov, de modo que toda clase de cosas emergía a la superficie³³.

Finalmente, referenciaremos la novela “1984” del escritor y periodista George Orwell, donde el personaje principal es Winston Smith, que nos explica la distopía entre la política y la ficción. La idea se erige alrededor de un totalitarismo que induce al error, que cambia la realidad de los ciudadanos, a través de la intervención de noticias y registros públicos, con la finalidad de manipular a las personas y distorsionar su realidad queriendo convencerlos de que la figura del *gran hermano* es bueno y no se equivoca, lo que lleva a que las personas duden de la realidad en la que viven, puesto que el régimen tiene la capacidad de desaparecer personas de los registros públicos, y por lo tanto, los ciudadanos son obligados a creer en eso que a todas luces es irreal y que raya con la locura.

“Y pensó en la telepantalla, que nunca dormía, que nunca se distraía ni dejaba de oír. Podían espiarle a uno día y noche, pero no perdiendo la cabeza era posible burlarlos³⁴.”

“No te figures que vas a salvarte, Winston, aunque te rindas a nosotros por completo, jamás se salva nadie que se haya desviado alguna vez. Y aunque decidiéramos dejarte vivir el resto de tu vida natural, nunca te escaparás de nosotros. Lo que está ocurriendo aquí es para siempre. Es preciso que se te grabe de una vez para siempre. Te aplastaremos hasta tal punto que no podrás recobrar tu antigua forma³⁵.”

³³ (Gógol. 1842, p. 160).

³⁴ (Orwell, 1984, p. 168).

³⁵ (Orwell, 1984, p. 250).

Conclusión

Se ha llevado a cabo un análisis del verso 575 de la tragedia *Helena* de Eurípides que dice “οὐ που φρονῶ μὲν εἶ, τὸ δ’ ὄμμα μου νοσεῖ”. Partiendo de este, se realizó un análisis morfosintáctico de las palabras dando lugar a un comentario hermenéutico en el que se desarrolló la relación entre el verso y otras historias, desde la idea de la locura inducida por agentes externos y materializados en la visión confusa o distorsionada de la realidad.

Se concluye que la percepción directa siempre requiere el paso de una imagen por la mente, ser mediada por algo interno del ser humano, bien sea su conocimiento o su conciencia y no solo desde lo que los sentidos presentan ante el sujeto que ve o que tiene en frente. Puesto que al exponerse solo a lo que tiene directamente, pero sin imprimirle una idea de llevar eso que está *conociendo* a la razón, deja al ser humano expuesto al error, e inclusive, suena impensable que tal acción pudiese ser llevada a cabo. Por otro lado, es conveniente decir que realizar la revisión morfosintáctica, también permite detenerse sobre las ideas de cómo se hacen las traducciones, en razón a que el cambio en la interpretación de una pequeña partícula puede inducir a un error, toda vez que las acciones pueden ser puestas en el sujeto a quien no corresponde o el cambio de un verbo por un sujeto, confunde sobre el lugar de lo que se dice o de quién actúa.

Por último, lo más relevante de este trabajo fue confirmar la idea de andar *a hombros de gigantes*, ya que es una constante el hecho de que la humanidad transforma y vive las ideas con un proceder similar. El elemento diferente en el caso de la paremia presentada es que en la inducción al error o en la mala percepción de la realidad, hay un agente productor de tal cosa, lo que no cambia son los efectos que esto genera, en razón a que los autores pueden ser dioses, en el caso de los textos clásicos. Pero a lo largo del caminar histórico se refleja que estos autores cambian por personas, personajes históricos y sentimientos, incluso de enamoramiento, rabia o ambición, y en consecuencia, los resultados son los mismos, van desde la mala visión hasta el incurrir en tragedias y en hechos de los que la humanidad entera se ha arrepentido.

Bibliografía

Literatura clásica

- Eurípides (1979). Tragedias III. *Helena* – Fenicias – Orestes – Ifigenia. Traducción española de Carlos García Gual y Luis Alberto Cuenca Prado. Madrid: Gredos.
- Eurípides (1985). *Heracles*. 1978¹. Traducción española José Luis Calvo Martínez. Madrid: Gredos.
- Homero (1993). *Odisea*. 1982². Traducción española José Manuel Pabón Madrid: Gredos.
- Sófocles (1983). *Ajax*. Traducción española José María Lucas de Dios Madrid: Gredos.

Literatura moderna

- Cervantes Saavedra, Miguel (1999). *Don Quijote de la Mancha I y II*. Grandes obras de la literatura universal. Barcelona: Folio.
- Gógol, Nikolái (1842)¹. *Almas muertas*. Liber: Libros <https://freeditorial.com/es/books/las-almas-muertas/related-books>.
- Flaubert, Gustave (1990). *Madame Bovary*. Pierre Louis-Rey, ed. Au Fil du texte (en francés). París, France: Pocket.
- Pope, Mary (1968). *Favorite Greek Myths*. 1968¹. Traducción de Luz Amorocho. Bogotá: Norma, 2016.
- García Márquez, Gabriel (2020). Algo malo va a suceder en el pueblo. Cuento publicado en Escobar, Melba (2020). “Algo muy grave va a suceder en este pueblo”, 15 de marzo de 2020. En: <https://www.eltiempo.com/opinion/columnistas/melba-escobar/algo-muy-grave-va-a-suceder-en-este-pueblo-columna-de-melba-escobar-473176>.
- George, Orwell (2003). *1984*. Barcelona: Planeta.

Una exploración a la noción de destino a partir del verso 488 de la tragedia *Orestes* de Eurípides

“Según los sabios, todo es esclavo del destino”

πάν τοῦξ ἀνάγκης δοῦλόν ἐστ ’ ἐν τοῖς σοφοῖ

(*Orestes*, v. 488).

Mariana Saldarriaga Gutiérrez¹

Introducción

EL PRESENTE trabajo toma como punto de partida una paremia ubicada en el verso 488 de la tragedia *Orestes* de Eurípides, a partir de la cual se realiza una exploración que esclarece la experiencia de servilismo ante el destino que en ella se refleja. Esto, empleando la metodología para la enseñanza de las lenguas clásicas, que se abordó a su vez, a partir del enfoque crítico hermenéutico. Los acápites que componen esta reflexión tratan de guiar dicha inspección a través de cuatro horizontes constitutivos: 1. el análisis morfosintáctico de la paremia griega, momento que da cuenta de la reflexión previa al ejercicio de traducción; 2. el contexto de la máxima, mediante el cual se busca reflejar el plano desde el que se piensa y profiere dicha sentencia; 3. el comentario hermenéutico, que trata, en primer término, de leer el destino a partir de la experiencia de intervención psicológica estudiada en relación con el concepto de la atē (ἄτη), y en un segundo momento,

¹ Estudiante de pregrado en Filosofía de la Universidad Pontificia Bolivariana. Integrante del *Semillero de lenguas clásicas y semíticas* vinculado a la Escuela de Teología, Filosofía y Humanidades de la UPB. Correo: marianasgutierrez@hotmail.com.

de precisar las dificultades interpretativas que encontramos a la hora de explicar el destino a la luz del concepto de infatuación; y finalmente, 4. lo referente al mundo contemporáneo, a fin de construir un puente que posibilite el diálogo entre el contenido de esta sentencia griega y la literatura, la música y los refranes de la cultura popular de la presente época.

Por último, las respectivas conclusiones a las que se llega muestran diferentes aspectos: primero, la paremia abordada refleja una experiencia que sobrepasa a la persona de Orestes, reflejando una particularidad del comportamiento griego, segundo, leer la experiencia de destino en clave de *atē* (ἄτη) proporciona elementos explicativos que ayudan a su esclarecimiento, pero sin dar cuenta del carácter de culpa que habita en la paremia en cuestión, tercero, el mundo contemporáneo, a partir de la literatura, la música y los refranes populares, continúa empleando el concepto de destino bajo el mismo matiz semántico que era empleado por el mundo clásico.

Análisis morfosintáctico

Fuente	Orestes, 488
Máxima	“πᾶν τοῦξ ἀνάγκης δοῦλόν ἐστ ’ ἐν τοῖς σοφοῖ”
Análisis morfosintáctico de la máxima	
Traducción	<p>Todo lo que depende del destino es servidumbre según los sabios (Gredos).</p> <p>Según los sabios, todo es esclavo del destino (propia).</p>
<ul style="list-style-type: none"> • πᾶν: adjetivo neutro. Nominativo, sing. Todo; entero, completo; absoluto, extremo; de toda clase. • τοῦξ: preposición de genitivo. Indicando tipo, durante, de, por causa o consecuencia de; según, conforme. • ἀνάγκης: sustantivo femenino. Genitivo, sing., fuerza, necesidad; sino, destino. • δοῦλόν: adjetivo neutro. Nominativo, sing. siervo, esclavo; servil, bajo. • ἐστ ’: 3ª persona singular presente indicativo voz activa del verbo ἐνείμι que significa ser o estar. • ἐν: preposición del dativo. En, con, entre, con, por medio de, conforme a • τοῖς σοφοῖ: adjetivo masculino. Dativo, plural. hábil, diestro, experto; prudente, cuerdo; astuto, agudo; sabio. 	

Sustantivos - Adjetivos		Adverbios - Preposiciones	Verbos
1	πᾶς πᾶσα πᾶν: todo.	έκ: conforme.	εἰμί: ser o estar.
2	ἀναγκῆς ἡ: destino.	έν: según.	
3	δούλος ἡ ον: esclavo.		
4	σοφός ἡ όν: sabio.		

Figura: Análisis morfológico

La máxima que nos ocupa está compuesta por ocho términos diferentes, entre ellos contamos dos adjetivos, dos proposiciones, dos sustantivos, uno de los cuales va acompañado por un artículo y un verbo.

Comencemos ubicando el verbo de la oración, en este caso, el verbo es εἰμί (eimi) que significa ser o estar, este se encuentra conjugado como ἐστί (esti), lo cual nos indica que es 3ª persona singular del presente indicativo de la voz activa. Con base en estos datos, podemos identificar el número en que se encuentra el sujeto. Así, el sustantivo principal de nuestra oración es el nominativo neutro πᾶν (pan), el cual concuerda en número singular con el verbo de la oración, y es traducido para efectos de nuestra traducción como “todo”.

Aclarado este punto, procedemos a señalar el nombre del predicado a causa de que nuestro verbo es copulativo. En este caso, aquello que es todo, será calificado por el adjetivo δούλον (dulon), el cual coincide con el sustantivo πᾶν (pan) en género, número y caso, es decir, será éste también un género neutro, ubicado en el caso nominativo e igualmente en el número singular.

Hasta el momento la sentencia va de la siguiente manera: “Todo es esclavo”. Ahora bien, la pregunta que le podemos realizar a nuestra oración es: ¿esclavo de qué? Dicho cuestionamiento nos lleva al complemento genitivo de la pemia, el cual tomará la posición de propiedad y pertenencia. El término que cumple con dicha función en nuestra máxima es el sustantivo femenino ἀνάγκης (anankēs), de la primera declinación, caso genitivo singular.

Con respecto a la definición de dicho término, contaremos con más problemas interpretativos que los sugeridos a la hora de traducir el verbo, el sujeto o el adjetivo que califica al sustantivo

principal de la oración, esto, debido a su polisemia. Con todo, podemos comenzar remitiéndonos a lo señalado por el diccionario. Allí, el concepto se traduce como fuerza, necesidad, ley natural, fatalidad, sino, destino, dolor o castigo. Todos estos significados sirven, según el uso que de ellos hagan los autores, para indicar cosas tan diversas como que algo resulte de gran necesidad (πολλὴ ἀνάγκη), que alguien se arrastre penosamente (κατ' ἀνάγκην ἔρπειν), que se realice algún tipo de alusión a la violencia (ἐξ ἀνάγκης)², o que se mencione a las Moiras de la mitología griega como hijas de la Necesidad (θυγατέρας τῆς ἀνάγκης)³.

Con estas ideas en mente, vemos que el sustantivo de la oración atiende a una serie de conceptos que abren diversos campos interpretativos dependiendo del contexto en el cual se les encuentre, y que, análogamente, aparece como la personificación divina de la Necesidad, la coacción y lo inevitable. Debido al contexto en el que es proferida la sentencia, traducimos el término por “destino”, haciendo así referencia a aquella fuerza abstracta que nos moviliza a actuar de una manera u otra.

Siguiendo con nuestro análisis, encontramos que calificando al sustantivo ἀνάγκης (anankēs) aparece la preposición de genitivo τοῦξ (tuj), que deriva de la conjunción entre el artículo τό y la partícula ἕξ (ej), y que indica que algo se realiza por causa o consecuencia de. En este caso, el servilismo se produciría conforme al destino (anankē), mas hemos decidido omitir dicha preposición en nuestra oración puesto que de manera implícita, el caso genitivo en el cual se encuentra nuestro sustantivo, logra colegir dicha función sin necesidad de enunciarla.

Hasta este momento, contamos ya con una oración simple: “Todo es esclavo del destino”, sin embargo, nos hace falta lo correspondiente a la oración yuxtapuesta que se une a ella por medio de una coma, que aunque no se toma en cuenta en la versión griega, es necesaria para la traducción que proponemos al español. En este tipo de oración compuesta notamos el sustantivo masculino σοφοῖ (sofoi), el cual se ubica en caso dativo y número

² Pabón, José M. (1988), Diccionario griego-español, Barcelona: Bibliograf., p. 38.

³ Platón, *La República* 1.336d.

plural. En nuestra paremia lo traducimos como “sabios”. Finalmente, a éste lo acompañan el artículo τοῖς (tois) que lo corresponde en género, número y caso, así como la preposición de dativo ἐν (en) que traducimos como “según”, para una traducción total de: “según los sabios”, que unida a la oración principal quedará como: “Según los sabios, todo es esclavo del destino”.

Contexto de la paremia

La tragedia *Orestes* narra la desgracia que acaece en el palacio del personaje principal después de que hubiese asesinado a su madre Clitemnestra, una madre criminalísima (μητρὸς ἀνοσιωπάτης)⁴, quien estando casada con el atrida Agamenón, después de atraparlo en una red inextricable, le dio muerte cuando, posterior a su ausencia por la batalla en la que se encontraba, retornó a su hogar. Sin embargo, la tragedia no cuenta que fue conforme a la voluntad de Orestes el vengar la muerte paterna, sino en cumplimiento de una orden que le diese la justicia de Febo Apolo. En razón de la consumación de esta orden, a lo largo de la obra, veremos el declive de un hombre que aunque antaño con los Dioses compartía la dignidad de una mesa común, ahora ha perdido toda estimación⁵, a la par que ha sido condenado a morir conforme a lo estipulado en el juicio por los ciudadanos atenienses.

Pero Orestes no obró solo, y es por esto que, de igual manera, no estará destinado a llegar al lecho sepulcral sin compañía, dado que su hermana Electra dice haber participado del asesinato, o al menos, en la forma en la que puede decirse participa una mujer en situaciones de tal talante⁶. Además, encontramos entre los participantes del crimen a su mejor amigo Pílates, quien, aunque comparte con Orestes haberse manchado las manos con la sangre de Clitemnestra, no ha sido señalado por el pueblo, y por lo tanto, se ha salvado de la condena a muerte. Con todo, no le teme a

⁴ Eurípides (1998), *Orestes*, v. 25.

⁵ Eurípides (1998), *Orestes*, v. 8-10.

⁶ Eurípides (1998), *Orestes*, v. 31.

seguir cuidando de su amigo aún cuando esto pueda costarle la vida, porque según su parecer, como lo comenta en el verso 794:

ὄκνος γὰρ τοῖς φίλοις κακὸν μέγα

La vacilación para con los amigos es un gran mal.

También podemos decir que, así como Pílates presta cuidados a su amigo Orestes, su hermana Electra es quien pasa día y noche a su lado, atendiéndole en cuanto le es posible. Pero, ¿por qué Orestes requeriría de tantos cuidados? Pues bien, lo cierto es que aún habiendo obrado en compañía, no comparte por igual las desgracias que tocaron a sus colaboradores. Pílates, como advertimos, no es condenado a muerte, tan solo es desterrado, y en cuanto a Electra, sabemos que se ha decidido que pague por sus crímenes con su sangre, mas no se ha visto condenada a padecer en vida. Explicaremos este asunto más claramente: como si este descenso que va desde la pérdida del honor hasta la privación de la vida, no fuese suficiente, a la decadencia de Orestes se suma una desventura mayor, una feroz enfermedad que lo consume (ἀγρία συντακεῖς νόσω νοσεῖ)⁷. Esta enfermedad (νόσω) se debe a que la sangre de su madre, a quien ha asesinado, clama su nombre, recordándole los hechos que ha cometido.

Podemos concertar que dicha dolencia no será una afección derivada de una condición corpórea, sino más bien, mental, que a diferencia de sus compañeros, le impide conseguir un estado de tranquilidad. Tal estado lo podemos constatar en la misma tragedia, en los versos 36 al 37, en los cuales se explica que esta condición mental debe nombrarse como locura (μανία), porque lo que experimenta Orestes son ataques de locura derivados del asesinato de su madre:

τὸ μητρὸς δ' αἷμα νιν τροχίλαται
μανίαισιν

La sangre de su madre lo transporta
vertiginosamente en ataques de locura.

⁷ Eurípides (1998). *Orestes*, v. 34.

Y de nuevo en el verso 400 aparece:

μανίαι τε, μητρὸς αἵματος τιμωρίαι

las locuras son venganzas de la sangre materna.

Pero estos recuerdos de la mancha de sangre que arrastran los pasos de Orestes no llegan solos, y es por esto que podremos comprobar de forma más clara su locura, pues los vestigios de la madre que en alucinaciones le atormentan, son también de alguna forma conducidos por las Euménides (Εὐμενίδες), o como igualmente son llamadas: las Erinias. Estas diosas son las personificaciones femeninas de la venganza, es por ello que su oficio será básicamente cumplir lo que se debe en razón de la justicia. Las Euménides, en este sentido, atormentan a Orestes porque al haber asesinado a su propia madre, ha adquirido una condena con la cual debe vivir sus últimos días: padecer ataques de locura (νόσος μανίας) a causa de realizar una acción que, como la califica el coro, aunque quizás justa, es impía (δίκαι μὲν/καλῶς δ' οὐ)⁸.

Ahora bien, nos preguntamos ¿de qué forma resumir toda esta tragedia?, ¿cómo enlazar decadencia, designios de los dioses, diosas vengadoras, locura y muerte? Intuimos que en el fondo lo que se relata es una condición inexorable del hombre griego, a la cual ya hemos hecho alusión. A fin de acercarnos más claramente a ella, podemos retomar un diálogo que mantiene Orestes con Menelao sobre su fortuna, en donde se narra el asombro que habita al rey cuando ve la condición en la que se encuentra su sobrino. En sus palabras, su pariente se ha convertido en un cadáver⁹, y trata de comprender a qué se debe su deplorable apariencia, a lo que responde Orestes que la causa debe buscarse en su conciencia atormentada por aquellas diosas que en nombre de su madre le reclaman venganza. Así, menelao se pregunta, en el verso 413:

οὐ δεινὰ πάσχειν δεινὰ τοὺς εἰργασμένους.

¿No han de sufrir cosas terribles los que acometieron actos terribles?

⁸ Eurípides (1998). *Orestes*, v. 194.

⁹ Eurípides. (1998). *Orestes*, v. 385.

Pero Orestes no acepta la culpa total, sino parcial, de lo que ha sucedido. Para él es claro que asesinar a su madre fue sobre todo, el cumplimiento de una orden que le diera Febo, por lo que asegura que ante su designio no podía desobedecer. Al menos, esa es la impresión que nos da cuando responde a Menelao en el verso 418:

δουλεύομεν θεοῖς, ὅ τι ποτ' εἰσὶν οἱ θεοί

Somos esclavos de los dioses, sean lo que sean los dioses.

Posterior a esta sentencia, podríamos coincidir en afirmar que Orestes se está justificando a sí mismo. Claro, ha recibido un castigo del cual quiere huir. Aún es posible salvarse, disuadir al pueblo si emplea las palabras correctas, y qué mejor argumento que decir: “No ha sido mi designio asesinar a Clitemnestra, simplemente estaba cumpliendo una orden de los dioses”. Sin embargo, intuimos que no ha sido una herramienta discursiva o un tipo de argumento empleado por el matricida para liberarse de su destino fatal, sino que en efecto Orestes interpreta sobre su propio obrar que este no ha sido conducido, al menos completamente, por su voluntad.

Menelao parece comprender a cabalidad esta idea, puesto que la retoma en conversaciones posteriores con Tíndareo. Este último irrumpe en el palacio de Orestes y al encontrarse con Menelao, le pregunta porqué motivo le dirige la palabra a un desgraciado como el matricida. En respuesta, Menelao emplea dos argumentos, en primer lugar, manifiesta su parentesco con él y el aprecio que le guardaba a su padre Agamenón, y en segundo lugar, sintetiza con precisión, en una sentencia, la forma en la que debemos comportarnos con respecto al destino, recordando las palabras que le había compartido Orestes de manera servil. Así lo evoca en el verso 488:

πᾶν τοῦξ ἀνάγκης δοῦλόν ἐστ' ἐν τοῖς σοφοῖς

Según los sabios, todo es esclavo del destino.

Comentario hermenéutico

La experiencia que se manifiesta al nombrar al destino en términos de servidumbre no es un ejemplo aislado de la obra de Eurípides, ni siquiera lo es de la épica homérica o de las tragedias en general.

Según lo que nos presentan estas narraciones, el hombre griego en efecto experimentaba constantemente una fuerza externa a sí mismo, la cual tenía la capacidad de arrebatarse, destruir, hechizar, enceguecer o dirigir momentáneamente el entendimiento humano, privando así al sujeto de obrar, completamente, conforme a su propia autonomía¹⁰.

Una de las maneras por medio de las cuales podríamos acceder a una explicación de aquella fuerza que hace que el hombre griego se vea inducido a creer que debe obedecer cual siervo ante los designios divinos, la encontramos a partir de una lectura de dicha experiencia por medio del concepto de la *atē* (ἄτη). En su texto *Los griegos y lo irracional* (1999), Dodds trata de explicar en qué consiste esta experiencia tomada de la religión homérica. Según el autor, ella puede definirse como un comportamiento imprudente o inexplicable. De ahí que, basado en el trastorno temporal del entendimiento que experimenta todo aquel a quien acaece la infatuación de la *atē* (ἄτη), resulte común atribuir a un agente externo situaciones que en realidad ocurren dentro de los personajes¹¹.

Dicho de otra manera, para el estudioso, la *atē* (ἄτη) representa un estado mental en el cual se da un tipo de anublamiento o perplejidad momentánea de la conciencia normal¹², ella era comprendida por el hombre griego como perteneciente a un orden diferente al de su interior, es decir, como una acción ajena a sí mismo, puesto que él no lograba corresponder dicha acción con su forma natural de obrar¹³. Derivado de esto, podemos comprender que el hombre en vez de buscar la respuesta a la acción en su interior, volcara su mirada a los dioses o a las fuerzas que podían hacerlos proceder de tal o cual manera, como se creía que tenía el poder de hacerlo el Destino (*anankē*).

A fin de ejemplificar dicha experiencia de intervención psicológica, Dodds toma el caso de Agamenón, quien en el canto XIX de la *Iliada*, excusándose por haber robado a la doncella de

¹⁰ (Dodds, 1999, pp.15-17).

¹¹ (Dodds, 1999, pp. 18-9).

¹² (Dodds, 1999, p. 19).

¹³ (Dodds, 1999, pp.18-9).

Aquiles, aclara que la razón por medio de la cual obró no debe buscarse dentro de sí, sino fuera de él, puesto que se trató de un arrebatamiento de su propio juicio a manos de Zeus, o lo que es igual, de un enceguecimiento a causa de la atē (ἄτη). Las palabras concretas del guerrero en aquel momento fueron, en el mismo canto referido, el verso 90:

ἀλλὰ τί κεν ῥέξαιμι; θεὸς διὰ πάντα τελευτᾷ.

Mas ¿qué podría haber hecho? La divinidad siempre prevalece.

Esta explicación sugiere que Agamenón no estaba obrando en virtud de su propio querer, razonamiento que aunque parezca producto de un argumento empleado por el hijo de Atreo a fin de evadir su culpa en el obrar, es análogamente admitido por los personajes de Homero, y por el mismo poeta, como “un plan de Zeus”. Además, la víctima directa de su acción, en este caso Aquiles, a quien Agamenón raptó tercamente su doncella, comprende la situación en la que se encontraba el Rey, es decir, entiende que aquel ha obrado en virtud de su atē (ἄτη) y no en virtud de su propia voluntad¹⁴.

Así pues, a partir del examen sobre la experiencia religiosa de la atē (ἄτη), Dodds concluye que los personajes homéricos suelen expresarse con cierta vaguedad cada que hacen responsables de las cosas que suceden, a causa del desconocimiento de los procesos que se producen en su interior, a agentes externos a sí mismos. El estudioso trata de explicar esta forma de proceder a la luz de la psicología y a propósito cita a Nilsson quien estima que los héroes homéricos padecen de inestabilidad mental, razón por la cual su propia conducta se les ha vuelto ajena, hasta el punto de no poder comprenderla o interpretarla como propia¹⁵. Sin embargo, esta forma de solucionar el asunto no satisface al autor, pues para él aquello que posibilita la intervención divina no deriva de la inestabilidad. De hecho, contrasta dicha afirmación al enumerar

¹⁴ (Dodds, 1999, p. 17).

¹⁵ (Dodds, 1999, p., 26-7).

personajes que aún contando con un carácter estable, no quedan exentos de intervención psíquica¹⁶.

De este modo, Dodds propone interpretar la creencia del hombre homérico en la intervención psicológica –aquella experiencia de proceder inexplicable gracias a la cual el hombre interpreta que un agente externo ha obra a través de él– a la luz de las relaciones que logra establecer entre dicha experiencia y dos peculiaridades culturales descritas por Homero. En primer lugar, el autor explica que el hombre homérico no cuenta con un concepto para nombrar aquello que llamamos “alma” o “personalidad”, pues es visto que la *psyké* (*ψυχή*) solo parece atribuirse después de la muerte, y que el *thymós* (*θυμός*) es un órgano del sentimiento que no aparece como parte constituyente del yo, sino más bien como una voz interior independiente¹⁷. Por otro lado, en la época se tenía el hábito de explicar el carácter o la conducta en términos de conocimiento. Así, el verbo saber se empleaba tanto para expresar la posesión de una habilidad técnica, como para hablar del carácter moral o de los sentimientos. Esta transposición del sentimiento a una condición intelectual, implica, según el autor, que “si el carácter es conocimiento, lo que no es conocimiento no es parte del carácter, sino que le viene al hombre de fuera”¹⁸.

En síntesis, Dodds concluye –aludiendo a estas dos particularidades esbozadas del pensamiento griego– que: el hecho de que, por un lado, el hombre homérico no contara entre su léxico con un concepto para nombrar aquello que llamamos “alma” o “personalidad”, y por el otro, el hábito según el cual era común explicar el carácter o la conducta en términos de conocimiento– que fueron dichos elementos los que favorecieron la creencia en la intervención psicológica, dejando claro entre sus argumentos, que tal explicación sobrenatural a la que acuden los personajes homéricos, es “una de las consecuencias de transponer el acontecimiento del mundo interior al exterior”¹⁹.

¹⁶ (Dodds, 1999, p. 28).

¹⁷ (Dodds, 1999, p. 29).

¹⁸ (Dodds, 1999, p. 30).

¹⁹ (Dodds, 1999, p. 27).

Como se ve, en Dodds encontramos, por medio del concepto de la *atē* (ἄτη), una posible respuesta a aquella fuerza sobrenatural ante la cual los personajes suelen interpretar que solo les es posible comportarse de manera servil. A través de dicha explicación, logramos enlazar decadencia, muerte, designios divinos y locura. Los designios divinos, así como las fuerzas sobrenaturales tales como el Destino o la Necesidad, se supeditan en esta interpretación a la explicación de la experiencia de infatuación o locura momentánea producida por la *atē* (ἄτη). Asimismo, la decadencia o la muerte, pasan a representar posibles consecuencias de haber obrado bajo el efecto del hechizo mental producido por la experiencia del nublamiento de la razón.

Hasta aquí hemos logrado abarcar la mayoría de los elementos que creemos son capaces de reflejar la paremia que hemos seleccionado. No obstante, hay aún una pieza que se escapa: las diosas vengadoras. Es cierto que mediante la interpretación que ofrece Dodds sobre la experiencia religiosa de la *atē* (ἄτη), ellas podrían ser un agente capaz de producir una intervención psicológica. De hecho, en el caso citado por el autor, Agamenón menciona a la Erinia y la culpa de que ella, al igual que Zeus y el destino, haya perturbado su ánimo, haciéndolo actuar sin razonar. Empero, más allá de comprender que la Erinia pueda ser o no un agente que distribuya la *atē* (ἄτη), notamos que la forma en la que ella perturba el ánimo de Orestes difiere de la experiencia de intervención psicológica y se vincula mejor con el horizonte de la culpa.

Taly como lo manifestamos previamente en la contextualización de la paremia, Orestes se ve, posterior al asesinato de su madre, aquejado por una feroz enfermedad que lo consume (*συντακείς νόσῳ*). Su hermana nos deja saber que durante los seis días que su madre lleva fallecida, Orestes no admite alimentos, ni baña su piel²⁰. Lo único que alivia sus penas es el olvido que le trae el amable hechizo del sueño (*φίλον ὕπνου θέλητηρον*)²¹. A partir de estas descripciones, no nos sorprenderá que debido al estado de salud en el cual se encuentra, su aspecto dé claras señales de su

²⁰ Eurípides, *Orestes*, v. 42-4.

²¹ Eurípides, *Orestes*, v. 211.

estado interior. Así, cuando Menelao lo ve, de manera sorprendente, exclama en el verso 385:

ὦ θεοί, τί λεύσσω; τίνα δέδορκα νεπτέρων
¡Oh dioses! ¿Qué veo? ¿Qué cadáver tengo ante mis ojos?

A lo que Orestes responde en el verso 388:

οὐχ ἡ πρόσοψίς μ', ἀλλὰ τὰργ' αἰκίζεται
No me atormenta mi aspecto, sino mis actos²².

Dicha respuesta será fundamental para atender el campo semántico que nos queda por mencionar: la culpa. De aquí, veremos que la enfermedad de Orestes, así como las afecciones que suscita en su cuerpo y su manera de actuar, es derivada de una condición mental producida por las Euménides, diosas vengadoras cuya tarea es aterrorizar al matricida a causa de los crímenes por él cometidos. Tal sentimiento de culpa, al parecer experimentado por el personaje, nos sugiere problemas a la hora de conciliar la interpretación que realiza Dodds sobre la infatuación provocada por la atē (Ἄτη), con la experiencia de servilismo ante la necesidad que se ve reflejada en la figura de Orestes.

La razón de tal inconveniente a la hora de trasladar la explicación que proporciona Dodds a la persona de Orestes, radica en que, como lo hemos estudiado antes, la atē (Ἄτη) refleja un estado de anublamiento mental, el cual trastorna a quien lo experimenta de manera tal que toda víctima después de obrar en razón de esta intervención psicológica, desconoce por completo la acción que ha llevado a cabo. Su obrar le es ajeno, la forma en la cual ha procedido es considerada una manifestación de una entidad externa actuando a través del personaje. Por esto, nos preguntamos ¿cómo puede alguien desligarse completamente de la acción que ha llevado a cabo y aún así sentir culpa?, ¿acaso sentir culpa no es un indicio de responsabilidad en el obrar?

Tratando de atender a este punto, nos dedicaremos a referenciar un elemento que propiciará una mayor conceptualización de la

²² Eurípides, *Orestes*, v. 388.

noción de la atē (ἄτη), y de este modo, concertar un vínculo entre dicho vocablo y la experiencia de la culpa. Así, diremos que, si aún no encontramos relación alguna, es porque no hemos atendido a una variante que introduciría un nuevo matiz significativo al concepto de la atē (ἄτη). Al respecto, los autores del texto “Atē in the Homeric poems” (2020), caracterizan más el significado del término cuando especifican que su capacidad semántica propicia la posibilidad de leer el vocablo a través de dos sentidos diferentes que se unen al atender a horizontes relacionados entre sí²³. De esta manera, el concepto podrá ser entendido como daño y como locura. Ahora bien, ¿cómo se unen los significados esbozados? Los autores afirman, siguiendo la metonimia manifiesta en el concepto, que tal unión puede darse en dos sentidos: de la deficiencia sensorial al desastre²⁴, o por el contrario, de un estado de asuntos desastrosos a un estado mental determinado²⁵.

Explicando la cuestión con otras palabras, podemos decir que un nublamiento de la razón puede conducir a un evento desastroso, o de manera inversa, que unas circunstancias determinadas puedan ser la consecuencia o el detonante de la locura. Esta apreciación pone el acento en una diferenciación que ya había comentado también Padel en su libro *Whom Gods destroy: Elements of greek and tragic madness* (1995). Allí, la autora explica que la locura, leída en clave de atē (ἄτη), puede interpretarse como aquello que te hace errar, producto de la intervención psicológica producida por una fuerza o divinidad, pero también, como un síntoma derivado del castigo a un error²⁶.

Siguiendo este segundo sentido bajo el cual es posible comprender la atē (ἄτη), anotaremos también que según la estudiosa, la locura entendida como castigo puede asociarse de manera directa con la figura de las Erinias, las mismas diosas que en alucinaciones mortifican a Orestes, puesto que entre sus tareas

²³ Cairns, D & Cairns, F. (2012). “Atē in the Homeric poems. In Papers of the Langford Latin Seminar”. Oxbow Books. Vol. 15, p. 4.

²⁴ (Cairns & Cairns, 2012, p. 7).

²⁵ (Cairns & Cairns, 2012, p. 11).

²⁶ Padel, Ruth (1995). *Whom gods destroy. Elements of Greck and tragic madnees*. Nueva Jersey. Priceton university press, p. 192-3.

se ubica el seguir y sancionar los crímenes²⁷. Pero también, para Padel, dichas diosas pueden representar aquel impulso que hace que la mente humana se vuelque de su lugar natural, es decir, la autora concuerda en afirmar junto con Dodds, que las Erinias pueden considerarse agentes que distribuyen tal experiencia de infatuación por medio de la cual erra el ser humano. Esto quiere decir que en ellas se configura, como lo ilustra la investigadora, una paradoja: la misma fuerza que te hace cometer un crimen puede castigarte por haberlo cometido. Lo mismo sucede con la atē (ἄτη), ella logra pasar de significar el motivo por el cual el entendimiento humano ha caído en la realización de actos que llevan a consecuencias desastrosas, a representar el castigo por dicha manera de proceder²⁸.

Así, vemos que los dos campos en los cuales se ubican las Erinias parecen no corresponderse. Y esto, no solo a causa de la paradoja nombrada, sino también a causa de que el primer sentido que comentamos sobre la experiencia de la atē (ἄτη): aquella intervención psicológica por medio de la cual el ser humano actúa de manera no consciente, estipula desde el principio una evasión a la responsabilidad en el obrar –en el sentido en el que los personajes se desligan de su manera de proceder a tal punto que, traspolando el acontecimiento del mundo interior al exterior, interpretan haber actuado bajo un hechizo mental–, mientras que el segundo sentido del término devuelve la responsabilidad al sujeto mediante el sentimiento de culpa expresado a través de la locura que padece quien haya cometido el crimen.

Ahora bien, notando la polisemia inmersa en la experiencia de lo que hasta el momento hemos descrito como intervención psicológica, pero también, como locura entendida como síntoma específico del sentimiento de culpa, podemos proceder a decidir en cuál de las dos situaciones previamente expuestas se encuentra Orestes. Así, afirmamos, por un lado, que su obrar no responde a sí mismo sino a una fuerza mayor, interpretando a partir de esta manera en la que procede, un estado mental por medio del cual una voluntad ajena se manifiesta. O pensaremos también, por

²⁷ (Padel, 1995, p. 190).

²⁸ (Padel, 1995, p. 190).

otro lado, que no es la condición mental, en primera instancia, sino el estado de situaciones en el cual se ve inmerso, lo que lleva a nuestro personaje a padecer en vida una inestabilidad mental a causa del castigo designado para él a partir de su obrar consciente.

Al respecto diremos, al recordar la contextualización de nuestra máxima, que Orestes no titubea al manifestar que ha obrado en cumplimiento de un vaticinio proporcionado por Apolo, por lo cual podemos convenir que el matricida ha obedecido las palabras del dios²⁹. De hecho, lo deja claro en la réplica que hace a Tíndareo, padre de Clitemnestra, en la cual, reaccionando al reclamo que realiza el anciano respecto a su forma de actuar, manifiesta que debe comprender que aunque podamos dilucidar los hechos cometidos a la luz de la forma en la que por sabiduría deberíamos conducirnos siempre³⁰, y aunque además contemos con la ley común para proceder de manera racional en condenación de las malas acciones³¹, tenemos que prever que no siempre actuamos conforme a las buenas costumbres o a lo estipulado por la ley, sino también, de acuerdo con aquellas fuerzas superiores que nos movilizan a actuar, independiente de que por lógica sea aconsejable obrar así o no. De esta manera, notamos de nuevo el servilismo hacia lo estipulado por los dioses cuando dice en los versos 595-6:

ἐκείνον ἠγγείσθ' ἀνόσιον καὶ κτείνετε:

ἐκείνος ἤμαρτ', οὐκ ἐγώ.

Por obedecer maté a la que me dio la vida.

Y de nuevo en el verso 596, refiriéndose al dios Apolo, Orestes se pregunta:

ἐκείνος ἤμαρτ', οὐκ ἐγώ. τί χρῆν με δρᾶν

Él fue quien erró, no yo. ¿Qué iba yo a hacer?

²⁹ Eurípides, *Orestes*, v. 590.

³⁰ Eurípides, *Orestes*, v. 494.

³¹ Eurípides, *Orestes*, v. 495.

A partir de esta conversación, podemos convenir en que es claro el hecho de que Orestes no actúa en razón de su mera voluntad, su obrar, como ya hemos referido, se encuentra, según él, inexorablemente atado al vaticinio del dios Apolo, frente al cual obedece. Hasta aquí nos es posible decir que la acción del matricida es influenciada, mas no ejecutada de manera directa por el dios a través de Orestes. Es decir, el hijo del atrido en ningún momento asegura que su entendimiento haya sido hechizado para proceder de dicha manera. De hecho, este es capaz de argumentar su forma de actuar más allá de la orden divina en razón de la venganza a la muerte paterna, como se ve en los versos 546-547:

ἐγὼ δ' ἄνόσιός εἰμι μητέρα κτανών,

ἴσσιος δέ γ' ἕτερον ὄνομα, τιμωρῶν πατρί.

Yo soy impío por haber matado a mi madre,

pero piadoso en otro respecto, por vengar a mi padre.

Por otro lado, aparece la cuestión sobre la que ya hemos estado insistiendo: Orestes padece ataques de locura en condenación por el asesinato de su madre, estado que remite al horizonte de la culpa derivada de un actuar consciente, que aunque influenciado por fuerzas sobrenaturales, no fue llevado al acto plenamente por ellas. Pensemos en lo siguiente: si la razón explicativa con Dodds se encontraba en el error de extrapolar los acontecimientos del interior al exterior, la razón en este caso particular deberá buscarse en otro lugar, pues es visto que Orestes no se desliga de manera total de su acción, es decir, no desconoce ni independiza de sí mismo las pasiones que dominaron en su interior para llevar a cabo el crimen cometido.

Siguiendo con esta argumentación, podemos acordar que trasladar la experiencia de la atē (ἄτη) —que hemos definido previamente en su primer sentido como intervención psicológica— a la persona de Orestes, se torna insuficiente para leer el sentimiento de servilismo que sentía el hombre griego hacia las fuerzas externas. Sin duda, ella señala un primer acercamiento al poder que creían, eran capaces de ejercer los dioses sobre el ser humano, el Destino o la Necesidad. Sin embargo, creemos, como sucede en esta ocasión, que no toda interpretación sobre dichas entidades externas se encontraba trazada mediante la relación entre comportamiento

inexplicable e infatuación producida por la atē (Ἄτη), puesto que ella no da cuenta de la paradoja que se produce en esta situación cuando se plantea la posibilidad de que un sujeto aún obedeciendo de manera servil el mandato de un agente externo, sea capaz de argumentar su manera de proceder más allá del designio divino, y a su vez, que él pueda padecer ataques de locura derivados de un sentimiento de culpa que solo puede visibilizar los rezagos de un actuar consciente.

Por lo que, en caso de tener que decidimos sobre el lugar que corresponde a la experiencia de la atē (Ἄτη) en la tragedia de *Orestes*, diremos que, apelando al segundo sentido del concepto esbozado, conviene más pensar que la locura del personaje se vincula a la inestabilidad mental en la que cae a raíz de la condenación del acto criminal cometido, a pensar de que la locura fue aquello que lo llevó a actuar cuando, fruto de un anublamiento de la razón, derramó la sangre materna. Así como será también más congruente, con respecto a lo dicho, anunciar que el papel que juegan en nuestra paremia seleccionada los designios divinos, será el de un sentimiento de servilismo ante dichas fuerzas externas, que más que agentes capaces de perturbar el entendimiento humano, se erigen como entidades que acuden benévolamente en representación de situaciones ante las cuales el sujeto obra más allá de los códigos preestablecidos para su actuar.

Hacia un análisis contemporáneo del concepto de Anankē

Hasta el momento hemos tratado de esclarecer una experiencia que observamos en la tragedia de *Orestes*: el sentimiento de servilismo que aparece en el hombre cuando se encuentra frente a fuerzas que por trascenderlo, parecen superponerse hasta el punto de lograr dirigir, o al menos influenciar el entendimiento humano para que proceda conforme a una dirección trazada y no necesariamente por la sola voluntad del sujeto actuante. Según nuestro parecer, dicha experiencia de servilismo frente a fuerzas externas, no era específica de la obra trabajada o del trágico que la escribe, sino que ella representaba un estado compartido por diferentes personajes narrados a lo largo de la tradición épica, a través de los cuales se

podría reseñar este aspecto como una característica particular del hombre griego de la época clásica.

Nos servimos de nuevo de Dodds para contrarrestar dicha afirmación cuando el autor manifiesta lo común que es encontrarse en numerosos pasajes a lo largo de la épica homérica, con oraciones que expresan el hecho de que las cosas se hayan realizado conforme a un plan divino, que una fuerza exterior haya hechizado o arrebatado momentáneamente el entendimiento de alguien para hacerlo proceder de determinada manera, o que, análogamente, el destino funesto de determinado personaje se haya interpuesto para que las cosas se realizarán del modo en que ocurrieron³². Tal manera de hablar respecto a las fuerzas que los griegos creían superiores, refleja si no un convencimiento total del poder que poseían aquellas entidades, sí una particularidad cultural marcada a través de fórmulas estereotipadas que dan cuenta de la norma lingüística e histórica de la época.

Siguiendo con esta argumentación, cabe preguntarnos: ¿es posible plantear una superación de esta forma de hablar en la cultura contemporánea?, y en caso de que la respuesta sea negativa, ¿no da ello paso a preguntarnos si de manera parecida esto tiene algo que decirnos con respecto a nuestro horizonte de comprensión? A fin de abordar tales interrogantes, demos un pequeño vistazo por la literatura, la música y los refranes populares que aún vigentes en nuestra época, conservan los vestigios de la interpretación que se daba en la época clásica acerca de las posibilidades del obrar humano con respecto a las fuerzas abstractas a las que se encontraba ligado, para tratar de auscultar de qué manera el mundo contemporáneo se expresa sobre el destino.

Quizás una de las referencias más concretas al destino a partir del concepto abordado en el presente trabajo, es decir, al término *anankē* (ἀνάγκη), es realizada por el escritor francés Victor Hugo en su novela *Notre Dame de París* (1980). En el libro VI, el autor dedica dos apartados al término, en el primero –que precisamente lleva por título el nombre del concepto: ANÁTKH– se encarga solo de enunciar el vocablo y a su vez, de enlazarlo a su posible equivalente latino, a saber, *Fatum*, mientras que en el segundo,

³² (Dodds, 1999, p. 17-8).

su desarrollo logra ser mucho más profundo puesto que trata de especificar mediante analogías, de qué manera comprende esta noción griega.

Así, el primer apartado se ubica en el escondrijo de uno de los personajes principales, Claude Frollo, el archidiácono de la catedral, cuya vocación religiosa combinaba con meditaciones acerca de asuntos tan variados como la filosofía, la medicina, la hermética y la alquimia. En dicha celda, la cual es narrada a los ojos de su hermano Jehan Frollo du Moulin, quien se introduce en el cuarto sin ser visto, se encuentra toda una serie de particularidades. Jehan comenta haber notado en aquel lugar artefactos entre los que se contaban calaveras, alambiques, compases, pergaminos, laminillas de oro y jeroglíficos³³.

Sumado a los particulares objetos que acompañaban el lugar, Jehan dice haberse fijado también en variadas inscripciones, tanto en griego como en latín, talladas en las paredes, pero sobretodo, dice haberse detenido en una en particular: aquella que su hermano se dedica a tallar en el justo momento de su visita, la cual corresponde al término que nos llama la atención, a saber, ΑΝΆΓΚΗ, a lo que Jehan reacciona pensando que su hermano pudo haber sido mucho más claro si en vez de emplear el término en griego, hubiese utilizado el vocablo en latín, lengua más recordada que el griego. Así, dice para sus adentros: “Habría sido mucho más sencillo escribir *Fatum*”³⁴.

Como mencionamos previamente, en la novela se enuncia el concepto *anankē* (ἀνάγκη) y se le vincula con el vocablo latino *Fatum*. En el siguiente espacio, dentro de este mismo libro, donde se trata igualmente el concepto, pasamos a hacernos una idea de lo que el autor comprende por él, cuando, primero, en conversación con su hermano Jehan, que ahora sale de su escondite y se deja ver, el archidiácono asiente a traducir la palabra *anankē* (ἀνάγκη) como fatalidad, y cuando, en segundo lugar, Claude interpreta lo que comprende por este concepto a la luz de una analogía que abstrae de una mosca que ve morir ante sus ojos a causa de una araña.

³³ (Víctor Hugo, 1980, p. 217).

³⁴ (Víctor Hugo, 1980, p. 220).

La forma en la que se introduce la analogía tiene lugar a partir de un nuevo personaje que ingresa al escondrijo: este será maese Jacques, un discípulo del maestro Claude, del cual espera aprender el saber de la alquimia. Durante la visita del personaje nombrado, éste se fija en una mosca que en su intento por salir de aquella celda, queda atrapada en la red de una araña, la cual, al percatarse del movimiento introducido por el insecto en su tejido, se precipita sobre ella. Al presenciar esta escena, Jacques se compadece de la suerte de la mosca e intenta salvarla, a lo que su maestro reacciona con brusquedad, apartando su brazo a fin de que éste no pudiese intervenir. La explicación que otorga Claude sobre su reacción es la siguiente: no es posible entrometerse ante lo que para la mosca, representó el rosetón fatal, pues es necesario dejar actuar a la fatalidad³⁵.

Sumado a estas advertencias sobre la imposibilidad de intervenir ante lo que es nombrado como fatalidad, debe por fuerza realizarse de la manera en la que se ha estipulado que suceda, o lo que es igual conforme con las “antenas de hierro” que posee este concepto. Claude agrega a su intervención un símil entre la tela de la araña y el tejido del destino, elemento a partir del cual recordaremos otra particularidad de la cultura griega: el hecho de que allí la figura mitológica de las moiras, representaciones femeninas del destino, se vinculara igualmente con el tejido, llegando a ser incluso reconocidas como las hilanderas del destino, esto, debido a la función característica de su oficio: comenzar a hilar, hacer que este dé vueltas en la rueca, y finalmente, cortar el hilo que representa la vida de los mortales.

Siendo así, notamos que, mediante la alusión que realiza Víctor Hugo al término *anankē* (ἀνάγκη) en su texto, la lectura contemporánea del autor logra reconocer un elemento del mundo griego como inmerso también en la trama de su novela, destacando aquí que comprende el destino en términos de fatalidad como aquello ante lo cual no es posible rehuir o intervenir a fin de evitar que ella actúe. Así mismo, la analogía que emplea posibilita un símil entre la tela de la araña sobre la cual cae la infortunada mosca y el tejido del destino que además de vincularse al plano

³⁵ (Víctor Hugo, 1980, p. 230).

mitológico por medio de las moiras, se comprende desde los vocablos griegos como un decreto, haciendo alusión una vez más a aquello inevitable, pues el verbo griego epineo (ἐπινέω), que connota hilar, cuenta con la particularidad de significar un decreto, siempre que este hilar corresponda al hilo de la vida de los mortales, es decir, al hilo del destino.

Por otro lado, atendiendo ahora al plano musical, nos encontramos con la agrupación de salsa Conjunto Clásico, la cual, entre sus canciones contiene una en particular llamada “Sin rumbo alguno”³⁶. Ahora, nos interesa reseñar tal intervención musical por la forma en la que la banda comprende la fuerza que encarna el destino. Ella relata los consejos que por viejo ha interiorizado el personaje de la canción, entre los que se cuentan el actuar siempre con cautela e inteligencia para así evitar la presencia de un problema, el vivir con la creencia de lograr lo que se piensa, y, finalmente, el tocante al destino: vivir la vida como la debemos vivir, a saber, sin intentar huir de aquello de lo que no es posible huir.

En este sentido, interpretamos que es esta última acotación la que se realiza respecto al destino, puesto que a ella puede unirse la siguiente aclaración que más tarde introduce la canción: “No olviden que es el destino la fuerza que vence al hombre y al que no acepta y se esconde, muere vivo” (minutos 3:05-3:17). Unida a esta última referencia, podemos ubicar con claridad que el tercer consejo habla sobre el destino, puesto que es patente la relación entre aquello nombrado como irrehuible y la fuerza que decimos, es capaz de vencer al hombre, superponiéndose más allá del querer del sujeto.

Siendo posible tal ilación, diremos que la lectura que tiene la canción sobre el destino dará cuenta tanto del sentido que ponía de manifiesto Victor Hugo en su novela: el destino entendido como aquella fatalidad frente a la cual se torna imposible intervenir, como del horizonte semántico al cual aludíamos con la paremia que extraíamos de Orestes: ante el destino es solo posible comportarnos de manera servil, puesto que, como menciona

³⁶ Conjunto Clásico (1979). Canción “Sin rumbo alguno”. Compositor: Ramón Rodríguez. En: https://www.youtube.com/watch?v=yFnU6PMarTU&list=RDyFnU6PMarTU&start_radio=1

la canción, es esta la fuerza capaz de vencer al hombre, y a su vez, la entidad que decreta cómo una cosa debe suceder. Así, la interpretación musical comienza especificando que el destino es quien otorga los consejos, es decir, nuestro personaje, habrá de ser caminar sin rumbo alguno, afirmación que por interpretarse como decreto divino, se acepta en tal medida, que es este designio el cual otorga el título a la canción.

Llegados a este punto, podemos dirigir nuestra atención al tercer horizonte a partir del cual queremos indagar de qué manera se expresa el mundo contemporáneo y particularmente, la cultura popular, sobre el destino o las fuerzas que a él se asemejan. En primer lugar, podemos notar paremias o fórmulas rutinarias religiosas como: “El hombre pone y Dios dispone.”, la cual se refiere a Dios como aquella entidad suprema que, superpuesta en relación con el hombre, logra ubicar las posibilidades tocantes a cada uno de ellos, llevando a que de esta manera, el sujeto no pueda obrar más allá de los límites dispuestos. Comparable a la paremia anterior, será el contenido de la fórmula rutinaria de respuesta: “si Dios quiere”, la cual establece una división entre el querer humano y el querer divino, actuando siempre este último como condicionante del primero.

Ahora bien, alejados del plano religioso, encontramos también diversas paremias que reflejan un aspecto del destino que ya hemos venido rastreando tanto en la paremia seleccionada en la tragedia *Orestes*, como en los elementos encontrados en los campos literarios y musicales que hemos abordado hasta el momento. Así, recordamos que en *Orestes* ya se notaba que la manera servil en la que se comportaba el hombre griego frente a las determinadas fuerzas abstractas, daba paso a pensar en la impotencia que sentía el individuo al actuar, cuando, aquello que nombraba como destino (*ἀνάγκη*) se superponía trascendentalmente, evidenciando la imposibilidad de escapar a la red que ella había decretado.

Así mismo sucede en Víctor Hugo cuando habla de la Fatalidad como aquello que de manera ineludible debe darse. Si recordamos, dicho rasgo particular del destino también se veía reflejado en la canción citada cuando expresaba, a modo de consejo, que no se debe intentar huir de aquello ante lo cual, sencillamente, no es posible huir. Tal característica propia de la experiencia que se produce en la entraña del hombre, al encontrarse con fuerzas de

este tipo, se ve reflejada igualmente en expresiones de la cultura popular tales como: “Nadie se puede evadir, de lo que está por venir”, “Yendo y viniendo, lo que había de ser va siendo”, “Lo que ha de suceder, no puede dejar de ser”, o haciendo referencia explícita al destino ubicándolo como sustantivo de la oración, encontramos también: “Gran desatino, querer huir de tu sino”.

En este mismo sentido, hallamos una paremia que se relaciona más íntimamente con la que abrió toda esta disgregación, es decir, aquella que como vimos en Eurípides, expresaba que todo es esclavo del destino. La máxima contemporánea que creemos puede emparentarse con la antigua, es la siguiente: “A lo que no puede ser, los hombros encoger”. Realizamos tal vínculo entre ellas puesto que intuimos, ambas logran indicar la forma en la que el hombre debe comportarse respecto a estas fuerzas que escapan a su lógica, a saber, de manera servil. Esto significa que cual siervo el hombre debe aceptar, en vez de rebatir, aquello que como ha sido estipulado, suceda de una manera específica.

Y, aunque suene paradójico, como vimos en la persona de Orestes, no por aceptar lo anterior, necesariamente nos vemos obligados a eliminar elementos como la responsabilidad humana en el obrar, la culpa derivada de dicha acción consciente, o la posibilidad de ubicarnos más allá de lo que aún pareciendo irrehuible, por su influencia palpable en el entendimiento humano, es posible transgredir en el sentido en que, como lo mostraba Tíndareo en conversaciones con Orestes, existen más posibilidades entre las cuales decidir, tales como, por ejemplo, el guiarse por lo establecido según la ley común.

A fin de sintetizar lo respectivo a este acápite, recordemos una de las preguntas que nos planteábamos al inicio. Allí nos cuestionábamos si era posible plantear una superación, en el mundo contemporáneo, de la manera de hablar clásica sobre fuerzas abstractas tales como el destino o la necesidad. Referente a este punto, pudimos notar, conforme a nuestro recorrido por la literatura, la música y los refranes populares, que en estos tres horizontes se presentan vestigios de la experiencia por medio de la cual el hombre griego nombraba el destino en términos de servidumbre, lo que nos lleva a contestar de manera negativa a la pregunta planteada.

Conclusiones

- Con la lectura de la tragedia *Orestes* y la interpretación contextualizada de la paremia elegida, notamos que a partir de la figura del personaje principal de la obra, pudimos leer una experiencia que era susceptible de trasladarse al hombre griego, por reflejar no una particularidad de la persona de Orestes, sino más bien, una evocación a la forma en la que de manera general, el hombre griego se comportaba y expresaba. Tal experiencia se refiere a la situación mediante la cual los griegos interpretaban que una fuerza externa a sí mismos, en este caso el destino (*ἀνάγκη*), los hacía actuar más allá de su propia voluntad.
- Gracias al horizonte interpretativo que abre Dodds, mediante el cual se posibilita una lectura del destino a partir de una experiencia tomada de la religión homérica nombrada como atē (*ἄτη*), atendimos a la explicación que a través de ella se abría a la creencia en el destino, logrando vincular de esta forma cuatro de los cinco elementos que lograba colegir nuestra paremia: decadencia, muerte, designios divinos y locura. Sin embargo, encontramos también que ella escapaba a la explicación total cuando rehuía a la paradoja de concertar direccionamiento al actuar y responsabilidad del sujeto individual, horizontes que aunque contrarios, logran vincularse con la paremia seleccionada.
- Al analizar el concepto de Ananké a la luz de la forma en la que sobre ella se expresa el mundo contemporáneo, notamos que a diferencia de lo que podríamos creer, el concepto y su horizonte semántico no se agotan en el mundo clásico, sino que, por el contrario, continúa referenciándose en diferentes planos de la presente época, tales como la literatura, la música y los refranes populares. Esto nos da paso a preguntarnos si, parecido a lo que sucedía con el hombre griego, también dicha manera de hablar puede decirnos algo sobre nuestra propia norma lingüística e histórica. Tal cuestionamiento se presenta entonces como una nueva perspectiva desde la cual se puede auscultar el fenómeno del destino en la contemporaneidad.

Bibliografía

Literatura clásica

- Eurípides (1998). *Tragedias*. Orestes. Madrid. Editorial Gredos.
Platón (1903). *The Republic*. Oxford University Press. Platonis Opera.

Literatura moderna

- Cairns, D & Cairns, F. (2012). *Atê in the Homeric poems*. In Papers of the Langford Latin Seminar. Oxbow Books. Vol. 15, pp. 1-52. En: <http://www.oxbowbooks.com/oxbow/papers-of-the-langford-latin-seminarfifteenth-volume-2012.html>
- Dodds, Eric. (1999). *Los griegos y lo irracional*. Madrid: Alianza Editorial.
- Hugo, Victor (1980). *Nuestra señora de París*. Madrid: Alianza.
- Pabón, José Manuel (1988). *Diccionario griego-español*. Barcelona: Bibliograf.
- Padel, Ruth (1995). *Whom gods destroy*. Elements of Greck and tragic madnees. Nueva Jersey. Priceton university press.



**Universidad
Pontificia
Bolivariana**

SU OPINIÓN



Para la Editorial UPB es muy importante ofrecerle un excelente producto.
La información que nos suministre acerca de la calidad de nuestras publicaciones será muy valiosa en el proceso de mejoramiento que realizamos.

Para darnos su opinión, comuníquese a través de la línea
(57)(4) 354 4565 o vía correo electrónico a editorial@upb.edu.co

Por favor adjunte datos como el título y la fecha de publicación,
su nombre, correo electrónico y número telefónico.



La sabiduría popular se expresa a través de proverbios, dichos, sentencias o refranes. En pequeñas dosis de cordura las máximas manifiestan una especie de ciencia práctica que apunta a lo general desde lo particular en una doble vía: por una parte, convocan a la reflexión desde un mensaje claro y distinto que amplía nuestra opinión sobre las cosas. De otro lado, las máximas también invitan a corregir, curar o sopesar la propia conducta desde las buenas costumbres y el buen juicio.

