

Pólemos: Báaios didáskalos. Perspectivas de la guerra, el liderazgo y la retórica en Troyanas de Eurípides

(Pólemos: Báaios didáskalos.

Perspectives of war, leadership and rhetoric in *Trojan Women* of Euripides)

Ferenc Vass
Universidad de Los Andes (Venezuela)

Resumen

El presente artículo intenta, en primer lugar, destacar la postura crítica y condena de Eurípides respecto de la guerra, a partir del análisis de pasajes seleccionados de la tragedia *Troyanas*, y su posible relación con acontecimientos históricos concretos de la guerra del Peloponeso. Por otro lado, en un segundo nivel de lectura, se busca analizar la evidente presencia de la retórica en el llamado “juicio de Helena”, y mostrar la crítica eurípidea con respecto a su abuso y deformación, así como también el intento del poeta de reivindicar el uso del *logos* como medio para garantizar la justicia. Por último, se destacan las “debilidades” del liderazgo de Menelao, en relación con el tema de la guerra.

Palavras-chave: guerra, Eurípides, *Troyanas*, retórica, liderazgo..

Abstract

This article attempts to analyze the position of Euripides criticism and condemnation regarding the war, from selected passages of the *Trojan Women*, and their possible link to specific events of the Peloponnesian War. From this position is off the concerns of the poet by the contradictions and excesses of its own society, where moral degradation, abuse and distortion of the rhetoric and the weakening of political leadership, are part of the evils of war themselves.

Key words: war, Euripides, *Trojan Women*, rhetoric, leadership.

Recepción: 17/05/2007

Evaluación: 29/05/2007

Aceptación: 30/05/2007

Troyanas es la tercera pieza de una tetralogía integrada por las obras *Alejandro*, *Palamedes*, *Troyanas* y el drama satírico *Sísifo*, que fue presentada por primera vez en escena en el año 415 a.C. Es una de las llamadas obras de guerra, ya que no solo las acciones del drama se desarrollan en las afueras de los destruidos muros de la ciudad de Troya, un día después de concluida la mítica guerra, sino también porque el tema esencial de la tragedia consiste en resaltar los horrores de la guerra, y las terribles consecuencias que acarrea tanto a vencidos como a vencedores.

Aunque esta tragedia aborda varios motivos trabajados anteriormente por Eurípides en obras como *Hécuba*, no obstante, aquí se hace un mayor énfasis en el sufrimiento desmedido que padecen los vencidos, en especial los más débiles, como es el caso de las mujeres y los niños, luego de que una potencia extranjera ha destruido su mundo y ha exterminado a todos sus hombres en la contienda. Asimismo, se tocan problemas como la caída en la esclavitud y la pérdida de los privilegios aristocráticos, que son también consecuencia de la situación de los vencidos. Pero además, la obra propone un nivel más amplio de lectura, pues muestra la guerra ya no desde el punto de vista heroico de la épica, sino como un mal en sí, que perjudica y trae consecuencias desastrosas a todos, incluyendo a los vencedores. Por ello la crítica que plantea tiene un carácter universal y permanente.

LA GUERRA COMO AGÓN

La guerra tenía, para el hombre griego antiguo, la misma importancia que el matrimonio para la mujer griega; y en cada esfera, tanto hombres como mujeres lograron satisfacer lo que su cultura y sociedad juzgó ser su naturaleza esencial[1]. Esta afirmación se puede entender si atendemos, por ejemplo, al hecho de que en promedio los antiguos atenienses estuvieron en guerra, entre el siglo V y IV a.C., tres de cada cuatro años, y no siempre de manera forzada, sino por el contrario, muchas veces por elección propia, pues precisamente era en el campo de batalla donde podían poner a prueba su virilidad[2]. Por esta razón no debe sorprendernos que la obsesión de la guerra y su destructividad sea un tema tan recurrente como objeto de debate en la tragedia, como se constata en el caso de *Agamenon*, *Ajax*, *Hécuba* y *Troyanas*, entre otras.

Por otro lado, en cuanto a la tragedia *Troyanas*, es bueno recordar que la obra ha recibido críticas negativas, debido en parte a la poca profundidad de sus caracteres, a la escasa acción y a su pretendida falta de unidad[3]. Pero esto se debe, sin duda, a la no comprensión del tema principal o idea motriz del drama, es decir, el sufrimiento humano producido por la guerra en general, la cual es en definitiva su verdadero protagonista. En otras palabras, *Troyanas* es una pieza que tiene como *agon* principal la guerra y sus nefastas consecuencias, y fue estrenada precisamente, en el año 415 a.C., a mitad de la fratricida guerra del Peloponeso.

Es por ello que se hace importante comentar algunos acontecimientos históricos contemporáneos a la obra, y establecer posibles paralelismos y relación con la misma, para poder entender en su justa medida la crítica que, de manera global y unitaria, la tragedia propone, la cual se centra no solo en condenar la guerra y exponer el sufrimiento desde el punto de vista de los vencidos, sino también en evaluar el liderazgo de los vencedores y exponer la “idea del descalabro del vencedor”[4] que está presente desde el inicio, y latente en el trascurso de todo el drama.

CONTEXTO HISTÓRICO DE LA GUERRA DEL PELOPONESO

Los espectadores atenienses, al presenciar el cruento castigo que se escenifica en *Troyanas*, donde el ejército griego mata a todos los hombres de la ciudad y somete a la esclavitud a todas las mujeres, no habrán tenido que remontarse muy lejos, a los tiempos de la mítica

Ilión, para poder imaginar semejante hecho. Puntualmente, durante la guerra del Peloponeso, el imperio ateniense había propinado igual trato y castigo a las ciudades de Escione[5] seis años antes, y a la isla de Melos[6] el año anterior, es decir, en el invierno del 416 a.C. El último en particular, la masacre de Melos, como se le conoce, aunque no representó un hecho de repercusiones políticas inmediatas para Atenas, ni significó un hito militar importante en el curso de la guerra, sin embargo tuvo una amplia resonancia en el mundo griego, debido a la crueldad inflingida por los atenienses contra los melios[7]. No en vano Tucídides le dedica a estos acontecimientos veintiséis capítulos, y un lugar prominente en su *Historia de la Guerra del Peloponeso*, en donde incluso el historiador reproduce un diálogo entre embajadores atenienses y nobles melios antes de la masacre, que luego se conocería con el nombre de *Diálogo de Melos*. Éste, por su desenlace dramático, es considerado por la crítica no solo punto central de la historia tucidídea, sino que también le otorga un carácter trágico a toda la obra. En el famoso diálogo (V 85-113), los representantes de Melos, pequeña isla que carecía de poder militar, y que tenía un comercio modestísimo y una agricultura doméstica muy desmedrada[8], tratan por todos los medios de convencer a los embajadores atenienses de respetar su neutralidad política y su libertad, a lo que Atenas se niega en definitiva, resolviendo su destrucción ante la negativa de los melios de someterse voluntariamente a la esclavitud y al dominio imperialista ateniense. Luego del referido diálogo, el historiador narra el asedio de Melos, y la subsiguiente devastación llevada a cabo por los atenienses:

Por los mismos días, los melios tomaron de nuevo, por otro punto, una parte del muro de asedio ateniense, donde no había mucha guardia. Pero después, cuando, a causa de estos hechos, llegó de Atenas un nuevo cuerpo expedicionario al mando de Filócrates, hijo de Demeas, los melios ya se vieron asediados con todo rigor; entonces, al aparecer por añadidura la traición entre ellos, se rindieron a los atenienses, entregándose a su discreción. Los atenienses mataron a todos los melios adultos que apresaron y redujeron a la esclavitud a niños y mujeres. Y ellos mismos, con el posterior envío de quinientos colonos, poblaron el lugar[9].

Un año después de estos acontecimientos, en el 415 a.C., Atenas se agitaba nuevamente con efervescencia bélica ante los preparativos de la campaña militar contra Sicilia, conocida expedición que traería, en los años siguientes, desastrosas consecuencias para Atenas. Y es en éste contexto histórico tan particular que se estrena *Troyanas*.

Aunque algunos estudiosos, como Murray, por ejemplo, han sugerido que “el crimen político” de Melos pudo haber inspirado directamente a Eurípides para la composición del drama[10]. Sin embargo, esta atractiva teoría es para Esbarranch “problemática cronológicamente”[11], pues la trilogía sobre el tema de Troya que conforma el *Alejandro*, el *Palamedes* y *Troyanas*, fue representado en marzo del 415 a.C. y debió ser preparada cuidadosamente por Eurípides, por lo que la matanza ocurrida en el invierno del 416 al 415 no parece haber sucedido a tiempo para inspirar al tragediógrafo. Para Esbarranch, el sufrimiento humano producido por la guerra en general, junto con el clima de pesimismo motivado por los distintos acontecimientos bélicos que destrozaban toda esperanza de paz, y también la posible preocupación por el incierto porvenir de Atenas ante los riesgos de la expedición a Sicilia, fueron los verdaderos motivos que inspirarían al dramaturgo[12]. Sin embargo, e independientemente de la controversia sobre las posibles fuentes de inspiración del poeta, la crítica se ha extendido en conjeturar sobre todas las posibles implicancias que

esta relación entre los acontecimientos históricos descritos y el drama pudieron haber tenido en el ánimo y juicio de los espectadores.

Como apunta Hunter: aunque en la literatura griega existen ejemplos de alusión directa o de paralelismos entre hechos históricos reales y el pasado mítico, sin embargo las analogías o vínculos establecidos entre presente y pasado no necesariamente tenían que ser explícitos[13]. Es lo que ocurre precisamente con *Troyanas* y los sucesos de Melos, pues por un lado, aunque existen distancias considerables al establecer la comparación entre los respectivos acontecimientos, asimismo hay un vínculo que no es totalmente explícito, pero sí efectivo dramáticamente, pues muestra un elemento emotivo que es común a ambos, es decir, el sufrimiento y el dolor humano ante la muerte y la desgracia. Campos Daroca explica, a propósito de un artículo en el cual comenta un libro de N. Loraux, que “el efecto trágico opera en el público sobre el espectador como *individuo*, no como colectivo; como espectador de este teatro en el que se representa la limitación humana, el individuo descubre otra pertinencia, su *pertinencia* al género humano, a la comunidad de los mortales”[14].

Dejando de lado las conjeturas acerca del posible sentimiento de culpabilidad de los atenienses, como sugiere Murray con la pregunta “¿tendrían la conciencia tranquila los recientes saqueadores de Melos?”[15], el verdadero efecto que suscita la obra sobre el espectador es ese descubrimiento de “pertinencia” a través del dolor, que produce en definitiva la compasión de la audiencia. Nussbaum, por su parte, explica el impacto y los efectos emocionales suscitados en los espectadores de *Troyanas*, y sus posibles implicancias políticas:

Compassion and the empathy that is its frequent precursor, show the significance of vindictive acts for those who suffer them: by moving these victims closer to us, it makes us think twice before undertaking such acts. A spectator who had seen Euripides' Trojan Woman, right at the time of the decision to kill all of the male citizens of Melos and enslave all of the women and children, would become less likely to support such a policy –for she would see the revenge from the point of view of these suffering women and children, and would prove unable to dehumanize them in her thought. As I have already argued, compassion cuts through the dehumanizing strategies that are frequently enlisted in the service of cruelty of many kinds. It thus qualifies the motive to take revenge and forges an alliance among all human beings[16]

Pero además de la compasión y su efectividad, en tanto elemento que facilita la toma de conciencia de políticas de guerra más humanizadas, la obra ofrece un aspecto más en lo referente a su significado político: en ella se pretende difundir un mensaje implícito de advertencia hacia aquellos que vencen en las guerras, y hacia las políticas que tienden, por una desmedida ambición expansionista, hacer la guerra, a cualquier costo y por cualquier excusa, sin una correcta evaluación de todas sus posibles consecuencias. Este mensaje venía, por lo demás, muy acorde en relación con la inminente campaña contra Sicilia, en la que ciegamente se embarcaba Atenas. Esta idea del descalabro de los vencedores, y las diversas implicaciones que de ella se derivan, serán comentadas a continuación.

LA FORTUNA DE LOS VENCEDORES

Poética del llanto y obra pacifista son los calificativos comunes que tiene la tragedia

Troyanas, debido en parte, como hemos mencionado, a que muestra una serie de escenas yuxtapuestas en donde el sufrimiento de las mujeres del bando vencido, esclavizadas y sujetas a toda suerte de abusos e injusticias por parte de sus captores, se expone como denuncia a los horrores de la guerra. Pero además la obra muestra los sacrificios, sufrimientos y futura desgracia del bando vencedor, porque los aqueos son, en esta obra, el gran protagonista colectivo, aún a pesar de su escasa participación en escena.

Ya en el prólogo de la obra, luego de que los dioses han planeado el hundimiento de la flota griega, Poseidón advierte acerca de la suerte que han de correr todos aquellos que cometen excesos en la guerra:

Insensato (môros) aquel de los mortales que destruye ciudades; si además deja en soledad templos, tumbas y santuarios de los muertos, pues prepara su propia destrucción para después.

Tro., vv. 95-97

Estos versos anticipan que la próxima acción del drama debe ser leída como un “cuento moral”[17], es decir, que tiene un significado válido para todos los tiempos y lugares. Pues cuando los dioses aparecen en escena en la tragedia griega siempre tienen un rol casi “direccional”, en el sentido que establecen contacto con la audiencia en un nivel diferente a la función desempeñada por los personajes humanos, pues ofrecen perspectivas irónicas o paradójicas, con frecuencia sobre la forma y el significado de la acción por venir en el drama[18]. Así, el mensaje de Poseidón es claro: los vencedores también serán perdedores, y deberán pagar o sufrir males semejantes a los causados.

Hacia el final del primer episodio, en la intervención de Casandra (vv. 354-405), se vuelve a insistir en este mensaje. En efecto, la profetiza, luego de vaticinar la futura desgracia de Agamenón, demuestra, en una suerte de argumentación estructurada en antilogías, las razones por las cuales los troyanos son más afortunados que los aqueos. Ciertamente, los griegos pelearon lejos de su hogar y de la compañía de sus familias, muchos murieron insepultos y sin los debidos sacrificios, y todo no por defender su patria, sino por causa de una sola mujer, que además es culpable[19]. Con estos argumentos, Eurípides expresa los riesgos a los que están expuestos los que emprenden una campaña de conquista, lo que sin duda constituye una suerte de crítica velada al colonialismo y expansionismo del imperio ateniense. En la voz de Casandra, el poeta condena este tipo de campañas:

¡Cómo va a ser su expedición digna de elogio! Semejante oprobio mejor es callarlo. ¡Que la musa de los cantos no me inspire un himno con que celebrar la infamia!

Tro., vv. 383-385

Asimismo, contrasta el acto oprobioso de los aqueos, en su calidad de conquistadores, con el de los troyanos: “En cambio los troyanos, en primer lugar, morían inmolados por su patria, lo que constituye la más hermosa gloria” (*Tro.* vv. 386-387). Por el contrario, Eurípides hace aquí la única valoración positiva de la guerra en la obra, pues acepta que solo en caso de defensa de la patria es lícito el combate. Esta valoración está vinculada además a una

dimensión moral, como lo expone Casandra, hacia el final de su resis:

En verdad, todo aquel que sea prudente, necesario es que evite la guerra; pero si a ella llega, corona nada vergonzosa para la ciudad es el morir hermosamente en pro de ella, pero lo contrario es una deshonra.

Tro., vv. 400-402.

Eurípides propone aquí una nueva clase de ser humano, de naturaleza más bien pacifista. Reclama un tipo de prudencia que está asociada a la no violencia, es decir, al rechazo de la acción bélica para la solución de los conflictos humanos. Este es, probablemente, el clamor general de su propia sociedad, que reclamaba la *homonoia* o concordia tanto para la *polis*, como para todas las *poleis* envueltas en un conflicto fratricida. Por ello, Aelión afirma que su lección moral no solo consiste en condenar la guerra y sus excesos, sino que también es un llamado a la moderación y a la justicia[20]. Sin embargo, el poeta no considera “moralmente reproable” el combate en defensa de la patria, como lo atestigua la utilización del término *aischron* junto con el adverbio de negación *ouk* (v. 401).

Pero en contraste con lo que se propone en el fragmento anterior, el exceso de los aqueos continúa a medida que avanza la acción del drama, revelando un tipo de liderazgo basado en la fuerza y alejado de cualquier escrúpulo moral. Un ejemplo lo constituye el asesinato injustificado de Astianacte en el segundo episodio (vv. 577-798). A propósito de este crimen, Hécuba, hacia el final de la obra, hace una crítica negativa del liderazgo ejercido por los aqueos, señalando su desmedido uso de la fuerza para con los más débiles, aquellos que como las mujeres y los niños, no representan ninguna amenaza real:

¿Y qué podría escribir un poeta sobre tu tumba? “A este niño lo mataron un día los aqueos por temor.” ¡Vergonzoso epigrama para Grecia!

Tro., vv. 1188-1191.

Estas palabras de Hécuba, por su paralelismo simbólico en relación con la matanza de Melos, son quizá las que mejor revelan el pensamiento del poeta en relación a su repudio hacia aquellos acontecimientos. Además, nuevamente se utiliza el término *aischron*[21] “vergozoso”, para denunciar un hecho que en el sistema de valores del trágico, es “moralmente reproable”.

Pero la enseñanza moral de la obra no termina con exponer de manera continua la degradación del liderazgo aqueo, o mejor, con señalar sus excesos y abusos en el ejercicio del poder, sino que busca demostrar aquella vieja y proverbial sentencia acerca de la mutabilidad de la fortuna. En efecto, las últimas palabras de la extensa *resis* de Hécuba (vv. 1158-1206) al final de la obra, así lo confirman:

Insensato (môros) entre los mortales todo aquel que, porque cree que le va bien, se alegra como si esa situación fuese a durarle siempre. Sí, pues, por su carácter, *la fortuna* es como un hombre voluble: da saltos a uno y otro lado, y así nunca nadie es feliz por sí mismo.

Tro., vv. 1203-1206

El mismo hombre “insensato” o “estúpido” (*môros*) que para Poseidón es aquel que destruye ciudades, es para Hécuba el que, a causa de salir victorioso en la guerra, cree que siempre tendrá la misma suerte. En este fragmento se revela, en toda su dimensión, el carácter

antibelicista de la obra, y la influencia filosófica en el pensamiento del poeta. Pues para Eurípides, es evidente la fuerza o poder que tiene la *tyché*, la “fortuna”, sobre los asuntos humanos. Este concepto es también el que discrimina el cambio de las posiciones y relaciones de poder en sus obras, y es por ello que tiene una relevancia política. Así, en este pasaje se ha pasado del nivel moral al nivel político; pues luego de demostrar en toda la obra el descalabro moral de los vencedores a partir de sus actos, y las desastrosas consecuencias que acarrearán los mismos para ambos bandos, concluye por afirmar que necesariamente esta degradación conducirá, en algún momento, al cambio de fortuna que implica un descalabro político, es decir, la pérdida del poder. En otras palabras, los vencedores en las guerras pueden estar algún día (y probablemente así será) en el otro bando, es decir, en el de los perdedores[22].

Así, la crítica que propone la tragedia es, como habíamos anticipado, universal y permanente[23], pues su claro mensaje causa el mismo efecto sobre cualquier audiencia que, en otro tiempo y lugar, presencie la obra en un contexto histórico similar al de los espectadores del año 415 a.C. Un ejemplo muy particular de ello, es el referido por Jean-Paul Sartre en 1965, en su introducción de una adaptación para el teatro que hiciera él mismo de la obra *Troyanas*, en donde se comenta el impresionante efecto que causó la presentación de esta tragedia, en un contexto bélico específico:

Las Troyanas se representaron durante la guerra de Argelia, en una traducción muy fiel de Jacqueline Moatti. Me impresionó el éxito que había obtenido este drama ante un público favorable a la negociación con el F.L.N. Evidentemente, este aspecto es lo que me interesó en un principio. No ignoramos que, ya en tiempo de Eurípides, tenía una significación política precisa. Era una condena de la guerra en general, y de las expediciones coloniales en particular. La guerra, hoy ya sabemos lo que significa: una guerra atómica no dejará ni vencedores ni vencidos. Eso es, precisamente, lo que toda la obra demuestra: los griegos han destruido Troya, pero no sacarán ningún beneficio de su victoria puesto que la venganza de los Dioses los hará perecer a todos. Que todo hombre sensato debe evitar la guerra, como afirma Casandra, ni siquiera era menester decirlo: la situación de unos y de otros lo atestigua suficientemente. He preferido dejar a Poseidón la última palabra: Reventaréis todos[24].

Luego de esta valoración del drama desde la perspectiva global que ofrece de la guerra y de la conducta de los aqueos, pasamos al segundo nivel de lectura propuesto. En efecto, en el tercer episodio (vv. 860-1059), creemos se propone en primer lugar, una crítica del uso y del abuso de la retórica en el juicio de Helena. Por otro lado, en el llamado “juicio de Helena” se podrán resaltar algunas características importantes concernientes al liderazgo de Menelao, y su relación con el tema de la guerra.

LA RETÓRICA EN EL “JUICIO DE HELENA”.

Según la subdivisión aristotélica de los tres tipos de oratoria, en el tercer episodio (vv. 860-1059) estamos en presencia de un tipo de discurso *judicial*, pues como señala Paglialonga, en esta clase de oratoria “el discurso se dirige al juez o jueces de un tribunal ante quienes se pronuncia una acusación o defensa para persuadirlos de emitir una sanción adversa o favorable al reo: por consiguiente, el *telos* del orador está en este caso representado por la disyuntiva entre lo justo y lo injusto”[25].

Goldhill, por su parte, apunta en su comentario de la obra *Troyanas*[26] que los argumentos utilizados tanto por Helena en su propia defensa, como los de acusación por parte de Hécuba, son presentados en un lenguaje técnico semejante al utilizado en un juicio[27], en donde en

cada nivel de los discursos se muestra la profunda influencia de la formación profesional de los sofistas[28]. Esta última afirmación se constata, por ejemplo, en la manipulación que hace Helena de la inversión paradójica en sus argumentos, técnica comúnmente asociada con la retórica sofística[29]. En otras palabras, “el discurso que Helena pronuncia en su defensa se enmarca en la estructura de polaridad y reverso de los *dissoi lógoi*”[30]. Es a partir de esta estructura que Helena intentará revertir en otros la responsabilidad de los hechos que se le imputan. Otra evidencia es la utilización de uno de los *topos* comunes de la retórica del siglo quinto, la apelación a la plausibilidad o verosimilitud[31], presente en los argumentos de ambas heroínas. Pernot por su parte comenta que:

Their claim is illustrated by, and in part based on, the situation of the courtroom, the archetypal stage for rhetoric, where speeches oppose one another and justice and truth are not preexisting, but only pronounced afterward, at the end of the debates that have evoked them. Political deliberation also exemplifies the same essential feature: persuasion goes hand in hand with antilogy, the juxtaposing of conflicting arguments[32].

Pero esta clara presencia de la retórica contemporánea en la obra cumple una función mayor, que consiste no solo en mostrar el despliegue de habilidades técnicas, sino en hacer una valoración crítica del poder y los abusos de la retórica[33], así como destacar la ineficacia de la misma, frente a elementos de persuasión más poderosos externos al discurso, como por ejemplo el deseo o pasión amorosa.

En la *resis* en donde Helena esgrime sus argumentos de defensa (vv., 915-965), podemos apreciar un esquema similar al utilizado por Gorgias en su famoso *Encomio de Helena*[34]. En efecto, en este pequeño discurso, los argumentos expuestos intentan exonerar el adulterio de Helena de cualquier reproche, en una hábil justificación de cuatro posibles causas[35] dirigidas a demostrar su inocencia. En el caso de *Troyanas*, por su parte, Helena trata de revertir la responsabilidad de sus actos, culpando a otros de ser los causantes de los mismos. Primero culpa a Hécuba por no matar a Paris, lo que permitió luego que éste fuese el juez en el certamen de belleza de las tres diosas. También culpa a Afrodita, pues la diosa, al obtener la sanción de Paris de ser la más bella, cumple lo prometido y le entrega al héroe como recompensa a la bella Helena. Asimismo, la infiel esposa justifica su huida sosteniendo que si los dioses del Olimpo no pueden resistir el poder de la diosa, mucho menos ella, que es mortal, reprochándole a Menelao el no haber estado en palacio para impedir su rapto. Por último, además de afirmar que su desgracia ha sido una fortuna para Grecia, pues no fue dominada por los bárbaros, afirma haber estado retenida contra su voluntad en el palacio en Troya, a pesar de sus intentos de escape.

Todos estos argumentos bien entrelazados, además de evidenciar una gran habilidad dialéctica, apelan a la verosimilitud del discurso. El concepto de *eikós*, traducido comúnmente por “probable”, “plausible”, o “verosímil”, es según Pagliarunga, el mayor aporte aristotélico a la tradición de la teoría literaria. Pero la autora también señala, citando a Greimas “Que el discurso verosímil no es sólo una representación “correcta” de la realidad socio-cultural, sino también un simulacro montado para *hacer parecer verdadero*, y como tal, propio de los discursos persuasivos”[36]. Esto es especialmente evidente en el discurso de

Helena, en donde todos los argumentos buscan hacer parecer verdad situaciones que son contrarias a la realidad interna del mito.

Pero con esta *resis*, Eurípides no solo busca mostrar el poder que reviste un discurso técnicamente bien elaborado, sino que también se sirve de ella para exponer su propia reserva hacia la retórica[37], en relación con su pensamiento moral y ético. En efecto, luego de la intervención de Helena, el Corifeo interviene, y dirige a Hécuba las siguientes palabras:

Corifeo.- Reina, defiende a tus hijos y a tu patria destruyendo la persuasión de ésta, puesto que, aun siendo malvada, habla hermosamente. Y esto es terrible.

Tro., vv. 966-968

Aunque Helena en su papel de *rhetor*[38] demuestra sus habilidades, como lo reconoce Hécuba al afirmar que “habla bien”, sin embargo para Eurípides la deformación de la verdad a través del discurso es escandalosa. El poeta muestra la perversidad retórica en una situación en la que se desacredite ella misma, ante jueces que constantemente fijan las reglas morales de los discursos. En otras palabras, en el fragmento se pone al descubierto uno de los puntos débiles de la retórica, es decir, el hecho de que cualquiera puede pronunciar un discurso plausible y convincente, sin importar si dice o no la verdad, si es realmente inocente o culpable, o si está defendiendo una causa justa o injusta.

En este sentido, Romilly afirma que ya en Gorgias se descubre una toma de conciencia totalmente lúcida, por la cual se revelan la ambivalencia de la retórica y sus peligros[39]. Por este motivo si el propio sofista Gorgias pensaba así, se comprende que otros, como Eurípides, se inquietaran. La autora señala además que:

L'art oratoires, en effect, est par essence trompeur, et chacun en mesure les méfaits. La démocratie athénienne fut très vite victime des “beaux parleurs” et les auteurs s'en plaignent [...]Même Euripide, qui est si fort intéressé aux recherches des sophistes, qui a pratiqué les débats oratoires,[...]même lui s'est alarmé de cette rhétorique, surtout quand il l'a vue aux mains des démagogues. Dans Hippolyte (deux ans avant l'arrivée de Gorgias a Athènes) Thésée se plaint de ce que l'on invente tant de merveilleuses nouveautés, mais que l'on ne cherche pas à enseigner la sagesse (vv916-920); et, quelques années plus tard, dans Hécube, le ton se fait plus violent à propos d'Ulysse, “la madré, l'astucieux parleur au séduisant langage, le flatteur des foules”, qui sait faire agir sur l'armée la persuasion (vv131-133, à quoi l'on peut joindre 254-257)[40]

Pero en *Troyanas*, Hécuba es la encargada de anular la persuasión de alguien que defiende una causa injusta, mediante un discurso que no solo es más elocuente y persuasivamente efectivo, sino que está sustentado con valores éticos y razonamientos lo suficientemente plausibles. En efecto, en su *resis* (vv., 969-1032), Hécuba logra rebatir, punto por punto, todos los argumentos de Helena, apelando también al mismo principio de verosimilitud. Pero además sustenta la disyuntiva de lo justo y lo injusto desde una perspectiva moral, basada en la verdad, y no solo en la veracidad de los hechos.

Luego de demostrar la culpabilidad de Helena, y de censurar moralmente el adulterio, insta a Menelao, en sus exhortación final, a que instaure como ley la pena de muerte para todas

aquellas mujeres que cometan adulterio:

Menelao –mira dónde pongo fin a mi discurso-, pon una corona sobre la Hélide matando a ésta como se espera de ti, y establece esta ley para las demás mujeres: que muera la que traicione a su esposo.

Tro., vv. 1029- 1032.

Con estas palabras queda demostrado que para el poeta existe una indisociable relación entre discurso y códigos morales, ley y justicia. Pero el fragmento también revela, por otro lado, la fuerza de ley que tiene cualquier decisión o veredicto de Menelao, pues de no ser así, la reina no pediría al Atrida la instauración de una ley contra el adulterio. Esto es un elemento que Eurípides repite en relación con el mito, es decir, en relación con las atribuciones de poder que tiene Menelao en la *Ilíada*. Pero en esta obra, el hecho de recordar a la audiencia las potestades que se desprenden de la autoridad del Atrida tiene una finalidad muy específica, la cual consiste, en nuestra opinión, en poner de relieve su debilidad, a partir del contraste entre sus atribuciones, las decisiones que toma y lo que finalmente sucede luego, según la tradición mítica.

MENELAO Y SUS DEBILIDADES COMO LÍDER.

Al comienzo del tercer episodio, el primero que sale a escena es Menelao, quien desde el mismo momento manifiesta su intención con respecto a la suerte de Helena: “He decidido rechazar la alternativa de matarla en Troya y llevármela en una nave a tierras de Grecia para entregarla allí a la muerte. Será una recompensa para quienes perdieron en Ilión a los suyos” (*Tro.*, vv., 876-879). Esta aparente firmeza y convicción del Atrida queda rápidamente contrastada con la advertencia de Hécuba, quien le expone el peligro de esta decisión, sugiriendo con ello parte del carácter vacilante de Menelao y su debilidad, así como la culpabilidad y el poder seductor de Helena:

Hécuba.- Te alabo, Menelao, si piensas matar a tu esposa. Mas rehuye su mirada, no vaya a ser que te venza el deseo. Ella arrebató las miradas de los hombres, destruye las ciudades, pone fuego a las casas. Tal es su poder seductor. Yo la conozco, y tú, y cuantos han sufrido.

Tro., vv. 890-894.

Según Rademaker, el “control del deseo”[41] es uno de los ámbitos relacionados con el concepto de *sôfrosynê*, que en la Atenas democrática, es una de las virtudes del *agathós politês*, es decir, del “buen ciudadano”. Equivale, en la vida privada del hombre, a la “moderación de la violencia” en su vida pública. Esto es un elemento importante que subordina la determinación política en las futuras acciones del héroe.

Aunque Menelao ha decidido de antemano la suerte de Helena, sin embargo, por petición de Hécuba, permite que ambas expongan sus argumentos. Una vez concluido el juicio, antes del veredicto final del Atrida, hay una intervención del coro, en donde se descubre la verdadera reputación de Menelao como líder:

Corifeo.- Menelao, castiga a ésta como merecen tus antepasados y tu casa y borra de la Hélide *el reproche de blando*, tú que te has mostrado bien nacido con los enemigos.

Tro., vv. 1033-1035.

Aquí el término utilizado para calificar al Atrida es el adjetivo *thêlú*, que significa “delicado”, “blando”; “débil” y “afeminado”. Además, por lo que da a entender el fragmento, esta era una característica bien conocida por todos los aqueos desde antes de la guerra. Es un calificativo muy negativo, sobre todo para alguien que ejerce una posición de poder tan relevante, y aunque en esta obra no se insiste mucho más en la debilidad de Menelao, sin embargo sus decisiones ante el caso de Helena dejan mucho que pensar para la suspicacia del espectador, dejando abierta la posibilidad para diversas lecturas.

De manera sutil, pero constante, Eurípides ha venido presentando varios motivos que sugieren a la audiencia poner en duda la firmeza en las resoluciones del Atrida. Primero, Hécuba advierte del poder de seducción de Helena; luego ella misma recalca cómo se había presentado Helena para comparecer ante Menelao: “Y después de esto ¿Sales aquí con tu cuerpo lleno de adornos y respiras el mismo aire de tu esposo, tú, cuya cara habría que escupir? Debías venir pobre, con la túnica hecha jirones, temblando de miedo” (vv. 1022-1026); y por último, como hemos visto, el coro denuncia el carácter blando del Atrida. Todos estos elementos han servido para poner en preaviso al espectador, que a partir de ahora estaría invitado a preguntarse si Helena logrará su objetivo de subyugar la determinación y el juicio de su antiguo esposo en su favor, o si, por el contrario, Menelao se mantendrá firme en su primera resolución de matar a Helena.

En primera instancia, y coherente a la crítica con respecto al uso indebido de la retórica, Eurípides nos presenta a un Menelao que, como juez, ha sido definitivamente persuadido por la superioridad de los razonamientos en los argumentos de Hécuba, y que por tanto, dicta una sentencia que no solo está conforme a la justicia, sino que es acorde al reclamo moral implícito acerca del noble y justo uso del discurso:

Menelao.- Has venido a caer en la misma idea que yo, que ésta salió de mi casa voluntariamente con destino a un lecho extranjero. Y Cipris se ve involucrada en ello no más que por jactancia. (A Helena) Marcha con los que te van a apedrear y paga con tu muerte, en corto tiempo, los dilatados sufrimientos de los aqueos para que aprendas a no cubrirme de vergüenza (*kataischynein*)[42].

Tro., vv. 1036-1041.

Este veredicto de Menelao satisface también, siguiendo a Aristóteles[43], lo probable o necesario en cuanto a la organización de los acontecimientos. Cappelletti comenta que “Un personaje no puede decir ni hacer sino aquello que condice con su personalidad y con las circunstancias en que se encuentra. Su discurso y su acción deben ser, pues, dentro de ciertos límites, previsibles”[44]. Así, el Atrida es coherente y consecuente con sus primeras palabras en relación a Helena, y por tanto, su decisión final acorde a lo que era previsible para la audiencia. Pero si bien Eurípides cumple con la coherencia interna de los acontecimientos en la tragedia, no por ello deja de mantener también la coherencia en la personalidad o carácter de los personajes. Así, en el último diálogo entre Menelao y Hécuba, se puede prever el resultado de los acontecimientos a partir del carácter del héroe, tomando en cuenta tanto la debilidad del Atrida, como los motivos antes expuestos:

Menelao.- Tranquila, anciana, que no le estoy haciendo caso. Voy a ordenar a mis siervos que la escolten a la popa de las naves. En esa parte del barco ha de viajar.

Hécuba.- No permitas que embarque en la misma nave que tú.

Menelao.- ¿Qué sucede? ¿Es que pesa más que antes?

Hécuba.- No hay amante que no siga amando por siempre.

Menelao.- Según cómo resulte[45] de los enamorados el estado de su mente. No obstante, será como deseas. No ha de embarcar en la misma nave que nosotros. Cierto es que no estás hablando mal. Y cuando llegue a Argos morirá de mala manera, como merece, imponiendo entre las mujeres una conducta más sensata y discreta. No va a ser tarea fácil, pero sin embargo su muerte infundirá temor en la locura de aquellas aunque sean todavía más desvergonzadas.

Tro., 1046-1059.

En esta parte de la obra se pone de manifiesto el sentido irónico y paradójico de Eurípides en su tratamiento del mito. Aunque Menelao parece convencido de que Helena debe morir, sin embargo no la ejecuta *ipso facto*, como supondríamos luego de los contundentes argumentos expuestos por Hécuba en su *resis*. Por el contrario, decide llevarla a Argos, y allí ejecutarla. Entonces surge la gran pregunta en la mente de los espectadores ¿la ejecutará, o no? En este punto Eurípides deja abierta la cuestión para la suspicacia del público, para que sea él mismo el que de respuesta a esta pregunta. Por supuesto que los espectadores atenienses, muy conocedores y celosos de su Homero, debieron estar al corriente de lo que la tradición mítica tiene que decir al respecto de esta pregunta. En efecto, todos debían conocer el famoso pasaje del libro IV de la *Odisea*, en donde Menelao y Helena están de vuelta en el hogar, viviendo una feliz vida familiar (*Od.*, IV, vv. 1-305); lo que contradice sin duda las últimas palabras del Atrida en la tragedia, acerca del futuro castigo que recibiría Helena en Argos. Pero incluso, aún si desconocieran el pasaje, ante las constantes advertencias de Hécuba de evitar la mirada de Helena, y de no viajar en el mismo barco con ella, no debió quedar muy claro para el espectador si Menelao lograría controlar su deseo[46] hacia su antigua amante. Este hecho también lo podemos corroborar a partir del vocabulario empleado en los fragmentos antes señalados.

En efecto, la palabra usada para referirse a “amante” es el sustantivo femenino *erastês* (v. 1051), y el término para “enamorados” es el genitivo plural *erômênôn* (v. 1052), del participio del verbo *éramai* “amar apasionadamente”, ambas palabras tienen la misma raíz *erôs*, sustantivo que normalmente significa “amor”, pero también “deseo” o “pasión”. Pero esta clase de amor en el pasaje está más relacionado con el deseo erótico y la pasión sexual, sentimiento que para los griegos tenía una poder muy particular sobre los seres humanos, considerado incluso como una enfermedad que ataca o subyuga a la razón. Por ello, en consecuencia, posee una suerte de poder persuasivo. Como señala Goldhill:

So does it matter what Helen actually says? For what does persuade Menelaus? Or, more pointedly, since *peitho* is the normal Greek for ‘seduction’ (and as a personification is often accompanied by the figure of Eros in the artistic tradition), what ‘seduces’ him? For all the superior rationalism of Hecuba, the literary tradition and the staging of the scene invite the audience to consider other factors than winning words in the scene of persuasion[47].

Aún cuando el poeta ha intentado reivindicar el buen uso del lenguaje, el cual según su valoración, debe estar al servicio de las causas justas, y por tanto conducir a la activación de

los códigos morales para la observancia de la ley y la aplicación efectiva de la justicia, sin embargo termina demostrando, por otro lado, la insuficiencia que tienen las palabras ante elementos de persuasión irracionales externos al discurso, como es en este caso el poder de Eros, es decir, el poder de seducción de las pasiones humanas.

Por último, también se corrobora lo anticipado por el corifeo acerca del carácter “blando” de Menelao: pues según lo que sugiere el pasaje, el héroe no es capaz de sostener sus decisiones, ya que al final será dominado por sus propias “pasiones”, evidenciando con ello su falta de escrúpulo moral o sentido de justicia. Esto, desde la perspectiva de la guerra, es además un acto egoísta del Atrida, pues, al no ejecutar a la causante de los males sufridos por los griegos, lo convierte en un traidor de la Hélade, a quien poco le importa la suerte y los sacrificios realizados por sus amigos y subordinados.

Estos elementos, aunque no son decisivos para establecer un esquema claro del liderazgo del Atrida, sin embargo sientan un precedente importante del tipo de descalabro moral de los principales líderes aqueos, los llamados “vencedores” de la guerra de Troya.. En otras palabras, la crítica de Eurípides abarca no solo los aspectos mas obvios de la guerra, sino también aquellos mas sutiles, sugiriendo que tanto en el uso del lenguaje, como en el liderazgo de los estrategas o jefes militares, hay una alteración y degradación de valores, que denuncian una civilización en crisis, tanto en el drama, como en la realidad contemporánea al dramaturgo.

BIBLIOGRAFÍA

1. EDICIONES Y FUENTES DE LA ANTIGÜEDAD

ARISTÓTELES, *Poética*, traducción e introducción de Angel Cappelletti, Caracas, Monteávila, 1990.

EURÍPIDES, *Tragedias II. Las Troyanas*, introducciones, traducción y notas de José Luis Clavo Martínez, Madrid, Biblioteca Básica Gredos, 2000.

_____, *Tragedias II. Las Troyanas*, edición y traducción de Juan Miguel Labiano, Madrid, Cátedra Letras Universales, 1999.

_____, *Las Troyanas*, adaptación de Jean-Paul Sartre, traducción del francés de María Martínez Sierra, Buenos Aires, Losada, 1967 [1ª edición francesa, 1965].

TUCÍDIDES, *Historia de la Guerra del Peloponeso*, traducción y notas de Juan José Torres Esbarranch, vol. 17, libros V-VI, Madrid, Biblioteca Básica Gredos, 2000.

2. BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA

ADKINS, A., *Merit and Responsibility. A Study in Greek Values*, Oxford University Press, 1960.

AÉLION, R., *Euripide, héritier d'Éschyle*, I-II, Paris, Belles Lettres, 1983.

ASSAEL, J., *Euripide, Philosophe et Poète Tragique*, Collection D'Études Classiques, vol. 16, Namur (Belgium), Société des Études Classiques, 2001.

CARTLEDGE, P., "Deep Plays': Theatre as Process in Greek Civic Life", en Easterling P.E., Ed., *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge University Press, 1997, pp. 3-35.

CAMPOS, J., "La justicia de las madres. Política y antipolítica de la tragedia antigua según N. Loraux", *Praesentia*, n° 5, 2002, en <http://vereda.saber.ula.ve/Praesentia>.

CONACHER, D. J., *Euripides and the Sophists*, London, Duckworth, 1998.

EASTERLING, P.E., "Form and Performance", en Easterling P.E., Ed., *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge University Press, 1997, pp. 151-177.

GASTALDI, V., "Eurípides y la retórica: *Éthos* e *Inventio* en el discurso de Helena (*Troyanas*, 914-96)", *Emerita*, LXVII, fasc.1º(primer semestre), Madrid, 1999, pp. 115-125.

GOLDHILL, S., "The Language of Tragedy: Rhetoric and Communication", en Easterling P.E., Ed., *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge University Press, 1997, pp. 127-150.

HUNTER, R., "Homer and Greek literature", en Robert Fowler, Ed., *The Cambridge Companion to Homer*, Cambridge University Press, 2004, pp. 235-253.

MURRAY, G., *Eurípides y su época*, México, FCE, 1966.

NUSSBAUM, M., *Upheavals of Thought. The Intelligence of Emotions*, Cambridge University Press, 2001.

PAGLIALUNGA, E., *Manual de Teoría Literaria Clásica*, Universidad de Los Andes, Mérida, CDCHT, 2001.

PERNOT, L., *Rhetoric in Antiquity*, translated by W. E. Higgins, Washington D.C., The Catholic University of America Press, 2005 [1ª ed. en francés, 2000].

RADEMAKER, A., *Sophrosyne and the Rhetoric of Self-Restraint. Polysemy & Persuasive Use of an Ancient Greek Value Term*, Leiden-Boston, Brill, 2005.

ROMILLY, J. DE, *La modernité d'Euripide*, Paris, Presses Universitaires de France, 1986.

_____, *Les Grandes Sophistes de l'Athènes de Péricles*, Paris, Editions de Fallois, 1988.

- [1] CARTLEDGE, P., "Deep Plays': Theatre as Process in Greek Civic Life", en Easterling P.E., Ed., *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge University Press, 1997, p. 13.
- [2] *Loc cit.*
- [3] Cf. EURÍPIDES, *Tragedias II. Las Troyanas*, introducción, traducción y notas de José Luis Calvo Martínez, Madrid, Biblioteca Básica Gredos, 2000. (en la p. 158 de la introducción de *Las Troyanas*).
- [4] *Ibid.*, p.160.
- [5] Cf. TUCID., V, 32.
- [6] *Ibid.*, V, 114-116.
- [7] Cf. ISÓCRATES, IV 100-102; XII 62; XV 113; PSEUDO-ANDÓCIDES, IV 22-23; PLUTARCO, *Alcibíades* 16, 5-6.
- [8] MURRAY, G., *Eurípides y su época*, Fondo de Cultura Económica, México D.F., 1949, p. 84 [1ª edición inglesa, 1913].
- [9] TUCID., V, 116. Para el presente fragmento hemos utilizado la siguiente edición: Cf. TUCIDIDES, *Historia de la Guerra del Peloponeso*, traducción y notas de Juan José Torres Esbarranch, vol. 17, libros V-VI, Madrid, Biblioteca Básica Gredos, 2000.
- [10] MURRAY, *Op.cit.*, p. 86. Además Cf. SEGAL, E., "Euripides: Poet of Paradox", en Erich Segal, Ed., *Oxford Readings in Greek Tragedy*, Oxford University Press, 1983, p. 250.
- [11] Cf. TUCID., *Op. cit.*, V. 15, Libros I-II, en especial la introducción general, p. xxxviii ss.
- [12] *Loc. cit.*
- [13] HUNTER, R., "Homer and Greek Literature", en Robert Fowler, Ed., *The Cambridge Companion to Homer*, Cambridge University Press, 2004, p. 240. Sin embargo, acerca de la relación entre el mito y hechos históricos concretos, el autor comenta por ejemplo que "Simonides (fr. eleg. II W) sets the Greek victory at Troy in parallel to the Spartan victory over the Persians at Platea, and Pindar can use analogy with the kleos of Homer and past heroes to glorify both his patrons and himself; such a technique was to have a long history in the Greek and Latin literature of patronage".
- [14] CAMPOS, J., "La justicia de las madres. Política y antipolítica de la tragedia antigua según N. Loraux", *Praesentia*, nº 4-5, 2003, disponible en: <http://vereda.saber.ula/sol/praesentia.html>, p. 5. En este artículo el autor comenta, en relación a uno de los recientes libros sobre la tragedia griega de N. Loraux, *La voix endeuillée. Éssai sur la tragédie grecque*, París, 1990, apenas uno de sus argumentos, el cual se centra en la interpretación de algunas adaptaciones de la obra *Troyanas* de Eurípides, y sus diversas interpretaciones políticas. El artículo comienza precisamente comentando la adaptación que hiciera Sartre en 1965.
- [15] MURRAY, *Op. cit.*, p. 87.
- [16] NUSSBAUM, M., *Upheavals of Thought. The Intelligence of Emotions*, Cambridge University Press, 2001, p. 395.
- [17] EASTERLING, P. E., "Form and Performance", en Easterling P. E., Ed, *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge University Press, 1997, p. 174.
- [18] *Loc. cit.*
- [19] Cf. *Hec.*, vv. 365-383.
- [20] AÉLION, R., *Euripide, héritier d' Éschyle*, I-II, Paris, Belles Lettres, 1983, p. 78.
- [21] Cf. ADKINS, A., *Merit and Responsibility. A Study in Greek Values*, London, Oxford at the Clarendon Press, 1960, pp. 172-194. En este capítulo IX, titulado: "The infiltration of Morality", el autor hace un estudio de las oposiciones de los términos *agathos* vs. *kakos*, *aischron* vs. *kalon*, *aischron* vs. *dikaion*, y las diversas implicancias que estos conceptos tuvieron en la mentalidad ética y código "moral" de los griegos, en especial en el siglo quinto.
- [22] Cf. EASTERLING, *Op. cit.*, p. 175. Este autor señala al respecto que en "The last speech (1156-1206) Hecuba at her most authoritative as she pronounces a funeral oration over her grandson, concluding with lines that closely echo Poseidon's in the prologue, but this time the 'fool' is not the sacker of cities, but the person who feels complacent and secure in good

fortune. Once more the equation between winners and losers is what comes out most strongly.”

[23] Cf. *supra*, p. 1.

[24] EURIPIDES, *Las Troyanas*, adaptación de Jean-Paul Sartre, traducción del francés de María Martínez Sierra, Buenos Aires, Losada, 1967, pp. 11-12. [1ª edición francesa, 1965].

[25] PAGLIALUNGA, *Manual de Teoría Literaria Clásica*, Universidad de Los Andes, Mérida, CDCHT, 2001, p. 105.

[26] GOLDHILL, “The Language of Tragedy: Rhetoric and Communication”, en Easterling P.E., Ed., *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge University Press, 1997, pp. 127-150.

[27] *Ibid.*, p. 146. También Cf. ROMILLY, J. DE, *La modernité d'Euripide*, Paris, Presses Universitaires de France, 1986, p. 120, en donde la autora afirma que varias escenas de la tragedia son inspiradas por el modelo judicial de la época. Entre los ejemplos se destaca *Troyanas*, donde -en el mencionado tercer episodio- Hécuba representa la parte acusadora en el juicio, Helena esgrime su propia defensa y Menelao cumple la función de juez entre las partes.

[28] GOLDHILL, “*The Language of...*, *Op. cit.*, p. 146.

[29] *Loc. cit.*

[30] GASTALDI, V., “Eurípides y la Retórica: *Éthos* e *Inventio* en el discurso de Helena (*Troyanas*, 914-96)”, *Emerita*, LXVII, fasc. 1º (primer semestre), Madrid, 1999, pp. 115-125. En este artículo la autora, partiendo de la división aristotélica de la retórica, analiza especialmente los argumentos del discurso que pronuncia Helena para su defensa. Afirma que la heroína utiliza los mismos recursos a los que debía recurrir hábilmente un orador para lograr la adhesión de su auditorio: construye su propio *éthos*, recurre a la *inventio* y utiliza diferentes *písteis* o “pruebas”, todo con el fin de persuadir a sus interlocutores (y en este caso acusadores) de su supuesta inocencia.

[31] GOLDHILL, “*The Language of...*, *Op. cit.*, pp. 146-147.

[32] PERNOT, L., *Rhetoric in Antiquity*, translated by W. E. Higgins, Washington D.C., The Catholic University of America Press, 2005 [1ª ed. en francés, 2000], p. 14.

[33] CONACHER, D., *Euripides and the Sophists*, London, Duckworth, 1998. Cf. en particular el tercer capítulo, titulado “The power and abuses of rhetoric”, donde se analizan especialmente las tragedias *Hecuba* y *Troyanas*, desde esta perspectiva.

[34] Cf. GORGAS, *Helena*. En relación a este discurso, también Cf. ROMILLY, J. DE, *Les Grandes Sophistes de l'Athènes de Périclès*, Editions de Fallois, Paris, 1988. En el capítulo titulado *Une education rhétorique*, que trata sobre el sofista Gorgias y sus discursos *Élogio de Helena* y *Defensa de Palamedes*, la autora señala que ambas defensas ficticias están lejos de ser indiferentes desde el punto de vista de la argumentación (p. 102); por el contrario revelan, junto a un manejo hábil del argumento de probabilidad y de la psicología humana en general, un procedimiento de análisis que en ninguna otra parte se encuentra de manera tan precisa y sistemática, y que podría haber sido propia de nuestro sofista.

[35] ADKINS, *Merit and...*, *Op. cit.*, p. 125. El autor hace un esquema de las cuatro posibles causas utilizadas por Gorgias con las que intenta justificar o demostrar la salida de Helena hacia Troya: “She was either (a) influenced by the purposes of chance and the plans of the gods and the decrees of necessity or (b) snatched away by force or (c) persuaded by arguments or (d) captivated by love”.

[36] PAGLIALUNGA, *Manual de teoría...*, *Op. cit.*, p.112.

[37] Cf. ASSAEL, J., *Euripide, Philosophe et Poète Tragique*, Collection D'Études Classiques, vol. 16, Namur (Belgium), Société des Études Classiques, 2001, p.168. Allí la autora cita textualmente, en la nota 40, la apreciación que tiene Goossens, a propósito de aquellos puntos sobre los cuales divergen los sistemas sofísticos y el pensamiento de Eurípides: “Euripide le plus oratoire et le plus sophistique des tragiques grecs, est lui-même inquiet des progrès de la rhétorique sophistique, arme admirable, mais à deux tranchants. Ce sophiste n'a pas bonne conscience.”

[38] Cf. GASTALDI, *Op. cit.*, p. 124.

[39] Cf. ROMILLY, J. DE, *Les Grandes Sophistes...*, *Op. cit.*, p. 108.

[40] *Ibid.*, pp. 108-109.

[41] RADEMAKER, A., *Sophrosyne and the Rhetoric of Self-Restraint. Polysemy & Persuasive Use of an Ancient Greek Value Term*, Leiden-Boston, Brill, 2005, pp. 151-153.

[42] El término *aischýnein* es usado con frecuencia en los trágicos y en los oradores para

expresar un acto de adulterio y el deshonor que implica para el hombre. Cf. GASTALDI, *Op. cit.*, nota 22, p. 124.

[43] ARISTÓTELES., *Poetica*, 1454a, traducción de Angel Cappelletti, Monte Avila Editores, Caracas, 1990.

[44] Cf. *Op. cit.*, en la nota 218 de la sección de notas, en la mencionada traducción, p. 82.

[45] Cf. EURÍPIDES, *Tragedias II. Las Troyanas*, edición y traducción de Juan Miguel Labiano, Madrid, Cátedra, 1999. En la nota 76 correspondiente a la sección dedicada a la traducción de *Troyanas*, pp. 193- 245; Labiano comenta, en relación al término griego *eisbállo* que aparece varias veces en este pasaje con el sentido de ‘embarcar’, aparece en este verso el verbo *ekbállo*, que no significa ‘desembarcar’, como sugeriría la oposición entre ambas voces, sino que expresa la noción de ‘resultar’, acepción que admite este verbo en la prosa científica y filosófica jonia, de cuya influencia no está libre Eurípides. El juego está servido”.

[46] Cf. EASTERLING, “*Form and performance... Op. cit.*, p. 175. El autor señala al respecto que “As in the prologue, there is an invitation to the audience to fill the gaps left by the text; even a spectator of ignorant of the *Odyssey* could not feel certain that Menelaus would be able to resist his desire for Helen”

[47] GOLDHILL, “*The Language of... Op cit.*, p. 148.

Índice

