



Nápoli, Juan Tobías

Los celos en Hermíone en Andrómaca y la cuestión del amor en Eurípides

Synthesis

1999, vol. 6, p. 35-77

Este documento está disponible para su consulta y descarga en [Memoria Académica](#), el repositorio institucional de la **Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata**, que procura la reunión, el registro, la difusión y la preservación de la producción científico-académica éditada e inédita de los miembros de su comunidad académica. Para más información, visite el sitio

www.memoria.fahce.unlp.edu.ar

Esta iniciativa está a cargo de BIBHUMA, la Biblioteca de la Facultad, que lleva adelante las tareas de gestión y coordinación para la concreción de los objetivos planteados. Para más información, visite el sitio

www.bibhuma.fahce.unlp.edu.ar

Cita sugerida

Nápoli, J. T. (1999) *Los celos en Hermíone en Andrómaca y la cuestión del amor en Eurípides*. [En línea] *Synthesis*, 6. Disponible en:

http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.2734/pr.2734.pdf

Licenciamiento

Esta obra está bajo una licencia *Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 2.5 Argentina de Creative Commons*.

Para ver una copia breve de esta licencia, visite

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar/>.

Para ver la licencia completa en código legal, visite

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar/legalcode>.

O envíe una carta a Creative Commons, 559 Nathan Abbott Way, Stanford, California 94305, USA.

LOS CELOS DE HERMÍONE EN *ANDRÓMACA* Y LA CUESTIÓN DEL AMOR EN EURÍPIDES

JUAN TOBÍAS NÁPOLI

1. INTRODUCCIÓN

En su fundamental obra de 1995, Rodríguez Adrados traza un panorama acerca del tema del amor entre los griegos, y acerca del tratamiento literario que este tema recibió de su parte.¹ Dentro de esta perspectiva, muestra la manera en que, en los usos de la tragedia, un velo de convencional *σωφροσύνη* dominaba la concepción oficial de la mujer, ya que la expresión de la irracionalidad y de la pasión femenina representarían un peligro para la sociedad.² Es por esta misma razón que la tragedia haría un ejercicio de desertización: tanto de los temas referidos a la mujer o al hombre enamorados (aquellos que, prescindiendo de cuál vaya a ser el resultado del deseo que, como divina locura, los lleva derecho a su objetivo, y prescindiendo también de cualquier otra consideración, sienten desvanecerse las fronteras del individuo y son llevados a fundirse enteramente con el otro),³ cuanto de los temas referidos al hombre o a la mujer que se sienten abandonados por el ser amado, y tienen la necesidad de manifestar la expresión del sentimiento de angustia y del deseo de

¹ Cfr. Rodríguez Adrados (1995), p. 10.

² Cfr. Rodríguez Adrados (1995), p. 259.

³ Cfr. Rodríguez Adrados (1995), p. 20.

muerte, que puede llegar incluso hasta al suicidio.⁴ Se trata de la cuestión de la autorrestricción del tema del amor en el escenario ático, de la cual se ha hablado con frecuencia.⁵ Sin embargo, según Rodríguez Adrados, en un momento determinado (el último tercio del siglo V), Eurípides habría convertido al tema del amor, y, en particular, al tema del amor de la mujer, en el motor central de la peripecia trágica.⁶ Para ejemplificar su tesis, Adrados realiza un pormenorizado estudio de *Medea*, donde se analiza a la mujer abandonada, con sus celos y con la consumación de su venganza,⁷ y del segundo *Hipólito*, en donde se presenta el tema de Putifar, con el fracaso de la mujer enamorada, su venganza y su suicidio final.⁸

Sin embargo, Rodríguez Adrados considera que estas dos tragedias, a las que no duda en calificar de *eróticas* (en tanto y en cuanto el proceso de *deserotización* de la materia argumental provista por el mito no se habría llevado a cabo), no están aisladas dentro de la producción eurípidea: entre las obras conservadas, se destaca como otro ejemplo, sobre todo, a la *Andrómaca*, calificada como tragedia de celos. En ella, el personaje central, la cautiva Andrómaca, traída como botín de guerra por Neoptólemo, está a punto de perecer por los celos de Hermíone, la nueva mujer de éste, aunque Peleo

⁴ Cfr. Rodríguez Adrados (1995), p. 257, donde ejemplifica esta deserotización de la tragedia respecto de los mitos con lo que se realiza con las historias míticas de Agamenón y de Clitemestra, con la de las Danaides, o con la de Antígona, o la de Deyanira, e, incluso, la de Alcestris. Sobre este último caso es interesante la afirmación de Adrados: no es una tragedia que trate acerca del amor, sino sólo de la virtud y del deber de la mujer casada. Cfr. (1985) en AAVV, pp. 177-200.

⁵ La *σωφροσύνη* como castidad en el *Hipólito* es discutida por Gregory (1997), pp. 61-62; sobre la autorrestricción del tema amatorio en la tragedia puede consultarse North (1966), esp. p. 99.

⁶ Cfr. Rodríguez Adrados (1995), p. 257.

⁷ Cfr. Rodríguez Adrados (1995), pp. 262-267, y, especialmente, Rodríguez Adrados y De Cuenca (1995), pp. XI-XXVI.

⁸ Cfr. Rodríguez Adrados (1995), pp. 267-270, y, especialmente, Rodríguez Adrados y De Cuenca (1995), pp. LXV-LXXV.

logra salvarla en el último momento.⁹ Sin embargo, esta forma de considerar la obra merece una profundización: creemos que la tragedia no está organizada, de modo particular, alrededor de la cuestión de los celos de Hermíone, convertidos en motor de la peripecia trágica, sino que, en realidad, presenta una estructura mucho más compleja.

No obstante, esta estructura compleja que postulamos tampoco proveniría del tradicional proceso de *deserotización* de la materia mítica: la disputa entre Andrómaca y Hermíone no está presentada, ni en el material mítico subyacente provisto por los antecedentes literarios conocidos, ni en la estructura externa de la tragedia, como una lucha de carácter personal o individual por la conservación o la obtención del afecto o la correspondencia amorosa del hombre amado. Por el contrario, creemos que la tragedia se estructura en función del debate por las prerrogativas y privilegios que cada una de las mujeres, la griega y la bárbara, reclama como propios, en el contexto de una disputa de características éticas. Aunque desde esta perspectiva el tema del amor queda relegado a un segundo plano, creemos que esta manera de leer la tragedia está más cerca de la realidad del texto, y podrá resolver muchas de las cuestiones que la obra ha suscitado en los últimos años.

El seguimiento del material mítico tradicional (hasta donde puede ser rastreado con certeza) acerca de los personajes de Andrómaca, Hermíone y Neoptólemo, nos permitirá descubrir algunos aspectos importantes acerca del proceso creativo de Eurípides: nos posibilita reconocer sus intenciones al combinar y recrear sus elementos estructurales básicos, para determinar cuál es el interés primario al configurar el motor de la peripecia trágica. Las fuentes principales de las que disponemos para individualizar los datos míticos conocidos por Eurípides respecto de las circunstancias argumentales mencionadas en la tragedia son las siguientes: la épica homérica en primer lugar (sobre todo el famoso canto VI de *Iliada* y numerosas menciones ocasionales en *Odisea*); textos fragmentarios pertenecientes al ciclo épico, como los *Cantos Ciprios*, la *Ilias Parva* y la *Iliupersis*; la lírica, con referencias en Teognis, y sobre todo

9 Cfr. Rodríguez Adrados (1995), p. 262.

la lírica coral (principalmente con la *Nemea VII* y el *Peán IV* de Píndaro), y la tradición trágica previa, de la cual conservamos algunos fragmentos de una *Hermíone* de Sófocles, que debemos suponer anterior a la *Andrómaca*, y algunas referencias indirectas de la obra del trágico Filocles¹⁰ o del logógrafo Ferécides (siglo VI a.C.).¹¹ La reconstrucción de estas referencias nos permite extraer algunas importantes conclusiones acerca del proceso creativo eurípideo.¹²

En el famoso pasaje de Héctor y Andrómaca en *Iliada* (VI, vv. 456-463), el esposo predice el futuro de la reina, afirmando que será el botín de guerra de algún aqueo que, en Argos, la hará trabajar como esclava para otra esposa. Sin embargo, no se menciona el nombre de este guerrero, ni hay referencias eróticas en la presentación de la relación entre las dos mujeres, ni una mención a los celos como tema de futuros problemas. Tanto en la *Ilias Parva* cuanto en la *Iliupersis*, en cambio, parece sugerirse que este guerrero que tomará a Andrómaca como botín será Neoptólemo.¹³ Sin embargo, no se menciona la superposición de sus bodas con Andrómaca con aquellas que luego se mencionarán de Neoptólemo con Hermíone: esta superposición parece ser de creación eurípidea.

¹⁰ Poeta trágico, sobrino de Esquilo, que representó alrededor del 450 a.C., cuyos testimonios están recogidos en Nauck (1889), p. 759, y son analizados en Méridier (1960), pp. 93-94.

¹¹ Los primeros intentos de reconstrucción del material mítico previo son los realizados por Friedrich (1953), pp. 47 y ss., y por Strohm (1957), quien ha llamado la atención sobre algunas palabras clave así como sobre algunas señales temáticas particulares en el interior de las escenas, de modo de comprender los nexos funcionales entre los diferentes episodios singulares. De este modo, la uniformidad entre los acontecimientos y las palabras clave anularían la necesidad de la constancia del personaje, ya que también éste podría ser sustituido como individuo (pp. 111 y ss.). Una mejor presentación de este material mítico recogido por los testimonios literarios anteriores a Eurípides es la realizada por Méridier (1960), pp. 90-94, y por Conacher (1967), pp. 167-171.

¹² Cfr. Garzya (1952), pp. 104-121, quien estudia las modificaciones que habría introducido Eurípides (once en total, según el autor) en la materia mítica tradicional.

¹³ Cfr. *Il. Parv.*, fr. 20 D y *Iliup.* 62.31 D.

Sin embargo, la presentación convergente de esta doble unión de Neoptólemo (con Andrómaca y con Hermíone) no debe tener obligatoriamente como consecuencia la postulación de una voluntad de erotización de la historia por parte del poeta. En primer lugar, implica el deseo eurípideo de precisar unos datos presentes ya en Homero. No obstante, esta superposición tendrá un efecto más inmediato y profundo en la estructura de la tragedia: implicará desplazar la atención dramática hacia la consideración de las relaciones y de los conflictos entre las pretensiones de la fértil concubina bárbara que, tomada a punta de lanza como botín de guerra, le ha dado un hijo al rey de Ptía, y aquellas de la estéril esposa griega. Esta manera de enfocar el interés de los hechos argumentales constituye un primer dato de interés para comprender la evolución del proceso creativo eurípideo.

Un segundo dato de interés podrá obtenerse a partir del análisis del tema de las bodas de Hermíone. Según *Odisea* (4, 3 y ss.), habría sido desposada con Neoptólemo como recompensa de Menelao hacia el hijo de Aquiles por su participación en la guerra, al regreso de Troya. Sin embargo, según testimonios posteriores al ciclo épico (como, por ejemplo, Teognis), ella habría sido prometida con anterioridad por su abuelo Tíndaro a Orestes, antes de que Menelao se la entregue, finalmente (antes o después de su boda con Orestes, según las versiones), al hijo de Aquiles. Algunas tradiciones dicen que de estas bodas entre Hermíone y Neoptólemo nacería un hijo;¹⁴ otras (entre ellas, y

¹⁴ Según el escolio al verso 32 de *Andrómaca*, Sosífanos, poeta trágico mencionado por la *Suda*, autor de 73 tragedias, perteneciente a los siglos IV o III A.C. (cfr. Hornblower and Spawforth, 1996, p. 1427) y Asclepiádes de Tragilo, el mitógrafo del siglo IV A.C., habrían llamado Ἀρχιάλος a este niño. A pesar de la datación tardía de las referencias, es necesario destacar que la obra de Asclepiádes está basada en la reconstrucción de los mitos a partir de la manera en que están relatados en la tragedia del siglo V (cfr. Hornblower and Spawforth, 1996, p. 187); de este modo, sus datos pueden resultar de particular interés: habría existido una tragedia en la que se menciona este hijo de Hermíone y Neoptólemo. También, según el escolio, este hijo es conocido como Ftios por una referencia de Dexios (autor desconocido para nosotros) y Peleo a través de una mención de Alejandro, en referencia seguramente a Alejandro de Pleurón, poeta filólogo contemporáneo de Calímaco y Teócrito, que realizó la *diorthosis* de las tragedias para la biblioteca de Alejandría (cfr. Hornblower and Spawforth, 1996, p. 60). El escolio está citado en Schwartz (1887-1891).

significativamente, la seguida por Eurípides) las hacen estériles.¹⁵ Por otra parte, esta rivalidad entre Orestes y Neoptólemo en su disputa por la hija de Menelao habría sido el punto de partida de Sófocles para componer su *Hermíone*.¹⁶ En todo caso, hay aquí un dato llamativo: nadie puede pensar que el interés de Sófocles por este enfrentamiento entre los dos guerreros a causa de una mujer (presente en la tradición mítica) pueda haber tenido una intencionalidad de *erotización* del material-mítico por parte del poeta trágico. Lo que hace Eurípides, en todo caso, al centrar su atención sobre la disputa de las dos mujeres por un hombre es desplazar el punto de vista o el centro de atención del conflicto, pero no modifica la estructura básica del relato, ya que, de hecho, la disputa entre Orestes y Neoptólemo continúa presente.

El proceso mediante el cual Eurípides genera innovaciones argumentales respecto del material mítico recibido es muy sencillo:¹⁷ por un lado, superpone cronológicamente la conocida unión de Andrómaca con Neoptólemo con aquella otra, no menos conocida, entre el hijo de Aquiles y Hermíone; por otro lado, desplaza el centro de atención del conflicto, desde aquel de Neoptólemo y Orestes que luchan por Hermíone, hacia éste de Hermíone y Andrómaca en lucha por Neoptólemo. La carga erótica del material mítico recibido por el poeta, presente en ambos conflictos, es similar: muy escasa en sí misma. La única posibilidad de producir la erotización de este material mítico radicaría en el tratamiento literario: la voluntad poética particular de centrar la atención sobre las motivaciones eróticas del obrar de aquellos que participan en los conflictos. Sin embargo, del mismo modo en que Sófocles habría seguido otro camino, creemos que también Eurípides lo hace. ¿Pero cuál es, entonces, el interés literario primario, que justifica el deslizamiento del centro de atención, desde el conflicto entre los dos hombres por una mujer hacia el conflicto entre las dos mujeres por un hombre?

¹⁵ Recogidas por Pausanias, I, 11,1.

¹⁶ Sobre este conflicto entre Orestes y Neoptólemo por Hermíone como centro de la obra de Sófocles. cfr. Friedrich (1953), pp. 47-49. Sobre la tradición posterior de este conflicto, puede consultarse Virgilio, *Eneida*, III, vv. 320-336.

¹⁷ Sobre la utilización del mito en Eurípides puede verse Segal (1986), y Eisner (1979), pp. 153-174.

Una primera respuesta podr3a ser la siguiente: este deslizamiento representa un testimonio de la voluntad de *erotizaci3n* de la historia por parte del poeta; el conflicto entre las mujeres podr3a permitir, con menor riesgo para la seguridad de la *p3lis*, la expresi3n de los sentimientos ligados a las pasiones amorosas, al limitar esta expresi3n al 3mbito femenino.¹⁸ Siguiendo este criterio, Schmid clasifica la tragedia entre las piezas euripideas que se ocupan de problemas amorosos y conyugales.¹⁹ Creemos que esta manera de dar respuesta a la problem3tica podr3a estar emparentada con las posiciones de Rodr3guez Adrados. De todos modos, por este camino se llega a anular el mismo car3cter tr3gico de la obra: Steiger ha llegado a decir que, en *Andr3maca*, son los personajes t3picos del 3mbito de la comedia los que representan una tragedia.²⁰ Trataremos de demostrar que el car3cter tr3gico de la obra no se pierde en ning3n momento.

Sin embargo, no ser3 la 3nica respuesta posible: podr3a pensarse tambi3n que el conflicto entre Orestes y Neopt3lema, fijado ya por la tradici3n literaria, ofrec3a menores perspectivas de aportes novedosos;²¹ adem3s, el conflicto entre los dos guerreros griegos parece exigir, a partir de la igualdad de los contendientes, una resoluci3n de car3cter casi exclusivamente personal (el an3lisis del abandono de la palabra empeñada a causa de las conveniencias individuales, o el reclamo personal de aquello que se pretende merecer), mientras que la lucha de las dos mujeres, desigualmente relacionadas en el 3mbito de la *p3lis*, permite tanto la reflexi3n acerca de cuestiones de car3cter íntimo (como la de las mujeres sometidas a la necesidad de compartir un esposo) cuanto la de planteos m3s generales: la relaci3n entre griegos y b3rbaros, o entre señores y esclavos, o entre vencedores y vencidos. Creemos que en esta segunda direcci3n debe buscarse el sentido de la tragedia, a partir del reconocimiento

¹⁸ Cfr. Garzya (1951), pp. 109-138, quien considera central para la compresi3n de la estructura de la tragedia a la figura de Heríone, y resalta el papel er3tico que desempeña.

¹⁹ Schmid (1940), I, 3, p. 397.

²⁰ Cfr. Steiger (1912), p. 77.

²¹ Es lo que piensa Friedrich (1953), pp. 47-52, cuando argumenta que este cambio de perspectiva es similar al de *H3cuba*, donde el conocido episodio de Polixena servir3a de excusa para introducir el novedoso tema de Polidoro.

de la manera en que se establece su estructura compositiva. Sin embargo, no es lo que se ha hecho habitualmente: un repaso de las diferentes posturas de la crítica podría permitirnos vislumbrar el estado de situación respecto de los problemas relacionados con la estructura externa de la tragedia.

2. ESTRUCTURA EXTERNA

La tragedia ha suscitado numerosas discusiones entre los críticos: la cuestión de la relación entre las distintas series de los numerosos acontecimientos representados, la determinación del auténtico protagonista (en sentido moderno) del drama, la búsqueda de referencias y alusiones a la realidad política contemporánea (importante, incluso, para el establecimiento de la fecha y del lugar de la representación), la definición de la temática principal y de las intenciones perseguidas por el autor, las relaciones entre los precedentes míticos y literarios y su reelaboración eurípidea, e, incluso, la cuestión más delicada de su valoración estética,²² subordinada principalmente a la determinación de una unidad dramática muchas veces mal comprendida. Justamente, uno de los problemas más recurrentes en la crítica sobre *Andrómaca* es el referido a esta falta de conexión entre los diversos elementos que conforman la estructura compositiva de la tragedia. Si bien puede establecerse un acuerdo previo acerca de que el tema central de la obra está relacionado con la guerra de Troya, considerada como causa y comienzo de todos los males de los personajes involucrados,²³ no existirá el mismo acuerdo en lo que se refiere a las otras cuestiones. Una breve explicación resultará pertinente.

²² Uno de los pocos trabajos dedicados a la formulación de un juicio estético acerca de *Andrómaca* es el de Albini (1974), pp. 83-95, aunque su valoración, ampliamente positiva, se basa en una crítica exclusivamente subjetiva.

²³ Cfr. López Féres (1976), p. 370. Stevens (1971), p. 13, dice también que el tema real de la obra es la guerra troyana. Cfr. también Aldrich (1961).

La distribución del material argumental de la tragedia parece muy clara: está organizado alrededor de tres partes netamente diferenciadas.²⁴ En la primera parte (entre los versos 1 y el 765), el centro de interés está puesto sobre la cuestión de Andrómaca (que se presenta como suplicante ante el altar de Tetis), y la acción se desarrolla en torno a la trama de Hermione, quien, presuntamente a causa de la envidia o de los celos, quiere vengarse de la concubina de su marido porque le ha hecho perder su amor. Para ello cuenta con la ayuda de Menelao, su padre, aunque fracasará en el intento porque Peleo, el abuelo de su esposo, se interpone en sus planes. La acción ha llegado a un punto muerto. En la segunda parte (entre los versos 766 y 1046), aparecerá como centro de atención la figura de Hermione, histérica por el fracaso de lo que ha intentado hacer y por la presunción de la venganza que le espera de parte de Neoptólemo; en estas circunstancias, la acción se vuelve a poner en marcha con la repentina e inesperada entrada en escena de Orestes, que le ofrece una posibilidad de escapatoria, y cambia la dirección de la acción: en esta sección, Andrómaca ha desaparecido del escenario y de la consideración dramática, y el interés se centra sobre Orestes y Hermione. En la tercera parte (entre el verso 1047 y hasta el final en el verso 1288), quien desaparece de escena y de la consideración central es Hermione, que abandona la casa de su esposo siguiendo a Orestes; sin embargo, su plan continúa adelante: nos enteramos de la muerte de Neoptólemo como producto de una trampa tendida por el propio Orestes;²⁵ sin embargo, la acción de la primera parte se retoma con la aparición *ex machina* de Tetis, quien ofrece la salvación final para Peleo, para Andrómaca y para su hijo, aunque la situación de Hermione queda sin solución.²⁶ Como resulta muy fácil de ver a partir de esta consideración

²⁴ Cfr. Phillippo (1995), pp. 355-371.

²⁵ Sobre la versión de la muerte de Neoptólemo, asesinado en Delfos a causa de una trampa tendida por Orestes, cfr. Woodbury (1979), pp. 95-133.

²⁶ Esta estructura está señalada principalmente por Stevens (1971), pp. 5-15, y ha sido recogida en numerosas oportunidades (Cfr. López Férez (1976), p. 371. y Phillippo (1995), p. 355).

simplificada de una estructura bastante intrincada, la cuestión de la unidad de composición debió plantearse muy rápidamente: Phillippo ha dicho que no hay ninguna conexión causal entre la trama urdida por Hermíone y Menelao en contra de Andrómaca (en la primera parte), y la trama urdida por Orestes y Hermíone, en la segunda parte, en contra de Neoptólemo (de cuyo final nos enteramos, por otro lado, en la tercera parte).²⁷ Esta desconexión entre las distintas acciones llevó a Méridier a postular que la *Andrómaca*, en realidad, debería terminar en el verso 765, en que la primera acción llega a su fin.²⁸ En un sentido similar, Lesky afirma que el segundo núcleo de acción conforma una obra aparte dentro de la tragedia, y llega a afirmar que en toda la obra no se encuentra nada de una atmósfera auténticamente trágica.²⁹ La afirmación de Friedrich, quien destaca que la tragedia tocaría ya con la primera acción una *acmé*, para luego decaer notablemente en la segunda acción.³⁰ está en la misma línea.

Desde esta perspectiva, muchas han sido las soluciones propuestas para encontrar la unidad temática o la unidad de acción, como si ambos aspectos constituyeran la misma cosa. El criterio utilizado ha sido siempre el de la unidad de acción planteada, anacrónicamente, desde la perspectiva aristotélica. Por ello, la búsqueda ha estado orientada, en primer lugar, a encontrar al personaje sobre el cual debería recaer la peripecia trágica, lo que ha dado lugar a interpretaciones diversas.

El primero en postular una solución en esta dirección ha sido Wilamowitz, quien sugiere que la preocupación por la suerte de Hermíone (con sus vicisitudes) es el fundamento que estructura la unidad de la tragedia.³¹ En la misma dirección, Garzya sugiere que la figura de Hermíone ha estado deliberadamente subrayada como mecanismo para generar la unidad del drama, en referen-

²⁷ Cfr. Phillippo (1995), p. 355.

²⁸ Cfr. Méridier (1923), p. 95.

²⁹ Cfr. Lesky (1956), p. 172.

³⁰ Cfr. Friedrich (1953), pp. 47 y ss.

³¹ Cfr. Wilamowitz (1962), IV, p. 375.

cia específica con la problemática del *eros* como tema de fondo, de frente al cual retrocedería el significado de la voluntad de destacar la tendencia política.³² Hartung, en cambio, había postulado, de manera más general, que el propósito del autor habría sido el de llevar a la escena las diversas circunstancias de la casa de Peleo. De este modo, cada uno de los personajes encontraría una justificación para su ubicación y para la comprensión de su significado dentro de la estructura de la tragedia.³³ También para Perrotta Eurípides habría querido representar la suerte de la casa de Peleo, así como en *Heraclidas* habría puesto en escena la suerte de la casa de Heracles.³⁴ Sin embargo, ninguna de estas posturas resuelve la cuestión de fondo.

Desde una perspectiva sólo en apariencia contraria, Erbse es el único en pensar que la figura protagónica es la de Andrómaca, y que el dibujo de su carácter constituye la idea unificadora de la obra; además, solamente Andrómaca serviría para valorar el significado de Hermíone y de los demás personajes. Es por estas razones que postula que hay que partir de la unidad de la acción en abstracto (centrada alrededor de la suerte de Andrómaca, para la cual el destino de Hermíone y el de Neoptólemo tienen tanta importancia), y no de la evolución y destino de un personaje en concreto, para ver si la obra forma o no un conjunto unitario.³⁵

Un paso más adelante en el desarrollo de la crítica es el dado por Pohlenz; el crítico ve la unidad de la pieza dramática ya no en un carácter particular, sino en el conflicto entre las dos mujeres, enfrentadas por la fuerza de las circunstancias. En este conflicto, Neoptólemo cumpliría la función de nexo o

³² Puede consultarse Garzya (1951), pp. 109-138, quien considera central a la figura de Hermíone, aunque resalta principalmente el papel erótico que desempeña. El trabajo está retomado en Garzya. (1953), pp. I-XXXVII.

³³ Cfr. Hartung (1844), quien afirma que “in Pelei domo, non in Andromacha serva, summam tragoediam caussamque totam consistere”, p. 109.

³⁴ Cfr. Perrotta (1931), p. 210.

³⁵ Cfr. Erbse (1968), pp.275-304.

de conexión entre las dos partes.³⁶ Algo similar plantea Friedrich.³⁷ Sin embargo, las soluciones a los problemas estructurales seguirán sin aparecer.

Un cambio en la perspectiva de análisis es el producido por Friedländer, quien sostiene, desde un punto de vista abstracto e idealista, que el interés del drama es presidido ya no por un personaje o por un conflicto entre personajes, sino por una idea; esta idea estaría conformada por la imagen heroica y casi épica de Neoptólemo, quien representaría la figura del héroe ausente, y esta idea abstracta sería el fundamento que confiere unidad a la tragedia.³⁸ Este punto de vista (tan alejado, por otra parte, de los moldes clásicos) es el más reiterado en la crítica moderna, aunque las ideas vertebradoras han sido buscadas en lugares distintos. Así, por ejemplo, Steidle afirma que la obra se inserta entre las numerosas obras feministas de Eurípides, y que, esencialmente, es la tragedia de una familia, y debe su unidad a la idea central de la *σύγχυσις δόμων* causada por la imprevisión en las elecciones matrimoniales.³⁹ Conacher, por su parte, dirá que el drama no pretende exponer el destino de un carácter o de caracteres individuales, sino que el centro de atención de la tragedia estaría constituido por el enfrentamiento y la gradual oposición de los elementos espartanos, vistos como malos, respecto a la nobleza encarnada en los representantes de Ptía y de Troya, el lado bueno de la oposición. Este enfrentamiento entre concepciones vitales diferentes sería el que confiere unidad a la tragedia, que, de este modo, se convierte en una tragedia sin héroe trágico, girando más bien en torno a un tema intelectual.⁴⁰

³⁶ Cfr. Pohlenz (1954), vol. I, pp. 287-290. Sin embargo, reconoce que el poeta habría destruido su propia creación, provocando la asimetría de la estructura compositiva al incluir exhortaciones y reflexiones referidas a la historia contemporánea.

³⁷ Cfr. Friedrich (1953), pp. 43 y ss., quien cree que la unidad de la tragedia consiste en la relación y en el contraste entre las dos figuras femeninas (Andrómaca y Hermíone), pero insiste en que Eurípides habría escrito esta tragedia en buena medida a partir de la intención de mostrar la antítesis entre estas dos mujeres.

³⁸ Cfr. Friedlaender (1926), pp. 99-102.

³⁹ Cfr. Steidle (1968), pp. 128 y ss.

⁴⁰ Cfr. Conacher (1967), p. 173. Concuerda con él López Férez (1976), p. 371-2.

El hito siguiente en el desarrollo de la crítica sobre *Andrómaca* estuvo constituido por la intención de precisar la búsqueda de aquella idea que constituiría el centro unificador de la estructura compositiva. Quien mejor ha interpretado esta demanda de un significado unificador (al cual cada uno de los elementos restantes debería estar subordinado) ha sido Kovacs, cuando afirma que la tarea del crítico ha de ser la de responder a la cuestión central de la correcta identificación del *todo* al cual las partes contribuyen: aquel aspecto del cual la obra verdaderamente trata.⁴¹ En este sentido, hay dos respuestas posibles, que constituyen las dos posiciones vigentes: por un lado, la de quienes, como Kitto, justifican la carencia de unidad de la obra porque consideran que ella está centrada alrededor de una propaganda contraria a la conducta espartana (representada por Hermíone y Menelao), considerada un ejemplo de la *Machtpolitik*,⁴² o de la ética pragmatista; en la misma dirección, pero de manera un poco más profunda, se encuentran aquellos que, como Boulter, analizan la tragedia a partir de la postulación de una estructura que estaría centrada alrededor de algunos conceptos vertebradores (en su caso, los de σοφία y σωφροσύνη): del mismo modo en que Peleo y Andrómaca serían los representantes de los conceptos pertenecientes a la vieja aristocracia, caracterizada por la ἀρετή y la εὐγένεια, frente a ellos estarían las figuras de Hermíone y de Menelao, exponentes del orgullo y del poder que comporta la riqueza de las nuevas clases poderosas.⁴³ Esteban Santos, desde una perspectiva estructuralista aunque deudora de la anterior, destaca el lugar central que la escena del intento de muerte ocupa en la tragedia, lo cual permitiría reconstruir la intencionalidad eurípidea: en el central tercer episodio se enfrentan Andrómaca, su hijo y Menelao, por un lado, y Peleo, Andrómaca y Menelao, por el otro; en cada uno de estos enfrentamientos se encuentran quienes intentan provocar una muerte (la del niño en la primera escena, la de Andró-

⁴¹ Cfr. Kovacs (1980), pp. 1-4.

⁴² Cfr. Kitto (1961), pp. 228-234.

⁴³ Cfr. Boulter (1966), pp. 51-58. Algo similar dirá Kamerbeek (1942), pp. 47-67, quien destaca que la obra exalta la moral elevada de Andrómaca frente a la cobardía de Hermíone que pretende suicidarse.

maca después, siempre de parte del tirano asesino) con quienes defienden con éxito la vida amenazada (la madre -Andrómaca- primero, el padre -Peleo-después).⁴⁴ Ello permitiría contrastar las actitudes ante la inminencia de la muerte.

La segunda posición vigente es la postulada por Ferrari, quien ha tratado de examinar el drama a partir de una concepción renovada de la unidad compositiva, entendida ya no como el producto de un personaje central o de un concepto o idea que sostengan la estructura, sino como una articulación progresiva de elementos que responden a la dinámica de una fuerza interior centrífuga:⁴⁵ a partir de ello, ha llamado la atención tanto sobre la estructura dinámica de la situación cuanto sobre los personajes en su conjunto, llegando a la conclusión de que el principio que dirige la estructura de la tragedia no consiste en ningún elemento interno por separado, sino que los incluye a todos a la vez.⁴⁶ Es justamente este planteo el que sirve mejor para la búsqueda de un punto de partida que permita entender la tragedia como organismo vivo, del cual cada elemento compositivo represente un componente del todo que constituye la estructura profunda. Sin embargo, la actitud de Ferrari de partir para su análisis casi exclusivamente de los elementos escenográficos, de los cuales tan pocas certezas pueden obtenerse, debilita las conclusiones obtenidas. En nuestro caso, creemos que es la determinación del tema por el cual se produce el debate entre Andrómaca y Hermíone quien justifica la organización del material dramático. ¿Cuál es la intención del poeta al enfrentar a Hermíone con Andrómaca? ¿Se trata de dos mujeres que, enamoradas, pelean por un hombre en función de objetivos individuales? En este caso, el vocabulario amatorio tendría que reflejar esta intencionalidad. Sin embargo, un análisis minucioso nos permitirá extraer conclusiones diferentes.

⁴⁴ Cfr. Esteban Santos (1998), pp. 99-119 (cfr. especialmente el cuadro 4). Ya Friedrich (1953) había hablado, en esta dirección, de una obra representante de la composición *mexódica*, en la que los acontecimientos más importantes ocurren en el medio de la obra (pp. 47 y ss.).

⁴⁵ La concepción estética centrífuga como fundamento de la unidad de acción en toda la literatura griega, por oposición a una estética centrípeta, ha sido destacada por Heath (1987), pp. 93-103, y (1989), p. 155.

⁴⁶ Cfr. Ferrari (1971), pp. 209-229.

3. EL VOCABULARIO AMATORIO

Una primera prueba de la intencionalidad *institucional* (y no privada, personal o amorosa) del enfrentamiento entre Andrómaca y Hermíone la tenemos en el hecho de que el poeta haya optado por la variante mítica de considerar estériles las relaciones entre Hermíone y Neoptólemo.⁴⁷ Si de este matrimonio hubiera surgido un hijo (como algunas variantes míticas lo atestiguan)⁴⁸ la disputa entre las mujeres quedaría evidentemente limitada al ámbito privado, ya que, en igualdad de condiciones (cada una madre con su hijo), tanto la elección o la determinación tomada por el esposo, cuanto los temores o celos de la esposa griega, sólo podrían estar condicionados o generados por los afectos. Sin embargo, el hecho de que en la presentación de la tragedia se nos diga que la bárbara ha dejado descendencia en tanto que la griega ha permanecido infecunda, traslada la discusión desde el ámbito íntimo y personal hacia el interés público e institucional: al menos, Hermíone menciona como una cuestión de importancia, junto al miedo a ser repudiada por su marido, aquella de la herencia del trono.⁴⁹ Sin embargo, para comprender mejor el significado de la cuestión será necesario recuperar, en primer lugar, el vocabulario utilizado en la tragedia. Ello nos permitirá comprender que la cuestión de la diferencia de niveles entre la griega y la bárbara gravita, al menos, tanto como el amor o los celos en la relación entre las mujeres.

Un estudio de capital importancia desde el punto de vista del vocabulario en *Andrómaca* es el realizado por Juan Antonio López Férrez.⁵⁰ Allí distingue, en la utilización del léxico, cinco apartados en los que se puede agrupar el

⁴⁷ La esterilidad de estas bodas estaría recogida por Ferécides, según leemos en el escolio al verso 1655 de *Orestes*; cfr. también Pausanias, I, 11,1.

⁴⁸ Cfr. Anteriormente nuestra nota 14.

⁴⁹ Hermíone siente miedo a ser repudiada por su marido a causa de su esterilidad, y también a que el reino de Peleo y Neoptólemo pase a manos de los hijos de Andrómaca (cfr. vv. 32-35, 155-158, 201-202). Luego de fracasar en su atentado, expone nuevamente estos mismos temores: vv. 808, 856-857, 860, 927-928, 940-942. Cfr. López Férrez (1976), p. 373.

⁵⁰ Cfr. López Férrez (1976), pp. 369-393.

vocabulario en el que se hace alusión a la cuestión del amo y del esclavo: a) las alusiones al personal de servicio; b) el tema del δεσπότης y de su familia; c) la cuestión del ἐλεύθερος y de su familia; d) el concepto de αἰχμάλωτος (δορίκτητος); y, finalmente, e) δοῦλος y familia. Este vocabulario y sus referencias aparecen de manera constante y persistente a lo largo de toda la tragedia, desacreditando la posibilidad de postular cortes o cambios profundos en la temática de la obra: 35 veces en la primera mitad (hasta el verso 765), y 23 veces después. La comparación entre esta recurrencia terminológica respecto del vocabulario referido al amor resultará particularmente llamativa.

En esta segunda dirección no contamos con una guía segura. En su obra de 1995, Rodríguez Adrados traza un panorama muy completo del vocabulario amoroso entre los griegos.⁵¹ Sin embargo, no dejará de sorprender el hecho de que muchos de aquellos términos puedan aparecer, en diferentes contextos, cargados de una significación diferente, alejada de lo amoroso. Es por ello que, al rastrear la utilización de este vocabulario por parte de Eurípides en su *Andrónica*, se hace necesario comprobar, caso por caso, el sentido (amoroso o no) que le otorga su contexto. En términos absolutos podemos decir que la recurrencia de este vocabulario es también muy importante, y conforma casi un contrapunto con el léxico del amo y del esclavo: 54 menciones (contra 58), divididas en 34 antes de la mitad de la obra (contra 35) y 20 después (contra 23). Sin embargo, una mirada detenida nos permitirá extraer conclusiones algo diferentes.

En primer lugar, debe decirse que no se registra ninguna ocasión en la que se utilicen los verbos que expresan el deseo amoroso en su sentido más específicamente erótico: ἐράω, ἔραμαι, y sus sinónimos del “desear”: ἐπιθυμέω, ποθέω y ἡμίρω.⁵² Tampoco aparecen los sustantivos o adjetivos derivados de aquellos. En cambio, aparecerán con mucha frecuencia los términos pertenecientes al campo semántico del “querer” (presentes en la raíz φιλ-, en una gradación que va desde la amistad hasta el amor), aunque este léxico está más

⁵¹ Cfr. Rodríguez Adrados (1995), pp. 19-61.

⁵² Cfr. Rodríguez Adrados (1995), pp. 23-25.

volcado hacia el sentido de la “amistad” o de las relaciones institucionales entre los miembros de una misma familia, y raramente expresa una relación erótica.

Antes de analizar esta familia de palabras, y como una manera de precisar su importancia, es necesario destacar otra cuestión terminológica pertinente: la preeminencia de la utilización de los patronímicos frente a la utilización del nombre propio de cada uno de los personajes de la tragedia. Según Philippo,⁵³ Neoptólemo es designado a través de su patronímico en trece oportunidades, contra sólo una en que es designado a través de su nombre propio. Orestes y Andrómaca, por su lado, son designados a través de su patronímico en seis y cuatro ocasiones, respectivamente, en tanto que en sólo tres oportunidades cada uno son designados por su propio nombre.⁵⁴ Sólo en el caso de Heríone las cantidades se invierten: cuatro veces es mencionada por el patronímico, contra ocho en que es designada directamente por su nombre.⁵⁵ Más allá de las consecuencias que el crítico quiera establecer a partir de esta comprobación, creemos que hay una evidente intencionalidad eurípidea de destacar los aspectos institucionales de las relaciones interpersonales; en los primeros casos, al mencionar a cada personaje como “hijo de” o, como en el caso de Andrómaca, como “esposa de”, de alguna manera se subraya, en primer lugar, su función dentro de la estructura jerárquica de la sociedad; en sentido contrario, la preeminencia en la utilización de su propio nombre intenta acentuar el carácter individual y personal de la conducta de Heríone. Esta comprobación respecto de las particularidades lingüísticas se agrega a lo mencionado en relación con la variante mítica elegida por Eurípides, al optar por otorgarle un carácter estéril a las bodas de Heríone y Neoptólemo, y a lo mencionado respecto de la profusión del vocabulario del amo y del esclavo: en

⁵³ Cfr. Philippo (1995), p. 356.

⁵⁴ Neoptólemo es designado mediante su patronímico en los versos 21, 25, 125, 268, 881-882, 971, 993-994, 1069, 1119, 1149-1150, 1163, 1169-1170 y 1239; se lo nombra de manera explícita sólo en el verso 14. Orestes es designado mediante su patronímico en los versos 884, 892, 1034, 1061, 1090 y 1115, mientras se lo nombra en los versos 885, 1109 y 1242; finalmente, Andrómaca es designada mediante su patronímico en los versos 4, 656, 908 y 960, mientras se utiliza su nombre en los versos 5, 806 y 1243.

todos los casos, la intencionalidad no puede más que estar del lado de destacar el carácter institucional del conflicto entre las dos mujeres por un varón, y esta comprobación tiñe de un carácter particular a cualquier análisis posterior que quiera realizarse acerca de las significaciones del campo del “querer”. Analizaremos ahora el vocabulario específicamente erótico, intentando establecer una distinción entre la expresión del modo en que se denominan las relaciones interpersonales entre los seres queridos por parte de cada uno de los personajes, por un lado, y los verbos que expresan el modo en que estas relaciones se producen, por el otro.

3.1. Los seres queridos

En este sentido, el término más frecuente para hacer referencia a las relaciones interpersonales es φίλος, utilizado (como adjetivo o como sustantivo, e incluso en compuestos) en numerosas oportunidades: veinte en total.⁵⁶ Sin embargo, la característica general de estas utilizaciones mantiene el significado general institucional: deberá traducirse como “los seres queridos”, “los amigos”, e, incluso, de manera específica como “los parientes”, o como una mera referencia posesiva.⁵⁷ No obstante, habrá algunos ejemplos dignos de un análisis particular.

⁵⁶ Cfr. los versos 145, 486-487, 897 y 1049 frente a 29, 86, 114, 122, 519, 804, 889 y 1192.

⁵⁶ Cfr. vv. 64, 78, 87, 138, 175, 197, 222, 229, 574, 641, 644, 671, 676, 802, 890, 974, 986, 1042, 1051 y 1072.

⁵⁷ Un buen análisis de la terminología de la *philia* en *Andrómaca* está realizado por Craik (1984), pp. 24-26. Su conclusión será (aunque diferente) congruente con la nuestra: la tragedia intenta un análisis de las relaciones familiares, planteando las variedades de lazos que relacionan a los miembros de las familias. Cfr. también Kovacs (1980), p. 75. Quedarán fuera de nuestro análisis, por ser poco significativos, los siguientes usos del término: en el verso 64, en que Andrómaca se dirige a su esclava; en el verso 574, en el que Andrómaca califica de este modo a la barba de Peleo; en el verso 641, en que Peleo da una máxima acerca de los suegros; en los versos 671 y 676, en que Menelao designa con este término, muy claramente, a los parientes; en el verso 802, en que la nodriza se refiere a las mujeres del coro; en el verso 1051, en el que Peleo se refiere a los familiares lejanos, y en el verso 1072, en el que el mensajero se refiere a los que quieren al rey.

El primero de ellos está referido en la *rhexis* de Hermíone de los versos 147-180. Allí, la esposa de Neoptólemo habla como una griega que debe enfrentarse con las novedades y con las maldades introducidas por los bárbaros, entre los cuales ubica de manera directa a Andrómaca, y de las relaciones interpersonales que se producen en aquellas tierras; esta *rhexis* resulta importante, entre otras razones, porque es un testimonio de su manera de considerar las relaciones entre los esposos en el ámbito griego y en el ámbito de los bárbaros: de este último dice lo siguiente (vv. 173-176):

τοιούτων πᾶν τὸ βάρβαρον γένος·
 πατήρ τε θυγατρὶ παῖς τε μητρὶ μείγνυται
 κόρη τ' ἀδελφῶ, διὰ φόνου δ' οἱ φίλτατοι
 χωροῦσι, καὶ τῶνδ' οὐδὲν ἐξείργει νόμος.⁵⁸

Las conductas que Hermíone le atribuye a los bárbaros se volverán posteriormente en contra de sí misma (que escapa con su primo Orestes, quien, además, tiende una trampa para matar a su marido). Lloyd destaca con precisión que Orestes y Hermíone terminarán comportándose del modo en que aquí son anatematizados los bárbaros;⁵⁹ Andrómaca, en cambio, resultará la contracara de esta conducta bárbara.⁶⁰ Sin embargo, lo que nos interesa destacar es que la acusación general de la existencia de uniones sexuales entre los miembros de la misma familia tiene como consecuencia que, finalmente, los propios φίλτατοι se den muerte unos a otros, y que sus leyes no prohiban estas conductas (conductas que, por otra parte, el mito clásico reflejará abundantemente dentro del ámbito griego). Es decir, el término φίλος no tiene nada que ver con el amor entendido como acción que prescinde y que va más allá de los condicionamientos sociales (no son amantes o amados los que se matan entre sí), sino que está referido a la descripción de la situación institu-

⁵⁸ Las citas las realizamos siempre de acuerdo con la edición de Lloyd (1994).

⁵⁹ Cfr. Lloyd (1994), pp. 116-117.

⁶⁰ Sobre estas acusaciones mutuas entre griegos y bárbaros puede consultarse Hall (1989), pp. 161, 188-190, y 212-215.

cional de los que forman parte de una misma familia: el padre con la hija, el hijo con la madre, y la joven con el hermano, todos serán φίλοι. No resultará casual que la referencia esté vinculada con el concepto de νόμος.

La afirmación de Hermíone, por tanto, además de ser falsa en su aspecto discriminatorio (lo que denuncia de los bárbaros ocurrirá luego entre los griegos), pretende tener un carácter general, y no está destinada a ninguno de los personajes en particular. En todo caso, sirve para plantear una aproximación inicial a la consideración del término como una manera de referencia con los miembros de la misma familia. Por ello, resultará pertinente analizar el modo en que son mencionados, desde la perspectiva amatoria, cada uno de los personajes.

¿Quiénes son los seres queridos para Andrómaca? ¿Hay, entre ella y Neoptólemo, una mención a su relación como a una relación de amor? Algunos ejemplos nos servirán para definir la cuestión. En el verso 78 Andrómaca habla con su esclava, y analizan la situación en la que se encuentra, postrada ante el altar de Tetis ante la amenaza que representan Menelao y Hermíone, que quieren matar a su hijo. La esclava concluye con una afirmación muy importante:

δοκῶ γὰρ οὐκ ἂν ᾧδέ σ' ἂν πράσσειν κακῶς
κείνου παρόντος· νῦν δ' ἔρημος εἶ φίλων.

Neoptólemo es el referente del pronombre κείνος. En la opinión de la esclava, si aquel estuviera presente, su ama no la pasaría tan mal: evidentemente, el padre lucharía para defender a su hijo del intento de homicidio. Sin embargo, nada hay que haga pensar aquí en una esperanza de seguridad personal para la mujer, y, mucho menos, en una preocupación amorosa de parte del héroe ausente. Más aún: la última frase define a Andrómaca como la que está “absolutamente desierta de seres queridos”. Estos φίλοι de los que Andrómaca no dispone no son, evidentemente, amores: son, también, los parientes, los que tienen obligaciones por los lazos de sangre, aquellos que podrían defenderla en situaciones de peligro. Andrómaca es definida por la esclava

como la que carece de estos seres queridos. Y resultará significativo que la propia Andrómaca le eche en cara a la esclava que abandone a su ama en las situaciones de adversidad, para lo cual recurre a la misma terminología:

(v. 87) ὀραῖς; ἀπαυδαῖς ἐν κακοῖς φίλοισι σοις.

El único ser querido que le queda a Andrómaca es su propia esclava, y ella la abandona en las situaciones de peligro. También el coro define a Andrómaca de la misma manera. En la párodos, las mujeres de Ptía se dirigen de manera directa a la mujer que está ante el altar de Tetis, y en la estrofa β' la definen muy precisamente:

(vv. 36-139) γνῶθι δ' οὔσ' ἐπὶ ξένας
 δμῳῖς ἀπ' ἀλλοτρίας
 πόλεος, ἔνθ' οὐ φίλων τιν' εἰσοραῖς
 σῶν, ᾧ δυστυχεστάτα.

Las mujeres del coro realizan un pedido a la mujer que está ante el altar, y el pedido se refiere a la necesidad de una toma de conciencia de parte de Andrómaca. Esa toma de conciencia, por otra parte, debe nacer de una comprobación: que ella está privada de seres queridos en la ciudad extranjera. Nuevamente, la existencia de Andrómaca se define como una carencia de φίλοι.⁶¹ Esta afirmación del coro resultará operativa, ya que la propia Andrómaca se servirá de ella cuando deba debatir con Hermione. Allí (*rhesis* de los versos 183-231), la esposa de Héctor realiza una serie de preguntas retóricas, evidentemente irónicas, cuya única respuesta posible es la negación. En la última de estas preguntas Andrómaca plantea:

⁶¹ La única oportunidad en que Andrómaca utiliza el término φίλος para definir una relación amorosa auténtica ocurre en el verso 222, en que se refiere a sus días pasados, en los que podía hablar con Héctor.

(vv. 196-198) ἢ τῶι νέωι τε καὶ σφριγῶντι σώματι
 πόλεως τε μεγέθει καὶ φίλοις ἐπηρμένη
 οἶκον κατασχεῖν τὸν σὸν ἀντὶ σοῦ θέλω;

Nuevamente, el término φίλος hace referencia a los seres queridos en general, entendiendo por ellos, particularmente, a los parientes que podrían defenderla. Y nuevamente también. Andrómaca se define a sí misma como aquella que carece de estos seres queridos, del mismo modo en que carece de la juventud y de la belleza del cuerpo, y de la grandeza de la ciudad. Nada hay aquí que permita conjeturar la existencia de un lazo de amor entre Andrómaca y Neoptólemo, o entre cualquiera de los dos respecto del otro. Ni siquiera se espera o se sospecha una relación de este tipo. Es decir, podemos definir, como conclusión inicial, que nada hay en la conducta o en la situación pasada o presente de Andrómaca que se acerque a una concepción del amor diferente a la tradicional *sophrosyne* presente siempre en la visión de la mujer en la tragedia ática.

Lo mismo podrá decirse respecto de Hermíone. Aunque, en su caso, hay un agravante: en ninguna oportunidad utiliza ella un término perteneciente a esta familia de palabras para describir su propia conducta o sus sentimientos personales respecto de Neoptólemo o respecto de Orestes. En todo caso, son los restantes personajes quienes definen su conducta respecto de ella. En este sentido, habrá dos pasajes que resultarán significativos: en primer lugar, aquel en que Orestes se presenta, de manera inesperada, para poner en marcha la segunda acción dramática al reclamar a la mujer que le había sido prometida antaño. Es el propio Orestes quien se refiere a su relación con Hermíone a partir de este vocabulario. Una afirmación de capital importancia anuncia su presencia sobre el escenario:

(vv. 886-890) ἐπεὶ δ' ἀφικόμην
 Φθίαν, δοκεῖ μοι ξυγγενοῦς μαθεῖν περὶ
 γυναικός. εἰ ζῆι κεύτυχοῦσα τυγχάνει
 ἢ Σπαρτιᾶτις Ἑρμιόνη· τηλουρὰ γὰρ
 ναίουσ' ἀφ' ἡμῶν πεδί' ὅμως ἐστὶν φίλη.

Orestes termina su discurso de presentación ante las mujeres del coro⁶² con una afirmación interesante: quiere ver a la espartana Hermíone, que, aunque habita lejos de él, igualmente es φίλη. “She is dear to us” traduce Lloyd,⁶³ “al cabo es de la familia” lo hace Tovar,⁶⁴ y “elle ne nous en est pas moins chère” lo hace Méridier,⁶⁵ para dar sólo algunos ejemplos de las posibles interpretaciones. ¿Orestes quiere significar que entre él y Hermíone existe una relación de amor que ha sido capaz de saltar por encima de las convenciones sociales y de los arreglos entre las familias, al modo de un Romeo y Julieta *avant la lettre*? ¿O simplemente está haciendo referencia al hecho de que ambos pertenecen a la misma familia? Ninguna duda hay respecto de cuál de estas dos interpretaciones debemos elegir. El propio Orestes se encargará de dejarlo claro, en los versos 971-976: allí describe el modo en que, en otro tiempo, le había pedido al hijo de Aquiles que renunciara a su prometido matrimonio con Hermíone, explicándole que, en función de las desgracias presentes (esto es, su asesinato de Clitemnestra), sólo entre los varones de la propia familia (φίλων ἀπ’ ἀνδρῶν) podría encontrar una esposa.⁶⁶ Congruente con esta explicación, y mucho más explícita, es la afirmación con que termina su *rhexis*, en los versos 985-986:

⁶² Es interesante comprobar que este discurso se pronuncia con la presencia de Hermíone sobre el escenario, a quien Orestes no ve al ingresar. Cfr. Lloyd (1994), pp. 147-148. Sobre este tema puede consultarse Taplin (1977) y (1978), y, especialmente, Mastrorarde (1979), pp. 25 y ss., donde plantea la técnica dramática eurípidea denominada de “visión parcial”.

⁶³ Cfr. Lloyd (1994), p. 79.

⁶⁴ Cfr. Tovar (1997), p. 144.

⁶⁵ Cfr. Méridier (1960), p. 145.

⁶⁶ ἐπεὶ δ’ Ἀχιλλέως δεῦρ’ ἐνόστησεν γόνος,
σῶι μὲν συνέγνων πατρί, τὸν δ’ ἔλισσόμη
γάμους ἀφεῖναι σοῦς, ἐμὰς λέγων τύχας
καὶ τὸν παρόντα δαίμον’, ὡς φίλων μὲν ἄν
γῆμαιμ’ ἀπ’ ἀνδρῶν, ἔκτοθεν δ’ οὐ ραιδίως,
φεύγων ἀπ’ οἴκων ἅς ἐγὼ φεύγω φυγᾶς.

τὸ συγγενὲς γὰρ δεινόν, ἔν τε τοῖς κακοῖς
οὐκ ἔστιν οὐδὲν κρεῖσσον οἰκείου φίλου.

Para Orestes, Hermíone es la mujer prometida en matrimonio desde el interior de su propia familia (ella es su prima, la hija de Menelao, hermano de su padre). Esta es la ventaja que espera encontrar de su relación con la esposa de Neoptólemo: en las dificultades, los miembros de la propia familia son quienes pueden ofrecer un matrimonio seguro, de acuerdo con las convenciones sociales.⁶⁷ No se trata de una ventaja de otro tipo (como, por ejemplo, de un ascenso en la escala social), y mucho menos de una relación de afecto individual. Es decir que, de acuerdo con estas conclusiones, deberemos interpretar la afirmación de Orestes de los versos 886-890 desde esta misma perspectiva: Hermíone es de la misma familia, y ésta es la ventaja que tiene para Orestes. No hay otro tipo de connotaciones: no hay amor ni nada parecido entre Hermíone y Orestes.

El segundo pasaje significativo respecto de la situación de Hermíone define su relación con Neoptólemo: es aquel en el que su conducta es calificada por Andrómaca, en la mencionada *rhexis* de los versos 183-231. Como conclusión de su discurso, en los versos 229-230, Andrómaca acusa a Hermíone de ser similar a su madre (la siempre inquietante Helena) en la φιλανδρία. El término puede ser interpretado en dos sentidos: o Hermíone tiene un excesivo amor por su esposo, convirtiendo su conducta en una actitud de celos patológicos, o Hermíone tiene una disposición particular para amar a muchos hombres, heredando de esta manera las tendencias de su madre hacia la promiscuidad.⁶⁸ Parece evidente que el autor ha querido dejar la cuestión en la ambigüedad.⁶⁹ Sin embargo, el tema general de la *rhexis*, en la que Andrómaca

⁶⁷ Sobre las convenciones sociales respecto del matrimonio puede consultarse MacDowell (1978), pp. 89 y ss.; sobre la ley en general, véase Romilly (1971); sobre el tema del matrimonio en Eurípides, y sus implicancias sociales, cfr. Seaford (1990), pp. 168-170.

⁶⁸ Cfr. Lloyd (1994), p. 119.

⁶⁹ Cfr. Philippo (1995), p. 362, n.24.

plantea la cuestión de las relaciones entre los esposos, podrá aclarar mejor el pasaje. Debe tenerse en cuenta que la presentación actual de la relación pasada entre Andrómaca y Héctor (en donde la mujer toleraba a las favoritas del esposo e incluso ofrecía el pecho a los hijos bastardos de aquel)⁷⁰ es contrastante con la visión hogareña que ofrecía el canto VI de *Ilíada*. Según Tovar, Eurípides habría buscado acentuar el carácter bárbaro de Andrómaca, ya que la monogamia era considerada por los griegos como un rasgo característico de ellos mismos, en oposición a los bárbaros.⁷¹ Sin embargo, creemos que se trata justamente de lo contrario: Andrómaca, en esta autopresentación, muestra que se comportaba de acuerdo con la *sophrosyne* tradicional de la mujer en el ámbito griego, e incluso habla de su ἀρετή para atraer al esposo.⁷² Es la contraposición entre esta mujer bárbara tolerante y virtuosa y la griega dada a la φιλανδρία (en cualquiera de sus sentidos, aunque su posterior escape con Orestes defina la ambigüedad en el menos favorable) la que destaca el pasaje. Y, en este contraste, la griega no puede más que salir derrotada, como, además, el resto de la tragedia corroborará.

¿Hay, entonces, una afirmación definitiva de que los celos de Hermíone desencadenan la peripecia trágica? Evidentemente, no. En el único pasaje en que podría afirmarse una conclusión semejante la cuestión queda poco clara. Y, en todo caso, lo único que puede decirse es que Eurípides contrapone una visión de las relaciones matrimoniales basadas en la contención de la mujer (calificada como virtuosa y congruente con la visión tradicional de la mujer en el escenario ático) y otra en la que la mujer cae en un exceso (que provoca una carencia de virtud), y por ello se desencadena la situación trágica. Sin embargo, no se trata de un exceso producido por un amor desenfrenado que supera los límites impuestos por la organización de la sociedad: se trata de una conducta rápidamente caracterizada como alejada de la virtud, y que, en tanto que se aleja de la virtud, es condenable y condenada. La perspectiva ética es la que prevalece, sin ningún detenimiento en el análisis de las conductas pato-

⁷⁰ Cfr. vv. 222-225.

⁷¹ Cfr. Tovar (1997), p. 117, n. 1.

⁷² Cfr. vv. 226-227.

lógicas. En la relación entre Hermíone y Neoptólemo (que, por otra parte, es la que menos se desarrolla), no encontramos amor ni celos: tan sólo carencia de virtud, y, en todo caso, la aceptación de una relación patológica, en tanto y en cuanto la mujer busca tener prerrogativas que están por encima de las que su condición le permite aspirar.

Dos pasajes a cargo del coro nos permitirán aclarar definitivamente la cuestión. El primero de ellos está constituido por la intervención episódica de los versos 642-644, en que se habla de la *νεῖκος ἀνθρώποις μέγα*: una gran querrela entre los hombres surge a partir de las palabras insensatas, y por ello los sabios procuran que no exista ἔρις con los φίλοις. Evidentemente, el término debe ser interpretado en su sentido institucional: se trata de los miembros de las familias, y no de los amantes en un sentido erótico. Pero, además, estos miembros de la misma familia están relacionados a partir del conflicto, y no a partir del amor. La *gnome*, además de su valor coyuntural, sirve para definir las relaciones entre Hermíone y Neoptólemo como una querrela contraria a la conducta de los σοφοὶ. Nada de amor se encuentra aquí. La condena a la querrela de los que forman parte de una misma familia representa un elemento que está en el centro de la estructura compositiva de la tragedia. Es decir, la perspectiva ética es la que prevalece.

El segundo pasaje resultará todavía más concluyente. El quinto estásimo (vv. 1009-1046)⁷³ trata el tema del sufrimiento común de griegos y troyanos como el resultado más visible de la guerra de Troya. En el primer par estrófico, el coro reprocha a Apolo y a Poseidón, constructores de las murallas de Troya, por permitir que sean destruidas. El segundo par estrófico trata las consecuencias de la guerra para los griegos: las muertes de Agamenón y de Clitemnestra, y las pérdidas de muchas madres y esposas.⁷⁴ El análisis del estásimo resultaría demasiado extenso. Baste aquí consignar que, en este contexto, el coro formula un comentario pertinente:

⁷³ Mantenemos, en este sentido, la clasificación postulada por Lloyd (1994), p. 152. Fernández Galiano (1986), p. 603, y Tovar (1997), p. 103, en cambio, clasificarán al canto como el cuarto estásimo.

⁷⁴ Cfr. Lloyd (1994), p. 152.

(vv. 1041-1043) οὐχὶ σοὶ μόνα
 δύσφρονες ἐπέπεσον, οὐ φίλοισι, λῦπαι·
 νόσον Ἑλλὰς ἔτλα, νόσον·

La determinación del referente de la segunda persona a quien se dirige el coro ha dado lugar a numerosas conjeturas.⁷⁵ En cualquiera de los casos, el φίλοισι que lo acompaña siempre hace referencia a los seres queridos en un sentido amplio, entendiendo dentro de ellos, en primer lugar, a los parientes cercanos. Es decir, el contexto de análisis sigue siendo el mismo. Sin embargo, resulta una conclusión importante de parte del coro la afirmación de que los dolores han llegado para todos, no sólo para la mujer (Andrómaca o Hermione) sino también para sus seres queridos. Teniendo en cuenta que Andrómaca había sido definida como la carente de seres queridos (v. 78), pareciera que la estructura de la tragedia sugiere, más bien, una referencia hacia Hermione, para quien, además, se aplica mucho mejor la afirmación de que Grecia ha sufrido una enfermedad.⁷⁶ La enfermedad, por otra parte, estaba dada en la primera parte de la estrofa, cuando se recuerdan las muertes de Agamenón y de Clitemnestra, las lamentaciones que debieron cantar muchas mujeres griegas por los hijos muertos (producto de la guerra de Troya y de sus consecuencias), y los abandonos de las casas para dirigirse hacia otro marido. La inminencia pasada de la conducta de la mujer que abandonó a su marido, y la inminencia futura de la nueva muerte que ocurrirá en el ámbito de los griegos, encuentran su marco de análisis en estas palabras del coro. La perspectiva

⁷⁵ La ambigüedad del referente es plausible. Hose (1990), vol. 2, p. 73 y ss., afirma que cualquiera de las dos protagonistas (Andrómaca o Hermione) puede estar concernida. Por la primera se inclinan Stevens (1971), n. a 1042, Kamerbeek (1942), p. 60, y Golder (1983), pp. 124-127; por la segunda se inclinan Steidle (1968), pp. 119-121. Kovacs (1980), pp. 42 y ss., Erbse (1984), p. 135, y Lloyd (1994), p. 154.

⁷⁶ Ha sido sugerido por Firnhaber (1846), p. 408 y ss., que la enfermedad de la que aquí habla el coro se justifica como una referencia a la peste que se desató sobre Atenas en el comienzo de la guerra del Peloponeso; a partir de este dato, el autor fecha la obra entre los años 431 y 430. La referencia es desacreditada con justas razones por Macurdy (1966), pp. 68-84, quien sostiene que el término νόσον es utilizado en un sentido figurado.

ética dentro de la que se analizan las conductas de los personajes, además de la definición de las relaciones institucionales establecidas por las relaciones interpersonales, no puede quedar mejor señalada, más allá de la indiferencia por un análisis interior y subjetivo de la motivación del obrar individual. El análisis de los verbos que definen la acción de amar nos permitirá extraer mejores conclusiones.

3.2. La acción de amar

Hemos señalado que, en *Andrómaca*, se nota una ausencia significativa de los verbos específicos para designar la relación amorosa. Por otra parte, y para detenemos en el vocabulario que hemos podido registrar, para referirse a la acción de amar en una sola ocasión se utiliza el verbo φιλέω de manera explícita, en el verso 203, durante la célebre *rhexis* de Andrómaca de los versos 183-231, en la que le responde a Hermíone:

φιλοῦσι γάρ μ' Ἕλληνες Ἐκτορός γ' ὕπερ;⁷⁷

Como puede notarse, el amor de todos los griegos por Andrómaca no puede ser más que una admiración producto de la amistad: el carácter erótico está absolutamente ausente de la pregunta. Por otra parte, el sentido del pasaje lleva implícita una respuesta negativa: lo que Andrómaca quiere destacar es

⁷⁷ En el verso comentado, los codices conservan τ' ἄπο en el final del verso. El reemplazo de γ' en lugar de τ' ἐσ una conjetura de Jacobs, y el de ὕπερ en lugar de ἄπο se debe a Dawe. Creemos que no resultan relevantes los reemplazos. En cambio, es fundamental la puntuación: el punto bajo que coloca Tovar en su edición de 1997 (p. 116) (quien, por otra parte, mantiene la versión de los codices), no hace ningún sentido: no se comprende por qué causa Andrómaca afirmaría que los griegos la aman a causa de Héctor. En cambio, la pregunta, retórica e irónica, que, por otra parte, sigue a otros interrogantes similares previos, tiene su razón de ser: ¿acaso los griegos van a amar a Andrómaca a causa de Héctor? Evidentemente, no. Se trata de una pregunta que expresa la existencia de un amor frustrado.

que *no* es amada por los griegos a causa de Héctor. La única utilización del verbo más cercano a la expresión del amor está en un contexto de negación del amor. La siguiente afirmación de Andrómaca resultará, justamente, que Hermíone es odiada por su esposo a causa de una razón diferente a la esgrimida por la espartana: que la cautiva utiliza en su contra fármacos o filtros (v. 205). Es decir, de lo que se trata es de averiguar por qué Neoptólemo odia a Hermíone, y no por qué ama a Andrómaca. Hemos señalado la carencia de un vocabulario específico que exprese los lazos afectivos en la relación entre Andrómaca y Neoptólemo, por un lado, y entre éste y Hermíone, por el otro. Cuando de lo que se trata es de analizar la acción de amar, el vocabulario, en realidad, se diluye hacia una vertiente opuesta: la carencia de lazos afectivos entre Hermíone y Neoptólemo. Esta es una primera comprobación importante.

La segunda comprobación surgirá del análisis de los restantes pasajes en donde los personajes se refieren a la acción de amar. El verbo más utilizado en nuestra tragedia para referirse a esta acción es *στέργω*, que aparece mencionado cuatro veces.⁷⁸ Según Rodríguez Adrados, este verbo es un semisínónimo de *φιλέω*, y significa “amar, apreciar”, referido a toda clase de relaciones humanas entre familiares y amigos, y, por tanto, también para indicar el amor o aprecio entre marido y mujer, y el que se tiene por una mujer o un joven amados.⁷⁹ Adrados considera que es necesario entenderlo en este último sentido en el verso 907 de *Andrómaca*.⁸⁰ Sin embargo, el pasaje merece una reflexión particular.

En primer lugar, es necesario destacar que el significado específico del término se refiere, inicialmente, a la expresión de los sentimientos de los padres por los hijos,⁸¹ y a aquellos de los hijos por sus padres,⁸² a los sentimientos que surgen de los lazos de familia o al amor fraterno,⁸³ a los propios de los

⁷⁸ Cfr. vv. 180, 214, 468 y 907.

⁷⁹ Cfr. Rodríguez Adrados (1995), p. 33.

⁸⁰ Cfr. Rodríguez Adrados (1995), n. 53 a p. 33.

⁸¹ Cfr. Sófocles, *Edipo Rey*, v. 1023, y Platón, *Leves*, 754 b.

⁸² Cfr. Eurípides, *Electra*, 1102.

⁸³ Cfr. Eurípides, *Ifigenia en Áulide*, v. 502.

lazos sociales.⁸⁴ y, a veces, es utilizado con un sentido general (por ejemplo, en la expresión “amar la verdad” y otras similares);⁸⁵ en principio, no se usa nunca para referirse al sentimiento del amor físico o erótico, y tiene un campo semántico diferente a aquel de ἐράω y al de φιλέω, y participa, en parte, más bien de aquel de ἀγαπάω.⁸⁶ Como hemos visto, en Eurípides nunca es usado para expresar el amor físico o el sentimiento del amor como irrupción violenta que provoca la ruptura del orden social. Por el contrario, en todos los casos en que aparece, este amor forma parte activa de esa estructura social. Es necesario tener presentes estos datos para entender la expresión del verso 907, en que Orestes interroga a Hermíone acerca de sus desdichas:

ἄλλην τιν' εὐνήν ἀντί σοῦ στέργει πόσις;

¿El amor de otro lecho, reprochado a Neoptólemo, tiene aquí, como parece a primera vista, una connotación de carácter erótico? ¿Qué clase de amor es aquél, condenado, de Neoptólemo? Si para Orestes la pregunta puede estar justificada, para el público, en cambio, queda claro que el “otro lecho” del que se habla es aquel de Andrómaca. ¿Hay aquí una primera aproximación a la descripción de una relación amorosa entre Neoptólemo y Andrómaca? ¿Es acaso este amor del lecho un testimonio del amor apasionado que irrumpe por encima de las convenciones sociales? Si así fuera, tendríamos que hablar, en realidad, del tema del amor desde la perspectiva masculina, llegando a conclusiones más extremas que las de Adrados. El campo semántico que la propia tragedia desarrolla servirá para definir la cuestión.

La primera vez que aparece utilizado el verbo στέργω es en el verso 180. Forma parte de la *gnome* final con que Hermíone cierra su larga *rhexis* de los versos 147-180, y allí expresa lo que constituirá el centro de su posición en la tragedia:

⁸⁴ Cfr., para el amor entre compatriotas, Herodoto. 7, 104.

⁸⁵ Cfr. Platón, *República*, 485 c; Eurípides, *Hipólito*, v. 461, habla de amar las leyes, y Sófocles, frag. 709 se refiere al amor de la justicia.

⁸⁶ Cfr. Chantraine (1980), II, p. 1052.

(vv. 177-180) οὐδὲ γὰρ καλὸν
 δυοῖν γυναικοῖν ἄνδρ' ἔν' ἡνίας ἔχειν,
 ἀλλ' ἐς μίαν βλέποντες εὐναίαν Κύπριν
 στέργουσιν, ὅστις μὴ κακῶς οἰκεῖν θέλῃ.

Hermíone considera que no *es bello* que un solo hombre pueda sostener las riendas de dos mujeres. Además, quien no quiera *vivir malamente* debe amar a una única Cypris. La oposición entre τὸ καλὸν y el κακῶς οἰκεῖν lleva la discusión al plano ético. Es desde esta perspectiva ética e institucional (y no personal e individual) que es condenada la poligamia. Sin embargo, la pretensión de establecer una distinción entre Hermíone y Andrómaca desde el punto de vista étnico (los griegos -Hermíone entre ellos- respetan la ética, los bárbaros -como Andrómaca- no) es errónea: la propia Andrómaca condena la poligamia como una conducta bárbara, propia de los Tracios, poniéndose ella misma, de este modo, del lado de los griegos.⁸⁷ Con estas palabras queda claro que, en el mismo ámbito de los griegos, las posiciones éticas son diferentes: Hermíone defiende una postura, pero Andrómaca expresará una idea contraria más adelante, en los versos 213-214, también bajo la apariencia de un pensamiento *gnómico*:

χρὴ γὰρ γυναῖκα, κἄν κακῶι πόσει δοθῆι,
 στέργειν ἄμιλλάν τ' οὐκ ἔχειν φρονήματος.

La obligación de la mujer es la de amar a su esposo, por más que éste sea malo. Justamente, Andrómaca, la bárbara, defiende la convencional *σωφροσύνη* que dominaba la concepción oficial de la mujer entre los griegos. Tanto Hermíone cuanto más adelante el coro (vv. 468-470) postulan, desde una perspectiva en apariencia feminista, que un buen esposo amará a una sola

⁸⁷ Cfr. vv. 215-218. Aunque Hermíone pretende que la poligamia es una conducta propia de los bárbaros, de hecho los troyanos, en *Iliada*, no son polígamos, con la única excepción de Príamo. Cfr. Hall (1989), pp. 42 y ss.

mujer. Más allá de la complementariedad de las dos posiciones, lo importante es que cada una proviene de una esfera ética diferente: mientras las griegas se fijan en las obligaciones ajenas (las del esposo), la bárbara expresa la obligación propia (la de la mujer). Esta diferencia de perspectivas configura la segunda conclusión de importancia que podemos obtener del análisis del vocabulario amoroso: el conflicto profundo que subyace y da forma a la estructura externa de la tragedia no es un conflicto por la consecución del ser amado, sino que, por el contrario, nace de un choque de posiciones éticas diferentes.

Por ello, podemos concluir que la pregunta de Orestes del verso 907 significa, en primer lugar, un testimonio, mejor que de la presencia del tema del amor masculino en Eurípides, de su propia participación en la manera de ver las cosas que se encontraba en la misma Hermíone: también Orestes (aunque, en su caso, por conveniencias específicas) plantea el análisis de las conductas de los distintos personajes desde la perspectiva de las obligaciones ajenas. La misma actitud por la que condena a Neoptólemo será la que lo lleva a condenar a Menelao, que no cumple con su obligación de respetar la palabra empeñada de entregarle a su hija en matrimonio. Sin embargo, su conducta de tender una trampa para matar a Neoptólemo, así como su rapto de Hermíone, no demuestran una consecuencia entre sus reclamos de respeto y su propio comportamiento. Así como el *στέργω* referido a Neoptólemo no significa que éste ame realmente a partir de una concepción erótica del amor, lo mismo podrá decirse de Andrómaca y de Hermíone: su manifestación de amor o de celos no implica un amor erótico, sino, mejor, otra cosa. Veamos algún ejemplo.

La primera en plantear su situación desde una perspectiva aparentemente vinculada con lo amoroso es Andrómaca. En el prólogo, describe rápidamente la situación en la que se encuentra (vv. 29-31):

ἐπεὶ δὲ τὴν Λάκαιναν Ἑρμιόνην γαμεῖ
τοῦμὸν παρώσας δεσπότης δοῦλον λέχος,
κακοῖς πρὸς αὐτῆς σχετλίους ἐλαύνομαι.

Es su señor quien ha desposado a la laconia Hermíone, abandonando el lecho servil de Andrómaca. Es decir, para la esposa de Héctor el lecho compartido con el hijo del matador de su esposo ha sido un servicio de esclavitud, y no de amor; pero, además, su nuevo dueño ha desposado a la mujer laconia, y, al mismo tiempo, ha abandonado la frecuentación de su antigua concubina. La conducta de cada uno de los tres personajes mencionados se encuadra perfectamente dentro de las prácticas tradicionales de las instituciones de los griegos.⁸⁸ Sólo hay un aspecto novedoso: la persecución de la que Andrómaca es víctima por parte de Hermíone.

Esta situación nueva plantea la cuestión de la relación entre las dos mujeres. Como hemos visto, el interés de Eurípides ha estado centrado sobre esta disputa de las dos mujeres por un varón. Sin embargo, la discordia no reviste características amatorias. La obra no trata acerca de dos mujeres enamoradas que se pelean por un hombre: se trata de dos mujeres que pelean por encontrarse en una situación ventajosa dentro de la estructura de sociedad de la que formaban parte. Si algo hacía falta para definir la carencia de amor en la relación entre Andrómaca y Neoptólemo, se dejará en claro con las palabras de los versos 402-403:

ἐπεὶ δ' ἀφικόμην
Φθίαν, φονεῦσιν Ἑκτορος νυμφεύομαι.

Nuevamente, el verbo amatorio (en este caso, νυμφεύω) sirve para expresar la carencia de amor. Andrómaca fue tomada como esposa por los asesinos de Héctor. Y la esperanza de que el héroe ausente llegue para defender la vida del hijo que tuvo con la princesa troyana, no clausura ni anula la con-

⁸⁸ En la épica, los héroes, con la excepción de Príamo, son monógamos. Sin embargo, ello no les impide haber tenido tratos e hijos con sus esclavas, al modo de Neoptólemo. Cfr., por ejemplo, los casos de Teucro (*Iliada*, VIII, 283 y ss.), Megapentes (*Odisea*, 4, vv. 10-14) y Odiseo en una de sus identidades ficticias (14, vv. 200-204). Al respecto puede consultarse el capítulo "Wives and Concubines" en la introducción para la edición de Lloyd (1994), pp. 6-9. Puede verse también Just (1989), pp. 52-55.

ciencia que la esposa tiene de que ha sido desposada por aquel que está emparentado con los asesinos de su esposo verdadero, hasta el punto que asimila a padre e hijo. No hay amor en esta relación.

No hay tampoco (o, al menos, no permite descubrirlo el vocabulario utilizado) amor en Orestes respecto de Hermíone. En la única oportunidad en que se describe una acción que puede estar emparentada con la de amar, en un contexto casi idílico, lo que se esconde en realidad detrás es algo muy diferente. Orestes se presenta a sí mismo como agobiado por las desdichas, y en este contexto describe su situación pasada, cuando se descubría privado de las bodas de Hermíone (v. 981):

σὼν δὲ στερηθεὶς ὠχρόμην ἄκων γάμων.

Sin embargo, su queja no corresponde a la lamentación por la pérdida del ser amado, sino, más bien, al reclamo de los derechos particulares de los que se siente depositario. Lo dejará definitivamente claro más adelante, cuando describa sus proyectos e involucre a Hermíone dentro de ellos. Allí se verá que su reclamo por las bodas prometidas está relacionado justamente con la situación del matrimonio como institución y con la necesidad de que se dé cumplimiento a las promesas pasadas. Dice en los versos 999-1001:

ὁ μητροφόντης δ', ἦν δορυξένων ἐμῶν
μείνωσιν ὄρκοι Πυθικῆν ἀνὰ χθόνα,
δείξω γαμῆν σφε μηδέν' ὧν ἐχρῆν ἐμέ.

La calificación amenazante que se otorga a sí mismo (“el matricida”), así como la velada amenaza presente en los juramentos de los amigos que permanecen en la tierra de la pitia (finalmente sabremos que se trata de la trampa tendida contra Neoptólemo) tiene una justificación: mostrarle a aquél que no debe desposar (como ha hecho) a aquella de la que él mismo tenía necesidad. Es decir, nuevamente desaparece cualquier referencia al amor, y aparece en primer lugar aquello que creemos es la cuestión central: el cumplimiento de la

necesidad o la voluntad individual, la consumación de una ética centrada sobre las necesidades del yo. En este sentido, forma parte de la misma estructura de pensamiento que podemos reconocer en Hermíone. La contrapartida está representada por Peleo, quien, al final de la tragedia, a través de un pensamiento gnómico que puede implicar una conclusión del drama, reconoce que es necesario desposar a la hija con los que son buenos. Pero no se avanza más que generalidades.⁸⁹

Finalmente, tampoco puede reconocerse un sentimiento vinculado con el amor en la manera en que se describe la relación de Hermíone respecto de Neoptólemo. La esposa que reclama por la exclusividad de su esposo no utiliza un vocabulario amoroso para describir esta relación: tenemos que descubrirla a partir de las palabras de aquellos que padecen las consecuencias de su conducta. Así, cuando Andrómaca vuelva a utilizar el verbo *γαμέω* (en el verso 347), lo hará para especular respecto de unas futuras, improbables e inexistentes bodas de Hermíone, luego de que el propio Neoptólemo la haya echado de la casa a causa de haber matado al hijo que tuvo con la troyana. Nuevamente, vemos que el vocabulario presuntamente erótico-amoroso en realidad sirve para describir la carencia de relaciones amorosas: en este caso, el futuro rechazo de Neoptólemo respecto de Hermíone (que no tiene tiempo de ocurrir realmente, puesto que Orestes se anticipa y mata a su rival), y el posterior rechazo que Hermíone merecerá de parte de cualquier pretendiente futuro (aunque su huida con Orestes pueda hacer pensar en el incumplimiento de esta profecía). En este sentido, resulta muy pertinente la afirmación de Lloyd:⁹⁰ más que a problemas biológicos, la esterilidad de Hermíone se debe a su falta de adecuación al papel de esposa (tanto en el presente cuanto en el futuro, agreguemos: la profecía de Andrómaca demuestra esta percepción). Su falta de *sophrosyne* (expresada a través de su falta de contención) no es, por tanto, producto de un amor excesivo, sino de su pretensión de ocupar en

⁸⁹ Cfr. vv. 1279-1281:

κᾶι τ' οὐ γαμῆν δῆτ' ἔκ τε γενναίων χρεῶν
δοῦναί τ' ἔς ἐσθλοῦς, ὅστις εὖ βουλευέται,
κακῶν δὲ λέκτρων μὴ ἴπιθυμίαν ἔχειν,

⁹⁰ Cfr. Lloyd (1994), p. 109.

la consideración social un papel que está por encima del que le corresponde a su condición. Es decir, a la carencia de un vocabulario que exprese una relación con el despertar de un sentimiento ligado con lo amoroso, le corresponde una carencia equivalente de un vocabulario que exprese una relación vinculada con la maternidad. Por el contrario, es de esta demanda de exclusividad marital y de la pretensión del ejercicio de una superioridad respecto de la conducta de su esposo (no de los celos amorosos) de donde nace el conflicto de Hermíone, que, de manera secundaria, la enfrenta con Andrómaca, la cual asume sumisa y sensatamente (aunque de manera no menos dolorosa) su papel de esclava.

4. CONCLUSIÓN

A partir del análisis de la tragedia que hemos realizado, creemos que es posible plantear la siguiente conclusión: este conflicto entre Andrómaca (que tiene en Peleo a su ayudante, y en Neoptólemo a la esperanza futura, aunque luego se desvanece como esperanza para convertirse en víctima inocente), por una parte, y Hermíone (primero apoyada por Menelao, que representa una esperanza presente que se frustra con rapidez, y que, como tal, es sustituida por el acompañamiento postrero de Orestes), de la otra, no tiene motivaciones amorosas, personales o individuales, sino que, por el contrario, representa un conflicto de posiciones éticas diferentes y de formas divergentes de entender las relaciones institucionales (de las que el matrimonio es sólo un ejemplo) dentro de la sociedad.

El amor de la mujer como motor central de la peripecia trágica podría ser el tema de la tragedia si nos encontráramos con un personaje que fuera capaz de romper con las convenciones de la organización social a partir del reconocimiento de la incontenible irrupción de una fuerza interior indomeñable. En este caso, la ruptura de la contención que debe esperarse de la mujer debería estar adecuadamente fundada sobre un vocabulario de características amorosas o eróticas, de modo que pueda justificarse la afirmación de que ha sido justamente el amor quien ha llevado a la mujer a desarrollar tales conductas.

Aunque podamos encontrar una cierta ruptura de la contención esperable en la mujer en el caso de Hermíone, es evidente que la fundamentación (o, por decir mejor, la motivación) de esta ruptura de la contención no tiene una causalidad determinada por el amor. Al menos, no se encuentra un vocabulario de estas características en la estructura compositiva de *Andrómaca*.

Habíamos señalado que, en la primera parte de la tragedia, la cuestión que se debate inicialmente es la de averiguar por qué Neoptólemo odia a Hermíone, y no por qué ama a Andrómaca. Es decir, las mujeres se presentan como objetos de la acción masculina, y es su reacción ante este obrar masculino lo que se muestra en la tragedia. Cada vez de manera más insistente, el conflicto se desplazará hacia el debate de las posiciones relativas que las dos mujeres desempeñan en la realidad institucional de la *pólis* y, de esta manera, la polémica se planteará en términos pragmáticos: es decir, las dificultades de Hermíone para resolver su situación con Neoptólemo (y, por consiguiente, con Andrómaca) no surgirán de una fuerza irrefrenable que surge desde su propio interior (o desde una divinidad que la posea, también de manera irrefrenable, desde afuera), sino que estas dificultades nacerán de su imposibilidad de plantarse ante la existencia munida con las pautas morales adecuadas a su condición. Su fracaso no nace de los celos producidos por el amor sin medida y sin orden, que es capaz de romper con las convenciones sociales, sino de la incapacidad de su persona para relacionarse de acuerdo con las limitaciones existenciales propias de su condición humana y de mujer, y para, desde esta perspectiva, leer la realidad que la circunda. La manera en que se presenta este fracaso de Hermíone podría ser un testimonio de la oportunidad con la que se ha hablado de Eurípides como de un representante de la ética socrática.⁹¹ Hermíone fracasa porque es incapaz de comprender racionalmente que su felicidad depende de la pertinencia de su conducta ética.

⁹¹ Cfr., fundamentalmente, Nietzsche (1978, 1ª edición de 1871), *passim*. Para un interesante debate acerca de estas cuestiones cfr. Gutierrez Girardot (1997), sobre todo pp. 65-86. Cfr. también Geoffrey Arnott (1984), pp.135-149. especialmente el capítulo "Euripides the murderer", pp. 143-146. y, especialmente, Moline (1975), pp. 45-67. Cfr. también Irwin (1983), pp.183-197. Sobre la cuestión de la incontinencia puede consultarse Davidson (1980), pp. 21-42. Una discusión y bibliografía abundante sobre el tema puede encontrarse en Nápoli (1998).

Sin embargo, la cuestión es mucho más compleja: no es el fracaso de Hermíone, ni el análisis de sus motivaciones, lo que muestra la tragedia. En todo caso, asistimos, principalmente, al fracaso de Andrómaca, cuya existencia deja de tener sentido (y, al mismo tiempo, pierde estatura heroica) a pesar de que su conducta está ligada a las motivaciones éticas más tradicionales, y de que su situación como mujer representa la contención tradicional en el escenario ático: su fracaso en encontrar la felicidad representa una inversión de la postura socrática. Para comprender con propiedad la significación de esta doble perspectiva (ejemplificada con el doble fracaso de Hermíone -representante de la ética pragmatista, y cuyo fracaso representaría la afirmación de la ética socrática- y de Andrómaca -representante de la ética socrática, y cuyo fracaso representa la falsación de esta ética-), sería necesario replantear en su totalidad (y de manera hipotética) la interpretación de la tragedia. Creemos que la profundidad de este doble fracaso confiere todo el significado y todo el valor estético a la obra de arte.

La tragedia no avanza más allá del doble fracaso de Andrómaca y de Hermíone. En este sentido, nos atrevemos a postular que la aparición *ex machina* de Tetis, con las soluciones aparentes que aporta a la vida de Andrómaca,⁹² no hace más que prolongar el sentimiento de la vanidad y de la vacuidad de la condición efímera de la existencia humana, siempre sometida a sobresaltos heterogéneos, producidos tanto por la interdependencia del obrar humano (con sus múltiples motivaciones), cuanto por la inescrutable aparición de los dioses, que arbitran en los conflictos de manera siempre inesperada y siempre insospechada.⁹³ La “salvación” que ofrece Tetis desnuda el sinsentido de la

⁹² Sobre el tema del *deus ex machina* en Eurípides pueden consultarse las posiciones vigentes y abundante bibliografía en Nápoli (1990), y (1997), pp. 45-62. Sobre la aparición de Tetis en *Andrómaca* puede consultarse Dunn (1996), esp. pp. 30-31 y 52.

⁹³ Los versos finales del coro (“Muchas son las figuras de lo divino, y muchas cosas inesperadamente colman los dioses, mientras que lo esperado no se cumple y de lo desesperado un dios halla salida. Así ha resultado este caso”, en la traducción de Tovar (1997), p. 162) son los mismos que concluyen *Alcestes*, *Helena* y *Bacantes*. Contrariamente a lo que opina Roberts (1987), pp. 51-64, creemos que los versos no son meros marcadores del fin de la obra, sino que tienen una significación coherente con el resto de la tragedia y forman parte de su estructura compositiva, más allá del carácter general y reiterado de la sabiduría que expresa.

conducta de cada uno de los personajes. Esta presentación de la carencia de significación específica de la conducta humana (no importa de qué manera obre el hombre, su conducta siempre lo llevará al fracaso) representa la más desgarradora y trágica experiencia vital que plantea el dramaturgo. La comprobación de esta experiencia constituye el sentimiento trágico que subyace a la estructura externa del drama, y concede a la obra su mayor profundidad y su renovada y vigente pertinencia trágica.

Universidad Nacional de La Plata

BIBLIOGRAFÍA

- Albini, U. (1974) "Un dramma d' avanguardia: l' *Andromaca* di Euripide", *Maia* 26; 83-95.
- Aldrich, K.M. (1961) *The 'Andromache' of Euripides*, University of Nebraska Studies, N.S. 25.
- Boulter, P. N. (1966) "Sophia and Sophrosyne in Euripides' *Andromache*", *Phoenix*, XX; 51-58.
- Chantraine, P. (1980) *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*, Paris.
- Conacher, D. J. (1967) *Euripidean Drama. Myth, Theme and Structure*, London.
- Craik, E. M. (Ed.) (1984) *Marriage and Property*, Aberdeen.
- Davidson, D. (1980) *Essays on Actions and Events*, Oxford.
- Dunn, F. (1996) *Tragedy's End. Closure and Innovation in Euripidean Drama*, New York.
- Eisner, R. (1979) "Euripides use of myth", *Arethusa*, vol. 12, N° 2; 153-174.
- Erbse, H. (1968) "Euripides' *Andromache*", en Schwinge, E. R. (Ed.) *Euripides, Wege der Forschung*, LXXXIX, Darmstadt; 275-304.
- Erbse, H. (1984) *Studien zum Prolog der euripideischen Tragödie*, Berlin.
- Esteban Santos, A. (1998) "Composición axial en Eurípides: en torno a la mujer y la muerte", en *Dramaturgia y puesta en escena en el teatro griego*, Madrid; 99-119 más 16 cuadros.
- Fernández Galiano, M. (1986) *Eurípides. Tragedias Troyanas*, Barcelona.
- Ferrari, F. (1971) "Struttura e personaggi nella *Andromaca* di Euripide", *Maia*, XXIII; 209-229.

- Firnhaber, C. G. (1846) *Die Verdächtigungen Euripideischer Verse*, Leipzig.
- Friedländer, P. (1926) "Die griechische Tragödie und das Tragische", en *Die Antike II*; 99-102.
- Friedrich, W. H. (1953) *Euripides und Diphilos: zur Dramaturgie der Spätformen*, Munich.
- Garzya, A. (1951) "Interpretazione dell' *Andromaca* di Euripide", *Dioniso*, XIV; 109-138.
- Garzya, A. (1952) "Il mito nell' *Andromaca* di Euripide", *Dioniso*, XV; 104-121.
- Garzya, A. (Ed.) (1953) *Andromaca*, Napoli.
- Geoffrey Arnott, W. (1984) "Nietzsche's view of greek tragedy", *Arethusa*, vol.17, N° 2; 135-149.
- Golder, H. (1983) "Euripides' *Andromache* 1041", *TAPA* 113; 124-127.
- Gregory, J. (1997) *Euripides and the Instruction of the Athenians*, Michigan.
- Gutierrez Girardot, R. (1997) *Nietzsche y la filología clásica*, Málaga.
- Hall, E. (1989) *Inventing the Barbarian*, Oxford.
- Hartung, I. A. (1844) *Euripides Restitutus II*, Hamburgo.
- Heath, M. (1987) *The Poetics of Greek Tragedy*, London.
- Heath, M. (1989) *Unity in Greek Poetics*, Oxford.
- Hornblower, S. and Spawforth, A. (Eds.) (1996) *The Oxford Classical Dictionary. The Ultimate reference Work on the Classical World*, Oxford.
- Hose, M. (1990) *Studien zum Chor bei Euripides*, Stuttgart.
- Irwin, T. H. (1983) "Euripides and Socrates", *CPh* 78; 183-197.
- Just, R. (1989) *Women in Athenian Law and Life*, London.
- Kamerbeek, J. C. (1942) "L' *Andromaque* d'Euripide", *Mnemosyne* XI; 47-67.
- Kitto, H. D. F. (1961) *Greek Tragedy*, London.

- Kovacs, D. (1980) *The 'Andromache' of Euripides: an interpretation*, Chicago.
- Lesky, A. (1956) *Die tragische Dichtung der Hellenen*, Göttingen.
- Lloyd, M. (1994) *Euripides Andromache, with an Introduction, Translation and Commentary*, Oxford.
- López Férez (1976) "El tema del amo y el esclavo en la *Andrómaca* de Eurípides", en *CFC (G)* 11: 369-393.
- MacDowell, D.M. (1978) *The Law in Classical Athens*, London.
- Macurdy, G. H. (1966) *The Chronology of the Extant Plays of Euripides*, New York
- Mastronarde, D. J. (1979) *Contact and Discontinuity. Some Conventions of Speech and Action on the Greek Tragic Stage*, Berkeley.
- Méridier, L. (1960) *Euripide, Hippolyte, Andromaque, Hécube*, Tome II, Paris.
- Moline, J. (1975) "Euripides, Socrates and Virtue", *Hermes* 103: 45-67.
- Nápoli, J. T. (1990) *La significación del Deus ex Machina en 'Las Bacantes' y la 'Ifigenia en Aulide' de Eurípides*, tesis inédita de Licenciatura en Letras, U.N.L.P.
- Nápoli, J. T. (1997) "El Deus ex Machina euripideo: un recurso literario significativo en la teoría literaria clásica", *Actual* 35: 45-62.
- Nápoli, J. T. (1998) *La condición humana en Eurípides*, Tesis de Doctorado Inédita, U.N.L.P.
- Nauck, A. (1889) *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, Leipzig.
- Nietzsche, F. (1978, 1º edición de 1871) *El nacimiento de la tragedia*, Madrid, 1978.
- North, H. (1966) *Sophrosyne: Self-Knowledge and Self-Restraint in Greek Literature*, Ithaca.
- Perrotta, G. (1931) *I tragici greci. Eschilo-Sofocle-Euripide*, Bari.
- Phillippo, S. (1995) "Family ties: significant patronimics in Euripides' *Andromache*", *CQ* 45: 355-371.
- Pohlenz, M. (1954) *Die tragische Tragödie I*, Göttingen.

- Roberts, D. H. (1987) "Parting Words: Final Lines in Sophocles and Euripides", *CQ* 37, pp. 51-64
- Rodríguez Adrados y De Cuenca (1995) *Eurípides. Tragedias, III, Medea e Hipólito*, Madrid.
- Rodríguez Adrados, F. (1985) "El amor en Eurípides", en AAVV *El descubrimiento del amor en Grecia*, Madrid; 177-200.
- Rodríguez Adrados, F. (1995) *Sociedad, amor y poesía en la Grecia antigua*, Madrid.
- Romilly, J. De (1971) *La Loi dans la Pensée Grecque*, Paris.
- Schmid, W. (1940) *Geschichte der griechischen Literatur*, München, I, 3.
- Schwartz, E. (1887-1891) *Scholia in Euripidem*, I-II, Berlin.
- Seaford, R. (1990) "The Structural Problems of Marriage in Euripides", en Powell, J. (Ed.): *Euripides, women, and sexuality*, London; 168-170.
- Segal, C. (1986) *Interpreting Greek Tragedy. Myth, Poetry, Text*, Ithaca and London.
- Steidle, W. (1968) *Studien zum attiken Drama, Unter besonderer Berücksichtigung den Bühnenspiels*, München.
- Steiger, H. (1912) *Euripides, seine Dichtung und seine Persönlichkeit*, Leipzig.
- Stevens, P. T. (1971) *Euripides, Andromache*, edición, introducción y comentario, Oxford, Clarendon Press.
- Strohm, H. (1957) *Euripides. Interpretationem zur dramatischem Form*, Zetemata 15, München.
- Taplin, O. P. (1977) *The Stagecraft of Aeschylus. The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedies*, Oxford.
- Taplin, O. P. (1978) *Greek Tragedy in Action*, London.
- Wilamowitz, U. von (1962) *Kleine Schriften*, IV, Berlín.
- Woodbury, L. (1979) "Neoptolemus at Delphi", *Phoenix* 33; 95-133.