

VANOS RUIDOS DE LA LENGUA: LA CONSTRUCCIÓN DEL LENGUAJE POÉTICO EN EURÍPIDES

JUAN TOBÍAS NÁPOLI

Universidad Nacional de La Plata

RESUMEN

El análisis retórico tradicional del lenguaje poético de las tragedias de Eurípides ofrece frecuentemente el recuento de una variedad de recursos de estilo. Sin embargo, Eurípides propone una reflexión meta-discursiva acerca de la relación entre el objeto denominado y el nombre con el que se lo denomina, reintroduciendo de esta manera una autoconciencia de su quehacer literario. La cabal comprensión de este planteo meta-discursivo del trágico nos dará una clave que nos permitirá profundizar el sentido de sus usos retóricos. Intentaremos analizar este lenguaje poético euripideo en sus seis tragedias de tema bélico -*Heraclidas, Hécuba, Troyanas, Helena, Suplicantes e Ifigenia en Áulide*-, como una construcción intelectual autónoma que, en su complejidad retórica, intenta servir de herramienta y espejo (y, por tanto, de aproximación cognitiva) a la nueva contemplación del mundo que el final del siglo V propone.

ABSTRACT

The traditional rhetorical analysis of poetic language in Euripides' tragedies often gives a recount of a variety of style resources. However, Euripides suggests a meta-discursive reflection on the relationship between the named object and the name under which it is named, by reintroducing a consciousness of their literary work. The thorough understanding of this meta-discursive approach to the tragedy will give us a key that will allow us to deepen the sense of its rhetorical uses. We'll try to analyze this Euripides' language in their six tragedies of war-theme -*Heraclidae, Hecuba, Troades, Helen, Supplices and Iphigenia at Aulis*-, as an autonomous intellectual construction that in its rhetoric complexity serves as a tool and mirror (and, therefore, as cognitive approach) to the contemplation of the new world that the end of the 5th century proposes.

PALABRAS CLAVE:

Eurípides-Tragedia-Retórica-Oxímoron-Poliptoton-Metáfora.

KEY WORDS:

Eurípides-Tragedy-Rhetoric-Oxymoron-Poliptoton-Metaphor.

El análisis retórico tradicional del lenguaje poético de las tragedias de Eurípides ofrece frecuentemente el minucioso recuento de una variedad muy amplia de recursos de estilo.¹ El material básico de estos estudios, aunque fundado en los propios textos, provee una perspectiva de avance muy restringida, en la medida en que no contempla una ponderación del sentido literario de los usos retóricos recogidos. Se trata de un mero recuento o catálogo de modos y estilos lingüísticos, sin aprovechamiento literario posible. Una segunda línea de investigación, más moderna, procura analizar retóricamente las argumentaciones de los personajes que forman parte de alguna escena particular en una tragedia dada, especialmente en las escenas de *agón*.² No se trata sólo de descubrir los recursos retóricos, sino principalmente de atisbar las estrategias de persuasión, en especial en su vinculación con la sofística y los procesos judiciales de la democracia ateniense.³ Esta última postura resulta particularmente significativa por lo que aporta para la mejor valoración de la formación intelectual de Eurípides, aunque muchas veces tiene su objeto de estudio en la relación con prácticas cívicas que se encuentran fuera de los textos mismos del trágico. En medio de ambas perspectivas queda todavía un amplio camino por recorrer, sobre todo si tenemos en cuenta que el propio poeta nos ha dejado sus reflexiones acerca del valor del lenguaje.

Estas reflexiones sobre el lenguaje en Eurípides no han sido adecuadamente reconocidas por la crítica, a pesar de que, ya en 1934, Solmsen analizaba el juego de conceptos ὄνομα-πρῶτα en *Helena*,⁴ y llamaba la atención acerca de la enorme cantidad de

¹ Cfr., por ejemplo, Breitenbach (1934); Delulle (1911); Dumortier (1935); Earp (1950); Magdebur (I Teil, 1882. II Teil, 1884); Sánchez Lasso de la Vega. (1954: 179-203); Schwartz (1878); Seisdedos (1985: 277-293); Seisdedos (1993: 51-71); Serghidou (1991: 63-88); Stanford (1936) y Barlow (1986).

² Cfr., por ej., Duchemin (1968); Lloyd (1992) y Ra'Anana Meridor (2000: 16-29).

³ Cfr. especialmente Conacher (1998) y Buxton (1982) Entre nosotros, ha trabajado mucho esta cuestión Viviana Gastaldi; cfr., por ejemplo, Gastaldi (1999: 115-125), Gastaldi, V. (2004: 72-84); y Gastaldi y Gambón (2005).

⁴ Cfr. Solmsen (1934: 119-121).

oportunidades en que,⁵ dentro de la tragedia, se produce un juego literario específico en el que ambos conceptos son utilizados de manera conjunta para expresar la separación entre el nombre de un objeto o persona y la realidad aludida por él, de una manera semejante, tal vez, a la distinción entre significado y significante planteada por Saussure o, mejor, a la discusión entre *res* y *nomina* propia del nominalismo.⁶ No hay dudas de que en *Helena* (obra del año 412 a. C.), Eurípides propone nuevamente una reflexión meta-discursiva acerca de la relación entre el objeto denominado y el nombre con el que se lo denomina, reintroduciendo de esta manera una autoconciencia de su quehacer literario. La cabal comprensión de este planteo meta-discursivo del trágico nos dará una clave que nos permitirá profundizar el sentido de sus usos retóricos.

Así puede verse, por ejemplo, en el verso 601 de *Helena*, cuando el mensajero quiere contarle a Menelao que su esposa (en realidad, el fantasma de ella), que había quedado bajo su cuidado en una cueva, ha desaparecido en los aires, misteriosamente. Dice entonces que va a narrarle:

θαυμάστ', ἔλασσον τοῦνομι' ἢ τὸ προᾶγμα' ἔχον.

Cosas prodigiosas, aunque con ello tienen un nombre de menor envergadura que lo que el hecho merece.

El hecho (τὸ προᾶγμα), que es la desaparición de Helena en los aires, y el nombre que lo refiere (el adjetivo sustantivado θαυμάστα, que alude a las cosas prodigiosas que acaba de contemplar) funcionan por caminos separados. El nombre no se corresponde con la gravedad del hecho mismo. Este juego de alusiones, según Solmsen, no tendría precedentes en toda la tragedia griega, ni siquiera en las restantes obras de Eurípides. Creemos, sin embargo, que esta discusión ha comenzado bastante antes, en *Hécuba* justamente, obra del año 424 a.C. En las tragedias que se ubican en los años inmediatamente anteriores y posteriores a *Helena* se encuentra una utilización semejante, aunque apenas esbozada, de este juego de conceptos: así, en *Ifigenia en Táuride*, obra del año 414 a. C., Orestes, interrogado por su hermana (a quien todavía desconoce), le dice, en el verso 501:

⁵ Cfr. *Helena*, vv. 35, 42, 66, 117, 249, 483-489, 587-88, 601, 730, 792, 1100, 1653.

⁶ Cfr. Teodoro de Andrés (1969).

τὸ σῶμα θύσεις τοῦμόν, οὐχὶ τοῦνομα.

Ofrecerás en sacrificio mi cuerpo, no mi nombre.

Algo parecido dirá Electra en diálogo con Menelao en *Orestes*, obra del año 408 a. C., v. 390:

τὸ σῶμα φροῦδον, τὸ δ' ὄνομ' οὐ λέλοιπέ με.;

No existe ya mi cuerpo, sino sólo mi nombre.

Por tanto, Solmsen postula que, seguramente, se trataría de la preparación y posterior explotación de un recurso que en *Helena* alcanzaría su desarrollo más pleno. Sin embargo, en el momento de extraer conclusiones acerca de la significación de esta recurrencia, se limita a consignar el especial interés que muestra el trágico acerca de las cuestiones de percepción y cognición, y las vincula con la tercera tesis de Gorgias, de la que la tragedia no sería más que una aplicación: según esta tesis, el ser, en el supuesto de que fuese pensable, resultaría inexpresable.⁷ Con este juego, entonces, Eurípides estaría dando un testimonio literario del principio de Gorgias acerca de que la palabra no puede expresar con valor de verdad nada distinto de sí misma y de que, del mismo modo en que el oído no oye los colores ni la vista conoce los sonidos, tampoco la palabra puede decir ni un color ni una experiencia sensible fuera de sí misma.⁸

De este modo, realidad y lenguaje adquieren, ante la propia mirada del poeta, autonomía, y su relación se convierte en un problema cognitivo. El poeta, entonces, manifiesta una conciencia explícita acerca del sentido profundo del lenguaje poético. Esa reflexión testimoniada en *Helena* puede ser considerada el punto de partida para un análisis nuevo del lenguaje poético euripideo en su conjunto, en la medida en que debemos considerar que ha sido conciente de las dificultades del lenguaje para representar la realidad a la que pretende aludir.

⁷ Cfr. Adkins (1983: 107-128).

⁸ Cfr. Bett (1989: 139-169).

Por otra parte, en el propio texto de Eurípides se puede rastrear un conjunto de consideraciones meta-discursivas sobre el lenguaje articulado que ponen de manifiesto la plena conciencia del poeta acerca del valor del lenguaje y su disposición a convertirlo en un medio que le permita expresar su particular visión del mundo; a través de esta toma de conciencia acerca del lenguaje, se expresa entonces en primer lugar una crítica explícita a unos usos lingüísticos seguramente muy extendidos en su época: aquellos que manifiestan apariencia de sentido, pero que, en realidad, no alcanzan a referirse adecuadamente a la realidad a la que aluden. Así, el poeta describirá gráficamente este choque entre lenguaje y realidad a través de un conjunto de metáforas muy potentes. En *Hécuba*, por ejemplo, dice la reina de Troya (cfr. vv.623-627):

εἶτα δῆτ' ὀγκούμεθα,
ὁ μὲν τις ἡμῶν πλουσίοισι δώμασιν,
ὁ δ' ἐν πολίταις τίμιος κεκλημένος;
τὰ δ' οὐδέν, ἄλλως φροντίδων βουλευύματα
γλώσσης τε κόμποι.⁹

¡Cómo nos jactábamos entonces: alguno de nosotros, de vivir en las moradas más opulentas; otro, de ser considerado digno de honores en medio de los ciudadanos! ¡Todo esto no es otra cosa que imaginaciones del espíritu y vanos ruidos de la lengua!

Hécuba reconoce que las estructuras sociales dentro de las que desarrolló su existencia están ahora vacías de contenido. Las jactancias de otrora de los reyes se han convertido en nada. Ni las moradas opulentas ni los honores en medio de los ciudadanos reflejan realmente el vacío de la existencia humana: son forma sin contenido o, para decirlo con sus palabras, *imaginaciones del espíritu y vanos ruidos de la lengua*. El término *κόμπος*, de frecuente reaparición en Eurípides con veintisiete registros entre los textos completos,¹⁰ habitualmente traducido como *jactancia* o *alarde*, es en realidad un término

⁹ Las citas están tomadas siempre de la edición de Diggle (1981, 1984 y 1995). Las traducciones son siempre nuestras.

¹⁰ Cfr. *Cíclope*, v. 317; *Alceste*, vv. 324 y 497; *Hipólito*, vv. 950 y 978; *Andrómaca*, v. 1220; *Hécuba*, v. 627; *Suplicantes*, vv. 127 y 582; *Electra*, v. 815; *Heraclés*, vv. 64, 148, 981 y 1116; *Troyanas*, vv. 152, 478, 1038 y 1180; *Helena*, v. 393; *Fenicias*, vv. 600 y 1174; *Orestes*, v. 571; *Bacantes*, vv. 340 y 1233, y *Rheso*, vv. 383, 438 y 876.

onomatopéyico que designa el estruendo, el choque que es causado por la colisión de dos cuerpos duros, por ejemplo un jabalí que afila sus colmillos o una espada contra un escudo.¹¹ Este choque produce ruido, pero nunca sentido o significado. Las palabras de entonces, las palabras de Hécuba y de Príamo cuando gobernaban sobre Troya, son, a la luz de las nuevas circunstancias, sonido sin sentido, determinaciones de la mente (o imaginaciones del espíritu) y vanos ruidos de la lengua. Evidentemente, la conciencia de la separación entre lengua y realidad es muy anterior a las obras en torno al 412 a. C. Se trata de lo que hemos denominado conciencia pesimista acerca de la capacidad del lenguaje.

En el otro extremo, sin embargo, se encuentra lo que podemos denominar la conciencia optimista acerca de la capacidad del lenguaje: la lengua puede estar cargada de potentes facultades: puede incluso llegar a convertirse en instrumento para encantar a Hades y Perséfone y rescatar a Alcestris del mundo de los muertos: así lo dirá Admeto en *Alcestris*, vv. 357-362:

εἰ δ' Ὀρφέως μοι γλῶσσα καὶ μέλος παρῆν,
ὥστ' ἢ κόρην Δήμητρος ἢ κείνης πόσιν
ὔμνοισι κηλήσαντά σ' ἐξ Αἰδοῦ λαβεῖν,
κατῆλθον ἄν, καί μ' οὔθ' ὁ Πλούτωνος κύων
οὔθ' οὔπὶ κώπηι ψυχοπομπὸς ἄν Χάρων
ἔσχ' ἄν, πρὶν ἐς φῶς σὸν καταστῆσαι βίον.

Pero si yo tuviera la lengua y el canto de Orfeo, para rescatarte del Hades encantando con mis himnos a la hija de Deméter o a su esposo, hasta allí habría descendido, y ni siquiera el perro de Plutón ni Caronte, el que conduce las almas con su remo, me habrían retenido, antes que devolviese tu vida hacia la luz.

La lengua y el canto de Orfeo tienen una potencialidad tan grande que pueden arrancar las almas del mundo de los muertos. Si bien estas capacidades de la lengua están puestas más allá de las posibilidades reales de Admeto, no deja de ser significativo el hecho de que el lenguaje articulado, que en ocasiones puede convertirse en vano ruido de la

¹¹ Cfr. Chantraine (1968: 561).

lengua, sea capaz también, en circunstancias de excepción y bajo el auspicio de hombres excepcionales, de ejercer un dominio sobre las fuerzas elementales de la muerte.¹² Se trata de los dos extremos dentro de los que se moverá la concepción del poeta sobre el lenguaje.

Sin embargo, las dos concepciones extremas pueden confluir en un mismo pasaje, al cual se le puede sumar incluso una reflexión sobre la cuestión de la escritura. Así le dirá Teseo a Hipólito, en los versos 950-957 de la obra homónima:

οὐκ ἂν πιθοίμην τοῖσι σοῖς κόμπους ἐγὼ
θεοῖσι προσθεῖς ἀμαθίαν φρονεῖν κακῶς.
ἦδη νυν αὔχει καὶ δι' ἀψύχου βορᾶς
σίτοις καπήλευ' Ὀρφέα τ' ἄνακτ' ἔχων
βάκχευε πολλῶν γραμμάτων τιμῶν καπνούς·
ἐπεὶ γ' ἐλήφθης. τοὺς δὲ τοιούτους ἐγὼ
φεύγειν προφωνῶ πᾶσι· θηρεύουσι γὰρ
σεμνοῖς λόγοισιν, αἰσχροῖα μηχανώμενοι.

Yo no confiaría en tus jactancias, porque sería creer que los dioses son capaces de ignorancia. Alábate entonces y alardea sobre los trigos de tu alimentación vegetariana y, con Orfeo como señor, baila como una bacante, mientras honras los humos de tantas letras escritas: porque ya has sido atrapado. Yo prevengo a todos de que deben huir ante personas semejantes: cazan con palabras reverentes aunque maquinan cosas vergonzosas.

Nuevamente, las palabras de Hipólito son calificadas con el término κόμπους, este choque que produce ruido, pero nunca sentido o significado. Si Teseo le creyera a los vanos ruidos de la lengua de Hipólito, les atribuiría ignorancia a los dioses, que son los que se convierten en garantes de la verdad. En la acusación de Teseo contra Hipólito, se mezclan imputaciones verdaderas con otras falsas y, además, muchas de ellas incompatibles entre sí. Se trata de una actitud verosímil, si nos atenemos a la manera en que el hombre común

¹² Las referencias a la lengua de Orfeo se multiplican tanto como las referencias al ruido de la lengua: así se ve, por ejemplo, en el fragmento 64, línea 98 de la perdida *Hipsípila*, o en el fragmento I, iii, línea 10 de la misma obra; en el verso 646 del *Cíclope*, el verso 357 de *Alceste*, el verso 543 de *Medea*, en los versos 950-957 de *Hipólito*, en los versos 561-562 de *Bacantes*, en el verso 1211 de *Ifigenia en Áulide* y en los versos 944 y 966 del discutido *Rheso*.

de todos los tiempos observa al que lleva una vida diferente de la suya. Para Hipólito, la castidad y la austeridad eran norma de vida; Teseo no entiende esta conducta, a la que acusa de impropia, y extiende sus imputaciones a otras conductas igualmente condenables, pero que no hemos visto que realmente Hipólito practicara: le atribuye la alimentación vegetariana propia de los Órficos (que, al creer en la trasmigración de las almas, tenían vedada la ingesta de alimentos animales, ya que puede haber en ellos un alma reencarnada) y la danza báquica de las ménades dionisiacas (las que, curiosamente, eran acusadas de prácticas sexuales deshonestas en sus celebraciones nocturnas). Nótese que Hipólito, como devoto de Ártemis, practica la caza -contraria al culto órfico- y evita el desborde sexual -propio del culto dionisiaco. Finalmente, la última acusación de Teseo parece dirigida, de manera anacrónica, al hecho de que Hipólito honre las letras escritas de los libros, de reciente circulación en la Atenas del siglo V.

La prevención de Teseo se justifica: es necesario huir ante personas semejantes, que cazan con palabras presuntamente venerables, pero en realidad maquinan cosas vergonzosas: nueva discrepancia entre palabra y realidad (y en una obra que debe datarse en el año 428 a. C.). Debe recordarse, con Laín Entralgo,¹³ que ya Simónides atribuía al canto la potencia mágica de Orfeo, y que la fama de Orfeo como gran cantor no se basa primariamente en su música sino en los poemas que declamaba acompañándose de la lira. Como patrono de los encantamientos mágicos, su fórmula fue el ensalmo, la *epodé*, en el sentido más literal y etimológico del término: *epi-odé, in-cantamentum*. Jules Combarieu ha dicho que, históricamente, los encantamientos han pasado por tres fases: primero se los ha cantado, luego se los ha recitado y finalmente se los ha escrito sobre un objeto material, portado en ciertos casos como amuleto.¹⁴ Creemos, por tanto, que Teseo no le atribuye a Hipólito la posesión de libros presuntamente filosóficos o científicos o artísticos, sino, más bien, la de estos ensalmos escritos, usados como amuletos, propios de los cultos místéricos (de allí la referencia al humo de las letras). El poseedor de estos amuletos-ensalmos puede cazar a su oponente con palabras σεμνοί, sagradas o venerables por ser la obra del mismo Orfeo; sin embargo, estas palabras pueden ser utilizadas por quienes encierran en su interior maquinaciones indignas o vergonzantes: ἀίσχρᾶ.

¹³ Cfr. Laín Entralgo (2005: 49).

¹⁴ Cfr. Combarieu (1909).

Nuevamente, la acusación de Teseo establece una discrepancia significativa entre la realidad de la palabra pronunciada y la intención interior de quien la pronuncia. Cuando la escritura se convierte en intermediaria entre la realidad y la palabra que la describe, la discrepancia se profundiza y multiplica: la palabra escrita tiene una materialidad que es significante de un significante: ya no sólo ruido sin sentido, sino humo que no es instrumento de culto sino él mismo objeto de una desnaturalizada devoción de sus fieles. Con el humo de los sacrificios se les rinde culto a los dioses. Hipólito, por el contrario, le rinde culto al humo de las letras escritas, efímeras y sin sustento.

El lenguaje no refleja la realidad. Nombre y hecho funcionan por caminos separados. El lenguaje puede ser simplemente un vano ruido de la lengua. Sin embargo, Eurípides es un poeta, y justamente por ello cree que el lenguaje puede recuperar su verdadera potencia expresiva, en circunstancias excepcionales. El dominio del lenguaje de Orfeo representa esta aspiración común de todo poeta. El conjunto de su creación artística, por tanto, será un esfuerzo en la dirección de construir un lenguaje que sea capaz de representar cabalmente una realidad que se ha convertido en más compleja que lo que aparece a simple vista.

Intentaremos analizar este lenguaje poético euripideo (nos hemos limitado a sus seis tragedias de tema bélico -*Heraclidas*, *Hécuba*, *Troyanas*, *Helena*, *Suplicantes* e *Ifigenia en Áulide*), como una construcción intelectual autónoma que, en su complejidad retórica, intenta servir de herramienta y espejo (y, por tanto, de aproximación cognitiva) a la nueva y problematizada contemplación del mundo que el final del siglo V propone.

No dejará de ser significativa la cantidad y consistencia de los recursos que se utilizan en estas tragedias. Tres son los recursos que reaparecen con mayor frecuencia, además de la omnipresente metáfora: el *oxímoron* en primer lugar, pero también los juegos sintácticos como el *hýsteron próteron* y los juegos semánticos de lenguaje como el *poliptoton* o las falsas atribuciones etimológicas. Algunos ejemplos bastarán para testimoniar estos usos y para postular su sentido.

En *Hécuba*, la sombra del difunto Polidoro recita *ex machina* el prólogo. Su situación es angustiante: enviado por Príamo a la casa de Poliméstor, ha muerto asesinado por su huésped, que quiso apoderarse de los tesoros de Troya que lo acompañaron. Su cadáver yace insepulto en la orilla del mar, a la espera de ser encontrado por su madre, Hécuba, que confiaba en él para restaurar el destino de la ciudad abatida. La sombra de Polidoro expresa su anhelo más inmediato (cfr. vv. 49-50):

τοὺς γὰρ κάτω σθένοντας ἐξηιτησάμην
τύμβου κυρῆσαι καὶ χέρας μητρὸς πεσεῖν.

*Les pedí a los poderes subterráneos poder conseguir
una tumba y caer en las manos de mi madre.*

Se trata del recurso denominado *hýsteron próteron* (*último lo primero*), que consiste en un tipo de hipébaton mediante el cual se anticipa lo que, lógicamente, debería posponerse: el orden temporal indica que el cadáver de Polidoro deberá caer primero en las manos de su madre para poder luego obtener de ella la tumba que anhela. La inversión refleja evidentemente la turbación de un alma difunta que no puede comprender exactamente el mundo con el que debe enfrentarse: el anhelo definitivo (alcanzar una tumba) se expresa primero, el medio para lograrlo (caer en las manos de la madre) a continuación. La inversión del lenguaje refleja en realidad la turbación de un anhelo incumplido.

Algo similar ocurre más adelante, cuando, en la misma obra, Hécuba se lamenta por el obligado sacrificio de su hija Polixena ante la tumba de Aquiles. Allí expresa (vv. 264-266):

ἀλλ' οὐδὲν αὐτὸν ἦδε γ' εἰργασται κακόν.
Ἑλένην νιν αἰτεῖν χρῆν τάφῳ προσφάγματα·
κείνη γὰρ ὤλεσέν νιν ἐς Τροίαν τ' ἄγει.

Sin embargo, mi hija no le provocó ningún mal. Hubiera debido exigir que fuera Helena la víctima sacrificial: ella fue quien lo destruyó y quien lo condujo hasta Troya.

Se trata de una nueva utilización del recurso del *hýsteron próteron*: el orden temporal indica que Helena primero condujo a Aquiles hacia Troya, para luego provocar allí su destrucción. Nuevamente, la inversión del lenguaje refleja la turbación de Hécuba, que anticipa en el relato el final de Aquiles, para expresar a continuación el medio por el que se llegó a ese final. El recurso se verifica en numerosas ocasiones dentro del

grupo de tragedias comentado: lo hemos encontrado cinco veces de manera evidente y significativa.¹⁵

Más frecuentes y significativos serán los juegos lingüísticos, tal como las falsas etimologías: *Troyanas*, vv. 989-990, constituye uno de los pasajes más citados de Eurípides para justificar una presunta posición racionalista de parte del poeta:

τὰ μῶρα γὰρ πάντ' ἐστὶν Ἀφροδίτη βροτοῖς,
καὶ τοῦνομ' ὀρθῶς ἀφροσύνης ἀρχεὶ θεᾶς.

Pues todas las locuras amorosas son Afrodita para los mortales, y el nombre de la diosa da comienzo justamente a la insensatez (Aphrosyne).

Los dioses no son más que objetivaciones de sentimientos humanos interiores. Afrodita es el amor igual que Atenea es la inteligencia. No debe olvidarse que se trata de la expresión de un personaje, que manifiesta su propio dolor ante una situación desesperante. La segunda parte de la frase, sin embargo, es imposible de traducir al castellano sin perder de vista el juego de palabras, ya que Hécuba formula una inadecuada referencia etimológica: la palabra *Afrodita* comienza igual que la palabra griega *Aphrosyne*, *insensatez*, demostrando de esta manera la indisoluble vinculación entre ambas. Un falso juego etimológico similar se produce en *Hécuba*, vv. 441-443, cuando la reina de Troya se refiere a Helena, quien, mediante la desvergüenza de sus hermosísimos ojos, capturó a la feliz Troya:

ὥς τὴν Λάκαιναν σύγγονον Διοσκόροιν
Ἑλένην ἴδοιμι· διὰ καλῶν γὰρ ὀμμάτων
αἰσχίστα Τροίαν εἴλε τὴν εὐδαίμονα.

¡Ojalá viera así alguna vez a la laconia Helena, que es de la misma sangre que los Dioscuros! Mediante la desvergüenza de sus hermosísimos ojos, capturó ella a la feliz Troya.

¹⁵ Además de las dos citas mencionadas, se lo encuentra en la propia *Hécuba*, v. 762, en *Heraclidas*, vv. 1001-1003 y en *Troyanas*, vv. 8-9.

Hay aquí un juego de palabras absolutamente intraducible con el nombre de Helena: Hécuba lo relaciona con la expresión *heile naús*, algo así como *la que capturó las naves*. En todos los casos, se trata de un juego que deliberadamente pretende sorprender la buena fe del público, que experimentaría una sensación de extrañamiento que lo obligaría a reflexionar sobre una asociación tan absurda como la misma realidad.

Sin embargo, más significativo resultará el juego del primer estásimo de *Ifigenia en Áulide*. Allí el coro, a través de un poliptoton (este recurso de estilo que consiste en la repetición de un mismo término dentro de una oración en distintos casos o formas gramaticales) reitera el concepto de *Éris-Érin*, la discordia que engendra nueva discordia; además, el recurso también enfatiza el juego de palabras entre *Eros* y *Eris*, el amor y la discordia, que de esta manera se vinculan en otro falso juego etimológico. De este modo, el amor, que había sido el tema inicial del estásimo, cierra de manera anular la composición, aunque ahora en vinculación con la discordia que produce entre helenos y bárbaros el amor inmoderado de Paris y Helena.

Ninguno de estos juegos etimológicos intenta engañar al auditorio, seguramente advertido de su falsedad. Sin embargo, demuestran cabalmente la imposibilidad en la que se encuentra el poeta, para expresar en términos convencionales una realidad para la que no hay términos propios. Se trata de una torsión del lenguaje destinada a reflejar de manera adecuada la torsión que se produce en la percepción de la realidad.

Sin embargo, la novedad más original de los usos literarios euripideos está constituida por el abundante empleo del oxímoron. No obstante, no se trata de la constitución más frecuente del recurso, sino que, por el contrario, la estructura constituye en sí misma una novedad: se trata, con mucha frecuencia, de un adjetivo que se construye a partir de la raíz del propio sustantivo al que se refiere, pero con algún formante negativo o privativo como $\alpha\text{-}$ o $\delta\upsilon\sigma\text{-}$ (Cfr. Chantraine, 1968: 1 y 302): véase, por ejemplo, *Hécuba* (v. 194), $\delta\upsilon\sigma\phi\eta\mu\omicron\upsilon\varsigma\ \phi\eta\mu\alpha\varsigma$ (*los rumores que no son rumores*); en *Helena* (v. 213) se habla de la $\alpha\iota\omega\upsilon\upsilon\ \delta\upsilon\sigma\alpha\iota\omega\upsilon\upsilon$ (*la vida que no es vida*) o, en el verso 363, donde Helena dice que Troya es acusada $\delta\iota\prime\ \xi\omicron\gamma\prime\ \acute{\alpha}\nu\epsilon\omicron\gamma\prime$ (*por actos que no son actos*) o, en el verso 690, en donde Helena deplora un $\gamma\acute{\alpha}\mu\omicron\nu\ \acute{\alpha}\gamma\alpha\mu\omicron\nu$ (*una boda que no es boda*), o en *Suplicantes*, donde en el verso 32 Etra se refiere al $\delta\epsilon\sigma\mu\omicron\nu\ \delta\prime\ \acute{\alpha}\delta\epsilon\sigma\mu\omicron\nu$, *las ataduras que no son ataduras* del follaje que la retiene como suplicante junto al altar del dios, o el v. 479, donde el heraldo

menciona que hay una ἐλπίς γὰρ ἐστ' ἄπιστον, *una esperanza que no es esperanza* o que es *indigna de la fe que recibe quien ha arrastrado a muchas ciudades*; o en el v. 775, donde Adrasto afirma que οὐκ ἔστι τὰνάλωμ' ἀναλωθὲν λαβεῖν, es decir, donde afirma que para los mortales hay *un único despilfarro que ya ha sido despilfarrado* y no se puede recobrar: la vida humana. En el verso 960, las madres que conforman el coro afirman tener una δυσαίων δ' ὀβίος, *una vida que no merece ser vivida*, o en el verso 75 de *Troyanas*, cuando Atenea afirma que quiere producirles a los griegos un δύσνοστον νόστον, *un regreso que no sea regreso*, o en el verso 471, cuando Hécuba quiere invocar como aliados a los dioses, a pesar de que ellos le provoquen una δυστυχή τύχην (*una suerte desafortunada*). Un caso especial está constituido por *Hécuba*, v. 612, donde la reina de Troya se dirige a una de sus siervas para pedirle que le traiga agua del mar, ya que quiere lavar el cuerpo muerto de Polixena, que es ya una νύμφην τ' ἄνυμφον παρθένον τ' ἀπαρθένον: *una novia nunca desposada y una virgen que no tiene ya virginidad*. A través de este doble oxímoron, con el que se hace referencia a la *nymphé* que no es *nymphé* y a la virgen que no es virgen, el poeta trata de destacar el hecho de que la muchacha, en edad casadera, no ha llegado a contraer matrimonio y que, a pesar de ser todavía virgen, fue mancillada a través de la violencia de su muerte. Es decir, una realidad difícil de expresar encuentra su cauce a través de un recurso que extrema la torsión de una realidad contradictoria.

Un oxímoron muy osado se produce en el verso 1275 de *Troyanas*, cuando Hécuba, que debe abandonar la ciudad destruida para irse como esclava de su enemigo más odiado, se dirige a su propio pie y le pide que se apresure morosamente:

ἀλλ', ὦ γεραιὲ πούς, ἐπίσπευσον μόλις,

Sin embargo, anciano pie, apresúrate, aunque sea un poco.

El oxímoron denuncia el estado contradictorio de la desventurada reina: el verbo indica la acción rápida, la apresurada partida inmediata de quien quiere llevar su vida rápidamente hacia el fin de sus sufrimientos, lejos de la ciudad abatida; pero el adverbio (que, en realidad, debería traducirse como *apenas*) señala la morosa complacencia de quien

quiere alargar todavía un poco la estadía en la ciudad ya inexistente, y a su vez demorar el encuentro con su odiado enemigo. La realidad del hombre que sufre no encuentra una manera mejor de ser expresada. Justamente, creemos que este es el límite del lenguaje con el que debió encontrarse Eurípides: una realidad más compleja aún que las palabras que la representan.

Troyanas profundiza, sin embargo, los valores del oxímoron. En la monodia de Hécuba del prólogo, la reina se dirige a las naves griegas que han llegado hasta Troya: estas rápidas proas de las naves que, marchando con sus remos a través del mar hacia la sagrada Ilión, llegaron con el aborrecido peán de las flautas y con el sonido de las armoniosas zampoñas. Esta referencia al *aborrecido peán* (παιᾶνι στρυγῶνι) constituye también un significativo oxímoron: el peán, como canto guerrero que precede o sigue al combate, es siempre un canto de alegría y de fiesta. El recurso desempeña aquí una doble función, ya que destaca la alegría del canto que anuncia victoria para los guerreros griegos, aunque, al mismo tiempo, este canto es aborrecido y pleno de oscuros presagios para los troyanos que debieron padecer sus consecuencias. La realidad no tiene siempre una sola cara, sino que es compleja y relativa: la profundización en el uso de los oxímoron permite expresar esta duplicidad de significados.

El final de *Troyanas*, sin embargo, profundizará todavía más el sentido del oxímoron. El corifeo (vv. 1315-1316) afirma, refiriéndose al ya difunto Príamo, que *la negra muerte ha cubierto sus ojos con muertes pías, para que no pudiera ver las muertes impías*:

{Χο.} μέλας γὰρ ὅσσε κατεκάλυ-
ψε θάνατος ὅσιος ἀνοσίοις σφαγαῖσιν.

Se ha interpretado, creemos que adecuadamente, que la referencia del corifeo vincula la muerte de Príamo con las muertes de los demás héroes troyanos: la negra muerte le cubrió a Príamo sus ojos. En ello, la impía muerte ha sido doblemente pía: no sólo porque Príamo fue atrapado a los pies del altar de Zeus, sino principalmente porque esta acción le impidió ver la manera impía en que han debido morir sus restantes hijos. Pía ha sido la impía muerte. Evidentemente, la realidad más profunda es tan compleja como inexpresable en términos convencionales. La conciencia pesimista acerca de la capacidad del lenguaje para expresar la realidad se ha manifestado a través de estos recursos literarios.

Si el lenguaje convencional no alcanza, habrá entonces que recurrir a un lenguaje nuevo: a un lenguaje de metáforas, a un lenguaje que procure expresar de manera nueva una realidad nueva. Este lenguaje metafórico tendrá una particularidad: los términos vinculados con la navegación servirán para expresar tanto las actividades de la vida cotidiana como aquellas otras que implican la más profunda experiencia espiritual. Algunos ejemplos de distintas tragedias servirán para iniciar una investigación al respecto.

En el prólogo de *Ifigenia en Áulide*, Agamenón habla con su criado, a quien quiere enviar de regreso a Argos para que impida la llegada de Ifigenia. Se lamenta de su suerte y apresura al criado (cfr. vv. 137-139):

αἰᾶ, πίπτω δ' εἰς ἄταν.
ἀλλ' ἰθ' ἐρέσσω σὸν πόδα, γῆραι
μηδὲν ὑπείκων.

*¡Ay, ay! ¡Caigo en la ceguera! Sin embar-
go, vete pronto, utilizando tus pies como remos,
sin ceder en nada a la vejez*

El verbo *eréssō* significa, literalmente, *remar*. En este caso, con el σὸν πόδα como complemento directo, debe traducirse como *remar con los pies*, o *navegar usando los pies como remos*. Como el viaje desde Áulide hasta Argos se realiza por tierra, el criado deberá utilizar sus pies como remos para llegar hasta allí, como si se tratara de una nave que se apresurara en el mar. La propia vejez del criado será el obstáculo que deberá vencer. La metáfora obliga al público a reflexionar sobre el sentido de este itinerario por tierra (en el que los pies serán remos), destinado a detener la llegada de Ifigenia: la incertidumbre del viaje por mar, con los riesgos de tormentas o vientos contrarios que pueden desatarse de manera sorpresiva, refleja la misma incertidumbre de Agamenón, que debe enfrentarse con una travesía (la travesía de su propia decisión) de incierto final.

En el segundo episodio de *Heraclidas*, Yolao se dirige a los hijos de Heracles (vv. 427-430):

ὦ τέκν', ἔοιγμεν ναυτίλοισιν οἵτινες
χειμῶνος ἐκφυγόντες ἄγριον μένος
ἐς χειῖρα γῆι συνῆψαν, εἶτα χερσόθεν

πνοαῖσιν ἤλάθησαν ἐς πόντον πάλιν.

¡Oh, hijos! Nos parecemos a los navegantes que, después de huir a la salvaje cólera de la tempestad, se acercaron a tierra hasta tenerla al alcance de la mano, y fueron de nuevo dirigidos por los vientos desde la tierra firme hacia lo profundo del mar .

La imagen náutica está muy desarrollada (casi al estilo de los símiles homéricos) y es muy significativa: la imagen del hombre que atraviesa el mar con sus riesgos y vicisitudes constituye un conjunto de metáforas articuladas que expresan la situación del hombre que debe enfrentarse con la inexorabilidad de su destino. El navegante logra huir de la salvaje tempestad, tanto, que tiene ya la costa al alcance de la mano. Sin embargo, un repentino viento contrario lo vuelve hacia el medio del mar y sus inclemencias. ¿De qué otro modo se podría hacer más vívida la experiencia del destino cambiante que nos golpea con su terribilidad en el momento en que parecía estar resuelta ya la vicisitud más dolorosa? Para una experiencia nueva, nada mejor que un lenguaje nuevo.

Un último ejemplo de *Hécuba* servirá para testimoniar el modo en que estas metáforas náuticas se articulan en un conjunto consistente. En el prólogo, la reina de Troya les pide a los dioses que protejan a su hijo Polidoro, sin saber que ha muerto ya. El lenguaje utilizado para que el oyente experimente la novedosa desazón de la madre que no sabe que ha perdido la última esperanza de salvación para la ciudad toda se construye también con la referencia náutica:

ὦ χθόνιοι θεοί, σώσατε παῖδ' ἐμόν,
ὄς μόνος οἴκων ἄγκυρ' ἔτ' ἐμῶν
τὴν χιονώδη Θρηήκην κατέχει
ξείνου πατρῷου φυλακαῖσιν.

¡Oh, dioses subterráneos! ¡Salven a mi hijo! ¡Él es quien, como única ancla de mi casa, habita en la nivea Tracia, bajo la protección del huésped paterno!

Resulta significativa la metáfora náutica que utiliza Hécuba: si Polidoro es el ancla de la casa, entonces la casa de Troya debe considerarse como una barca a la deriva, que

navega a merced de las tempestades. Para Hécuba, Polidoro es la única ancla de su casa: es el único que ha escapado de los griegos y se encuentra, según ella cree, con una parte de los tesoros de Príamo, a salvo y alejado de Troya. Pasada la tempestad de esta guerra recién acabada, la barca podría ponerse nuevamente en movimiento. Heleno, el otro hijo vivo que le quedaba a Hécuba, ha caído, en cambio, en manos de los griegos y ya no cuenta más como esperanza de la casa. Sin embargo, el ancla constituye una falsa esperanza: el público ya ha escuchado hablar a la sombra de Polidoro que anunció, delante de todos, que estaba muerto. Para el público, la metáfora de Hécuba constituye una gran ironía respecto de las falsas esperanzas que los hombres se forjan sobre su destino: Polidoro es un ancla que ha sido arrancada de cuajo por la tormenta más inclemente que se ha abatido sobre la nave de Troya.

En *Carta sobre el humanismo*, Heidegger no sólo afirma que “el lenguaje (*Sprache*) es la casa (*Haus*) del ser”, sino además que “en su morada (*Behausung*) habita el hombre”.¹⁶ Entonces, es justamente el olvido del ser, la falta de atención a las cuestiones vinculadas con la manera de construcción del lenguaje, lo que nos lleva por la superficie de las cosas, incapaces de ir más allá de ellas, y nos induce a confundir la claridad de la lógica con la verdad. Por el contrario, la comprensión profunda del sentido y la experiencia que nos transmite el lenguaje poético nos lleva indudablemente a compartir la experiencia de un ser construido de un modo que ninguna racionalización podría formular. Como dice Ortega y Gasset: “La filosofía es una cierta idea del Ser. Una filosofía que innova, aporta cierta nueva idea del Ser. Pero lo curioso del caso es que toda filosofía innovadora- empezando por la gran innovación que fue la primera filosofía- descubre su nueva idea del Ser gracias a que antes ha descubierto una nueva idea del Pensar (...). Según esto, una filosofía se diferencia de otra no tanto ni primariamente por lo que nos dice del Ser, sino por su decir mismo, por su lenguaje intelectual”.¹⁷ Así, entender a Eurípides no consiste meramente en entender los argumentos e ideas que expresan los personajes de sus tragedias, ni en comprender meramente la estructura argumental de cada una de ellas, sino principalmente en comprender y experimentar su particular manera de resolver la contradicción cognitiva que su lenguaje poético implica.

¹⁶ Cfr. Heidegger (2001: 315). Citamos según la versión de Helena Cortés y Arturo Leyte. Buenas explicaciones sobre el sentido del texto pueden encontrarse en Capurro (1971: 105-120) y Cataldo Sanguinetti (2007: 217-222).

¹⁷ Cfr. Ortega y Gasset (1958: 27-28).

EDICIONES CONSULTADAS

- ALSINA, J. (1981) *Euripides. Tragedias*, Barcelona.
- AMMENDOLA, G. (1974) *Euripide. Ifigenia in Aulide. Introduzione e commento*, Torino.
- BARLOW, S. A. (Ed.) (1986) *Euripides. Trojan Women*, Warminster.
- BIEHL, W. (1989): *Euripides. Troades*, Heidelberg.
- CAMPBELL, A.Y. (1950) *Euripides' Helena. Edited with Commentary and General Remarks*, Liverpool.
- COLLARD, C. (1975) *Euripides' Supplices*, vol. I (“Introduction and Text”) y II (“Commentary”), Groningen.
- COLLARD, C. (1991) *Euripides. Hecuba*, Warminster, England.
- DALE, A.M. (1967) *Euripides Helen*, Oxford.
- DI BENEDETTO, V. (1982) *Euripide. Medea-Troiane-Baccanti*, Milano.
- DIGGLE, J. (1981, 1984 y 1995) *Euripides Fabulae*, Oxford, vols.I, II y III.
- ENGLAND, E. B. (1891) *The Iphigenia at Aulis of Euripides*, London.
- FABBRI, S. (1995) *Euripide. Supplici & Elettra*, Milano.
- FERNÁNDEZ GALIANO, M. (1986) (Trad.) *Eurípides. Tragedias Troyanas*, Barcelona.
- FERNÁNDEZ-GALIANO, M. (1991) (Trad.) *Eurípides. Tragedias áticas y tebanas*, Barcelona.
- FERRARI, F. (1988) *Euripide. Ifigenia in Tauride. Ifigenia in Aulide*, Milano.
- FIX, Th. (1843) *Euripidis Fabulae*, Paris.
- GRÉGOIRE, H. et MÉRIDIER, L. (Eds.) (1950) *Euripide*, Tome V, Paris.
- JOUAN, F. (1983) *Euripide. Iphigénie a Aulis*, Tome VII, Paris.
- KANNICHT, R. (1969) *Euripides, Helena*, Heidelberg.
- LEE, K. H. (1976) *Euripides. Troades*, London.
- LÓPEZ FÉREZ, J. A. (1992) *Eurípides. Tragedias*, I, Madrid.
- MÉRIDIER, L. (1923) *Euripide, Hippolyte, Andromaque, Hécube*, Paris, Tome II.
- MÉRIDIER, L. (1961) (Texte établi et traduit) *Euripide*, tome I, Paris.
- NAUCK, A. (1889) *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, Leipzig.

- PARMENTIER, L. (1925): *Eurípides*, Paris, tomo IV.
- PEPE, L. (1994) *Eurípide. Troiane. Eracle*, Milan.
- TIERNEY, M. (1979): *Eurípides Hecuba*, Bristol.
- TOVAR, A. (1960) *Eurípides. Tragedias. Las Bacantes- Hécuba*, Volumen II, Barcelona.
- VALGIMIGLI, M. (1982) (Texto y trad.) *Eurípide. Medea-Troiane-Baccanti*, Milano.
- WALTON, J. M. (1991) *Eurípides Plays*, 2 vols., London.
- WARREN, R. and SCULLY, S. (Trad.) (1995): *Eurípides: Suppliant Women*, New York.
- WEBSTER, T. B. L. (1967) *The Tragedies of Eurípides*, London.
- WILKINS, J. (1993) *Eurípides Heraclidae*, Oxford.
- WILLEM, A. (1952) *Eurípide. Iphigénie a Aulis*, Liege.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ADKINS, A. W. H. (1983) "Form and content in Gorgias' Helen and Palamedes. Rhetoric, philosophy, inconsistency and invalid argument in some Greek thinkers", en John Anton and Anthony Preus (EDS.) *Essays in ancient Greek philosophy*, Albany, New York, vol. II: 107-128.
- BARLOW, S. A. (1986) *The Imagery of Eurípides*, Bristol.
- BETT, Richard (1989) "The Sophists and Relativism", *Phronesis* 34: 139-169.
- BREITENBACH, W. (1934) *Untersuchungen zur Sprache der eurípideischen Lyrik*. Stuttgart.
- BUXTON, R. G. A. (1982) *Persuasion in Greek tragedy: a study of peitho*, Cambridge.
- CHANTRAINE, P. (1968) *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Paris.
- CAPURRO, Rafael (1971) "La pregunta hermenéutica por el criterio del sentido del lenguaje" *Stromata*, Buenos Aires: 105-120.
- CATALDO SANGUINETTI, G. (2007) "El habitar poético: la crítica de Heidegger a los humanismos históricos", *Thémata. Revista de Filosofía*, 39: 217-222.
- COMBARIEU, J. (1909) *La musique et la magie: étude sur les origines populaires de l'art musical, son influence et sa fonction dans les sociétés*, Paris.
- CONACHER, D. J. (1998) *Eurípides and the Sophists*, Great Britain.

- DALE, A. M. (1967) *Euripides' Helen*, Oxford.
- DELULLE, H. (1911) *Les répétitions d'images chez Euripide*, Paris, Louvain, Recueil de travaux.
- DUCHEMIN, J. (1968) *L'ΑΓΩΝ dans la tragédie grecque*, Paris.
- DUMORTIER, J. (1935) *Les images dans la poésie d'Eschyl*, Paris.
- EARP, F. R. (1950) *The style of Aeschylus*, Oxford.
- GASTALDI, V. (1999) "Eurípides y la retórica: *ethos* e *inventio* en el discurso de Helena: *Troyanas 925-1020*", *Emérita*, 1: 115 – 125.
- GASTALDI, V. (2004) "El *logos* trágico y la funcionalidad de la retórica", *Caliope*, 1: 72–84.
- GASTALDI, V. y GAMBÓN, L. (2005) *Sofística y Teatro griego. Retórica, Derecho y Sociedad*, Bahía Blanca.
- HEIDEGGER, M. "Brief über den Humanismus" en *Wegmarken*, 9, p. 315 (versión de Helena Cortés y Arturo Leyte, Madrid, 2001).
- LAÍN ENTRALGO, P. (2005) *La curación por la palabra en la antigüedad clásica*, Barcelona.
- LLOYD, M. (1992) *The Agon in Euripides*, Oxford.
- MAGDEBUR, B. H. (I Teil, 1882. II Teil, 1884) *Über die Bilder und Gleichnisse bei Euripides*. Progr. Dantzig.
- ORTEGA y GASSET, J. (1958) "La Idea del Principio en Leibniz", en *Obras Completas*, Buenos Aires: 27-8.
- RA'ANANA MERIDOR (2000) "Creative Rhetoric in Euripides' "Troades": Some Notes on Hecuba's Speech", *CQ*, N. S. 50, 1: 16-29.
- SÁNCHEZ LASSO DE LA VEGA, J. (1954) "Estilística e historia de la Literatura Griega", *Estudios Clásicos, Anejo de Bordón*, Tomo II, N° 2: 179-203.
- SCHWARTZ, E. (1878) *De metaphoris e mari et re navali petitis quaestiones Euripidaeae*. Diss. Kiel.
- SEISDEDOS, A. (1985) "Significación y desarrollo de las metáforas de animales en Eurípides", *Helmántica* XXXVI: 277-293.
- SEISDEDOS, A. (1993) "Temas, desarrollos y connotaciones del lenguaje metafórico en Eurípides", *Helmántica* XLIV: 51-71.

- SERGHIDOU, A. (1991) “La mar et les femmes dans l’ imaginaire tragique”, *Metis* VI: 63-88.
- SOLMSEN, F. (1934) “Onoma and Pragma in Euripides’ Helen”, *CR*, XLVIII: 119-121.
- STANFORD, W. B. (1936) *Greek Metaphor. Studies in theory and practice*, Oxford.
- TEODORO DE ANDRÉS (1969) *El Nominalismo de Guillermo de Ockham como filosofía del lenguaje*, Madrid.