

EL CORO DE TROYANAS: UNA INTERPRETACION

Ana María González de Tobia

La integración estética del elemento coral y el núcleo episódico en la tragedia griega constituyó siempre un motivo de inquietud y, a la vez, un incentivo de estudio y profundización para los especialistas. En muchas ocasiones, a este problema se lo vinculó directamente con el origen del género trágico y por eso su tratamiento promovió siempre una toma de posición al respecto.

En su libro sobre el tema, Walter Kranz establece una posición señera sobre el teatro griego en general y sobre Eurípides y *Troyanas* en particular¹. Su propuesta de integración de las partes corales y su afirmación del origen lírico de la tragedia y de la comedia son el punto de partida fundamental para el estudio del género en cualquiera de los autores dramáticos griegos conservados. Debemos sumar a esto el hecho de que la factura misma de

1 W. KRANZ. Stasimon, Untersuchungen zu Form und Gehalt der griechischen Tragödie. Berlin, Weidmannsche Buchhandlung, 1933.

su obra nos pone en evidencia la ubicación de *Troyanus* en el planteo.

Efectivamente, en *Stasimon*, Walter Kranz establece tres instancias progresivas en el desarrollo de la lírica coral de la tragedia y las denomina "Das alte Lied", "Das Chorlied der klassischen Tragöide" y "Das neue Lied". Esta última parte es la única de las tres que lleva un epígrafe que, a nuestro juicio, significa una marca mayor en la propuesta del autor. Ese epígrafe está constituido por dos versos de *Troyanus* y consideramos que el énfasis de Kranz en la ubicación del tratamiento lírico-coral de la obra griega constituye un rótulo insoslayable para nuestra aproximación al tema.

Desde esta posición crítica, se constituye *Troyanus* en la obra liminar para el tratamiento coral de Eurípides.

Se inicia de este modo en el año 415 a.C. una nueva etapa compositiva del trágico que incluye a *Electra*, *Ifigenia en Táuride*, *Helena*, *Ion*, *Fenicias*, *Orestes*, *Bacantes* e *Ifigenia en Aúlida*.

Trataremos de seguir el itinerario del coro en *Troyanus* para poder establecer una interpretación de la obra a partir de su funcionalidad dramática.

La monodia de Hécuba que cierra el prólogo dialógico entre Poseidón y Atenea presenta un desborde lírico formal que preludia, desde su variante anapéstica doble, la presencia del coro en escena. Desde el punto de vista métrico, es innovadora la transición del anapesto de marcha al anapesto rítmico lírico y el tono cambia para suavizar la incursión del coro que ingresa ligado a un diálogo *kommútico* con Hécuba. Este *kommós* técnico presenta tres aspectos estructurales que demuestran el virtuosismo de Eurípides en la integración estética formal de la tragedia. La división del coro en dos semicoros que prestan marcos alternativos al personaje enriquece la simbiosis coral posterior que cierra la última correspondencia *estrófica* con prevalencia de anapestos líricos, marcando, de este modo, el desborde del ámbito neto de la *párodos* para afirmar un núcleo integrado de composición anular con la monodia del prólogo.

Desde el punto de vista del contenido, esta elaboración

marca, desde el comienzo, el carácter protagónico del coro: luego del tramo dialógico descriptivo del prólogo, en el cual Poseidón y Atenea nos presentan los horrores de la guerra y las referencias míticas elementales (que incluyen un elemento nuevo, de cuño eurípideo, respecto de la condición de Casandra como factor de insulto a los dioses) la presencia de Hécuba en escena particulariza y subjetiviza las faltas que los griegos cometieron. La crueldad está al servicio de la significación general de la obra. El diálogo lírico permite que el coro en la *párodos* se inserte, desde la refracción de los semicoros, en la ruina devastadora que deja de ser, a partir de este momento, la ruina de Hécuba y la ruina de la casa de Príamo, para convertirse en la ruina de Troya.

Resulta de esta *párodos* un patetismo individual y familiar absorbido por el patetismo colectivo. En el cierre de la masa coral, broche de la *párodos*, se constata que el patetismo colectivo encuentra un tratamiento lírico-dramático singular cuando las mujeres troyanas inauguran un desiderativo que quiebra el tono de lamentación anterior e inscribe al coro protagonista en la línea medular de la parábasis aristofanesca:

τὰν κλεινὰν, εἴθ' ἔλθοιμεν
 Θησέως εὐδαίμονα χώραν.
 (v. 208-209)

El desiderativo, complementado por el valor deprecatorio de μή en la expresión siguiente, constituye, en realidad, el comienzo de un núcleo parabásico coral en el que Eurípides, dolido y agobiado por el crimen de Melos, pero más dolido y más preocupado todavía por la ambición política desmesurada de Atenas, se vuelve al espectador y le presenta una esperanza: el recuerdo de la grandeza de Atenas, a pesar de todo y la aparición simultánea del antiespartanismo eurípideo, que le hiciera tomar partido con más claridad todavía en obras como *Andrómaca*. El efecto parabásico se logra después de haber producido en el espectador la συμπάθεια con los horrores de la secuela de la guerra. Una guerra de Troya lejana en el mito pero cercana en la abstracción de la lección ética.

Son las mujeres cautivas y esclavizadas, y cuya tierra fuera arrasada, las que valoran a Teseo y en Teseo a Atenas, y a la vez desprecian a Menelao y a Helena y en ellos a Esparta.

Evidentemente el tratamiento literario del *prólogo* y la *párodos* constituye una propuesta dramática coral que recuerda, en muchos aspectos, tratamientos similares esquileos: el tema de *Los Siete contra Tebas*; la lección ética del *Agamenón*; una óptica coral similar a la de *Los Persas* por la visión de los estragos producidos por la guerra desde el ángulo de los vencidos y la apoyatura coral en un personaje estático que se demora sobre la escena como *Prometeo*.

Estas características indican, sin duda, que Eurípides toma en cuenta a Esquilo, pero, simultáneamente, su vinculación técnica se aproxima notablemente a Aristófanes en el tratamiento parabásico del primer núcleo coral.

Siguiendo el itinerario del coro protagonista, atraviesa la obra un primer episodio desbordado por el ámbito lírico a partir de un *duetto* entre Taltibio y Hécuba, que sirve de marco informativo, pero con tono sostenido, al ingreso de Casandra a escena. La *párodos* encuentra en el *duetto* y en la monodia de Casandra dos núcleos formales que le permiten, especialmente el segundo, bajo la forma de un *canto himeneo*, incorporar, de la manera más patética, a Casandra.

Las troyanas, precedidas por Hécuba en escena, incorporan en su seno a este personaje en la *párodos*, y luego la *párodos* sirve de antecedente para incorporar a la masa coral al nuevo personaje: Casandra. De este modo Hécuba y Casandra son dos troyanas que, alternativamente, se han desprendido dramáticamente de la masa coral dando color personal a situaciones también personales que ejemplifican, en el caso del himeneo, el escarnio. Casandra virgen y su consagración a Apolo pertenecen a una *órtosis* eurípidea del mito. Esta Casandra irónica y dolorosa que presenta desde el primer episodio una aparente contradicción dionisíaca y apolínea trasuntada filológicamente en los conceptos que la aluden, es en el contraste lírico-discursivo más emo-

cionante y más humana. Su participación inserta el tono parabásico aleccionador en la argumentación profética.

El primer estésimo, con una estructura triádica, condensa el mencionado contraste. Se abre con una invocación a la Musa, que para algunos críticos tiene reminiscencias épicas, pero que puede ser también una conexión formal con el nuevo ditirambo como vecindad lírico-coral.

Se anticipa el tono de la designación genérica del canto entonado: ἐπιτήδειον y además se adjunta καινῶν ὕμνων. Estas breves expresiones ofrecen una definición de novedad compositiva que ilumina acerca de la intencionalidad de Walter Kranz cuando las eligió como epígrafe de su tratamiento del nuevo canto coral trágico.

Desde el punto de vista estilístico, la técnica del claroscuro corresponde a un contenido profundo del contraste entre la alegría previa y la tristeza posterior a una catástrofe. Esta técnica pertenece a la más antigua tradición de la lírica coral y en este caso la tríada constituye un canto fúnebre que trata el tema mítico de la guerra de Troya en un καιρός específico, un *tempo* lírico que ofrece la oportunidad al autor de profundizar el *logos* interno de la obra, sostenido por el coro, vale decir, el contraste entre la guerra y la paz y la catástrofe de una ciudad arrasada vista desde el punto de vista de sus mujeres². Son las jóvenes, los hogares, las danzas, los niños, las madres y los altares domésticos los núcleos constitutivos del canto.

La composición anular, en este caso, recuerda la de las odas de Baquílides más que las de Píndaro. La anticipación del llanto y del dolor definitivos del género del canto favorecen la quiebra temporal y el *racconto* que inunda con imágenes auditivas y visuales el cuerpo de la oda. Cierra el épodo con el yo poético-coral incorporándose al *racconto* y volcando la descripción hacia la adversidad en coincidencia con la anticipación de la primera estrofa.

2 En las denominaciones de "logos interno" y "logos externo" que se utilizan remitimos a nuestro trabajo "Doble logos en Medea", *Argos*, 7, (1983, pp. 101-112).

La imagen última, desgarradora, sirve de gozne al inicio del segundo episodio. El corifeo produce la transición formal en anapestos para anunciar la llegada de Andrómaca.

La primera parte está ocupada por un *duetto* entre Hécuba y Andrómaca. La composición presenta tres sistemas estróficos, el último de los cuales ofrece el ritmo inusitado del hexámetro dactílico. Este aspecto formal se correspondería, como se ha afirmado anteriormente, con una intención del autor de incorporar formal y conceptualmente al ámbito protagónico a este nuevo personaje, como ya lo hiciera con otros. Andrómaca, incluida en el espacio lírico, es una troyana más que aporta su *πάθος* particular, distinto del de Hécuba y del de Casandra, pero partícipe del sentimiento colectivo que la incorpora y la integra a la problemática del *logos* interno del coro. Sería, en definitiva, un aspecto más de la guerra.

Progresar la acción en la parte episódica a partir de la presencia permanente de Hécuba en escena, pivote y apoyatura de la acción dramática que abstrae el coro. El motivo de Polixena y el motivo de la futura muerte de Astianax constituyen dos *crescendos* emotivos. Es así como al finalizar el segundo episodio se logra el *climax*, que resulta una imagen trágica totalizadora de las consecuencias de la guerra. Se detiene en este punto la andadura trágica lineal del *logos* externo, no así la del *logos* interno sostenido por el coro.

En el segundo estásimo el coro no se lamenta por Casandra ni por Andrómaca ni por la muerte inevitable de Astianax. Las mujeres troyanas siguen cantando por Troya, por la caída de Troya y por la destrucción de la ciudad. Reaparece con vigor el tono parabásico en un doble sistema estrófico lírico. Se inaugura el estásimo con la invocación a Telamón, rey de Salamina. Se superponen los planos mítico-histórico y temporal, procedimiento al que es afecto Eurípides en otras tragedias.

La superposición de planos resulta, en este caso, de la referencia mítica a la ida de Heracles a Troya, que sirve de refracción al *logos* externo, lo diversifica y recrea los motivos del canto coral del primer estásimo pero desde una perspectiva temporal anterior.

La referencia a Atenas y a los griegos presenta un sentimiento contradictorio, que revela un giro hacia el espectador, superponiendo la retrospectiva dolorosa mítica doble en el episodio de Heracles y el del caballo de Troya, antes aludido. El presente doloroso del crimen de Melos, latente en el ánimo de los espectadores y la prospectiva que representa la suerte de Atenas en la expedición a Sicilia sintetizan los tiempos míticos e históricos y los respectivos espacios ante la eventualidad contemporánea.

Por este motivo los carriles dramáticos abandonan los hechos particulares, por más lamentables y dignos de tragicidad que ellos sean, y se conmueve el coro ante su motivo constante, el que comparte desde la experiencia estético-teatral con el espectador, vale decir, la preocupación por los crímenes que desata la guerra y la marcha azarosa del destino de los pueblos.

La lección ético-moral es clara: los excesos de la guerra se pagan y los pueblos pierden en la empresa su moderación y su sentido de justicia.

Esta concreción lírica del segundo estásimo se complementa con la escena de Menelao y Helena que inaugura el tercer episodio.

Desde el punto de vista compositivo, la crítica no la considera debidamente integrada a la acción dramática concluida en el segundo episodio y, además, se tiende a inscribirla en una más de las escenas cómicas eurípideas. Sin embargo, desde nuestro planteo, la actuación parabásica del coro, constatada en la escena de Menelao y Helena, como exponentes de Esparta, -a lo que se alude en el comienzo de la obra- sería una caricatura, una ironía más, que no interrumpe la acción dramática, sino que está al servicio del tratamiento protagónico del coro y por eso se refiere en forma lineal al contenido expresado en el segundo estásimo, no al cierre del segundo episodio.

El estásimo tercero, en dos copias de estrofas, con sus correspondientes antiestrofas retoma los motivos ya expresados en la obra.

Ocupa la primera estrofa y la primera antiestrofa, así como la segunda estrofa, el recuerdo de motivos conoci-

El predominio formal del ámbito lírico resulta notorio. El protagonismo del coro también.

Sin embargo, se notará además que hemos insistido en un aspecto diferente: la actitud parabásica singular del coro de troyanas. En este aspecto destacamos la proximidad de *Troyanas* con el tratarnierito coral de Aristófanes. Newiger explica la obra de Aristófanes por la vía de metáfora y alegoría⁴. Si damos un paso más en nuestras conclusiones sobre la obra de Eurípides que hemos estudiado podemos decir que *Troyanas*, a la manera de los coros protagónicos aristofanescos encierra un concepto abstracto por la vía de la metáfora que tiende a sostener un aspecto evidente de la realidad vigente para el poeta. El crimen de Melos y el riesgo y consecuencias de la expedición a Sicilia impulsaron a un poeta sensibilizado por su realidad histórica contemporánea a escribir una obra notable y a utilizar en ella un recurso compositivo que concreta su ruptura no sólo en el campo compositivo sino en el aspecto creativo. De este modo trasgrede las pautas trágicas e invade ámbitos cómicos, pero no en la escena breve, risible, sino en lo que le es más caro a Aristófanes en particular y a la comedia ática en general: el coro metafórico conceptual y el germen lírico parabásico de la segunda parte de la parábasis cómica.

La creatividad de Eurípides le da un tono propio a la tragedia. Quizá Aristófanes, movido por el mismo impacto sociopolítico espiritual, trasgrede también las reglas cuando se evade en el canto del poeta-ruiseñor de las Aves⁵.

Ambos poetas dramáticos dan un testimonio de su tiempo. El dolor por Atenas y su condición les hace intentar expresiones nuevas que se prestan mutuamente en la búsqueda del eco y paralelo con los sucesos que les son contemporáneos.

Tucídides, desde la prosa ática sintió el crimen de

4 H. J. NEWIGER, Metapher und Allegorie, Studien zu Aristophanes. München, C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, 1957.

5 ARISTOFANES. Aves, vv. 209 y siguientes.

Melos y la expedición a Sicilia de una forma especial que M. Cogan califica como ejemplificadora y le atribuye al historiador griego un afán didáctico y una gran avidez humanista por comunicarse con sus conciudadanos⁶.

Eurípides, Aristófanes y Tucídides son testimonios imperecederos del dolor metafísico de integrantes sensibles de una gran potencia que no vacilaron en romper moldes literarios cuando se rompían también estructuras históricas y políticas.

Troyanus está próxima al Aristófanes que propone Dora Pozzi en su artículo "The pastoral ideal in *The Birds* of Aristophanes"⁷ y al Tucídides de Marc Cogan en *The Human Thing*⁸. Esta es la corriente de la crítica a la que humildemente deseamos adherir en nuestra visión de *Troyanus*.

6 M. COGAN. The Human Thing. The Speeches and Principles of Thucydides History. Chicago, The University of Chicago Press, 1981.

7 D. POZZI. "The Pastoral Ideal in *The Birds* of Aristófanes", The Classical Journal, V. 81.2 (feb-march, 1986, pp. 119-129).

8. Op. cit.