

LA EMOCIÓN DEL DOLOR EN EL RITUAL FÚNEBRE EN *TROYANAS* DE EURÍPIDES*

Elsa Rodríguez Cidre**

A la memoria de Marcelo Martino, querido y respetado colega,
una de las tantísimas víctimas de covid-19.

Resumen: *El dolor, que parecería contar entre las emociones más básicas, no integra, sin embargo, el catálogo aristotélico de los páthe de acuerdo con el libro II de Retórica. Es nuestra intención en este artículo analizar, con ayuda de la crítica, las razones de tal ausencia y acercarnos a través del léxico del dolor al ritual fúnebre tal como se despliega en el kómós de la tragedia eurípidea Troyanas (vv. 1287-1332), con el fin de calibrar su presencia en las pautas de esta ritualidad.*

Palabras claves: *emoción; dolor; lamento; Troyanas; Eurípides.*

THE EMOTION OF PAIN IN THE FUNERAL RITUAL IN EURIPIDES' *TROJAN WOMEN*

Abstract: *Pain, which would seem to count among the most basic emotions, does not form part, however, of the Aristotelian catalogue of páthe according to Book II of Rhetoric. The aim of this article is to analyse the reasons for such absence and to approach the funeral ritual through the vocabulary of pain as it is unfolded in the kómós of the euripidean tragedy Trojan Women (vv. 1287-1332), in order to calibrate its presence in the patterns of this ritual.*

Keywords: *emotion; grief; mourning; Trojan Women; Euripides.*

* Recebido em: 25/02/2022 e aprovado em: 10/05/2022.

** Professora Doutora Associada da Área de Grego da Universidade de Buenos Aires e do Mestrado em Estudos Clássicos da mesma instituição. Pesquisadora Independente do CONICET. E-mail: elsarodriguez022@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2197-3066>.

A la hora de acercarnos a una teoría de las emociones en la Antigüedad, Aristóteles conforma un referente ineludible. En el libro II de *Retórica* (1378a20-23), nos presenta la siguiente definición de emoción:

ἔστι δὲ τὰ πάθη, δι' ὅσα μεταβάλλοντες διαφέρουσι πρὸς τὰς κρίσεις, οἷς ἔπεται λύπη καὶ ἡδονή, οἷον ὀργή ἔλεος φόβος καὶ ὅσα ἄλλα τοιαῦτα, καὶ τὰ τούτοις ἐναντία

“son las emociones aquello por lo que [los hombres] difieren cambiando en cuanto a sus juicios y a los cuales siguen dolor y placer tales como ira, compasión, temor, y cuantas otras cosas tales y las opuestas a estas”.¹

La aproximación del Estagirita es cognitiva por cuanto considera que las emociones deben ser entendidas como complejos procesos de reacción y respuesta (a incentivos reales o imaginados) que abarcan cambios fisiológicos y cognitivos, estos últimos basados en creencias y juicios. Según este esquema, se deduce que el dolor (como el que genera la pérdida de un familiar o un ser querido) no forma parte de las emociones en sentido estricto y, por lo tanto, no integra el catálogo aristotélico de los *páthe*.

Se trata de una ausencia difícil de explicar ya que en el *thrénos* o lamento fúnebre la carga de emotividad parece del orden de lo evidente. El *thrénos* conforma uno de los elementos centrales del rito funerario. Este acto requiere ciertos comportamientos y acciones de los hombres y mujeres que lo ejecutan. Liderado principalmente por mujeres, el canto de lamentos estaba normativizado pero esta ritualización no debería hacernos concluir que los miembros de la familia no experimentaran genuino dolor ante la pérdida de sus parientes (cf. SUTER, 2009, p. 59; STEARS, 2008, p. 147). Pomeroy (1998, p. 107) observa que la intensidad de un duelo inicial produciría probablemente una catarsis: el compartir el dolor en la presencia de un gran círculo familiar resultaba seguro más terapéutico que el duelo solitario que a menudo prevalece en las sociedades modernas occidentales. Existe una codificación establecida de los modos de expresar el dolor en el ritual fúnebre y con asiento en la tradición, una emotividad que cuesta pensarla por fuera del registro de las emociones.

Para la crítica, esta ausencia en el esquema aristotélico también representa un problema. De hecho, David Konstan en su libro clave *The emotions of the Ancient Greeks: Studies in Aristotle and Classical Literature*

(2006) analiza en cada capítulo una emoción de las declaradas en el esquema aristotélico, pero cierra su análisis con un capítulo extra dedicado al dolor, “*grief*”, al que califica de sentimiento con problema clasificatorio (2006, p. 244)². Resumamos sus principales líneas que van por una doble cuerda. Por un lado, se detiene en la importancia de la persuasión en la definición de Aristóteles ya que infiere que al filósofo puede no haberle parecido que el dolor fuera tan relevante en este contexto como podían ser la cólera, el temor, la vergüenza, el odio, etc. (2006, p. 245). Por otro lado, dado que en el registro lexical *lúpe* es el opuesto de placer y constituye una de las dos sensaciones (*aisthéseis*) que son elementos constitutivos de aquellos *páthe* que sí califican como emoción, y si el propósito de excitar emociones consistía en alterar los juicios de la gente con la condición de que ellas vayan acompañadas por dolor o placer (2.1, 1378a, 20-2), entonces el dolor mismo parecería tener todas las credenciales para figurar como emoción en el catálogo aristotélico (2006, p. 245-246). Lo que lo diferencia de las otras emociones, en palabras de Konstan (2006, p. 247), sería el hecho de que no involucre un juicio de intenciones, un cálculo de poder relativo, una referencia a un *status* social abandonado, etc. La pérdida de un ser amado nos golpea con una gran inmediatez al margen de las intenciones de cualquiera o de las consecuencias de nuestra posición social (en este sentido “*grieving*” es como un dolor físico, “*pain*”). También se distingue de otras emociones en que no involucra (o lo hace mínimamente), lo que se llama ‘*action readiness*’, es decir, la disposición a responder lo que la pasión provoque, como, por ejemplo, la cólera que, de acuerdo con Aristóteles, deriva en un deseo de venganza (cf. PARKINSON, 1995, p. 70-82). El dolor no nos invita a un acto compensatorio, no intenta corregir un error o desequilibrio en el propio mundo social (KONSTAN, 2006, p. 247); no hay agente que comparta la responsabilidad del dolor de uno. Las emociones que Aristóteles identifica y analiza, en cambio, son sociales, en el sentido fuerte de que ellas son respuestas a conductas de agentes conscientes. Más que una mera reacción a un evento o circunstancia que transgrede, un *páthos* es parte de una transacción social mientras que el hecho natural de la muerte permanecería fuera del sistema (KONSTAN, 2006, p. 248).

Ahora bien, lo que no debemos dejar de lado en nuestras consideraciones es que la teoría de las emociones en Aristóteles se encuadra en un tratado sobre retórica, el arte de construir un discurso persuasivo. Desde este ángulo, el dolor por duelo carecería de esa impronta colectiva que

supone un encuentro dialéctico en el que las emociones se ponen en juego para alterar o reforzar la perspectiva de un interlocutor o auditorio. En este sentido, como observa Visvardi (2020, p. 627), la Atenas democrática del s. V a.C. puede ser vista como una cultura de las pasiones. En este marco, el dolor parece, en cambio, encerrado en los límites del ámbito individual, aun siendo compartido por varios sujetos. Por lo tanto, en el esquema aristotélico el dolor se reduce a una sensación al igual que su opuesto, el placer, como efecto generado por las emociones propiamente dichas.

Este encuadre retórico de la teoría aristotélica de los *páthe* es clave puesto que, si nos corremos de toda preocupación por la persuasión o el combate dialéctico, se nos hace evidente que el dolor, tal como se expresa y se codifica en el ritual del lamento fúnebre, no está libre de interacción social, incluso cuando este era un asunto exclusivo del ámbito doméstico.

La impronta social del *thrênos* es efectiva y multiforme. Por un lado, el grupo de parentesco, solidariamente reunido en los lamentos y las exequias, constituye y restituye su unidad e identidad y lo mismo puede decirse respecto de la ciudad, una vez que esta intente imprimirle un carácter público a este asunto tradicionalmente doméstico. El dolor carece, en principio, del cariz competitivo que la perspectiva retórica de Aristóteles privilegia en las emociones propiamente dichas. Sin embargo, su despliegue ostentoso, paralelo al gasto suntuario en las exequias, hace a la lógica de competencia entre los *géné* que la *pólis* intentará neutralizar imponiendo medida en ambos registros. En este sentido, Konstan (2006, p. 252) nos recuerda que las limitaciones impuestas a la expresión del dolor en el ritual fúnebre (el tiempo y los modos permitidos para su exposición, las regulaciones en torno de los atuendos, etc.) reflejan un entendimiento del dolor como una función social y no meramente un sentimiento privado y el hecho mismo de marcarlo en una ritualidad indica que opera allí la jurisdicción de la costumbre o la autoridad pública³.

De hecho, es esta faceta social del dolor codificado en el *thrênos* lo que explica el proceso de cambios que el ritual fúnebre experimenta en el desarrollo democrático de Atenas. Desde Solón, la ciudad encarará un plan de apropiación pública del ritual funerario, delimitando tiempos, gestos y participantes, todo lo cual termina implicando una progresiva confiscación civil (es decir, pública y viril) de un ámbito discursivo que, cuanto menos, hacía de las mujeres sus protagonistas. Este proceso de reglamentación

funeraria tenderá a suplantar los *thrênoi* tradicionalmente femeninos, en los que los lamentos y la gestualidad exhibían una fuerte carga emotiva, por unas formas más mesuradas y públicas, cuya figura emblemática la da el *epitáphios lógos* u oración fúnebre en boca de un magistrado.

El arte griego, según Stears (2008, p. 143 y ss.), refleja este contraste en los modos de duelo masculinos y femeninos y así da cuenta de las restricciones operadas en este campo. No solo la variable de género es relevante en este punto sino también la étnica. La construcción identitaria del ciudadano ateniense pasa también por el control de la demostración emocional, independientemente de que los varones se lamenten de manera efectiva en sus duelos. Es un fundamento de la construcción de género y de la identidad étnica, del que se deriva que la emotividad excesiva (de la cual el duelo era una clara manifestación) termina por asociarse con lo femenino y lo bárbaro. La autora destaca en este punto el coro masculino de *Persas*. Y, completaríamos, es la misma razón por la cual en las tragedias son los “arcaicos” *thrênoi* de mujeres los que lleven la voz cantante. De esta manera, aparecen las voces en duelo de las mujeres y sus gestos rituales que implican injuria corporal y exhibición gráfica de una emotividad violenta (cf. VISVARDI, 2020, p. 630).

Ejemplifiquemos con *Troyanas* de Eurípides (415 a. C). La presencia del lamento fúnebre en esta tragedia es absoluta: la desolación general de la obra rebosa de remisiones. Las referencias no sólo se producen alrededor de los muertos en la guerra y la toma de la ciudad, sino que también remiten a muertes que se van ejecutando durante la trama de la obra (Políxena y Astianacte) y a otras que se prefiguran en ella (Casandra). Dué (2006, p. 18) señala que, si bien en la tradición griega las mujeres siempre han cantado canciones acerca de las guerras y las hazañas de los héroes, cuando ellas relatan la historia de Troya, el canto no evoca *kléos*, gloria sino *pénthos*, dolor.

Si las referencias a los lamentos fúnebres cobran en esta obra un total protagonismo⁴, la proliferación de marcas lexicales que portan semas “dolorosos” redobla la apuesta y hace imposible aquí un análisis minucioso de su presencia en la tragedia en general. Es por ello que decidimos detenernos en el lamento fúnebre que Hécuba con el coro de troyanas entona por la ciudad humeante en el cierre de la tragedia (vv. 1287-1332). Ya hemos marcado en otro momento la particularidad del cierre de esta

obra respecto de los cánones clásicos de construcción tanto del prólogo como del final de la tragedia (cf. RODRÍGUEZ CIDRE, 2010, p. 310-315). Recordemos las líneas principales con el fin de poner en relieve la relación intrínseca entre estructura y contenido de esta obra⁵. Por un lado, Eurípides finaliza la tragedia de una forma única excluyendo cualquier gesto de cierre (se llega a decir que *Troyanas* carece de final – cf. GRUBE, 1961, p. 296). Se anula la profecía en el epílogo; no aparece un *deus ex machina*; no se asiste a una reflexión moral o a un resumen de la acción representada. Estas ausencias replican en espejo invertido las características también singulares de la apertura de la obra que rompen asimismo con los cánones clásicos de composición: doble epifanía divina en el prólogo con el diálogo entre Poseidón y Atenea, el cual contiene elementos ausentes en el cierre como las palabras de despedida a la ciudad o una reflexión moral sobre la guerra y la ruina de las ciudades (Cf. KOVACS, 1983; MERIDOR, 1984, p. 209; DYSON, 1991). Este desbalance entre prólogo y final evidencia el alejamiento del autor respecto de los patrones clásicos de la tragedia ateniense.

Dunn (1996) interpreta esta desviación como un mecanismo para generar incomodidad en un auditorio forzado a presenciar una larga sucesión de hechos dolorosos sin propósito, en una obra que se cierra en su inicio y que carece por ello de dinámica dramática (en efecto, califica a la trama de “undramatic”), (cf. SOURVINOU-INWOOD, 2003, p. 469 y ss.).⁶ Suter (2003, p. 17) plantea que la aseveración de Dunn respecto del comienzo por el final es de hecho correcta y es ello lo que hace de la obra un lamento permanente. Señala asimismo que los críticos que consideran insatisfactorio el cierre de la obra olvidan quizás que en términos similares se da por terminada *Iliada*; al mismo tiempo se trataría de un fin coherente con el plan de la trilogía que contiene a *Troyanas* sobre el que volveremos luego.

En otro lugar, como dijimos, hemos presentado una reinterpretación de las innovaciones formales en *Troyanas*, obra que pone en escena un objeto irrepresentable para un género político como es el teatro clásico: la muerte de una *pólis* que hace de Troya la última víctima a llorar. De esta manera, el *kommós* de los versos 1287 a 1332 no constituye un final anodino para una tragedia cerrada en el prólogo y carente de naturaleza dramática, sino que, al contrario, se plantea como clímax de la obra. Representar lo irrepresentable conlleva una dimensión metateatral y es dable, entonces,

pensar que Eurípides en *Troyanas* encara una reflexió sobre los límites de la representación del género trágico en tanto género político.

El *kommós* (tipo específico de lamento trágico) de metros yámbicos líricos de los vv. 1287-1332 que conforma el debatido final de esta tragedia deja ver en detalle los elementos que conforman esta representación de la muerte de la ciudad, cuyo lamento fúnebre han de entonar las cautivas troyanas que asisten a su aniquilación y que, en virtud de este hecho, han de partir pronto como esclavas al extranjero (cf. CROALLY, 1994, p. 194; ROMERO MARISCAL, 2002, p. 369; SUTER, 2003, p. 5). En primer lugar, remarquemos la ubicación de estos versos, no sólo porque cierran la obra sino también porque se desarrollan inmediatamente después de la muerte de Astianacte (última víctima humana y última esperanza troyana).

Los lexemas del dolor en *Troyanas*⁷ aparecen en un vastísimo abanico de referencias lexicales que contemplan variedad de sustantivos, adjetivos, verbos, interjecciones (en negritas en el texto y en la traducción), (cf. PERDICOYIANNI, 1993):

Ἐκάβη ὄττοτοτοτοτοῖ.
Κρόνιε, πρύτανι Φρύγιε, γενέτα
†πάτερ, ἀνάξια τᾶς Δαρδανίου†
γονᾶς, τὰδ' οἷα **πάσχομεν** δέδορκας;

“*¡Ayayayayay!* Hijo de Cronos, soberano frigio, engendrador padre, has visto esto que **sufrimos** indigno de la estirpe de Dárdano?”

Χορός δέδορκεν, ἃ δὲ μεγαλόπολις
ἄπολις ὄλωλεν οὐδ' ἔτ' ἔστι Τροία.

“(Lo) ha visto y la megalópolis como no ciudad/ápolis se ha destruido y ya no existe Troya”

Ἐκάβη ὄττοτοτοτοτοῖ.
†λέλαμπεν Ἴλιος, Περ-
γάμων τε πυρὶ καταίθεται τέραμνα
καὶ πόλις ἄκρα τε τειχέων. †

“*¡Ayayayayay!* Ilión ha brillado/tiene brillo, y no solo los edificios de las ciudadelas se queman por el fuego sino también la ciudad y lo alto de los muros.”

Χορός πτέρυγι δὲ καπνὸς ὧς τις οὐ-
ρία πεσοῦσα δορὶ καταφθίνει γᾶ.
[μαλερὰ μέλαθρα πυρὶ κατάδρομα
δαῖψ τε λόγχα.]

“Y como un humo con ala con viento favorable se consume la tierra que cayó por la lanza. [Furiosamente los palacios saqueados por el fuego y la lanza enemiga.]”

Ἐκάβη ἰὼ γᾶ τρώφιμε τῶν ἐμῶν τέκνων.

“¡Ay! tierra nutricia de mis hijos”

Χορός ἔ ἔ.

“¡Uy! ¡Uy!”

Ἐκάβη ὦ τέκνα, κλύετε, μάθετε ματρὸς αὐδάν.

“Oh, hijos, escuchad, atended el canto de (vuestra) madre”

Χορός **ιαλέμω** τοὺς θανόντας ἀπύεις.

*“Con un **ialemos** invocas a los que murieron”*

Ἐκάβη γεραία γ' ἔς πέδον τιθεῖσα μέλε' <ἐμὰ>
καὶ χερσὶ γαῖαν κτυποῦσα δισσαῖς.

“Colocando en dirección al suelo mis miembros viejos y haciendo resonar con manos dobles la tierra”

Χορός διάδοχά σοι γόνυ τίθημι γαῖα
τοὺς ἐμοὺς καλοῦσα νέρθεν
ἀθλίους ἀκοίτας.

*“siguiéndote coloco rodilla en tierra llamando a los míos desde abajo, a (mis) **miserables** maridos”*

Ἐκάβη ἀγόμεθα φερόμεθ' ...

“somos conducidas, somos llevadas”

Χορός **ἄλγος ἄλγος** βοᾶς.

*“gritas **dolor, dolor**”*

Ἐκάβη δούλειον ὑπὸ μέλαθρον.

“bajo el esclavo palacio”

Χορός ἐκ πάτρας γ' ἐμᾶς.

“fuera de mi patria”

Ἐκάβη **ἰὼ, ἰὼ.** Πρίαμε Πρίαμε,
σὺ μὲν **ὀλόμενος** ἄταφος ἄφιλος
ἄτας ἐμᾶς ἄιστος εἶ.

*“¡Ay! ¡Ay! Priamo, Priamo, por un lado, tú, **maldito**, sin tumba, sin amigos eres ignorante de mis **ruinas**”*

Χορός μέλας γὰρ ὅσσε κατεκάλυψε
θάνατος ὅσιος ἀνοσίαις σφαγαῖσιν.

“pues negra la sagrada muerte (tus) ojos cubrió con impías degollaciones”.

Ἐκάβη **ἰὼ** θεῶν μέλαθρα καὶ πόλις φίλα,

“¡Ay! Palacios de los dioses y ciudad amada,”

Χορός **ἔ ἔ.**

“¡Uy! ¡Uy!”

Ἐκάβη τὰν φόνιον ἔχετε φλόγα δορός τε λόγχαν.

“la asesina llama tenéis y (la) punta de lanza”

Χορός τάχ' ἐς φίλαν γᾶν πεσεῖσθ' ἀνώνυμοι.

“pronto a la querida tierra caeréis sin nombre”

Ἐκάβη κόνις δ' ἴσα καπνῷ πτέρυγι πρὸς αἰθέρα
ἄστον οἴκων ἐμῶν με θήσει.

“y la misma ceniza con humo alado hacia el éter me dará lo desaparecido de mi(s) casa(s)”

Χορός ὄνομα δὲ γᾶς ἀφανὲς εἶσιν· ἄλλα δ'
ἄλλο φροῦδον, οὐδ' ἔτ' ἔστιν

ἃ **τάλαινα** Τροία.

“y el nombre de (esta) tierra es invisible. Y con esta lo otro, vano y ya no existe la **sufriente** Troya”

Ἐκάβη ἐμάθητ', ἐκλύετε; Χορός περγάμων γε **κτύπον**.
“¿(lo) **captáis?** ¿(lo) oís?” “el **ruído** de las ciudadelas”

Ἐκάβη ἔνοσις ἅπασαν ἔνοσις ... Χορός ἐπικλύζει πόλιν.
“un temblor, un temblor toda...” “la ciudad inunda”

Ἐκάβη **ἰὼ <ἰώ>**· τρομερὰ τρομερά
μέλεα, φέρετ' ἐμὸν ἵχνος· ἴτ' ἐπὶ
δούλειον ἀμέραν βίου.

“¡**Ay!** <¡**Ay!**> *temblorosos, temblorosos miembros, llevad mi huella.*
Marchad al día esclavo de (mi) vida”

Χορός **ἰὼ τάλαινα** πόλις· ὅμως
δὲ πρόφερε πόδα σὸν ἐπὶ πλάτασ Ἀχαιῶν.

“¡**Ay, **sufriente** ciudad!** *Igualmente adelanta tu pie hacia los remos de los aqueos*”

Este cierre, como vemos, rebosa de menciones explícitas al léxico del dolor. Schiassi (1953, p. 205) señala que las mujeres confundidas por este sentimiento tienen la impresión de ver la ciudad en un estado de destrucción más avanzado que el que efectivamente presencian (para ellas ya se volatilizó en una gran nube de humo). Dué (2006, p. 146), por su parte, relaciona las interrupciones de sintaxis, interjecciones espontáneas y exclamaciones de dolor de estos versos con interacciones reales entre la mujer a cargo del lamento y las que la rodean, tal como se documenta en estudios relativos a funerales griegos modernos (cfr. CARAVELI, 1978).⁸ Es de destacar que intercambios como estos son los vínculos más cercanos entre el lenguaje estilizado de la tragedia y las convenciones de los funerales contemporáneos.

Hécuba emplea para encabezar el *kommós* en el verso 1287 (y lo repite en el v. 1293) el grito ὀττοτοτοτοτοῖ, propio del lamento fúnebre (cf. SCHIASSI, 1953). Wright (1986, p. 57) observa que, si bien no

existen gritos en los *gōoi* homéricos, estos son comunes en los lamentos trágicos para poder dramatizar las emociones de manera más realista que las palabras. Alexiou (1974, p. 159) indica que este grito en particular ha sido preservado en aquella parte del lamento donde la función del ritual es la más fuerte y Koonce (1962, p. 84) señala que indica el clímax emocional de la obra. Otros gritos (tal como aparecen en el texto) con variantes lexicales vertebran todo el lamento (cf. SUTER, 2003, p. 16). Las mujeres llevan a cabo un *iálemos*. Tanto Liddell & Scott & Jones (1999) como Chantraine (1968) dan para este término también el significado de “lamento”, especialmente para las partes líricas de los trágicos, y Alexiou señala la asociación frecuente entre el *kommós* y la gestualidad extática del *iálemos* (cf. ALEXIOU, 1974, p. 103).⁹ La gestualidad desplegada tanto por la reina como por las troyanas entre los versos 1306 y 1309 no se corresponde con la habitual en los ritos fúnebres sino que compete más bien a las invocaciones a los muertos. El coro emite la última referencia lexical al lamento fúnebre que reenvía en realidad al discurso de Hécuba. Es ella quien invoca a los muertos: *ιαλέμω τοὺς θανόντας ἀπύεις* (v. 1304), “con un *iálemos* invocas a los que murieron”. En un punto, la invocación de la reina (y del coro que la secunda al caer de rodillas, golpear la tierra y llamar a los maridos muertos) parece contradecir el sentido mismo del ritual funerario. Este, como otros ritos de pasaje, tiene por objeto crear la distancia necesaria con la sociedad de los vivos que permite convertir a una persona en un cadáver: al convocar a los muertos a escena, Hécuba parece sabotear, en el contexto de un *thrénos* singular y fuera de orden, el sentido que el rito conlleva en circunstancias normales. Aquí resulta útil comparar con *Ilíada*, donde los lamentos se desarrollan con una *pólis* en pie y con mujeres ejecutantes que se atienen a la normativa establecida. En *Troyanas*, esas mujeres son ahora esclavas, privadas del entramado social necesario para dar sentido al rito que penosamente pretenden desarrollar.

El *kommós* final de la obra constituye un planto fúnebre singular por cuanto su objeto es la propia ciudad que ha muerto (cf. SEGAL, 2000, p. 274). Lee (1976, p. 277) destaca la impactante escena de cierre con el *páthos* y la imaginería que golpea el lenguaje y el ritmo yámbico. Wright (1986, p. 105-107) analiza la métrica y la manera en la que se acelera para transmitir más emoción en la segunda parte del lamento (al igual que en *Suplicantes* de Eurípides). Ahora bien, si miramos la obra en el contexto de la trilogía en que se insertaba, tal como hace Suter (2003, p. 17), el análisis

refuerza esta concepción de *Troyanas* como representación de la muerte de una *pólis*. En efecto, la autora destaca que la trilogía se abre en *Alejandro* con el sueño de Hécuba y la antorcha que destruirá Troya y se cierre en *Troyanas* con la ciudad en llamas;¹⁰ lo que implica que la profecía del sueño de la reina ha sido cumplida. Los lamentos completos siempre aparecen al final de una tragedia por lo que una obra que es en sí un lamento debe aparecer al final de la trilogía.

El final de *Troyanas* presenta un cuadro de desolación total (que le permite a Eurípides hablar sobre la tragedia misma y su relación con la vida cívica), (cf. CERBO; DI BENEDETTO, 1998, p. 84), y pone en escena un elemento irrepresentable, la muerte de una ciudad, algo que no puede dejar de afectar a un público ateniense inmerso en plena Guerra del Peloponeso (con la próxima y riesgosa empresa de Sicilia y la reciente masacre de Melos). Son estos espectadores quienes conforman la verdadera audiencia de los lamentos, toda vez que los griegos sobre el escenario empatizan con las mujeres, en una obra donde el *éthos* masculino heroico está representado solo fuera del escenario por la armada griega. Suter (2003, p. 21 y 24) sostiene que Eurípides está usando un Otro -bárbaro y femenino- para realizar una declaración sobre política. Ir tan lejos no es usual. Eurípides deja a las mujeres -coro y personajes por igual- lamentarse sin obstáculos. No hay audiencia interna como en el caso de Etéocles en *Siete contra Tebas* de Esquilo o en el de Teseo en *Suplicantes* de Eurípides que critiquen a estas mujeres y traten de silenciarlas. En *Troyanas*, Taltibio es el único personaje masculino y este participa del funeral de Astianacte aunque de forma muy rápida.

Para este público, *Troyanas* resulta una obra particular. Lejos de celebrar las políticas atenienses (cf. SEGAL, 1995, p. 13), ofrece como un espejo doloroso la eventualidad de la derrota y la aniquilación y priva a los espectadores de las instancias catárticas esperables en las resoluciones rituales de las tragedias (cf. SEGAL, 1996, p. 150). La exposición continua y progresiva del dolor y su emotividad indudablemente afecta a un público no habituado a este tipo de innovaciones artísticas y no habría que descartar el “efecto cognitivo” que esta experiencia teatral puede haber generado en el público receptor. Eurípides suele destacarse por su tendencia a romper cánones establecidos, en particular cuando suelta la rienda en escena con comportamientos que la ciudad busca extirpar o controlar, como es el caso de la emotividad funeraria.

Llegados a este punto, podríamos concluir en primer lugar, que el género trágico, en lo que hace a la expresión de dolor, es fiel a su tradición de montar en escena, es decir, de reponer a los sentidos de la ciudadanía, los comportamientos que la *pólis* busca invisibilizar (e insonorizar) regulándolos o desterrándolos. En segundo lugar, que resulta clara la homología entre el proceso de reducción del dolor a la categoría de sensación en el catálogo aristotélico, por un lado, y el proceso de proscripción y neutralización que la expresión del dolor experimenta tras el proceso de regulaciones que la *pólis* democrática encara como parte de su particular forma de construcción de ciudadanos, por el otro. En este sentido, podríamos pensar que una de las razones para explicar la ausencia del dolor en el esquema aristotélico radique en estas transformaciones que lleva adelante la propia sociedad ateniense y que, sin embargo, ese dolor reivindica sus fueros en el marco de una *performance* cívica que la ciudad no alcanza a controlar.

Documentación escrita

ARISTOTELES. *Ars Rhetorica*. Trad. Rudolfus Kassel. Berlín/Nueva York: De Gruyter, 1976.

ARISTÓTELES. *Retórica*. Trad. Quintín Racionero. Madrid: Gredos, 1994.

_____. *Retórica*. Trad. Antonio Tovar. Madrid: Instituto de Estudios políticos, 1990.

ARISTOTLE. *Rhetoric II*. A Commentary. Trad. William M. A. Grimaldi. Fordham: University Press, 1988.

EURIPIDE. *Euripide IV*. Trad. Louis Méridier. París: Les Belles Lettres, 1948.

_____. *Le troiane*. Trad. Ester Cerbo, Vincenzo di Benedetto. Milán: BUR, 1998.

_____. *Le Troiane*. Trad. Giuseppe Schiassi. Florencia: Valecchi Ed., 1953.

EURIPIDES. *Euripidis Fabulae*. Trad. James Diggle. Oxford: OUP, 1989. t. II.

_____. *Troades*. Trad. Kevin Hargreaves Lee. Basingstoke: MacMillan Ed., 1976.

_____. *Trojan Women*. Trad. Shirley S. Barlow. Warminster: Aris & Phillips, 1997.

Referencias bibliográficas

- ALBINI, Umberto. *Nel nome di Dioniso. Il grande teatro classico rivisitato con occhio contemporáneo*. Milán: Garzanti, 1999.
- ALEXIOU, Margaret. *The ritual lament in Greek tradition*. Cambridge: University Press, 1974.
- CARAVELI, Anna. The bitter wounding: the lament as social protest in rural Greece. In: DUBISCH, Jill. *Gender & power in rural Greece*. Princeton: University Press, 1986, p. 169-194.
- CHANTRAINE, Pierre. *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*. Paris: Klincksieck, 1999.
- CROALLY, Neil T. *Euripidean polemic: the Trojan Women and the function of tragedy*. Cambridge: University Press, 1994.
- DERDERIAN, Katharine. *Leaving words to remember: Greek mourning and the advent of literacy*. Leiden/Boston/Koln: Brill, 2001.
- DI MARCO, Massimo. *La tragedia greca. Forma, gioco scenico, tecniche drammatiche*. Roma: Carocci, 2005.
- DUÉ, Casey. *The captive woman's lament in Greek tragedy*. Austin: University of Texas Press, 2006.
- DUNN, Francis M. *Tragedy's end: closure and innovation in Euripides' drama*. Oxford: University Press, 1996.
- DYSON Michael. Euripides, *Troades* 95-97. *Antichthon*, New Zealand, v. 25, p. 27-32, 1991.
- EASTERLING, Patricia Elizabeth. Tragedy and ritual. In: SCODEL, Ruth. (ed.). *Theater and society in the Classical world*, Michigan: The University of Michigan Press, 1993.
- GRUBE, George Maximilian Anthony. *The drama of Euripides*. Londres: Methuen, 1961.
- HOLST-WARHAFT, Gail. *Dangerous voices. women's laments and Greek literature*. Londres/Nueva York: Routledge, 1995.
- KONSTAN, David. *The emotions of the Ancient Greeks: studies in Aristotle and classical Literature*. Toronto/Buffalo/Londres: University of Toronto Press, 2006.
- _____. Understanding grief in Greece and Rome. *Classical World*, Baltimore, v. 110, n. 1, p. 3-30, 2016.
- KOONCE, Dorothy Marie. *Formal lamentation for the dead in Greek tragedy*. Tese (Doutorado em Filosofia) – Faculty of the Graduate School of Arts and

- Sciences, Univesity of Pennsylvania, Pennsylvania, 1962.
- KOVACS, David. Euripides, *Troades* 95-7. Is sacking cities really foolish?. *Classical Quarterly*, Cambridge, v. 33, p. 334-338, 1983.
- LIDDELL, Henry George; SCOTT, Robert; JONES, Henry Stuart. *Greek-English lexicon*. Oxford: Clarendon Press, 1968.
- MERIDOR, Ra'anana. Plot and Myth in Euripides' *Herakles* and *Troades*. *Phoenix*, Toronto, v. 38, p. 205-215, 1984.
- PARKINSON, Brian. *Ideas and realities of emotion*. Londres: Routledge, 1995.
- PERDICOYIANNI, Helene. Le vocabulaire de la douleur dans l'*Hécube* et les *Troyennes* d'Euripide. *Les Études Classiques*, Namur, v. 61, p. 195-204, 1993.
- POMEROY, Sarah. Death and the family. In: _____. (ed). *Families in Classical and Hellenistic Greece*. Representations and realities. Oxford: Clarendon Press, 1998, p. 100-140.
- RODRÍGUEZ CIDRE, Elsa. “¡Mi patria en llamas será mi hoguera!”: el fuego y su simbología en *Troyanas* de Eurípides y la puesta en escena de Szuchmacher (Buenos Aires, 2005). *Dedalus. Revista Portuguesa de Literatura Comparada*, Chamusca, v. 22-23, p. 273-299, 2018-2019.
- _____. *Cautivas troyanas*. El mundo femenino fragmentado en las tragedias de Eurípides. Córdoba: Ordia Prima, 2010.
- ROMERO MARISCAL, Lucía. El prólogo de las *Troyanas* de Eurípides. *Florentia Iliberritana*, Granada, v. 15, p. 315-327, 2004.
- _____. *Estudio sobre el léxico político en Eurípides*. Tese (Doutorado em Filologia) – Departamento de Filología Griega y Filología Eslava, Univesidad de Granada, Granada, 2002.
- SEGAL, Charles. Catharsis, audience and closure in greek tragedy. In: SILK, M. (ed.). *Tragedy and the tragic*. Greek theater and beyond. Oxford: Clarendon Press, 1996, p. 149-172.
- _____. Classics, Ecumenism and Greek Tragedy. *Transactions of the American Philological Association*, Baltimore, v. 125, p. 1-26, 1995.
- _____. Lament and recognition: a reconsideration of the ending of the *Bacchae*. In: CROPP, Martin; LEE, Kevin; SANSONE, David. (eds.). *Euripides and tragic theatre in the late fifth century*. Champaign: Sitpes Publishing, 2000, p. 273-294.
- SOURVINOU-INWOOD, Christiane. *Tragedy and Athenian religion*. Lanham: Lexington Books, 2003.

STEARNS, Karen. Death becomes her: gender and Athenian death ritual. In: SUTER, Ann. (ed.). *Lament: studies in the Ancient Mediterranean and beyond*. Oxford: University Press, 2008, p. 139-155.

SUTER, Ann. Lament in Euripides' *Trojan Women*. *Mnemosyne*, Leiden, v. 56, n. 1, p. 1-28, 2003.

_____. Tragic tears and gender. In: FÖGEN, Thorsten. *Tears in the Graeco-Roman world*. Berlín/Nueva York: De Gruyter, 2009, p. 59-83.

VISVARDI, Eirene. Emotion in Euripides. In: MARKANTONATOS, Andreas. *Brill's Companion to Euripides*. Leiden/Boston: Brill, 2020, p. 627-660. v. 1.

WRIGHT, Elinor Scollay. *The form of lament in Greek Tragedy*. Tese (Doctorado em Filosofia) – Faculty of the Graduate School of Arts and Sciences, University of Pennsylvania, Pennsylvania, 1986.

Notas

¹ La edición es la de Kassel (1976). Seguimos a Grimaldi (1988, p. 14) en la traducción de πάθη como “emociones”. Cf. Tovar (1990, p. 95-96, 166), Racionero (1994, p. 158) destaca que encontramos una idéntica descripción de las consecuencias de las pasiones -constante en Aristóteles- en *Ética a Eudemo* (II, 4, 1221b37); *Ética a Nicómaco* (II, 3, 1104b15); *Magna Moralia* (I, 8, 1186a34).

² Cf. también Konstan (2016).

³ Derderian (2001, p. 12) destaca el hecho de que el lamento persista en el contexto del ritual arcaico y clásico como una respuesta verbal inmediata al dolor.

⁴ Para el *crescendo* del lamento a lo largo de la obra, cf. Romero Mariscal (2002, p. 361).

⁵ Para un rico y detallado análisis remitimos a Dunn (1996, p. 101-114). Cf. También Romero Mariscal (2004).

⁶ Respecto de sus críticas al trabajo de Dunn, cf. Suter (2003, p. 414-422).

⁷ La edición base es la de Diggle y las traducciones nos pertenecen.

⁸ Cf. También Alexiou (1974) y Holst-Warhaft (1995).

⁹ Cf. también Easterling (1993, p. 19-20); Albin (1999, p. 170 y ss.). Respecto del *kommós*, cf. Méridier (1948, p. 80); Barlow (1997); Di Marco (2005, p. 259 y ss.).

¹⁰ Para un análisis del fuego en *Troyanas* y la puesta contemporánea argentina de Szuchmacher (2005), cf. Rodríguez Cidre (2018-2019).