

El otro Eurípides: melodramas y tragicomedias

José Luis CALVO MARTÍNEZ
Universidad de Granada

Resumen

Este trabajo estudia los rasgos definitorios del grupo de dramas euripídeos, difíciles de clasificar pero específicamente distintos de las “tragedias”, que preludian la Comedia Nueva y la Novela.

Abstract

The aim of this paper is to analyze the characteristic traits of the group of Euripidean dramas known as “tragicomedies” or “melodramas”. These traits show them to be specifically different from the tragedies and more akin to New Comedy or even Novel.

Palabras clave: Eurípides, Literatura, Tragedia, Melodrama.

Para centrar correctamente en su perspectiva el asunto que vamos a tratar, conviene considerar, antes que nada y muy brevemente, el carácter de la tragedia de Sófocles –el dramaturgo que llevó el género a su culminación. Simplificando muchísimo, claro está, la clase de tragedia que consagró Sófocles y sobre la que teoriza Aristóteles en la *Poética*¹, consiste en la dramatización de un conflicto – y, en definitiva, el fracaso – entre la voluntad libre del héroe y la presencia opresiva de una fuerza externa y sobrehumana, la *Ananke* (Ἀνάγκη), que se expresa plásticamente a través de un mecanismo universal inexorable de acción y reacción, o, si se quiere, de una formidable fuerza innominada². Dada la unidad

1. Desde el propio comienzo, pero Cf. especialmente 1449^{ss}.

2. Sófocles suele utilizar la expresión ἀναγκαία Τύχη, Cf. *Ayante* 485 (Tecmesa) ὦ δέσποτ' Αἴας, τῆς ἀναγκαίας τύχης ὄκ ἔστιν οὐδὲν μείζον ἀνθρώποις κακόν, 803 Οἷ ἄνω, φίλοι, πρόσθητ' ἀναγκαίας τύχης, y *Electra* 48 τέθνηκ'

de concepción del conflicto trágico, y del propio héroe, la *acción* que resulta es también de carácter unitario; surge de la interacción entre el carácter del protagonista y sus circunstancias; y es simple y directa: es una línea ascendente, sin desviaciones, cuyo final es perfectamente previsible y, por supuesto, doloroso.

Las obras de Sófocles son perfectas en muchos sentidos, pero, sobre todo, porque formalmente no tienen fisuras ni duplicidades; hay una perfecta unidad en lo que se refiere al héroe trágico; una perfecta unidad en la acción, que carece de desviaciones y temas secundarios; hay una perfecta unidad y coherencia de pensamiento: Sófocles es un autor que debería estar situado entre los Presocráticos en los libros de historia de la filosofía griega, porque, en realidad, lo que hace es trasladar el plano humano el pensamiento mecanicista de, por ejemplo, Anaximandro. Lo que Anaximandro afirma en su tratado sobre la naturaleza, en prosa y con toda claridad – que los elementos de la naturaleza se compensan ("se pagan retribución") cuando hay un exceso por parte de uno de ellos³ – eso mismo dice Sófocles en sus tragedias, aunque en forma dramática y sobre un escenario: un crimen es un exceso, un desequilibrio, que exige otro crimen para restaurar el equilibrio de las cosas. De ahí la impresión de frialdad⁴ que producen sus obras y la sensación de desesperanza y pesimismo que traslada al espectador.

Pero vayamos ya a *Eurípides*. En términos generales, empezaré diciendo que todo lo que vemos en Sófocles de coherencia y de uniformidad desaparece cuando leemos las obras de Eurípides. Incluso un lector poco avezado en la filología clásica observará que obras como *Bacantes*, *Medea*, o *Hipólito* son bastante diferentes de otras como *Ión*, las *Ifigenias*, *Helena*, *Orestes* o *Electra*. Las primeras son más parecidas a las de Sófocles, las segundas tienen un "happy end" – todo acaba bien. Y son diferentes también, aunque en menor medida, de *Troyanas*, *Hécuba*, *Andrómaca* o *Suplicantes*. Esta circunstancia, la enorme diferencia entre las obras de Eurípides, ya había sido observada por los antiguos.

³ Ὁρέστης ἐξ ἀναγκαίας τύχης.

3. Cf. Fr. 1 (*Simplic. Comm. a la Física 24.13*): 'Α. ... <ἀρχήν> ... εἶρηκε <τῶν ὄντων τὸ ἄπειρον ... ἐξ ὧν δὲ ἡ γένεσις ἐστι τοῖς οὐσι, καὶ τὴν φθορὰν εἰς ταῦτα γίνεσθαι κατὰ τὸ χρεῶν: διδόναι γὰρ αὐτὰ δίκην καὶ τίσιν ἀλλήλοισ τῆς ἀδικίας κατὰ τὴν τοῦ χρόνου τάξιν.>

4. Recordemos, por poner un solo ejemplo, el momento culminante de *Electra*, la muerte de Clitemnestra (vv. 1415): cuando la madre grita "Ay de mí, herida soy", *Electra* interrumpe el verso para animar a *Orestes* con gélida crueldad: "asesta un doble golpe, si tienes fuerza" (παῖσον, εἰ σθένεις, διπλήν).

Sin duda los filólogos alejandrinos que comentaron a los trágicos ya lo habían observado, porque el argumento (ὑπόθεσις) que precede al *Alceste*, y que se basa en estos comentarios antiguos, dice: «el drama es, más bien, del género satírico porque desemboca en la alegría y el gozo contra el carácter trágico. Tanto el *Orestes* como *Alceste* son excluidos como inapropiados a la poesía trágica porque, pese a que comienzan por la desgracia, terminan en la felicidad y la alegría, cosas que están unidas más bien a la comedia»⁵. Y en la *hipóthesis* del *Orestes*, que se debe nada menos que a Aristófanes de Bizancio, se dice: «el drama tiene un desenlace propio de la comedia.... es de los que tuvieron más éxito en la escena, pero el peor debido al *ethos*: en efecto, todos (sc. los personajes) eran malos excepto Pílates»⁶.

Esto, que los antiguos se limitan a registrar o a constatar sin llevarlo más lejos, a algunos comentaristas modernos, más susceptibles, les produce incluso irritación y emiten contra Eurípides un juicio muy negativo como autor de tragedias. Así, por ejemplo, para Alfred Croiset⁷ «Eurípides presenta una naturaleza contradictoria y caprichosa que no puede crear un sistema dramático "bien arreté"; Eurípides no tiene un método fijo y, si alguna de sus obras tiene unidad, ello se debe a un artificio imaginado "après coup"». Por su parte, W. Schmid⁸ que Eurípides «escribió demasiado para sus dotes» (se entiende "escasas"). En fin, un inteligente especialista en Eurípides, como Rivier⁹, considera (con el beneplácito de Conacher¹⁰) las últimas obras de Eurípides como un conjunto de dramas fallidos ("tragedie manquée"); dramas fallidos en los que Eurípides nos da excitación escénica a cambio de tragedia auténtica. Y habla de "dos Eurípides".

Ésta es la tónica generalizada de la crítica eurípidea hasta bien entrados los años 20 de nuestro siglo. Con el florecimiento y la pujanza de los estudios eurípideos son numerosos los autores que dedicaron trabajos monográficos al

5. Arg Alc.1.23-27 τὸ δὲ δράμα ἐστὶ σατυρικώτερον ὅτι εἰς χαρὰν καὶ ἡδονὴν καταστρέφει ... καὶ ἐκβάλλεται ὡς ἀνοίκεια τῆς τραγικῆς ποιήσεως ὃ τε Ὀρέστης καὶ ἡ Ἄλκηστις ὡς ἐκ συμφορᾶς μὲν ἀρχόμενα, εἰ εὐδαιμονίαν δὲ καὶ χαρὰν λήξαντα, ἃ ἐστὶ μᾶλλον κωμωδίας ἐχόμενα.

6. Arg Or.1.28 τὸ δράμα κωμικώτερον ἔχει τὴν καταστροφὴν...39-40 τὸ δράμα τῶν ἐπὶ σκηνῆς εὐδοκιμούντων, χεῖριστον δὲ τοῖς ἦθεσι. πλὴν γὰρ Πιλάδου πάντες φαῦλοι ἦσαν.

7. Cf. *H.Lit.Gr, Paris, 1887-99*, vol. III pp. 302-74.

8. Cf. *Geschichte der griechischen Literatur, Munich, 1961², 1 Teil, 3 Band*, p.334.

9. A.RIVIER, *Essai sur le tragique d'Euripide*, Paris, 1975².

10. D.J. CONACHER, *Euripidean Drama. Myth, Theme and Structure*, Toronto, 1967.

dramaturgo. Casi todos, naturalmente, se esfuerzan por llegar a una clasificación de sus obras aunque, a mi juicio, no son pocos los que derrochan excesivo tiempo e ingenio para establecer una cronología para las mismas a toda costa. No es necesario que me entretenga ahora en pasar revista a todas las agrupaciones que se han realizado de las obras de Eurípides. Ocuparía demasiado tiempo y, por otra parte, tampoco sería interesante: generalmente se trata de disertaciones alemanas que el lector puede consultar en la obra citada de Schmid-Stählin¹¹. Sólo diré que se han utilizado los más diversos y, a veces, discutibles parámetros para tal fin: así, la forma de la párodos, la toma de decisiones por parte de los personajes - independientemente o inducidos por otros - y la métrica, por supuesto. Y no hay que silenciar la actitud del propio Schmid que renuncia a utilizar un parámetro único y al final nos ofrece una clasificación caótica de ocho grupos en la que uno lleva por título "Problemas de amor y matrimonio"; otro "Piezas de la saga tebana"; otro "Tragedias tardías de fecha insegura"; otro "Orestes", etc, etc...

Sin embargo, no parece imprudente afirmar que estos juicios son, al menos, injustos. Y, sobre todo, injustificados. Porque ¿acaso significa esto que a Eurípides se le olvidó hacer tragedias buenas, tragedias bien construidas, después de componer la *Medea* o el *Hipólito*? Eso no sucede en ninguna profesión, y en el caso de Eurípides resulta obvio que ello no fue así, porque su última obra, las *Bacantes* - representada el año siguiente al de su muerte - vuelve a ser una tragedia clásica, una tragedia verdadera al estilo de las de Sófocles.

Ello significa que habrá que buscar la razón de estas diferencias en otra parte. Ya incluso en el siglo pasado críticos más sensibles como K.O. Müller¹² habían mantenido una actitud más respetuosa hacia Eurípides hablando de un «grupo de "obras de intriga" en las que Eurípides reemplaza la verdadera acción trágica (que sólo surge de las grandes pasiones) por un lujo de sucesos que llenan la escena y complican la acción, que excitan la curiosidad y producen sorpresa».

Pero el cambio radical se ha dado en el siglo XX por obra de dos trabajos que señalaron la causa profunda de que Eurípides hiciera dramas tan diferentes: ésta no es otra que la concepción trágica de Eurípides y los trabajos son de W.

11. *ob.y vol.cit.* p. 335-37, nota 20..

12. *Cf. History of the Literature of Ancient Greece, to the period of Isocrates.* (Trad. ... by G. C. LEWIS), Londres, 1847.

Schadewaldt¹³ y de H.D.F.Kitto¹⁴. Ambos señalan que es la concepción, la idea, o, si quieren, la intención "trágica" del autor la que explica: a) que Eurípides componga dramas diferentes a los de Sófocles; y b) diferentes entre sí. E incluso encuentran no que hay varios Eurípides, sino varias fases en Eurípides según la idea trágica que quería transmitir éste a los atenienses.

Para W. Schadewaldt el predominio de la pasión agrupa las obras escritas hasta el año 425; un segundo grupo – hasta el 415 – está formado por dramas que tienen como argumento la guerra (no olvidar que es justamente en estos años cuando la guerra del Peloponeso alcanza su plenitud). Finalmente, una tercera y última fase está representada por los dramas antes citados y bastantes otros de los que sólo conservamos fragmentos y que en su mayoría llevan nombre de mujer: *Hypsipyle*, *Auge*, *Melanipa Sabia* y *Melanipa Encadenada*, *Antiope*, etcétera¹⁵.

Con respecto al primer grupo no hay mucho que decir, aunque se puede disentir de Schadewaldt: es discutible una separación tajante en tres etapas; e incluso se puede cuestionar que se trate de *etapas* propiamente dichas. No podemos olvidar que *Bacantes* e *Ifigenia en Áulide* son las últimas obras de Eurípides, obras póstumas, y que *Bacantes* es una tragedia típica y la *Ifigenia* no. Por tanto sería más prudente suponer que Eurípides compuso obras muy distintas en una misma etapa de su vida. En lo que atañe a la idea trágica, al contrario que en Sófocles, el conflicto no se presenta de manera unitaria: para empezar, en ninguna de las tragedias euripídeas del primer grupo interviene sólo la ciega Necesidad en tanto que causante de una cadena de eventos que entretejen el destino individual del héroe. Más bien, aquello a lo que el héroe (Hipólito, Fedra o Penteo) se enfrenta y frente a lo que fracasa, es un conjunto de fuerzas ineludibles para el ser humano: la unión de los sexos (Afrodita), o las fuerzas irracionales irreprimibles que hay en nosotros y que simboliza Dióniso. Este principio, que también es esencialmente trágico porque es universal y profundo, y lleva a la ruina, le hace a Eurípides concebir tragedias como *Hipólito* o

13. Cf. *Monolog und Selbstgespräch. Untersuchungen zur Formgeschichte der griechischen Tragödie*, Berlin, 1926.

14. Cf. *Greek Tragedy*, Oxford, 1939.

15. El elenco completo de las tragedias "femeninas" (aparte de las conservadas) comprende las siguientes que se nos han transmitido fragmentariamente: *Alcmena*, *Álope*, *Andrómeda*, *Antígona*, *Dánae*, *Estenobea*, *Ino*, *Mujeres Cretenses*, *Peliadas* y el drama satírico *Lamia*. Cf. F. JOUAN-H. VAN LOOY, *Euripide. Tragédies. 1.3 Partie. Fragments*, Paris, 1998-2002.

Bacantes.

Respecto de las obras de la segunda categoría (no la llamaremos etapa para evitar, como antes señalé, ver un evolucionismo estricto), la idea trágica consiste en la dramatización de las consecuencias de la presencia del mal entre los hombres simbolizado, sobre todo, por la guerra. Esta idea dio origen a varias tragedias, las llamadas "tragedias de la guerra" (o "político-sociales") – *Troyanas*, *Hecuba*, *Andrómaca* y *Suplicantes*, sobre todo. Aquí ya no es necesaria ni siquiera la unidad de protagonista. Si es el sufrimiento de las víctimas de la guerra lo que pretende Eurípides reflejar en las obras citadas, es incluso mejor que haya varias víctimas, que no haya *un solo* protagonista; y, desde luego, no es posible, ni deseable, que la acción sea unitaria: nunca lo podría ser, claro está, en el sentido sofócleo de interacción entre carácter y circunstancias, pues el personaje no obra, sólo "recibe" o "padece". Aquí, no obstante, todavía podemos hablar de "tragedia" ya que sólo hay dolor de un individuo frente a algo superior a él e ineludible.

Nos queda por considerar –y a ello vamos a dedicar el resto de esta exposición– el tercer grupo, esos dramas que no son propiamente tragedias aunque en ellas, cómo no, haya personajes que sufren mucho. Desde el punto de vista de la idea trágica, su novedad frente a los otros es que se introduce a la Τύχη, al Azar, como principal instrumento hermenéutico del acontecer humano. Y no simplemente para producir excitación y suspense. Ya en las tragedias de Sófocles el Azar jugaba un papel importante junto a la Necesidad – pensemos en el *Edipo Rey* y en el *Ayante* (Cf. nota 2): en estas obras de Eurípides, en cambio, prevalece el Azar sobre la Necesidad. Si la creación de la Tragedia obedece al propósito de confortar al hombre (o "purgarlo" mediante la κάθαρσις, como dice Aristóteles) mediante la escenificación de los procesos que generan en el mundo el dolor y la muerte, y ello bajo el imperio de la Necesidad, la aceptación del papel que juega el Azar junto a la Necesidad significa precisamente una ampliación hermenéutica: ya no se trata sólo de explicar y racionalizar el dolor, sino la totalidad del incierto y cambiante acontecer humano. De esta manera Eurípides, sin renunciar a la Necesidad, al menos bajo la forma de las aludidas fuerzas universales, destaca y pone en primer plano al Azar. Enseguida veremos que no le faltaban razones para introducirlo.

Ahora bien, hasta el momento hemos supuesto que hay un tercer grupo de dramas. ¿Es ello cierto? ¿Hasta qué punto se puede hablar de una categoría diferente de las dos que hemos considerado hasta ahora? El filólogo antes citado, Kitto, de hecho los subdivide en dos grupos: uno que él llama "Tragicomedias" (*Alcestris*, *Ion*, *IT*, *Helena*) y otro al que da nombre de "Melodramas" (*Electra*,

Orestes, Fenicias, IA). En realidad, admite implícitamente que exagera al referirse a estos subgrupos como "especies" diferentes de drama ya que en verdad presentan más similitudes que diferencias. Lo que une a Tragicomedias y Melodramas, por encima de todo, es la finalidad, que constituye su nota esencial, de ser "teatralmente eficaces"; las diferencias estriban en que las Tragicomedias son alegres y se articulan en argumentos excitantes y complicados, mientras que los Melodramas son sombríos y buscan más la descripción del carácter de los personajes que la brillantez y las complicaciones argumentales¹⁶. Es cierto que este planteamiento no deja de ser atractivo, pero tiene el inconveniente de que deja sin contenido serio a estas piezas; y, sobre todo, que no se basa en la *estructura* de las propias obras. Y, sin embargo, esto es lo que había hecho ya en F. Solmsen, quien había publicado un trabajo que lleva por título "Zur gestaltung des Intriguenmotivs in den Tragödien des Sophokles und Euripides"¹⁷. Se trata de un estudio de índole formal, como indica el propio título, que dos años más tarde sería desarrollado y completado por otro con el título "Euripides' Ion im Vergleich mit anderen Tragödien"¹⁸. En estos trabajos F. Solmsen analiza impecablemente la estructura de los cinco dramas (*Ion, Orestes, Electra, Ifigenia Taurica, Helena*) y descubre que se trata de una estructura idéntica, con algunas variantes, en la que hay una primera parte que conduce a la *anagnórisis* o reconocimiento entre los dos protagonistas principales (Orestes y Electra en *Orestes, Electra, Ifigenia Taurica*; Ion y Creusa en *Ion*; Helena y Menelao en *Helena*). Esta va seguida de un plan de venganza y/o huida y salvación (venganza en *Electra*; salvación y huida en *Ifigenia, Orestes, Helena*). Esta segunda parte, que suele seguir inmediatamente al reconocimiento, recibe el nombre de *mechánema*. Desde el punto de vista formal, por consiguiente, estas obras reciben la denominación, desde Solmsen, de *dramas de anagnórisis-mechánema* (o reconocimiento-intriga). Naturalmente, dentro de esta estructura hay variantes. Así, el *Ion* se diferencia del resto por su especial complicación: hay *dos anagnórisis* – una falsa (la de Ion y Juto) y otra verdadera (Ion-Creusa) y *dos mechánemata* de venganza (el intento de asesinato de la madre contra el hijo y viceversa), ambos fallidos. Y el objetivo final es la *anagnórisis* definitiva de madre e hijo.

16. Cf. p. 330: "The Electra and the Orestes are of the same kind of drama as the tragicomedies, though perhaps of a different species.but what is common to them is much more fundamental, and that is the new attitude towards the dramatic art".

17. Cf. *Philologus* 87 (1932), pp. 1 ss.

18. Cf. *Hermes* 69 (1934), pp. 390 ss.

Que la anagnórisis es un elemento esencial de toda tragedia (incluso la autoanagnórisis del *Edipo Rey*) es algo que ya había dejado bien claro Aristóteles en la *Poética*¹⁹. Lo novedoso de estos dramas de Eurípides es el encadenamiento de uno con el otro. Aunque, en realidad, no es estrictamente original, ya que se trata de la mismísima estructura de la *Odisea* –un hecho que Solmsen, curiosamente, parece no haber tomado en cuenta.

Parece claro, por tanto, que pese a las diferencias de tono, de enfoque o de intensidad, que pueden existir entre las cinco obras, la propia estructura formal las unifica y hace que formen un grupo perfectamente reconocible. *Electra* y *Orestes* pueden ser más sombrías, pero pertenecen a la misma categoría que *Ifigenia Táurica*. A estas habría que añadir algunas más, generalmente protagonizadas por personajes femeninos, de las que conservamos solamente fragmentos: este es el caso de la *Antíope*, obra asombrosamente similar al *Ion* en muchos rasgos, pero sobre todo en el juego de la anagnórisis y mechánema: sus hijos gemelos Anfión y Zeto, abandonados al nacer, están a punto de matarla, pero se produce el reconocimiento debido a un viejo esclavo y, juntos, planean matar al tirano Lycos a quien servía Antíope como esclava. Quizá también la *Hipsipila*, *Melanipa* y otras.

He aquí, pues, el grupo de dramas que nos ocupa. No es importante el nombre que les demos. Tragedias no son, desde luego. Podríamos introducir una división entre ellos, con Kitto, y distinguir entre Tragicomedias y Melodramas. O bien englobarlos a todos, como Conacher y Rivier²⁰, bajo la denominación común de "dramas psicológicos y novelescos". O quizá llamar a todos ellos "Melodramas": desde luego lo son en sentido etimológico y, si examinamos, además de su estructura, otras características que los unifican, podemos aceptar que se acercan bastante a lo que hoy llamamos vulgarmente "melodrama".

Vamos, pues, a examinar estas características.

1. Comenzaré aludiendo brevemente, para empezar, a un rasgo que pertenece al plano de la forma – algo cuyo valor es para nosotros difícil de captar, pero que probablemente pesaba de manera decisiva en la sensibilidad de los espectadores antiguos y desde luego, en la voluntad creativa del propio poeta. Me refiero a los *elementos métricos y musicales*. Cierto que Eurípides siempre fue un innovador

19. 1450a.33 πρὸς δὲ τούτοις τὰ μέγιστα οἷς ψυχαγωγεῖ ἡ τραγωδία τοῦ μύθου μέρη ἐστίν, αἵ τε περιπέτεια καὶ ἀναγνωρίσεις, etc.

20. *Op. cit.*

en este terreno; también en sus tragedias. Pero es en los melodramas donde la propia forma –y el tono general del drama– exigían cambios notables. Un elemento estructural como la anagnórisis comporta, en su momento culminante, un diálogo lírico (i.e.cantado) de tensa emoción, donde la música no podía ser serena ni la métrica limitarse a los tranquilos períodos del ritmo eolio. Por otra parte, el hilo argumental conducía a situaciones en que un personaje necesariamente tiene que dar rienda suelta a sus sentimientos. Así la explosión emotiva de Creusa en sus reproches a Apolo por su violación y abandono propició la composición de una de las arias más bellas de Eurípides²¹. Es para estos diálogos líricos o epirremáticos, y para sus arias, para los que Eurípides desarrolló, hasta rozar la perfección, un metro de estructura muy simple que se encuentra inicialmente en Esquilo (nunca en Sófocles), y que ofrecía posibilidades ilimitadas en su realización. Me refiero al docmio – una unidad métrica (de estructura $\underline{\cup}$ – $\underline{\cup}$ –) que puede contraerse en 5 sílabas largas o expandirse hasta 10 breves; de manera que, como se articula en dímetros, puede llegar a haber en un sólo kolon 20 sílabas breves (o 10 largas). No resulta difícil imaginar las posibilidades expresivas que ello ofrece en una aria de 60 o más kola, como la citada del *Ion*. Pero, en su afán innovador, Eurípides va más lejos: incluso una párodos como la de *Ifigenia Táurica* está formada por un diálogo lírico entre Ifigenia y el Coro que une, de forma espectacular, lo emocional con lo lírico-informativo sirviéndose de estos metros de maleable estructura rítmica. Es la forma más alejada a la que se podía llegar desde el originario canto de marcha que se adecuaba perfectamente a la entrada del Coro.

De la música poco sabemos, pero podemos adivinar, por las críticas de los antiguos, que era muy llamativa y moralmente perniciosa, en esa su curiosa concepción ética de la música tan difícil de comprender para nosotros. Claro que no es difícil imaginar al troyano del *Orestes* danzando procazmente a los sones de una música frigia sincopada y blanda²².

2. Un elemento fundamental del melodrama es el ARGUMENTO. Todos los dramas que estamos considerando poseen un argumento muy bien construido: no presenta saltos bruscos que cambien radicalmente el curso de la acción; y no hay atentados contra la lógica o la verosimilitud en el desarrollo de los hechos, siempre que se acepte el presupuesto inicial que suele ser una situación o un hecho

21. Cf. *Ion*, 859-922.

22. Versos 1369-1502.

milagroso, como que un niño recién nacido, hijo de una mujer y un dios, sea transportado por los aires de Atenas a Delfos; o que una muchacha, a punto de ser sacrificada, sea sustituida por una cierva y llevada al Quersoneso taúrico; o que un personaje tenga un doble fantasmal (o un fantasma que hace de doble suyo) para realizar el dirty work y, por supuesto, dar emoción a la acción. Pero, una vez que se acepta esta situación básica, y los personajes comienzan a moverse, ya no hay fallos. La acción se complica y diversifica; se acelera o, al contrario, se ralentiza para crear suspense mediante la introducción de agones brillantes desde el punto de vista retórico, discusiones agudas sobre asuntos candentes de la vida contemporánea²³. Y, por supuesto, todo tiene que terminar felizmente. El happy end sustituye a la catarsis. Y si para ello tiene que colaborar un dios desde la máquina (cosa que, por cierto, sólo sucede en *Ifigenia Táurica* y *Orestes*) tampoco importa mucho.

La acción melodramática es exactamente lo que transcurre entre el final del prólogo y la aparición del *deus ex machina*. Y esta suele ser perfecta y, como he señalado, con cambios muy variados de fortuna. Nada tiene, pues, que ver con la acción lineal de la tragedia en la que el héroe actúa sin torcer el curso en el camino hacia su propia ruina; aquí lo que tenemos son varias situaciones y eventos que les ocurren a los personajes. He aquí la diferencia: ante una tragedia como la *Electra* de Sófocles el espectador se pregunta: "¿qué hará Electra o qué hará Orestes?"; ante un melodrama como el *Orestes* de Eurípides, lo que se pregunta es "¿qué les pasará a Electra y Orestes?" "¿Se salvarán o les matarán?"

3. Si con respecto a la acción y al argumento las diferencias son las señaladas, con respecto a los PERSONAJES son también notables. Si no hay tragedia, no hay héroe trágico. Si la acción trágica surge, como sabemos, de la interacción entre el héroe y sus circunstancias, el protagonista será un carácter que se va revelando en su complejidad frente a los otros personajes (pensemos en la complejidad del carácter de Edipo que es el buen rey frente al coro; el amante esposo frente a Yocasta, y el odioso tirano frente a Creonte y Tiresias).

En el melodrama, en cambio, esto es irrelevante por lo que el carácter deviene, se degrada en tipo: Orestes es sencillamente el aristócrata degenerado que se encuentra atrapado con su hermana y su mejor amigo y tiene que salvarse;

23. Son muy conocidos, para dejarlos sin citar, los debates sobre democracia y tiranía en *Suplicantes* (vv. 399 ss.) o sobre la auténtica "nobleza" en la *Electra* (vv. 308 ss.) por limitarnos a sólo dos ejemplos.

Creusa es la *mater dolorosa*, etc. Dicho de otra manera: son personajes planos, de una sola dimensión. Y aunque esta dimensión pueda estar muy bien delineada incluso en los personajes secundarios, como Toante en la *Ifigenia Táurica* y Teoclímeno en la *Helena*, no son otra cosa que "El Bárbaro", fácilmente engañado por la astucia de una mujer griega. Pílates es el amigo fiel hasta la muerte. Y así los demás.

4. Si ya estos rasgos de índole estructural, que estamos llamando "melodramáticos" acercan claramente el drama a lo que luego será la Novela por un lado y la Comedia Nueva por otro, hay otra serie de elementos complementarios que faltan en la tragedia clásica, como no podía ser menos, y ponen de manifiesto las mismas tendencias.

a) Para empezar hay que aludir al realismo, o quizá mejor, al naturalismo, porque constituye uno de los rasgos más distintivos de Eurípides y de los más significativamente disruptores del concepto mismo de Tragedia. En efecto, ésta tiene como referentes necesarios, un tiempo remoto y un héroe grande, *semnós*, ambos completamente alejados del espectador ateniense. Es cierto que, al ser aceptado el héroe como símbolo de la humanidad sufriente, cumple el mínimo requerido para que un espectador pueda sentir piedad y temor ante su caída – los ingredientes de la catarsis aristotélica. Pero, en realidad, la tragedia se caracteriza por la lejanía y la estilización. Fue Eurípides el primer autor que instaló la contemporaneidad en el escenario²⁴. Y la contemporaneidad se manifiesta de

24. Sobre la contemporaneidad en Eurípides tratan la mayoría de los trabajos sobre el autor y muchos de los que versan sobre política y sociedad en la época de Eurípides. Cito algunos que tienen como objeto específicamente este aspecto: Cf. E. DELEBECQUE, *Euripide et la Guerre du Péloponnèse*. Paris, 1951, Ch. COLLARD, "Formal debates in Euripides' drama" *G&R* 22(1975), pp. 58-71, V. DE BENEDETTO, *Euripide: teatro e società*. Turín, 1971, V. DE BENEDETTO, *Euripide e il suo tempo*. Milán, 1972, Odone LONGO (ed.), *Euripide: letture critiche*. Milano, 1976, A. POWELL (ed.), *Euripides, Women, and Sexuality*. London and New York, 1990, R. SCODEL (ed.), *Theater and Society in the Classical World*. Ann Arbor, Mich. University of Michigan Pr., 1993, A.H. SOMMERSTEIN, S. HALLIWELL, J. HENDERSON, and B. ZIMMERMANN (ed.), *Tragedy, Comedy and the Polis. Papers from the Greek Drama Conference Nottingham, 18-20 July 1990*. Bari, 1993, J. V. BAÑULS, "Tragedia y compromiso político", en K. ANDRESEN, J.V. BAÑULS y F. DE MARTINO (edd.), *El teatro, eina política*. Bari, Levante Editori, 1999, Christopher. ROCCO, *Tragedy and Enlightenment. Athenian Political Theory and the Dilemmas of Modernity*. University of California Press, 1997.

varias maneras. Por supuesto, haciendo que los personajes sean *más cercanos a nosotros*: Orestes, Electra e Ifigenia son, cómo no, figuras que pertenecen al universo mítico que les era familiar a los atenienses; pero ya no dicen ni hacen lo que se espera de ellos: obran como lo haría un ateniense del s.V en sus circunstancias. De otro lado, la contemporaneidad se pone de manifiesto en el *anacronismo de palabras y hechos*- los discursos antes aludidos sobre la nobleza de los siervos, sobre la democracia y la tiranía, etc. Es cierto que este realismo está presente en todas las obras de Eurípides (pensemos en las reflexiones de Medea sobre las mujeres), pero tiene más peso y justificación en los melodramas.

Finalmente, la manifestación más llamativa del realismo es el *naturalismo²⁵ o pintoresquismo*: es impensable en la tragedia una *párodos* como la de *Ion* en la que, primero, aparece éste barriendo el pórtico del templo con una escoba de ramas de laurel -y espantando a los pájaros- y a continuación las mujeres que acompañan a Creusa desde Atenas, el coro, describen los frisos del templo délfico como si fueran turistas²⁶. Todo ello prelude el naturalismo, característico de la época helenística, de las *Siracusanas* de Teócrito²⁷ cuando describen el palacio de Ptolomeo y el tráfico de la gran urbe de Alejandría.

b) Hay otro conjunto de rasgos que son más característicos de la novela romántica que del teatro. Porque los melodramas de Eurípides no sólo preludian la novela, sino que tienen, a veces, una cierta coloración romántica.

El primero, claro está, es el erotismo. Pero no me refiero a lo que ciertos estudiosos alemanes llaman "die Probleme der Erotik" en Eurípides²⁸ y que se refiere, de un lado, al hecho de que Eurípides es el tragediógrafo que más veces puso en escena a las mujeres bajo sus diferentes estados y con todos sus problemas; y, de otro, que muy a menudo sus dramas presentan amores problemáticos o aberrantes (adulterios, incestos, el "motivo de Putifar" en Fedra y Estenobea). Todo ello es cierto y constituye un aspecto más del realismo que acabamos de considerar. No, yo me refiero a las expresiones y escenas de amor romántico que contemplamos, después de la anagnórisis, en el *Orestes*, *Electra*, *Ifigenia Táurica* y *Helena*. Aquí hay, sin embargo, un hecho notable y no es otro

(trad. esp. Barcelona, 2000).

25. Cf. E.M. BLAIKLOCK, *The Male Characters of Euripides. A Study in Realism*. Wellington, 1952.

26. Cf. *Ion* 185 y ss

27. Cf. *Theoc.* 15.78 ss.

28. Cf. SCHMID-STÄHLIN, *op.cit.* pp.698 ss.

que las escenas de amor aludidas son entre hermanos (Orestes/ Electra o Ifigenia) o entre esposos de mediana edad como Helena y Menelao.

Es de sobra conocido que el erotismo es una enorme laguna en la literatura griega (sólo hay una leve sugerencia, enseguida cercenada, en el episodio de Odiseo y Nausícaa en el canto VI de *Odisea*) y ello debido a las archiconocidas condiciones sociales que regían las relaciones entre los varones griegos y sus mujeres. Eurípides siente la necesidad de cubrir, de alguna forma, esa laguna puesto que las condiciones sociales, y los roles, han cambiado mucho al final del siglo V en Atenas - y probablemente muy en relación con la guerra que en todo tiempo y lugar ha influido de una u otra forma en la "emancipación" femenina.

Pero el mito no le proporciona motivos adecuados para ello. Por eso tiene que aprovechar momentos de tensión máxima en que las expresiones amorosas entre hermanos o esposos pueden sustituir a las explosiones eróticas entre amantes sin violentar la sensibilidad moral de los espectadores²⁹. Aun así, en el *Orestes* Eurípides se cura en salud subrayando expresamente que son hermanos³⁰. Otro elemento, no sin relación con el anterior, y que enlaza estos dramas hacia atrás con la *Odisea* y hacia adelante con la novela, es la unión de aventura y riesgo con *φιλία* entre los protagonistas. Esta *φιλία* que subraya - y destaca - Mathiesen³¹, se traduce en constantes apelaciones a la fidelidad mutua y, en definitiva, al principio frecuentemente aludido de "salvarse o morir juntos" - y, como motivo, aparece unido al elemento estructural del mechánema.

Y, cómo no, el exotismo de lugares (el Quersoneso taúrico, el Egipto de Proteo) y de personajes: el más llamativo es el aludido troyano del Orestes, que ha venido con Helena desde Troya, que se encuentra abanicándola con un paipai de plumas cuando entran Orestes y Pílates a matar a Helena y que, finalmente, sale gimoteando en docmios su propia cobardía y cantando, sin duda, en el blando

29. Es llamativamente enternecedor el diálogo entre Helena y Menelao en *Helena* 622 - 635 (Με.) τοῦτ' ἔστ' ἐκεῖνο: ξυμβεβᾶσί μοι λόγοι οἱ τῆσδ' ἀληθεῖς. ᾧ ποθεινὸς ἡμέρα, ἢ σ' εἰς ἐμὰς ἔδωκεν ὠλένας λαβεῖν. (Ελ.) ᾧ φίλτατ' ἀνδρῶν Μενέλεως, ὁ μὲν χρόνος παλαιός, ἡ δὲ τέρψις ἀρτίως πάρα. ἔλαβον ἀσμένα πόσιν ἐμόν, φίλαι, περὶ τ' ἐπέτασα χέρα φίλιον ἐν μακρᾷ φλογὶ φασσφόρωι. (Με.) κἀγὼ σέ: πολλοὺς δ' ἐν μέσσοι λόγους ἔχων οὐκ οἶδ' ὁποῖου πρώτον ἀρξώμαι τὰ νῦν. (Ελ.) γέγηθα, κρατὶ δ' ὀρθίους ἐθειράς ἀνεπτέρωσα καὶ δάκρυ σταλάσσω, περὶ δὲ γυῖα χέρας ἔβαλον ἠδονάν, ᾧ πόσις, ὡς λάβω.

30. Ver *Electra* 223: "no renuncio a cuidar con mano de hermana tu cuerpo de hermano".

31. Cf. *Electra, Taurische Ifigenie und Helena, Untersuchungen zur Chronologie und zur dramatischen Form im Spätwerk des Euripides*, Gotinga, 1964.

modo musical frigio.

En fin, casi por asociación de ideas no puedo dejar de referirme a la comicidad que deja su huella sistemática –y espasmódicamente– aquí y allá quitando seriedad y justificando de alguna manera el que se haya dado el nombre de "Tragicomedias" a estos melodramas. Hay muchos rasgos cómicos, como la exclamación de Electra en el *Orestes* cuando Helena se corta los cabellos por su hermana Clitemnestra³². Mas no se trata de la presencia ocasional de "personajes" dotados de una cierta comicidad que siempre han formado parte del paisaje de la Tragedia (para no salir de Eurípides pensemos en la comicidad de la escena de Cadmo y Tiresias en *Bacantes*) - y siguen presentes en Shakespeare. La diferencia estriba en que la comicidad de la tragedia es siempre un contrapunto y sirve como válvula de escape de la tensión trágica, mientras que en el melodrama es un elemento constitutivo del código melodramático que apunta directamente a su naturaleza de no-tragedia. A este elemento pertenece, en cierto modo, la ironía que aquí es no-trágica. Es antitética a la ironía trágica: si ésta consiste en el contraste entre el conocimiento verdadero de los espectadores acerca de un hecho ruinoso que afecta al protagonista y la ignorancia – o la falsa ilusión – de éste, en el melodrama consiste justamente en lo contrario: en la suposición, por parte del protagonista, de una situación ruinoso, cuando el público sabe que no lo es. Por poner un solo ejemplo: después que, en *Ifigenia Táurica*, todos hemos visto vivo (o muerto de miedo) a Orestes, aparece Ifigenia lamentando su muerte que ella cree segura a partir de un sueño simbólico, el derrumbamiento de la columna del palacio de los Átridas.

5. Hasta ahora me he referido a los rasgos, formales y de otra índole, que unifican a este grupo de obras. Hay, sin embargo, otra circunstancia que puede explicar sus rasgos unitarios e incluso el carácter general de los mismos. Me refiero a que los 5 dramas aludidos (y varios de los perdidos, al menos los que antes hemos señalado, *Antiope*, *Hipsipila* o *Melanipa*) fueron concebidos, escritos y representados entre los años 413 y 406, es decir, los últimos años de la Guerra del Peloponeso -los últimos de la vida de Eurípides. Esta es una circunstancia que podría ser importante para explicar el por qué el poeta eligió esta forma, y esta temática, de manera obsesiva al final de su vida. El hecho de que sean los años en

32. Cf. vv. 128-9 : "¿Habéis visto que sólo se ha cortado las puntas por no empañar su belleza? Es la misma de siempre". En griego: 129 ἴδετε γὰρ ἄκρας ὡς ἀπέθρισεν τρίχας, σῶζουσα κάλλος; ἐστι δ' ἡ πάλαι γυνή.

que, perdido lo mejor de la juventud de Atenas, ya nadie creía en una posible victoria sobre los lacedemonios bien podría justificar el que el teatro de estos años tenga un carácter fuertemente escapista.

¿No escribió Aristófanes en estos años las *Aves* donde Evélpides, "el bien esperanzado" (¡qué irónico nombre!) y Pistetero (como los personajes de Eurípides, "fiel a su compañero") huyen de la tierra para fundar una ciudad en el aire -Cuconubolandia? No parece ilógico pensar que el afán de aventuras, la huída o el regreso de lugares exóticos y, en definitiva, la evasión de la realidad sea una de las notas dominantes en la literatura ática de la época. Si ya la literatura en sí, como sostiene Freud, es una suerte de rodeo para evitar la realidad real, la literatura de evasión lo es de una manera especial: si la guerra del Peloponeso no va a tener buen fin, que al menos los dramas tengan un final feliz.

Pero es que las circunstancias políticas podrían haber tenido una cierta incidencia en la obra de Eurípides también en este otro sentido. Recordemos los sucesos más relevantes del final de la guerra: en 413 queda destruida la flota ateniense en Sicilia, y sus hombres, muertos o condenados a trabajar como esclavos en las canteras. Sólo dos años más tarde (411) tiene lugar la revolución oligárquica que fracasa y al año siguiente (410) la victoria de Cícico en que Atenas destruye, a su vez, la escuadra espartana. Y cuatro años más tarde (406) hay una nueva victoria ateniense en las Arginusas, cuyo premio para los generales vencedores es la muerte por no haber recogido a tiempo los cadáveres de los caídos en la batalla. A los dos años Atenas perdía definitivamente la guerra. Nunca hasta entonces habían podido los atenienses ver en acción el caprichoso comportamiento de *Tyche*.

Claro está que intelectos profundos, como el de Tucídides, tenían otra clase de explicación fundada sobre la psicología del hombre; y que una mente filosófica podía escrutar los hechos y concebir el encadenamiento de los mismos como algo necesario e inexorable. Pero sin duda la imaginación popular lo veía, sin albergar duda alguna, como las maquinaciones del acaso, la Τύχη - una diosa a la que justamente por esta época comenzaron a levantar templos.

Y, después de todo, quizá *Ananke* y *Tyche* no son sino las dos caras de una misma moneda. Y ambas las utilizó Eurípides como explicación del humano acontecer, como antes veíamos³³.

En fin, para resumir y terminar. Si todas las obras de Eurípides muestran

33. No habría que olvidar que Aristóteles en el Libro 2 de la *Física* las admite como causas junto a las cuatro ideadas por él, aunque con restricciones.

una tendencia a la disolución de la Tragedia clásica, son las últimas, las que hemos venido llamando Melodramas, las que lo manifiestan en mayor medida. Hay en ellas gérmenes de capital importancia porque van a pervivir y fructificar en los nuevos géneros literarios que verán la luz en época helenística, especialmente en la Comedia Nueva. Casi podríamos afirmar que la *Ifigenia Táurica*, por ejemplo, es un drama con forma de Tragedia, ingredientes de Comedia Media y espíritu de Comedia Nueva.

Y también la novela, por supuesto. Uno de los motivos preferidos del melodrama, la Comedia Nueva y la Novela es precisamente el del niño o los gemelos expuestos que luego se reconocen y son reconocidos por sus padres. He destacado este rasgo porque pone de relieve otra característica de la obra eurípidea que está muy en relación con el papel que concede al Azar y con el talante de un hombre que está viviendo los últimos estertores de la guerra. Me refiero a una actitud que podríamos atrevernos a llamar "existencialista" si le aplicamos, *mutatis mutandis* y con las debidas reservas, el término que se acuñó para los pensadores europeos de la postguerra. No olvidemos la definición que da de "hombre" esta filosofía como "ser-arrojado-al-mundo".

Pues bien, nada expresa mejor esta idea en términos teatrales que esos niños abandonados - Ión, Anfión y Zeto, Béoto y Eolo (en *Melanipa*), Euneo y Toante (en *Hipsipila*) y tantos otros -literalmente arrojados a este mundo y dejados en manos del azar. A estos expósitos hay que añadir tantos seres desamparados y desvalidos, especialmente mujeres y niños, que pueblan los dramas de Eurípides.

Esta actitud "existencialista" es, quizá, un signo de crisis por la nueva era que se acerca. Pero a esta era pertenece ya el nuevo tipo de ser humano que nos descubre Eurípides y que tan acertadamente describe Solmsen en su citado artículo "Ion..."³⁴. Se trata de un hombre de sentimientos matizados que sustituye la violencia por la amargura y la brutalidad por el tacto, la compasión, la amistad, el respeto; y que posee una intimidad ("innerlichkeit") de la que carecen los grandes héroes de la tragedia clásica.

Finalmente, por señalar una última clase de influencia hacia el futuro del melodrama eurípideo. Las arias, tan características del mismo, sirvieron de modelo para un sinfín de *cántica* que representaban bailarinas y cantores ambulantes en la época helenística. Y, especialmente, para un tipo degradado de melodrama, el mimo cantado del que conservamos en papiro un par de especímenes³⁵. El primero

34. Cf. nota 18.

35. Cf. *POxy III 413*.

de ellos, al que los editores han puesto el nombre de "*Cariti3n*" por la protagonista, es una burda imitaci3n de la *Ifigenia Taurica*: la joven Cariti3n se encuentra en manos de un rey b3rbaro, que habla una jerga ininteligible aunque a veces dice algo en griego, el cual est3 a punto de sacrificarla a Selene. Pero ha llegado su hermano con un contingente de griegos y con su amigo, que se comporta como un payaso, y le rescatan. Todo ello escrito en una tosca prosa r3tmica, pero con acompa1amiento musical, percusi3n y casta1ueles. Literariamente es deleznable e, incluso, presenta concesiones hacia la Comedia Antigua a juzgar por el elemento grosero, que contiene en abundancia. ¡Triste final para una saga como la de los Agamemn3nidas y m3s triste a1n para un personaje como P3lades, cuya grandeza en Esquilo consist3a en no hablar, y que termina haciendo de payaso por los teatrillos helen3sticos!