

## Función de las partes corales en el *Hercules furens* de Eurípides

Irene Weiss  
Universidad de Mainz  
Alemania

### I

**E**l *Hercules furens* de Eurípides ha sido y es objeto de un largo debate. Especial interés han despertado la cuestión de la unidad de la obra, la mayor o menor culpabilidad del héroe en el desencadenamiento de la acción dramática o su humanidad-divinidad.<sup>1</sup> La función del coro en cambio ha sido irregularmente estudiada.<sup>2</sup> Esto es tanto más notorio cuanto que el poeta otorga al coro sin duda un tratamiento muy dispar: un notable peso formal en la primera parte, hasta la primera μεταβολή (eliminación de Lico), en lírica estrófica y ligando los episodios; en la segunda parte, en cambio, una descomposición y pérdida de la forma estrófica (lírica astrófica)<sup>3</sup> luego de la aparición de las divinidades Lisa e Iris en escena. Para quienes sostienen una tripartición de la obra,<sup>4</sup> se agregaría la notable ausencia del coro en la tercera parte, si exceptuamos el dístico de la ἔξοδος.

1 Un resumen de las distintas posiciones en K. H. LEE: *Human and Divine in Euripides' Heracles, Vindex Humanitatis*, Armidale 1980, 34-45.

2 Del primer estásimon se ha ocupado S.A. BARLOW: *Structure and Dramatic Realism in Euripides' Heracles*, *G & R* 29, 1982, 115-125; del segundo H. PARRY: *The Second Stasimon of Euripides' Heracles*, *AJPh* 86, 1965, 363-374, quien da una interpretación acabada de la discutida unidad del estásimon; también en W.E. HIGGINS: *Deciphering Time in the Heracles of Euripides*, *QUCC* 18, 1984, 89-109, se encuentran análisis parciales de la función del coro en la obra. Para un análisis general de los coros eurípeos, cf. M. HOSE: *Studien zum Chor bei Euripides*, Stuttgart 1991, 2 vol.

3 Análisis e interpretación de la métrica en la segunda parte del H.f. en H. SENG: *Metrik, Struktur und Zahlen-verhältnisse in Euripides, Herakles* 875-921.1016-1086.1178-1213, en *Mousiké. Metrica ritmica e musica greca*. In memoria di Giovanni Comotti, a cura di B. Gentili e F. Perusino, Pisa-Roma 1995, 219.

4 Cf. G.M.A. GRUBE: *The drama of Euripides*, London 1941, 85; H.D.F. KITTO: *Greek Tragedy*, Londres 1961, 237; H.H.O. Chalk: 'Ἀρετή and βία in Euripides' Heracles, *JHS* 82, 1962, 7; J.C. KAMERBEEK: *Unity and Meaning of Euripides' Heracles, Mnemosyne* 19, 1966, 3 s.; J.-A. SHELTON: *Structural Unity and the Meaning of Euripides' Heracles, Eranos* 77, 1979, 101-110.

El coro se caracteriza así por dos actitudes muy dispares, pues o interviene cantando o está ausente de la acción dramática. De ello deriva su importancia funcional, ya que no sólo acompaña el hilo argumental, sino que guía los estados emotivos y la reacción del espectador, anticipando mediante pautas compositivas y referencias intra- y extratextuales el desenvolvimiento trágico.

Para ver cuál es la contribución estructural del coro en la obra, hay que definir primero los apoyos que sostienen la acción dramática y que dependen, en parte, de la disposición que Eurípides otorga al mito tradicional, pero en parte también de las innovaciones que introduce. Tiene razón Lee cuando afirma que el momento culminante y punto de articulación del díptico compositivo es la epifanía divina a partir del v. 815.<sup>5</sup> La aparición de Iris y Lisa en escena desbarata de un golpe toda la esperanza trabajosamente alcanzada por la familia del héroe y por el coro; el impacto transforma la emotividad ascendente provocada hasta ese momento por la acción, en su contraparte, es decir en un sentimiento de fracaso, moderado en parte por la intervención de Teseo.

Pero además hay tres novedades euripideas que afectan esencialmente a la acción dramática.<sup>6</sup> En primer lugar, Lico. Su persona concentra toda la tensión amenazadora que caracteriza la primera parte. Su profunda *δυσγένεια* contrasta fuertemente con la *εὐγένεια* de Hércules hasta el momento de la primera *μεταβολή*; al mismo tiempo su conducta abyecta prefigura el extremo de bajeza que alcanzará el propio Hércules en la segunda parte. La segunda innovación consiste en colocar el infanticidio cronológicamente *después* de los trabajos, con lo que desaparece como vía expiatoria. Si Hércules ha cumplido ya con los trabajos, éstos no pueden ser castigo por el infanticidio, ni tienen carácter de servidumbre. En Eurípides, Hércules ha elegido ofrecer sus servicios a Euristeo para posibilitar el regreso de su anciano padre a Argos; así, en calidad de *εὐεργέτης* (877, 1252, 1309), de *ἄριστος*, benefactor de los hombres, limpia la tierra de monstruos (20), y se presenta sin tacha (1310) al combate en que ha de vencerlo, locura mediante, la divinidad. La *ἀρετή* plena del héroe acrecienta el efecto de su caída. La eliminación de la vía expiatoria presentada por los trabajos abre la posibilidad de una nueva salida (tercera innovación), representada por la oportuna llegada de Teseo, quien ofrece hospitalidad al héroe caído.

Las dos situaciones en extremo antitéticas por las que pasa Hércules, a saber, su aparición como salvador (514 ss.) y luego la humillación de verse

5 Cf. LEE: 1980, 35; G.W. BOND: *Euripides' Heracles* (ed.), Oxford 1981, xxi.

6 Cf. KAMERBEEK 1966, 3; CHALK 1962, 18, interpreta las tres innovaciones como sostenes estructurales de la unidad dramática.

convertido en el asesino de sus propios hijos, tensa el díptico estructural de la tragedia. La llegada de Teseo, precisamente en el momento en que Hércules despierta a la conciencia de lo ocurrido, abre un tercer momento dominado por el diálogo y la razón, que permite conjugar ambas experiencias extremas en un nuevo Hércules.<sup>7</sup> Eliminado el motivo de la expiación del crimen, el diálogo permite meditar sobre la justicia divina y sobre las bondades de la amistad, expresadas aquí en el apoyo humano y la propuesta constructiva de Teseo. Anfitrión, a quien Hércules reconoce como su único padre (1265), lo acompaña parcialmente. El coro en cambio ya no interviene más, está derrotado, y las últimas palabras que dirige a Anfitrión (exceptuando el dístico del éxodo) expresan su propio sentimiento de fracaso (1078-1081): τότε θανεῖν σ' ἐχρῆν ... "Hubiera debido morir entonces".

## II

El coro que ingresa en la *párodos* (107-137)<sup>8</sup> está integrado por ancianos que quieren hacer presente a la familia de Hércules su amistad. Los ancianos habitantes de Tebas, en su vejez desvalida e incapacitada para la acción (108, 113, 119, etc.), son la contraparte dramática de la juventud efectiva y victoriosa encarnada por Hércules. Son coetáneos de Anfitrión, pero se diferencian de él por su actitud frente a las amenazas de Lico: Anfitrión afirma su esperanza en un cambio (104-106), los ancianos del coro en cambio están más bien del lado de los ἄνδρες κακοί, sin esperanzas (106).

Según observa Hose,<sup>9</sup> los ancianos por un lado se presentan como cantores y se comparan al blanco cisne, anunciando así el desarrollo pindárico del primero y segundo estásimon, por otro, advierten sobre el papel relevante que toca a los hijos de Hércules.

Son en efecto reiteradas las alusiones a Píndaro: a) la *párodos* tiene una estructura triádica (dos estrofas y un *épodo*), semejante a la estructura de un epinicio; b) otra alusión parece encontrarse en la metáfora del caballo (121-123), símbolo de la competencia victoriosa y heroica en los epinicios, imagen de la vejez inválida en la *párodos*; c) pero la referencia

7 H. ROHDICH: *Die Euripideische Tragödie*, Heidelberg 1968, 88-94, destaca la tensión que presenta el diálogo de Hércules y Teseo entre la postura tradicional de defensa del mito y el rechazo de éste por la escuela sofista.

8 HOSE, I 88-89 y 176 ha analizado los elementos de intertextualidad de la *párodos* sobre todo en relación a la *párodos* de *Vespae*. Al juego alusivo sobre el *Agamemnon* volveremos en III y en notas 11 y 34.

9 Cf. I, 91-92, y especialmente 174.

más evidente es la de los vv. 112-113<sup>10</sup> (ἔπεα μόνον καὶ δόκημα νυκτερωπὸν ἐννύχων ὀνειρώων) por su semejanza con la *Pít.* 8, 95-96 (ἐπάμεροι· τί δέ τις· τί δ'οὐ τις· σκιάς ὄναρ/ ἄνθρωπος). Sin embargo, el marco de la reflexión es muy diferente en uno y otro texto. Píndaro presenta la sentencia como una advertencia al vencedor, asistido por Apolo y portador de esperanza (ἐλπῖς) gracias a su juventud victoriosa. En la antinomia planteada por la famosa sentencia, la salvación sólo puede depender del rayo divino enviado por Zeus (96).<sup>11</sup> En los vv. 96-97 de la *Pítica* el motivo de la luz se reitera tres veces, y es evidente que la fuente de la luz y del brillante rayo está en lo alto. La sentencia pues pone la medida humana al triunfo del mejor atleta.

En la *párodos* en cambio la sentencia sirve a resumir el tono del insuperable límite humano, del dolor por la vejez y por una situación irreversible, de la confrontación amarga con la injusticia. Los ancianos del coro no pueden aspirar ya a la juventud –y consecuentemente a la victoria–, que opera como raíz promotora de la esperanza en Píndaro. Es por ello que el coro, parodiando incompletamente a Píndaro (112-113), se coloca del lado de la oscuridad definitiva. Para Anfitríon, en concordancia con *Istm.* 8, 16 (χρῆ δ' ἀγαθὰν ἐλπιδ' ἀνδρὶ μέλειν), la esperanza es un constitutivo del ἀνῆρ ἀγαθός (105-106). No duda de que hay un joven que la promueve, y quien pone en él su esperanza (como Anfitríon) resulta ἀγαθός. De la *párodos* por el contrario está ausente toda esperanza, pues la muerte rodea no sólo al coro, sino también a los hijos de Hércules, sin padre (114) y amenazados de muerte (135 ss.). Mediante tal reversión de la imagen de la esperanza (la muerte inminente hace desechar toda esperanza en el regreso salvador del héroe, y ello afecta en consecuencia la afirmación de Anfitríon) profundiza el coro en la *párodos* la irremediable situación en que están sumidos familia y amigos del héroe. Este comportamiento hondamente pesimista, de marcado corte anti-epinicial, influye tanto sobre el ánimo de los suplicantes como sobre el espectador.

10 Cf. BIELER, *WS* 51, 1933. Sobre la frecuencia de la metáfora a partir de Homero, ver Bond, 96. Reiteradamente se ha señalado el paralelismo con *Agam.* 82, cuando el coro se compara con un sueño (ὄναρ) errante. Cf. además *Agam.* 420 y 491, donde el sueño es índice del engaño de los sentidos. La resonancia es también métrica, pues tanto 420 ss. como el pasaje eurípideo son yambos sincopados.

11 “L'uomo è “qualcuno” e “nessuno”, è allo stesso tempo un semidio e un nulla. È qualcuno se lo illumina la luce divina nel compimento delle sue azioni, e allora consegue il successo e la fama”, según la interpretación de Gentili en la Introducción a: Píndaro *Le Pitiche*, Introduzione testo critico e traduzione di B. GENTILI, Fondazione Lorenzo Valla, 1995, p. LXII.

## III

El diálogo entre Anfitrión y Lico (140-235) y el subsiguiente alejamiento de los suplicantes del altar protector desencadenan la rebeldía de Anfitrión contra Zeus (339-347). Preceden además inmediatamente al primer *estásimon*, que se presenta como respuesta a las deshonrosas palabras de Lico contra Hércules (151-164). El canto (348-441) de tono ritual tiene rasgos de un *θρηνος* y expresa la convicción de que el héroe está muerto.<sup>12</sup> Las evidentes reminiscencias de la *párodos* del *Agamemnon*, donde el *αἴλιμος* repetido (121, 138, 159) sirve de apoyo ritual al recuerdo del filicidio cometido por Agamenón, cumplen una función anticipatoria o premonitoria del canto fúnebre por los hijos de Hércules.<sup>13</sup> De la primera antístrofa a la primera parte de la tercera estrofa despliega el coro el *dodecathlos*<sup>14</sup> heroico. El coro sacrifica algunos de los trabajos más conocidos, como el del jabalí; el tratamiento y cantidad de versos de los sucesivos trabajos es, por otro lado, muy desigual. El poeta da además un orden peculiar a los trabajos.<sup>15</sup> El Jardín de las Hespérides, que en el canon posterior aparece al final, como coronación de la ímproba tarea y evidencia de la gloria alcanzada por el héroe, está en el *H.f.* en posición central, encarnando la experiencia culminante.<sup>16</sup> Llegado a la mitad del ciclo de los trabajos, el héroe alcanza la plenitud en el Jardín donde no hay ni muerte ni vejez; el último trabajo en cambio exige penetrar en el submundo, donde sólo impera la muerte. Tal disposición refleja la estructura compositiva y presagia la curva de la tragedia: hacia la mitad de la obra, en efecto, se alcanza la dicha, y al final, gracias al diálogo con Teseo, comprende Hér-

12 La evidencia de que se trata de un *θρηνος* la da el *αἴλιμος* de 348. Para Aristófanes de Bizancio es un *θρηνος* y un *ἕμνος* a la vez, cf. U. von WILAMOWITZ-MOELLENDORF, Eurípides *Herakles* (ed.), Berlin 1895 repr. 1981-85, III, 84. En cuanto a la convicción o no del coro sobre la muerte de Hércules, cf. la larga nota de Bond, 146s.

13 El hecho de que una divinidad (Ártemis-Hera) sobrevuele el desenlace trágico, la invocación del coro a Zeus (cf. *Agam.* 160 ss.) y la mayor o menor aceptación de su papel decisivo en el desarrollo de la acción, confirman la intención intertextual y avalan la afirmación sobre el *αἴλιμος*.

14 F. BROMMER (*Herakles*, Köln-Wien 1972, 59) duda de que Eurípides quiera enumerar exactamente doce trabajos. Bond, 153, por

el contrario, ve en el *te* copulativo que liga los sucesivos trabajos evidencia suficiente de que son doce. Que éstos no son los únicos trabajos resulta de las palabras del mismo Hércules, 1271s. y 1353.

15 BARLOW, 91, a partir del número de versos, ve un *pendant* compositivo y estructural entre este *estásimon* y el discurso del mensajero. Aparte de lo dudosa que resulta una equiparación fundada en la cantidad de versos de una parte lírica, tan difíciles de establecer, yerra además en el análisis compositivo, impregnado de consideraciones subjetivas, y no percibe la importancia que tiene el orden de los trabajos, cf. 118.

16 WILAMOWITZ, II 38; BOND, 166.

cules el extremo de humillación en que se encuentra (1306-7: ἄνω κάτω στρέψασα; cf. además 1395-1402).<sup>17</sup>

Bajo esta perspectiva adquiere también sentido la tensión hacia el futuro que ejercen las anticipaciones: el ἐσπέριον ἐς ἀλλάν del sexto trabajo y el descenso a las profundidades del mar en el séptimo (400-2) anuncian en modo complejo el último trabajo: la inmortalidad que el héroe toca<sup>18</sup> en el Jardín tiene como contracara el perderse en las tinieblas del Hades; la muerte del dragón enroscado al árbol como paso previo a alcanzar las manzanas anticipa la muerte de Lico como paso previo al goce de la armonía familiar.

Como ya se ha dicho, el *estásimon* entrelaza las formas de θρηῆνος y ὕμνος; lo que comienza como un lamento adquiere luego carácter himnico. El mismo coro llama a su canto, de marcado carácter cultural, un himno (355). Evidencia de ello es la composición ternaria:<sup>19</sup> hay tres pares estróficos; la tercera estrofa y antistrofa son también tripartitas.<sup>20</sup> Se agrega a esto la reiteración de los ἐφύμνια al final de cada estrofa (*mésodo*) y antistrofa (*épodo*): sobre todo los dos primeros tienen una explícita atmósfera sacra (Διὸς ἄλλος, 351; θηροφόρον θεῶν/Οἰνωᾶτιν ἀγάλλει, 379).

Por sobre todo, sin embargo, está el motivo de un Hércules que crece como centro inspiratorio, sacro-cultural, salvífico, válvula de la emotividad y de la reflexión del coro, y de sus hijos, herederos de sus virtudes, quienes resumen la preocupación más alta del coro. Aunque veladamente, el coro está en camino de una divinización del héroe,<sup>21</sup> a lo que apunta la atmósfera cultural antes señalada. El crecimiento del héroe parece implicar necesariamente un decrecimiento de Zeus en su calidad de benefactor y salvador de los hombres. Frente a Zeus traidor (339-347), el *estásimon* exalta a Hércules σωτήρ.

17 Contribuye a la especial significación del Jardín en la composición del primer *estásimon* y en la curva total de la tragedia el eco intratextual que ofrece el epíteto ὑμνῶδους aplicado a κόρας (394), probablemente una novedad eurípidea (cf. *Theog.* 275 y 518, λιγύφωνος; en *E. Hipp.*, 742-3, se las llama: 'Ἐσπερίδων τῶν αἰοιδῶν; cf. *A.R.* 4, 1399, 'Ἐσπερίδες... ἐφίμερον αἰείδουσαι, y 1407, λίγ' ἔστενον). Este ὑμνεῖν sugiere una correspondencia entre el himno al héroe desaparecido en el Hades que actualmente cantan los ancianos del coro (355) y el de las Hespérides siempre celebrantes. Si, como quiere WILAMOWITZ (III, 100), tanto el Jardín como el descenso al Hades son empresas caracterizadas por la experiencia del más allá, la creación del epíteto ὑμνῶδους puede reforzar en el espec-

tador el sentimiento de la pérdida definitiva del héroe. Una consecuencia de la ubicación central del coro sería además la de realzar el papel decisivo del canto, preanuncio temático del segundo *estásimon*.

18 Según DIODORO (IV 10, 7-11, 1-2) el oráculo de Delfos le anuncia a Hércules que alcanzará la inmortalidad una vez ejecutados los trabajos.

19 Cf. BOND, 147.

20 Se puede agregar la adjetivación triádica del camino que han de emprender los niños, 431-4: ἀνόστιμον, ἄθειον, ἄδικον.

21 PARRY, 364, señala que la perceptible divinización de Hércules en el segundo *estásimon* conlleva un inevitable peligro, dada su evidente incongruencia en una oda epinicial. Esta creciente amenaza opera ya sin embargo desde el primer *estásimon*.

Este motivo continúa en el diálogo entre Anfitrión y Mégara, quienes se desesperan ante la inminencia inevitable del sacrificio que sólo Hércules puede evitar (460-1); crece con ello, consecuentemente, la tensión en el enfrentamiento con Zeus (498-502, 520-2).<sup>22</sup> En su apelación final al esposo desaparecido Mégara le suplica que aparezca, aunque sea como sombra (σκιά, 494) o sueño (ὄναρ, 495): inclusive en una existencia menguada, de reflejo, podría el héroe salvarlos, ser φῶς, luz. Los dos vocablos evocan el pasaje de la *Pít.* 8 aludido por el coro, pero con una reinterpretación de las imágenes de sombra y sueño, pues ahora aun la sombra de Hércules podría ser salvadora, es decir, equivalente a la luz. Contradicción inaceptable a nivel racional y que sin embargo anuncia la aparición del héroe en la escena siguiente. También la fervorosa plegaria de Mégara a Hércules confirma la actitud divinizadora y aparece como complemento cultural de la encolerizada diatriba de Anfitrión a Zeus.

Tensada al máximo la cuerda de la antítesis Zeus-Hércules, de la que el coro se hace implícitamente cómplice, aparece Hércules. Su llegada produce un completo *renversement*, pues quien estaba en el submundo (516) sale a la luz (ἐς φάος μολών, 524 y 531). En una exhortación de características rituales, ordena a la familia quitarse las bandas fúnebres ("Αιδου, 562) y mirar hacia la luz (φῶς ἀναβλέψεσθε, 563), observando con los ojos los queridos dones (φίλας ἀμοιβάς ...δεδοροκότες, 564) que vuelven de las tinieblas subterráneas (τοῦ κάτω σκότους, 563). La insistencia en la luz como símbolo de la salvación<sup>23</sup> expresa la convicción de que la presencia del héroe equivale a la de Zeus σωτήρ (521-2) y contribuye a presentar su aparición como una epifanía. Luego de esta escena, es inevitable que las palabras finales de Hércules (*el amor por los propios hijos iguala a los hombres*, 634) lleven a una máxima expansión de los sentimientos. En este clima emotivo ha de razonar y sacar sus conclusiones el coro.

#### IV

De la tensión alcanzada en el primer *estásimon* depende en gran medida el efecto de plenitud y euforia que envuelve al coro una vez que la μεταβολή se cumple: cuando el héroe, inesperadamente, vuelve, el coro cree ver claro, para él se hace la luz. La elaboración lírica que el coro logra de los elementos que culminan en la εὐτυχία actual da por resultado el

22 La insistencia de Mégara en el poder salvador de Hércules (y no de Zeus), aún después de acaecida la ansiada μεταβολή, potencia notablemente la tensión.

23 Cf. WILAMOWITZ, comentario al v. 531, quien anota la equivalencia φάος: σωτηρία. La salvación es doble para toda la familia: porque Hércules se ha salvado de la muerte y porque salva a quienes están en peligro de muerte.

segundo *estásimon* (637-700).<sup>24</sup> El coro considera que puede realizar inferencias: reaparecen así los mismos motivos de las otras partes corales (vejez, juventud, canto), pero reinterpretados.

Las antítesis juventud-vejez (637-8) y tinieblas-luz (663-4), y el rechazo proverbial de las más grandes riquezas, contribuyen a adensar el clima emotivo originado por el encuentro del héroe con sus hijos. A este momento recapitulatorio del coro sucede el de la reflexión (a', 655-72). Desde el fondo del propio sentimiento de amor (al héroe y su familia, al justo) y de odio (a Lico, a los traidores, al *δυογενής*), el coro busca una solución racional que establezca un orden de valores en la administración divina de juventud y de vejez, y se inspira para ello en la experiencia inmediata de Hércules: habiendo vencido a la muerte, no sólo ha dado cuenta de los monstruos impuestos por Euristeo, sino que ha abatido el monstruo de la muerte para los *εὐγενεῖς*. Frente al motivo de la doble juventud en su tratamiento anterior (Teognis 1007 ss.; Baquílides 3, 88 Sn.; Eurípides *Suppl.* [probablemente anterior a *H.f.*] 1080 s.), caracteriza al *H.f.* (655 ss.) la tensión y polarización de las manifestaciones del bien, asociadas por su naturaleza, y las del mal, agregando para las primeras el beneficio de una segunda vida. Retomando el tema de la teodicea (669-672), el coro hace responsable a los dioses de la confusión reinante, con lo que induce al espectador a aumentar su apoyo emotivo a Hércules.

Juventud y *ἀρετή* no sólo corresponden juntas, aunque los dioses no se hayan encargado de asociarlas. Tienen que *resplandecer* también juntas. A ello sirve el encomio que el coro entona en la estrofa b, y que esta vez, a diferencia del primer *estásimon*, es exaltación del héroe vuelto a la vida, a quien el coro llama por primera vez por su nombre. Ahora el epíteto (*καλλίνικος*, 681) con que se lo invoca puede ser reinterpretado: Hércules es vencedor de las tinieblas infernales. El sostén semántico del segundo par estrófico es metapoético<sup>25</sup> y de inspiración pindárica: quien celebra mediante el canto a alguien digno de ser celebrado adensa su propia existencia asociándose (*συγκαταμειγνύς*, 674) a las Musas y a las Gracias. Cantando, aunque anciano, a Mnemosine (679), el coro ingresa, junto con

24 PARRY, 363-4, considera "innecessary hypothesis" la de los críticos que ven en este *estásimon*, en particular en la segunda estrofa, un signo de la inhábil composición de la pieza y una intromisión personal del poeta, y justifica por el contrario su funcionalidad y su obediencia a las convenciones generales de la composición encomiástica.

25 Que el canto es centro temático del segundo par estrófico lo ponen en evidencia las reiteraciones, variaciones y asociaciones sobre el vocabulario musical (673-695): *Χάριτας, Μούσαις, μὴ ζῶην μετ' ἄμουσας, ἐν στεφάνοισιν, ἀοιδός, κελαδεῖ Μναμοσ., ἀείσω, χέλυς ἑπτατόνος, μολπάν, αὐλόν, Μούσας, ἐχόρευσαν, παιᾶνα, ὕμνοῦσαι, καλλίχοροι, παιᾶνας, κύκνος, ἀοιδός, κελαθήσω, ὕμνοισιν*, 22 palabras en 23 versos.

su *laudandus*, en una totalidad que lo salva del olvido. La composición circular que establecen el οὐ παύσομαι de 673 y su eco en la cláusula οὔπω καταπαύσομεν Μούσας (685-6) del final de la estrofa puede ser un índice más del deseo de continuar un canto sin fin. El motivo del canto que no cesa, ya en *H.h.* III (*in Apoll.*) 177-8 y con un acento de intensa vocación lírica en el proemio a la primera elegía de Teognis (1, 1-2 y 15), abre al coro la posibilidad de reinterpretar su propia existencia. Ahora es, por sobre todo, cantor.

Como *laudator* el coro logra *superar* la vejez que hasta aquí le oprimiera (692), y, en el movimiento de ascenso laudatorio que lo inspira, la renovada metáfora del cisne tiene ahora su eje en la dimensión del canto y no en la blancura canosa, índice de vejez (110).<sup>26</sup> Finalmente, a la doble posibilidad genealógica del primer *estásimon* (εἴτε Διός.../ εἴτ' Ἀμφιτρύονος Ἴων, 353-4) responde aquí el coro con el momento de exaltación climática: Διὸς ὁ παῖς (696).<sup>27</sup> El *peán* del coro refleja y es contraparte humana del imperecedero *peán* a Apolo que entonan las Delfades. El objeto mismo del canto asciende: hijo de Zeus, como Apolo, como las Musas. El coro tensa aquí al extremo las cuerdas del arco delicado que liga – y separa – al hombre y a la divinidad. Roza inclusive la ὕβρις: más que por su alta cuna (εὐγενία, 696), Hércules es grande por sus trabajos (μοχθήσας, 698), por medio de los cuales ha dado a los mortales una vida sin agitaciones (ἄκυμον, 698), eliminando el terror de los monstruos (699-700). Como culminación, Hércules ha de eliminar a Lico (el nombre “lobo” adquiere aquí especial significación), último monstruo al que se ve enfrentado.

La euforia vital que alcanza el coro celebrando al héroe y a τὸ εὔ (694) aparece como contracara de la carencia existencial con que los ancianos se definían en la *párodos*. El mundo adquiere una congruencia nueva: el canto se identifica con lo cantado, sin límites temporales. La realidad que experimenta el coro es inversa a la expresada en la alusión pindárica de la *párodos*, porque ahora constata la reversibilidad de los hechos. Aunque se acerca a la *Pít.* 8, con todo el rayo salvador – y en esto su posición no ha cambiado respecto a la *párodos* – tiene su origen en el submundo y no en lo alto. Así, por presente que parezca el tópico pindárico de la consagración poética y de la función celebratoria del poeta,<sup>28</sup> el coro

26 Cf. HOS: I, 91.

27 Una interpretación simplificadora del texto ofrece J. Gregory (Eurípides' Heracles, YCS 25, 1977, 259-275), quien sostiene la tesis de que el tema de la doble paternidad es el que define el sentido de la obra.

28 Cf. el trabajo ya clásico de H. MAEHLER: *Die Auffassung des Dichterberufs im frühen Griechentum bis zur Zeit Pindars*, Göttingen 1963, 84-85. Para la relación de poeta consagrado y comitente, v. B. GENTILI: *Poesia e pubblico nella Grecia antica*, Roma 1989<sup>2</sup>, especialmente VIII, 173.

ha perdido, en su exaltación, la medida del límite, siempre presente en Píndaro.<sup>29</sup> Se adensa de este modo el efecto dramático y se llega a una máxima concentración lírica antes de la catástrofe.

## V

El tercer *estásimon* propiamente dicho (763-814) está precedido por un *Epirrema* (734-761) que acompaña y comenta la muerte de Lico en el interior del palacio, en una alternancia de metros líricos, sobre todo *docmios*, con los trímetros yámbicos del corifeo; la parte lírica tiene su responsión estrófica a partir del v. 750.

La reversión que ha constatado el coro en el segundo *estásimon* se resuelve en el *μεταβολή κακῶν* del comienzo del preludio (735): ahora son los ancianos del coro quienes proclaman el cambio y confían en él. Son ellos quienes expresan la profunda *μεταβολή* en curso con efusión de lágrimas de alegría (742). Su vocabulario reflexiona una nueva categoría: la de la inversión (del tiempo, de los valores, de la realidad toda): ὁ πρόσθ' ἄναξ (735), πάλιν ὑποστρέφειν (736), παλίρρους πότημος (738), πάλιν (745), ἃ πάρος (745). Todo ahora se divide en un antes y un después, y el antes es el que retorna. Lo que el coro ha intuido en las partes líricas anteriores y expresado en la composición (evocaciones internas, reiteraciones, reflejos) se concreta. El recurso de la anticipación (primer *estásimon*) reaparece desde la perspectiva inversa, pues se realizan ahora las expresiones de deseo negativas de Anfitrión contra Lico en momentos anteriores de la tragedia: δίκην δώσεις θανῶν (740) remite a θνήσκων ἀνήρ/ἔχθρὸς τίνων τε τῶν δεδραμένων δίκην (732-3); ὕβρεις ὑβρίζων (741) remite a ὕβριν ὑβρίζεις (708); εἰς ἀμείνονας σέθεν (741) remite a ὑφ' ἡμῶν τῶν ἀμεινόνων παθεῖν (211).<sup>30</sup> Luego de la concentración emotiva de la estrofa (ἃ πάρος οὔποτε διὰ φρενὸς ἤλπισ' ἄν, 745), la antistrofa reconduce al tono reflexivo con una pregunta que pretende ahondar en el origen de la desatinada afirmación de que los dioses no tienen fuerza (757-9).<sup>31</sup> La palabra δίκη se repite tres veces (739, 740, 756); la justicia divina concentra la atención del coro, para quien es ella ahora la categoría que permite interpretar los sucesos en curso. El espectador percibe la ironía del autor detrás de esta piedad popular tan semejante a la de Esquilo, pues quien ha alzado repetidas veces su voz contra el más grande de los dioses ha sido Anfitrión, con el asentimiento del coro. El

29 Cf. PARRY, 364.

30 WILAMOWITZ, III, 169.

31 La pregunta, que Bond 261 interpreta

como búsqueda de un πρώτος εὐρετής, del primer ateo, es reminiscencia de *Agam.*, 681 τίς ποτ' ὠνόμαζεν ᾧδ'...

curso de la tragedia demostrará que las conclusiones y enseñanzas del coro se fundan en un profundo error originado en sus inferencias racionales. La μεταβολή que preparan los dioses es mucho más grande que la producida con la llegada de Hércules.

El primer par estrófico del *estásimon* propiamente dicho continúa la oda del triunfo iniciada en el segundo *estásimon*. Hay entre estrofa y antistrofa un fuerte paralelismo compositivo, reiteradamente señalado por la crítica: el χοροὶ χοροὶ καὶ θαλιαί de la estrofa, reflejo de la ladera humana de la fiesta, es constatación de la esperanza realizada (771). A la ladera divina de la antistrofa (θεοὶ θεοί, 772) corresponde la elaboración de la teodicea: los dioses se hacen cargo del injusto y prestan oídos y entienden al pío. El segundo par estrófico sigue la espiral ascendente: con el encomio de la geografía y del pasado mítico de Tebas, prolongado hasta el presente como sacra luz para la ciudad (797), vuelve el coro al motivo de la manifestación de la luz, y más adelante, al de la victoria sobre las tinieblas (808). En la antistrofa se invierte y reinterpreta el valor del lecho compartido y de la doble paternidad, que ahora resultan fundamento de la renovada confianza en Zeus, quien ha sabido poner de manifiesto (φάνθη, 804, y φαίνει, 811) el vigor resplandeciente del héroe (805). La justicia que Hércules establece, y cuyo signo es la luz, es aprobada y reconocida por los dioses, que se complacen en ella. Lo que lleva a una sorprendente conclusión: la reivindicación de Zeus reposa en la victoria de Hércules sobre la muerte, y no a la inversa. De donde una nueva inversión: Zeus y la justicia divina son reprimados gracias a Hércules.

Luego del ingreso de Anfitríon a palacio, antes de comenzar el segundo *estásimon*, el coro queda solo frente al público. En tales condiciones se produce la epifanía. La aparición es para el corifeo un latigazo de horror (816); las conclusiones a las que ha llegado el coro han de ser brutalmente negadas por los hechos que anuncian Iris y Lisa en el “segundo prólogo”. En la genealogía que le otorga Eurípides, Lisa, encargada de *oscurecer* la razón de Hércules, es hija de Οὐρανός y de Νύξ,<sup>32</sup> lo que devuelve al espectador al motivo de lo nocturno.<sup>33</sup> Como en la *párodos*, se trata del poder de las tinieblas destructivas, que la misma Lisa, paradójicamente, trata de conculcar, expresando decididamente su voluntad opuesta al acto que va a cumplir, e invocando como testigo de ello al Sol (858), es decir a la luz. Este golpe ha de desbaratar en un mínimo de tiempo la esperanza que el coro se había construido. Ahora no le queda más que implorar a un Apolo que ya no podrá ayudarlo: no hay reversión (ἀπότηροπος γένοιτο implora el coro, 821) sobre el plan divino.

32 BURNETT 169, a partir de *schol. a Eumen.* 26, cree que quizás haya en Lisa otro eco esquileo.

33 La identificación de Lisa con la Gorgona (cuarto *estásimon*, 883), otra hija de la Noche, como las Hespérides, sirve a concentrar aún más el espectro de lo nocturno.

## VI

En la segunda parte de la tragedia, iniciada con el segundo prólogo, interviene el coro tres veces. La *primera* sigue inmediatamente a la retirada de las diosas (875-921): el coro, otra vez solo frente al público, expresa su dolor por la inminencia del desastre (878; 885-6). Su lamento alterna primero con las expresiones de dolor de Anfitrión desde dentro del palacio (hasta 909) y luego con las palabras iniciales del mensajero. Desde el punto de vista compositivo, es evidente la similitud de este pasaje con el de la muerte de Lico.<sup>34</sup> El caso de reflejo o inversión que ahora se presenta – el victimario es el mismo, pero ni quien se lamenta es la víctima ni la reacción del coro ante el lamento es la misma – deja tanto al espectador como al coro en completa incertidumbre respecto al mundo en el que hasta ahora ha confiado. La *segunda* intervención (1016-1085) tiene lugar al finalizar el mensajero su discurso. En el amebio entre Anfitrión y el coro, ante Hércules dormido y encadenado (hasta 1085), el anciano padre muestra una única preocupación: hacer silencio para no despertar al hijo (1042, 1048, 1054, 1059, 1068). El silencio es en definitiva la única respuesta posible por parte del coro, quien no tiene ya posibilidad de acercamiento a la realidad presente. En fin, la *tercera* y última intervención del coro es el dístico del *éxodo*, a cargo del corifeo (1427-8).

En estas tres intervenciones llama la atención, por un lado, que el coro no canta más en lírica estrófica, sino en un canto astrófico, fundamentalmente en docmios que expresan su dolor. En segundo lugar, que el contenido deja de tener el carácter reflexivo-inductivo de los *estásima* anteriores: el nuevo vuelco ha cortado de raíz todo posible orden causal de la realidad, y los versos del coro resultan ahora pura expresión de su πάθος. En un tono altamente poético llora el coro en la primera intervención la pérdida del ἄνθος πόλεος (876), del εὐεργέτης de la Hélade (877). Se trata de una lírica emotiva, efecto del impacto de lo irracional. Más aún, quien baila ahora (871, 889, 891) es el desenfrenado Hércules, que funge de contracoro, pues la danza es ahora la de la locura (878, cf. 897-9), inspirada por la sangre (891-2, 895-6) y no por el vino.<sup>35</sup> Este festín organizado por Hera es sangrienta contraparte de la fiesta anunciada en el segundo *estásimon*. Las tinieblas han vencido temporariamente a Hércules; al coro, según parece, definitivamente.

34 Cf. BOND 295.

35 Se trata de un nuevo caso de reversión: la locura no es ya la báquica, aludida en el

segundo *estásimon*, 682, cuando el coro convoca a Baco para celebrar a Hércules.

El sueño en que el golpe de Atenea ha sumergido a Hércules está connotado negativamente por el coro: es un sueño terrible (1034), funesto (1061), la noche cubre sus ojos (1070). El coro mismo vuelve al mundo de las sombras al que en la *párodos* decía pertenecer. Esta victoria aniquiladora de las sombras recupera la profunda verdad enunciada en la *Pít.* 8, pero sin la coda salvífera, porque lo que ha venido de lo alto, en una nueva y última reversión, no ha sido la luz, sino las tinieblas y la noche.

En un último giro de la obra (despertar de Hércules, llegada de Teseo, diálogo entre los amigos) la lírica astrófica, donde prevalecen los *docmios*,<sup>36</sup> está en boca de Anfitríon, en su diálogo con Teseo (1178-1212).

## VII

Aristóteles, en *Poética* 1456 a 25-27, afirma que “el coro debe ser considerado como uno de los actores (...) y contribuir en la acción, no como en Eurípides, sino como en Sófocles”.<sup>37</sup> Tal vez dependa del influjo ejercido por este pasaje la poca atención que se ha puesto en la función del coro en el *H.f.* Hay que tener en cuenta sin embargo que el pasaje aristotélico se refiere más bien a las piezas tardías.<sup>38</sup> Pero, si bien no se trata de un coro dominante en la acción, como en *Euménides* o más aún en *Súplices* de Esquilo, sin duda cumple el del *H.f.* un papel relevante, toma parte en el *agón* (συναγωνίζεσθαι) e influye en el pensamiento trágico.<sup>39</sup>

Es evidente que los ancianos no prestan ayuda en el desarrollo de la acción; en realidad, nadie puede hacerlo. La *párodos* tematiza inclusive la propia incapacidad de actuar. Pero donde el coro sí influye es en la recepción de la tragedia por parte del público. Esto se advierte, por un lado, en la estructuración de la obra. Las intervenciones del coro en la primera parte no sólo sirven para intensificar la acción dramática sino que además dan fuerza al momento articulario del díptico compositivo con el *ἔα, ἔα* del v. 815: sólo el coro y el público asisten a la epifanía y captan la profundidad de la catástrofe que se avecina.

Por el otro lado, es precisamente el coro quien guía y canaliza las emociones, expectativas y valoraciones del público sobre el curso dramático. Cumple esta función en la medida en que reflexiona y/o dirige emocionalmente la acción. El coro contribuye a aumentar la tensión que

36 No en la última parte, donde con todo representan casi un 43% de los metros, cf. la escansión de Seng 239 ss.

37 Καὶ τὸν χορὸν δὲ ἕνα δεῖ ὑπολαβεῖν τῶν ὑποκριτῶν, καὶ μῦθον εἶναι τοῦ ὄλου καὶ συναγωνίζεσθαι, μὴ ὥσπερ Εὐριπίδῃ ἀλλ' ὥσπερ Σοφοκλεῖ.

He seguido la traducción de V. García Yebra (ed): Ἀριστοτέλους περὶ ποιητικῆς, Madrid 1974.

38 Cf. D.W. LUCAS (ed.): *Aristotle Poetics*, Oxford 1968, 193.

39 Cf. GARCÍA YEBRA, 310.

culmina en la "epifanía" de Hércules haciendo depender su propio destino del destino del héroe; más tarde, su casi total ausencia en el último tramo de la tragedia provoca a su vez una disminución de *πάθος*.

Apoyo estructural de la tragedia y clima emocional los logra el coro mediante alusiones (intra- o intertextuales), imágenes y recursos compositivos. Así en la *párodos* el coro contribuye a acrecentar la desesperanza y ahonda el sentimiento de desolación haciendo resonar la conocida sentencia de la *Pít.* 8, a la que sin embargo le quita el resquicio de salvación para aludir a ella sólo desde la perspectiva de la carencia existencial. Tal "debilidad" queda apoyada plásticamente por la imagen del caballo abatido, contrafigura del vigoroso caballo vencedor de los epinicios, y tiene una correspondencia compositiva en el predominio de la antítesis, sobre todo de la que opone luz y tinieblas. Esta antítesis es imagen de la polarización del coro respecto del héroe: ancianidad vs. juventud, vencedor vs. vencido; proyección hacia el futuro (el próximo trabajo) vs. proyección hacia el pasado (los ancianos del coro también han combatido). El polo humano encarnado por Hércules corresponde a la figuración que Píndaro da del héroe, pero la sentencia pindárica elegida por el coro es aquella en la que el poeta subraya la condición efímera del hombre. Para los ancianos del coro, que se dejan llevar por el sentimiento aniquilatorio que deriva de las tinieblas (oscuridad de las sombras, vejez, Hades), la sentencia es aplicable en primer lugar a sí mismos.

La heroización, o glorificación, de Hércules en el primer *estásimon* contribuye a intensificar el sentimiento de desesperación al contrastar el elogio de los trabajos (el pasado) con el héroe en el Hades (el presente). El crecimiento de la desesperanza y el aumento del peligro ponen las bases emocionales para el efecto del ingreso salvador de Hércules, reflejado claramente en las palabras de Mégara (514 ss.), cargadas de asombro ante lo que se presenta como una epifanía. Mediado por la recepción en escena, el efecto se transmite de la familia del héroe al espectador. El canto del coro también contribuye mediante la selección de proyecciones y correspondencias (reflejos, paralelismos, anticipaciones),<sup>40</sup> que tienen un paralelo esclarecedor en el desarrollo de la obra en las equivalencias, contrastes y prefiguraciones tanto a nivel humano como divino. Así, tanto Anfitrión como Zeus son prefiguración de Hércules, el primero en tanto asesino involuntario y desterrado de su patria, el segundo, en la medida en que Hércules, en la destrucción activa de sus hijos, refleja complementaria y contrastivamente la destrucción pasiva que con él mismo comete su

40 O. TAPLIN (*Greek Tragedy in Action*, Londres 1978, 122) se ha encargado de llamar la atención sobre el significado de las

escenas especulares en la tragedia griega. En cuanto a la relación complementaria de Hércules y Lico, cf. CHALK 1962, 17.

padre Zeus. Además Hércules, quien, inminente ya la catástrofe, salva a su familia, anticipa a Teseo, salvador del amigo que está por suicidarse: Eurípides subraya este paralelismo con la imagen de la embarcación que remolca la chalupa (631-2 y 1424). Finalmente Lico, en tanto usurpador del poder, es contrafigura humana de Zeus, usurpador del lecho matrimonial de Anfitríon, pero es también contraste y prefiguración de Hércules, quien lleva a efecto el infanticidio que Lico no llegara a cometer. Lo cual subraya lo complejo de la natura humana, en su esencia y en sus actos. Aunque el coro intuye esto líricamente, no logra apresararlo en la red de sus inferencias racionales.

La divinización de Hércules en el segundo *estásimon* se da pues casi como una consecuencia necesaria: el coro sugiere con ello un pensamiento al que también tiende el espectador. Los temas de la *párodos* y del primer *estásimon* (vejez, juventud, canto) son retomados en el segundo *estásimon*, pero reelaborados y confiriendo un valor eminente al canto (música y danza).<sup>41</sup> Hércules corresponde ahora al héroe cantado por Píndaro, y el coro reencuentra en la forma lírica del peán el tono adecuado para la integración del canto divino y humano en el acto celebratorio por el que el coro ha de alcanzar la plenitud existencial y su razón de ser. La unión de celebrado y celebrante permite superar la antítesis juventud-vejez. En la polarización Hércules tradicional-Hércules nuevo, que plantea Eurípides en el juego intertextual con Píndaro, el coro queda del lado del primero. Los presagios, paralelismos, contrastes se realizan parcialmente: Hércules cumple un “último” trabajo aniquilando a Lico; el sacrificador Lico es reemplazado por Hércules; el ritual preparado para el sacrificio de la familia del héroe se transforma en ritual de sacrificio del tirano; en fin, la inmortalidad tocada en el Jardín de las Hespérides parece ahora realizada en el héroe (Διὸς ὁ παῖς).

El tercer *estásimon* mira simultáneamente hacia el pasado y hacia el futuro, hay en él un antes y un después. Al principio sólo el coro y el público constatan que la reversión anunciada en el segundo *estásimon* es factible, y los ancianos la interpretan como una vuelta al pasado, antes de que Lico usurpara el poder; un regreso al pasado mítico al que el coro pertenece,<sup>42</sup> pero con el agregado de un héroe divinizado. La reversión final de la acción será sin embargo mayor que ésta, y dirigida al futuro, no al pasado. Los paralelismos y contrastes del segundo *estásimon* cambian nuevamente de dirección: el último trabajo es, en verdad, el sacrificio de la propia familia; la aparente inmortalidad se transforma en mortalidad segu-

41 677 (ἐν στεφάνοισιν) remite a 355 (στεφάνωμα), 692 (κύκνος ὡς γέρον ἀοιδός) a 110 (ἀοιδὸς ὥστε πολὺς ὄρνις). También hay ecos dentro del *estásimon*:

685-6 está en relación con 673-4, 679 con 694.

42 Cf. HIGGINS 103-4.

ra e ineludible de Hércules; el sacrificio planeado por Lico se cumple efectivamente, pero a manos de quien debiera ser el salvador. El coro, que ha llegado a divinizar al héroe sobrepasando inclusive la medida siempre presente en Píndaro, ya no puede comprender la humanidad de Hércules, llena de contradicciones. Mientras el otro anciano de la tragedia, Anfitríon, queda asumido en la nueva humanidad de Hércules (1265), el coro, no.

Ocurrida la μεταβολή, el coro sólo puede reaccionar con desesperación patética, produciendo un sentimiento unánime en el público. Cuando Hércules, abatido por la desgracia, despierta de su sueño, y, no sin titubeos, acepta finalmente aparecer a la luz<sup>43</sup> sin cubrirse la cabeza, el coro ya no comprende más nada.<sup>44</sup> El apoyo al héroe abatido y la propuesta plausible quedan a cargo de Teseo, pues los γέροντες del coro no llegan a superar el golpe innovador que sacude la integridad y la coherencia del *Weltbild* en el que había llegado a confiar. Al final, cuando con ciertas reservas Hércules acepta la salvación que le ofrece el amigo, el coro sólo puede guardar silencio. Parece que en una reversión de las funciones tradicionales de protagonista y coro, es este último quien ha incurrido en ἀμαρτία: ha errado al divinizar al héroe, ha errado en sus reflexiones sobre la justicia divina y sobre un posible discernimiento entre εὐγενεῖς y δυσγενεῖς, y también al proponer una consecuente recompensa debida al justo.

Así pues, si bien el coro no interviene en el desarrollo de la acción, tiene una clara función, a saber la de intensificar el efecto patético sobre el público, excitando y aumentando ἔλεος y φόβος. Cosa que logra mediante la exaltación del héroe, con lo que aumenta el efecto de la caída y le da mayor intensidad;<sup>45</sup> pero también divinizando al héroe, con lo que comete el error (ἀμαρτία) que en la acción falta, y finalmente incurriendo en ironía trágica, cuando ocurre precisamente lo contrario de lo que el coro augura.

43 Mientras Hércules pasa de las tinieblas (cuando está en el Hades) a la luz (cuando aparece como salvador) y vuelve a las tinieblas (cuando una diosa lo hunde en las tinieblas de la locura, y otra en las del sueño), para alcanzar un estado intermedio, no polarizado, donde finalmente vence la confianza en las promesas de Teseo, el coro en cambio se retira de la acción dramática. La polarización respecto del héroe adquiere carácter definitivo y ya no funge más como coro.

44 HOSF. I, 92, considera atípico el coro del

*H.f.* en la medida en que comprende y no incurre en el "error etopoiético" que suele caracterizar a los coros euripideos. Pero si así fuera, ¿por qué habría el poeta de reemplazarlo por Teseo y por qué habría de señalar su última intervención con τότε θανεῖν σ'έχρην ... (1078)?

45 Cf. ARISTÓTELES, 1453 a 10-11 y 1461 b 13, donde se destaca la conveniencia de partir de un paradigma superior.