

Eurípides, *Helena* 435-482. Elementos conversacionales, humor y guiños aristofánicos en una tragedia

Juan Miguel LABIANO ILUNDAIN

Universidad de Valencia
Mikel.Labiano@uv.es

Recibido: 15 de octubre de 2009

Aceptado: 30 de noviembre de 2009

RESUMEN

En este artículo el autor trata de estudiar en detalle los elementos conversacionales de un conocido pasaje de la *Helena* de Eurípides, su connatural asiento en la dicción de la tragedia, su interacción con algunos elementos humorísticos, los problemas que esto plantea y la ponderación de todo ello con una visión ecléctica. Se llega a la conclusión de que Eurípides introduce humor y guiños a la Comedia aristofánica en este caso y que, gracias a su talento dramático, no desvirtúa la esencia de la tragedia.

Palabras clave: Eurípides, Tragedia, Lengua conversacional, Aristófanes, humor.

ABSTRACT

This paper deals with a detailed study of conversational idioms in a well-known scene of Euripides' *Helen*, their connatural place in the diction of tragedy, their interaction with some humorous elements, the problems it poses, and the consideration of all of these elements in an eclectic way. As conclusion it may be said that humour and complicity with aristophanic Comedy are introduced by Euripides in this case and that he does not alter the essence of tragedy due to his theatrical talent.

Key words: Euripides, Tragedy, Conversational idioms, Aristophanes, Humour.

1. INTRODUCCIÓN¹

Eurípides compuso tragedias y dramas satíricos. Por evidente que pueda parecer este aserto, creemos conveniente dejarlo bien asentado desde el principio, toda vez que el análisis de elementos cómicos y conversacionales de dicción que nos proponemos llevar a cabo de una conocida escena de su *Helena* no menoscaba en punto alguno tal afirmación. En el S. V a.C. comedia y tragedia griegas son géneros rigidamente

¹ Nuestro agradecimiento a la DGICYT (FFI2009-09761).

separados con sus propias convenciones respecto de la trama, la dicción, la danza y el metro, como indica Knox (1979: 250) y, en consecuencia, afirmar, como hace Seidensticker (1982: 155), que *Helena* de Eurípides es tragedia y comedia al mismo tiempo puede resultar excesivo. En consecuencia, quede dicho, *Helena* es una tragedia.

Una vez hecha esta *prudente* aclaración, describiremos brevemente los aspectos que proponemos estudiar en las páginas que siguen. El punto de partida es la escena que se desarrolla en E. *Hel.* 435-482, en la que, en diversos grados según los estudiosos, se localizan una serie de elementos cómicos, en apariencia incómodos y fuera de lugar por tratarse de una tragedia. En primer lugar, contextualizaremos debidamente la escena. Acto seguido procederemos a repasar rápidamente el modo en que la crítica ha entendido de forma tradicional el pasaje, con vistas a constatar cómo el elevado tono cómico de la secuencia sigue despertando reacciones encontradas entre los filólogos. A partir, precisamente, de esa situación y con la intención de contribuir a comprender mejor los hechos, realizaremos un análisis de los elementos de dicción conversacional que, al menos en parte, pueden contribuir a este tono cómico del pasaje. Para ello será necesario hacer algunas precisiones previas de carácter metodológico básico. Como resultado de todo ello confiamos en poder obtener algún tipo de conclusiones que, en definitiva, nos ayuden a comprender mejor el pasaje y la integración de los elementos cómicos y conversacionales en la *léxis* de la tragedia.

2. LA ESCENA DE E. *HEL.* 435-482

De este drama sabemos que se representó el año 412 a.C. y tiene como principal aliciente, entre otros muchos, el hecho de ofrecernos una versión de la historia de Helena que no es la más comúnmente difundida, de modo que Eurípides nos presenta aquí un personaje que muy poco tiene que ver con la Helena tradicional.

La trama general, por su parte, es de sobra conocida. El desdichado Menelao lleva años vagando errante por el mar sin alcanzar su tierra, de regreso de su victoria en la llanura troyana, cuando naufraga penosamente en la costa de Egipto. En este lamentable estado de cosas, Menelao se dirige al palacio del rey Proteo para solicitar algún tipo de ayuda y es en este momento cuando se produce la escena en cuestión de la frustrada recepción de Menelao a las puertas del palacio y su grotesco encuentro con la anciana portera que acude a abrirle la puerta. Si bien esta escena ya ha sido detenidamente estudiada por los más importantes comentaristas de *Helena* (Herwerden 1895; Dale 1967; Kannicht 1969; Allan 2008, entre otros), nos proponemos llamar la atención sobre la proporción de elementos conversacionales y de dicción de alta poesía, con la intención de definir mejor esta relación y la propia integración de este tipo de elementos conversacionales en la tragedia eurípidea.

3. VALORACIÓN DE LA CRÍTICA

Nadie entre sus contemporáneos —que sepamos— puso en duda que las composiciones de Eurípides se ajustaban a las convenciones dramáticas de una tragedia, ni

siquiera Aristófanes. Sus obras competían en los concursos dramáticos con normalidad y en los escolios tampoco consta en este sentido observación alguna que cuestione radicalmente este punto de vista. Seidensticker (1982: 154) da un repaso a conocidas etiquetas tales como «melodrama (romántico)», «tragicomedia», «drama novelesco», etc. que no parecen corresponderse con la época en que se estrenaban sus tragedias. Más bien son, quizá, el resultado por parte de la crítica posterior, como indica Allan (2008: 66 ss.), de no comprender adecuadamente los componentes cómicos y paródicos de la tragedia —que los hay—, no exclusivos de Eurípides, por cierto.

En consecuencia, aunque E. *Hel.* haya recibido tales apelativos y, asimismo, aunque sean aceptables las palabras de Seidensticker (1982: 153-154) en el sentido de que, incluso aun cuando asumamos que el público estaba acostumbrado a los sorprendentes experimentos de Eurípides respecto de las formas y temas tradicionales, aun así nunca antes se había alejado tanto como en *Hel.*, en la medida en que podemos observarlo, de las normas no escritas del género de la tragedia y, al mismo tiempo, de las expectativas de sus espectadores, aun pese a todos estos nuevos propósitos dramáticos *Hel.* se mueve todavía bajo las formas y ropajes propios de la tragedia griega antigua. De igual modo a lo que sucede en E. *IT*, por ejemplo, aquí Eurípides ha sustituido el componente irremediable y fatalmente trágico de un final catastrófico por el suspense y huida de este trágico final, aunque por y para ello sus personajes no hayan dejado de sufrir y padecer a lo largo de todo el drama (Knox 1979: 256). Tampoco ignoremos el hecho de que A. *Eu.* y S. *Ph.* también terminan con un *happy end* que no ha ahorrado sufrimiento a sus personajes en el transcurso del drama, lo cual parece ser el auténtico ingrediente esencial de la tragedia (Allan 2008: 69). La introducción, no obstante, en el caso eurípideo del tema del rescate de una heroína de las garras de extranjeros retrógrados, por ejemplo, a cargo de unos aventureros que se aprovechan de las supersticiones de los nativos, así como la presentación de escenas que provocan claramente la hilaridad del público, como en el caso que nos proponemos analizar, por más que la tragedia canónica —un concepto estéril y difícil de acotar— trate de evitar incluso la sonrisa (Knox 1979: 264), suponen evidentemente un radical precedente en las convenciones del género que abrió las puertas, desde luego, a nuevas formas literarias ya en el S. IV a.C. a la luz de la comedia nueva (Knox 1979: 268). Pero aunque las tragedias de Eurípides influyeran en la comedia posterior y en la novela griega, no por ello hay que re-proyectar sobre Eurípides elementos cómicos o novelescos, toda vez que para los espectadores del S. V a.C. seguimos, indudablemente, ante una tragedia (Allan 2008: 68).

La escena en particular de E. *Hel.* 435-482 —más que ninguna otra de la pieza— se ha interpretado como la señal más evidente de la pérdida de carácter trágico de *Hel.* (Allan 2008: 198) y de la falta de talla heroica y noble de Menelao (Segal 1986: 239; Wright 2005: 283). En ella nos encontramos a un Menelao que, a la humillación de tener que mendigar ayuda a pesar de su condición real, ha de sumar, por si fuera poco, el ultraje de ser vilmente rechazado por una vieja portera a la entrada del palacio real. Atrás queda todo aspecto regio del personaje y el poeta nos describe la situación como un puro cuadro de comedia, absurdo y, en apariencia, fuera de lugar. Aquí parecen cumplirse las palabras que leemos en el argumento de otra pieza representada pocos años después, a saber, en el *Orestes*, cuando el gramático Aristófanes dice: τὸ

δρα̃μα τῶν ἐπὶ σκηνη̃ς εὐδοκιμούντων, χε̃ριστον δὲ τοῖς ἤθεσι. πλὴν γὰρ Πυλάδου πάντες φαῦλοι ἦσαν: «El drama es de los que gozan de alta estima por su teatralidad, pero pésimo por sus caracteres ya que, excepto Pílates, todos son inferiores a su condición». En la parodia que realiza Aristófanes al año siguiente (*Helena* se representa en 412 a.C. y *Las Tesmoforiantes* en 411 a.C.; cf. Ar. Th. 850 τὴν καινὴν Ἑλένην μιμήσομαι, «Imitaré a la reciente *Helena*»), los papeles se invierten y el incompetente e ineficaz Menelao eurípideo frente a la valiente e inteligente Helena se torna en el personaje clave que toma la iniciativa para resolver la situación (Olson: 2004: lxi). En efecto, en la *Helena* de Eurípides nos encontramos con varios ejes de antítesis, el principal de todos ellos la antítesis entre apariencia y realidad. Pero también puede decirse, con Segal (1986: 232), que en términos generales los caracteres masculinos de la pieza se sitúan en el polo negativo de estas antítesis y los femeninos en el positivo.

Respecto del contenido, la escena ha sido adecuadamente tratada por Seidensticker (1982: 175-177). La caricatura irónica de un héroe trágico convertido *por completo* (*sic* en el original, «vollends») en figura cómica en su encuentro con la vieja portera puede provocar más de una (son)risa. Tras el naufragio de su nave en Egipto y el consiguiente aspecto físico que podemos imaginarnos, Menelao llama a la puerta del palacio del rey Proteo (*Hel.* 435) para solicitar ayuda y quien sale a recibirle es una anciana gruñona y malhumorada que le exige en tono grosero que desaparezca sin más contemplaciones (*Hel.* 437-440). Aquí tenemos el primer revés para Menelao: Eurípides le proporciona a Menelao un oponente nada honorable y, aun así, se pone de manifiesto desde el primer momento la impotencia de Menelao para hacerle frente.

Kannicht (1969: 130) observa las ventajas, desde el punto de vista de la dramaturgia, del hecho de que sea una mujer anciana y no un vigilante masculino quien reciba a Menelao en la puerta. De entrada un vigilante habría detenido de inmediato a Menelao en su calidad de extranjero griego no bien recibido, ya que se han cursado órdenes de que ningún griego se acerque al palacio (*Hel.* 443-444), mientras que una portera permite un comportamiento más propio de una mujer, como la propia compasión con que la anciana matiza al final su hostilidad inicial. Menelao trata de apaciguar a la vieja displicente con palabras de aquiescencia y de servil sometimiento en fuerte tono conversacional (*Hel.* 441-442), como luego se verá en más detalle.

Ante un repetido intento de traspasar el umbral de la puerta, el héroe trágico, vencedor de Troya, experimenta un nuevo ultraje cuando la anciana trata de ponerle la mano encima para impedirle el paso. En este punto las palabras de Menelao denotan más temor que indignación (*Hel.* 445) y la respuesta de la vieja no deja de ser lapidaria, inflexible. Ha de observarse que la anciana no ha preguntado en ningún momento todavía al harapiento extranjero por su nombre, lo cual obedece, seguramente, al deseo de adecuar el estilo de la escena a la falta de interés por Menelao, con vistas a insistir en su lamentable estado, en el patetismo de este rey venido a menos y presentado como un pobre mendigo a todos los efectos (Kannicht 1969: 130).

Pero Menelao no renuncia a su empeño y vuelve a intentarlo, esta vez en un tono más formal, elevando para ello no sólo la voz sino también el nivel estilístico, que antes estaba fuertemente teñido de matices conversacionales (*Hel.* 447 y 449). Aun así la vieja permanece inmutable, le recomienda que acuda a otro sitio para pedir ayuda

(*Hel.* 450) y le amenaza con pasar al empleo de la fuerza (*Hel.* 452) porque, obviamente, la anciana se está impacientando. La desesperación le hace invocar en tono trágico el poderío de su otrora poderoso ejército (*Hel.* 453) y, si bien la apelación a su ejército glorioso vencedor de Troya debía de procurarle algo de respeto ante la vieja portera, en este momento la trágica caída del héroe ha alcanzado ya cómicamente su punto más bajo. Eso ya no le vale aquí, le responde la anciana (*Hel.* 454). En eso ha quedado su gloria. Éste es el punto que nosotros, como habremos de ver más adelante, consideramos el clímax cómico de la escena.

Los versos 461-3 contienen también un ligero tono cómico ante la reprimenda que recibe Menelao por parte de la anciana ante sus comentarios sobre lo lejos que se encuentra de su patria, en el lejano Egipto, que la portera interpreta en un sentido hostil. Dada la situación anterior en que la vieja la emprendía a golpes con excesiva facilidad, Menelao trata prudente y rápidamente de aplacar el malhumor de la anciana portera. Finalmente en el último tercio de la esticomitía no sólo se entera de dónde está (*Hel.* 459 ss.), sino de que una tal Helena de Esparta, hija de Zeus, vive en el palacio (*Hel.* 470 y 472). Pero antes de que Menelao, desconcertado ante semejantes afirmaciones, pueda continuar con más preguntas, la anciana corta la conversación bruscamente y lo despacha de forma apresurada, dejando así a Menelao a solas con sus pensamientos y su incertidumbre ante las sorprendentes revelaciones de la mujer.

En la relativamente amistosa despedida de la portera (*Hel.* 477-482) ésta reconoce finalmente que Menelao no es un mendigo y justifica su comportamiento brusco anterior por temor a Teoclímeno, el nuevo soberano tras la muerte de Proteo. Pero ya es tarde: Menelao ya ha aparecido tratado como figura cómica, no como glorioso héroe trágico, vencedor en Troya. Éste es, en líneas generales, el tratamiento cómico de la escena en opinión de Seidensticker quien, como ya hemos anticipado, reduce el conjunto de la escena a una pura caricatura cómica (1982: 175). Luego veremos que quizá ésta sea una afirmación excesiva, susceptible de ser matizada.

Kannicht, por su parte, no se detiene demasiado en este aspecto de la comicidad y, todo lo más, señala que la escena del encuentro hostil entre Menelao y la anciana se produce «im Stil einer rüden Bettlerszene» (1969: 130). Los comentarios de Dale (1966) son intranscendentes y Allan (2008: 199) subraya que, mediante la introducción de elementos cómicos, se acentúa la pérdida de estatus de Menelao y su creciente desesperación. Como análisis dramático todo esto es correcto. Queda por ponderar la presencia real de estos elementos cómicos y su posible interpretación.

La escena tiene desde luego un cometido dramático muy claro, toda vez que marca un importante progreso en el reconocimiento gradual de la verdad: por primera vez Menelao tiene conocimiento de que Helena ha estado viviendo en Egipto desde antes incluso del comienzo de la guerra de Troya (Allan 2008: 199).

Antes de pasar al análisis detallado de los elementos de dicción conversacional y —parcialmente— cómica que aderezan el pasaje, es conveniente insistir en algunas precisiones de carácter metodológico, de cara a comprender correctamente la razón de ser de estos elementos en la *léxis* de la tragedia. Dichas precisiones tendrán carácter sumario porque de por sí darían para un estudio que va bastante más allá de nuestros objetivos en este momento.

4. ALGUNAS PRECISIONES METODOLÓGICAS A PROPÓSITO DE LA LENGUA CONVERSACIONAL DE LA TRAGEDIA

Respecto de la cuestión de los elementos conversacionales, tradicionalmente denominados coloquiales, en la *léxis* de la tragedia, cabe decir lo siguiente. La dicción de la tragedia y de la comedia es idéntica en el sentido de que ambas se sirven de un código lingüístico cuyo elemento esencial es la representación de un coro y de unos actores ante un público. Estos actores interactúan entre sí y representan una acción dialogada ante un público que ve y oye. Pero, al mismo tiempo, estos estilos de dicción son diametralmente opuestos porque la naturaleza de estos dos géneros dramáticos tiene intenciones y finalidades distintas. La tragedia griega representa de forma mimética acciones serias y elevadas que centran su temática y el escenario en que se desarrollan en el universo del mito griego, entre dioses, héroes, reyes y personajes nobles. El estilo en que se expresan todos estos personajes esforzados ha de concordar asimismo con su categoría. Todo esto lo explica muy bien Aristóteles en la *Poética*. La comedia antigua, por el contrario, abarca desde la más elevada y sutil poesía lírica a lo más soez y escatológico del lenguaje y de la realidad, pasando por todos los escalones intermedios.

Por consiguiente entre la dicción de la tragedia y la dicción de la comedia habrá estrechos puntos de contacto y divergencias radicales. Ahora bien —y esto es lo que nos interesa— esos puntos de contacto derivan del hecho de ser una producción literaria audiovisual y dialógica: esto es lo que podemos llamar el elemento conversacional de la dicción del drama griego, tanto tragedia como comedia. Por el contrario, el elemento coloquial —que es el término más extendido para referirse también a este carácter conversacional— hace realmente alusión a fenómenos concomitantes pero, al mismo tiempo, suficientemente diferenciados hasta el punto de que es recomendable no emplear ambos términos como si ambos fuesen sinónimos. El elemento coloquial tiene un gran peso, por definición del género, en la comedia, pero, por el contrario, se halla confinado a parcelas muy delimitadas en la dicción de la tragedia, como por ejemplo el estilo familiar, fuertemente condicionado por el contexto dramático. Y, en todo caso, el vulgarismo soez y escatológico, que también entraría en esta categoría del elemento coloquial, se encuentra ausente, también por definición del género, de la dicción solemne de la tragedia, no así de la comedia. De modo que no conviene confundir lo coloquial y lo conversacional.

El clásico y magnífico estudio de Stevens (1976) se titula precisamente así, *Colloquial Expressions in Euripides*, pero ya Thesleff (1978: 173), que algo sabía del tema, llamó la atención sobre el hecho de que ésta era una categoría demasiado imprecisa.

Además, lengua coloquial y lengua conversacional responden a enfoques y áreas de la lingüística no muy alejadas entre sí pero enmarcadas en disciplinas sutilmente diferenciadas. Por un lado, el elemento coloquial guarda estrechas relaciones con la sociolingüística, los usos del lenguaje y los diversos estratos sociales, dentro de la dimensión cultural del lenguaje en su vertiente social. Por otro lado, el elemento conversacional se sitúa asimismo en esta dimensión social del lenguaje, pero tiene que ver más con los diversos modos de interacción de los hablantes y, consiguientemente, con la pragmática lingüística y la lingüística funcional, en cuanto que lengua orientada a la

interacción social por medio de la comunicación, que es el fin primordial del lenguaje. Es evidente que los elementos coloquiales suelen darse en situaciones de conversación debido a los puntos de contacto entre lo coloquial y lo conversacional, pero el elemento conversacional es en sí mismo un fenómeno de rango mayor, en el sentido de que afecta a los modos de interacción comunicativa entre hablantes en situaciones reales de comunicación, de *performance*, donde el particular elemento coloquial puede estar presente o no.

Como indica Collard (2005: 357), «The variation in terminology used by even a single scholar can be striking; the descriptions ‘colloquial’ and ‘everyday’ are almost indistinguishable in English scholars’ work, and ‘kolloquial’, ‘Alltags-’, ‘Umgangs-’, even ‘Vulgär-’, in German; the words ‘familiar’, ‘neutral’, ‘ordinary’, or ‘plain’ sometimes appear». Nosotros optamos por hablar de lengua conversacional.

A los efectos que nos interesan, en la dicción de la tragedia debe haber por definición, en la medida en que se nos presentan una serie de personajes que conversan, elementos conversacionales, valga la redundancia. No se trata de algo extraordinario, de algo que tome prestado la tragedia de la comedia ni que las aproxime, ni un elemento espurio o incómodo. Se trata, por el contrario, de un ingrediente común y básico que ambos géneros comparten por su naturaleza dialógica y de producción literaria audiovisual. No obstante a partir de esta característica básica compartida comienzan las diferencias entre comedia y tragedia con respecto a sus elementos conversacionales. Comprender bien la verdadera naturaleza de estos elementos conversacionales en la dicción de la tragedia, con demasiada frecuencia considerados algo colateral, accesorio e, incluso, antinatural, es tan importante como penetrar en las alturas de su exquisitez verbal y estilística, porque la especial mixtura de ambos ingredientes es lo que hace único el estilo de la tragedia.

Tras proporcionarnos los estudios más completos sobre la lengua conversacional de la Comedia aristofánica, López Eire penetró también en este ámbito de la tragedia con importantes estudios que, si bien no pudo llevar a término por su inesperado fallecimiento, dejaron bien marcadas y establecidas las pautas metodológicas y el marco general en que había que entender este conglomerado que forma la *léxis* de la tragedia. En concreto López Eire (2008: 8) dejó establecido lo siguiente:

Los elementos coloquiales de la tragedia y en general el tono coloquial que en ella se aprecian no son en absoluto comparables a sus equivalentes de la comedia. Los de aquella son, en efecto, de más baja intensidad que los de ésta. Efectivamente, en la lengua de la tragedia los coloquialismos aparecen entreverados con rasgos estilísticamente muy marcados y elaborados, lo que de inmediato convierte la primera apreciación de coloquialidad que, al leer tragedia ática, pudiéramos obtener en un juicio apresurado y por tanto efímero. La coloquialidad de la tragedia ática es mesurada y se combina con una dicción francamente elevada y altisonante, nada sencilla ni humilde, digna de la elevación y gravedad propias del género.

En la tragedia ática hay, por tanto, elementos conversacionales como consecuencia de su carácter dialógico y esencialmente verbal, en el marco de una producción literaria audiovisual y dialógica, pero la estilización a la que está sometida su lengua

produce un efecto completamente distinto al de la comedia. Claro está, no hay que confundir lo conversacional con lo coloquial.

Para la consideración de los elementos conversacionales del lenguaje, tenemos que asumir el hecho de que el lenguaje tiene como función primordial la comunicación, y que la estructura del lenguaje no tiene por qué estar separada o divorciada de esta función comunicativa e interactiva entre sus hablantes (Givón 1993: 2). Por tanto, a la hora de describir los elementos lingüísticos y explicar cómo funcionan, tendremos que olvidarnos, como dice Givón (1995: 5 ss.), del dogma de la inmanencia del lenguaje porque, si es verdad que el lenguaje comunica y que la estructura del lenguaje está vinculada icónicamente a esta función comunicativa, esto implica que habrá muchos elementos de la estructura gramatical cuya razón de ser dependan de factores ajenos a la propia estructura gramatical. Es más, esto que llamamos *estructura gramatical* no es un sistema estático y representado de forma abstracta sino *siempre* ligado y anclado a la situación de comunicación, algo negociable y ajustable mediante la interacción del cara a cara (Hopper 1987: 142). Esto es funcionalismo lingüístico, desde luego, y en ningún campo mejor que en el estudio de la lengua conversacional se hace patente que hay que prestar especial atención a las funciones sintácticas, a las funciones semánticas, a las funciones pragmáticas y, sobre todo, a la relación entre todas ellas.

En el caso del drama griego estamos hablando de la imitación literaturizada, estilizada y retorizada de manifestaciones dialógicas representadas ante un público —lo cual es un ingrediente no carente de importancia que se suma a los que hemos de tener en cuenta— que nos han llegado en forma de textos escritos. Por desgracia no somos espectadores directos de estas representaciones. ¿Cuál es, por tanto, el centro de interés cuando se fija la atención en los elementos (literaturizados, estilizados, retorizados) conversacionales del drama griego? En calidad de espectadores imaginarios, aparte de todo lo extralingüístico, contextual, situacional, implícito o implicado en un acto de comunicación entre dos o más individuos que dialogan entre sí, que habremos de tener poderosamente en cuenta porque no son elementos accesorios o colaterales que mera y simplemente complementan el sentido de las expresiones lingüísticas sino que, de hecho, contribuyen de forma decisiva a la propia configuración formal de éstas, en una estrecha e íntima interacción mutua y bidireccional, el centro de interés son aquellas formas o expresiones lingüísticas en que se hace patente esta función esencial y primordialmente comunicativa y dialógica del lenguaje, con un concepto muy amplio de comunicación donde la función referencial, declarativa y asertiva del lenguaje se ve acompañada e, incluso, superada por otras funciones del lenguaje, como la expresiva, la conativa y la fática, fundamentalmente, que se solapan e interactúan entre sí en compañía de todos aquellos elementos extralingüísticos que mencionábamos al principio de este párrafo, dando como resultado de esta compleja amalgama de elementos que interactúan entre sí actos de comunicación decididamente exitosos, si nada lo impide, entre esos personajes que van ajustando de forma dinámica sus intervenciones.

En la útil actualización que ha realizado Collard de los trabajos de Stevens se nos ofrecen unas cuantas definiciones del —equivocamente llamado— elemento coloquial que los especialistas han ido proponiendo en los últimos años (Collard 2005: 351 ss.). El problema que se percibe a primera vista es que en la generalidad de los clasicistas se tiende a la confusión entre *conversacional* y *coloquial*, en primer lugar, y a la identi-

ficación de estos elementos con palabras y frases que usamos en la conversación cotidiana con el referente omnipresente de la Comedia antigua. Es decir, si es aristofánico, es coloquial, en pocas palabras. Al mismo tiempo (Collard 2005: 357), como hemos visto páginas atrás, se identifica lo coloquial/conversacional con lo vulgar, grosero, lo carente de elegancia y dignidad, etc. así como con la pura expresividad al borde de un ataque de nervios o de ansiedad. En el terreno de la nomenclatura y de la metodología se ve que hay bastante que avanzar todavía entre los filólogos clásicos.

En la lengua conversacional hay, desde luego, un componente expresivo implicado por el carácter *subjetivo* de la conversación que da lugar a los elementos enfáticos, intensivos, etc. Pero también hay otra serie de elementos que obedecen al propio contexto situacional, pragmático, concreto en que se desarrolla la conversación, donde los gestos, la entonación, la mímica, las implicaturas, etc. condicionan la propia configuración formal del lenguaje, como ya se ha dicho. El componente expresivo nos sitúa además en terreno resbaladizo, como indican Bers (1997: 146), «Serious confusion often arises when the occasion is emotionally charged, for we are then confronted with language that may resemble the artificial, premeditated, even specifically literary», y Bagordo (2001: 24), «Ein besonderes Problem ergibt sich aus jenen umgangssprachliche Elementen, die wegen ihres hohen Grads an Affectivität ebenfalls der Dichtersprache eigen sind. Sie bilden also eine gemeinsame Front gegenüber der kühlen und korrekten Sprache der Normalprosa».

Los problemas son, por tanto, numerosos y nadie está exento de ellos. De momento creemos haber expuesto algunas someras pautas —insuficientes para quien nos examine con exhaustividad— que nos permitirán estudiar algo mejor los elementos conversacionales del griego antiguo, en su imitación y representación literaturizada, retoricada y estilizada, al fijarnos en el marco pragmático, concreto y situacional, con finalidad comunicativa, dialógica e interactiva, en el que se desenvuelven estos elementos de forma natural, a saber, la conversación, con un enfoque teórico pragmático y funcional.

Veámoslo con un par de ejemplos. En una frase como Th. 1.1 Θουκυδίδης Ἀθηναῖος ξυνέγραψε τὸν πόλεμον τῶν Πελοποννησίων καὶ Ἀθηναίων, «Tucídides de Atenas compuso en redacción escrita la guerra entre los peloponesios y los atenienses», poco hay que decir respecto de lo que acabamos de comentar. Es un acto de comunicación en el que su autor nos transmite un mensaje con finalidad comunicativa, ciertamente, pero no se cumplen el resto de condiciones de un acto de habla conversacional y dialógico. El contexto situacional es completamente distinto. No hay, desde luego, interacción sino simple receptividad del mensaje. Observemos, por el contrario, el siguiente texto que dramatiza parte del desarrollo de una asamblea ateniense:

Ar. Ach. 59-71 KH. Κάθησο, σῖγα. ΔΙ. Μὰ τὸν Ἀπόλλω ἴγώ μὲν οὐ, / ἦν μὴ περὶ εἰρήνης γε πρῦτανεύσητέ μοι. / KH. Οἱ πρόσβεις οἱ παρὰ βασιλέως. / ΔΙ. Ποίου βασιλέως; Ἄχθομαι ἴγώ πρόσβεισιν / καὶ τοῖς ταῶσι τοῖς τ' ἀλαζονεύμασιν. / KH. Σίγα. ΔΙ. Βαβαιάξ. Ὀκβάτανα τοῦ σχήματος. / ΠΡ. Ἐπέμψαθ' ἡμᾶς ὡς βασιλέα τὸν μέγαν / μισθὸν φέροντας δύο δραχμὰς τῆς ἡμέρας / ἐπ' Εὐθυμένους ἄρχοντος. ΔΙ. Οἴμοι τῶν δραχμῶν.

«HERALDO.—(Dirigiéndose a Diceópolis que se ha alzado para protestar.) ¡Cállate, siéntate! DICEÓPOLIS.—(Replicando en fuerte tono de protesta.) ¡No, por Apolo, no, no y no! A no ser que me incluyáis en el orden del día la cuestión de la paz, ¡sí, ésa, ésa! HERALDO.—(Anunciando a la asamblea la entrada de los embajadores en el recinto.) ¡Los embajadores procedentes del rey! DICEÓPOLIS.—(Con tono de indignación de nuevo.) ¿Qué rey ni qué ocho cuartos? Me cargan los embajadores con los pavos reales estos y las fanfarronadas estas. HERALDO.—(De nuevo dirigiéndose a Diceópolis.) ¡Cállate! DICEÓPOLIS.—(Sorprendido al ver entrar a los embajadores extrañamente ataviados.) ¡Oh Ecbátana! ¡Qué pinta! EMBAJADORES.—(Tomando la palabra ante la asamblea.) Nos enviasteis junto al gran rey con un sueldo de dos dracmas al día en el arcontado de Eutímenes. DICEÓPOLIS.—(Interrumpiendo para sí.) ¡Ay de mí! ¡Las dracmas esas!»

La situación es bien distinta respecto del pasaje de Tucídides, que era lingüísticamente apto para el comienzo de una redacción en prosa de un relato histórico y bélico, *Normalprosa*. En el caso aristofánico el comportamiento de los elementos lingüísticos es completamente distinto. Los personajes se interpelan de forma directa (véanse las formas verbales en imperativo), se interrumpen, expresan sus emociones y sus sentimientos de indignación mediante dichas interrupciones mutuas, juramentos a los dioses (μὰ τὸν Ἀπόλλω) empleo de partículas especialmente enfáticas (μὲν *solitarium*, γε), interjecciones (βαβαιάξ, οἴμοι), preguntas que no interrogan sino que repiten con asombro las palabras del interlocutor (ποίου βασιλέως;), construcciones sintácticas como el llamado genitivo exclamativo, que sólo puede entenderse en un contexto semejante, elisiones inversas (᾿γω) que no son sino el intento de reproducir una pronunciación propia de situaciones reales. Por otra parte, la recreación de los movimientos de los personajes, sus actitudes, la entonación de sus palabras, la aparición de nuevos participantes, etc. es fundamental para entender el texto, el soporte verbal y escrito que es lo único que se nos ha conservado. Dicho de otro modo, en este pasaje aristofánico, aparte del mensaje puramente referencial que nos transmite el texto, entran en juego una serie de estrategias lingüísticas (fonéticas, morfológicas, sintácticas, semánticas y léxicas) y también extralingüísticas (concretas, situacionales, pragmáticas, personales, subjetivas, etc.) que tan sólo adquieren sentido pleno en su conjunto porque interactúan y se condicionan entre sí. No se complementan, la relación de interacción de lo verbal y lo extraverbal va más allá: son ingredientes que se necesitan, se configuran y se conforman juntos. No hay, por ejemplo, argumento lingüístico inmanente alguno que pueda explicar los genitivos τοῦ σχήματος y τῶν δραχμῶν, de no ser porque una estrategia conversacional haya gramaticalizado un genitivo *independiente* en ese sentido exclamativo, τοῦ σχήματος, «¡Qué facha!», τῶν δραχμῶν, «¡Las dracmas esas!» No hay nada en la naturaleza lingüística del caso genitivo que pueda explicar eso. Y no hay, desde luego, nada vulgar ni chabacano en lo que hemos visto.

No se ha dado una definición directa y escueta de lengua conversacional pero se han ofrecido unas directrices sobre su funcionamiento y su ámbito. Basten de momento estas precisiones metodológicas de carácter esencial, si bien habremos de volver sobre ello más adelante.

5. ELEMENTOS CONVERSACIONALES EN E. HEL. 435-482

Pasemos a ver, pues, cómo se combinan en la escena en cuestión de E. *Hel.* 435-482 los elementos de dicción conversacional, de alta poesía, de humor y de tragedia. Con bastante probabilidad todo ello nos ayudará a aquilatar las afirmaciones en uno u otro sentido con que la crítica se ha pronunciado respecto de este pasaje, como indicábamos al principio.

La escena exhibe, desde luego, los elementos propios de la *léxis* de la tragedia, como podemos percibir en la propia aparición de Menelao a las puertas del palacio, con lamentable aspecto a consecuencia del naufragio, en perfecto estilo trágico:

E. *Hel.* 435-6 ὦή· τίς ἄν πυλωρός ἐκ δόμων μόλοι, / ὅστις διαγγεῖλειε τᾶμ' ἔσω κακά;

«MENELAO.—¡Ah de la casa! ¿Qué portero puede salir de este palacio para transmitir a los de dentro la noticia de mis desgracias?»

La voz ὦή, que Schwentner (1924: 10) define como «llamada para que alguien acuda», en el mismo sentido que ya apuntaba el *Etymologicum Magnum s. v.*, ὦή· ἔστι κλητικὸν ἐπίρρημα, «ὦή: es un adverbio de llamada», aparece en similares contextos eurípedeos, nunca en las comedias de Aristófanes, del tipo: E. *HF* 1106-7 ὦή, τίς ἐγγύς ἢ πρόσω φίλων ἐμῶν, / δύσγνοιαν ὅστις τὴν ἐμὴν ἰάσεται; «¡Ah de la casa! ¿Quién hay, cerca o lejos, de entre mis seres queridos, que a mis dudas pueda poner remedio?» Y hay casos de idéntica llamada a una puerta: E. *IT* 1304-6 ὦή, χαλᾶτε κληῖθρα, τοῖς ἔνδον λέγω, / καὶ δεσπότηι σημήναθ' οὔνεκ' ἐν πύλαις / πάρειμι, καινῶν φόρτον ἀγγέλλων κακῶν, «¡Ah de la casa! ¡Soltad los cerrojos! Os lo estoy diciendo a los de dentro, y comunicad a nuestro señor que yo estoy aquí en la puerta, para anunciarle un cargamento de malas nuevas»; E. *Ph.* 1067-8 ὦή, τίς ἐν πύλαισι δωμαίων κυρεῖ; / ἀνοίγετ', ἐκπορεύετ' Ἰοκάστην δόμων, «¡Ah de la casa! ¿Quién hay a las puertas de este palacio? ¡Abrid! ¡Haced que Yocasta salga de la casa!» En el caso de *Hel.* Menelao adorna esta trágica llamada con vocabulario de la alta poesía como el sustantivo πυλωρός y el optativo del aoristo ἔμολον, que no encontramos fuera de este ámbito de lenguaje elevado, el primero sólo en tragedia, el segundo sólo en poesía desde Homero con la habitual excepción de Jenofonte; los plurales altisonantes del tipo ἐκ δόμων, donde además vocablos como δῶμα o el aquí presente δόμος son términos preferentemente poéticos por los más habituales en prosa οἶκος y οἰκία; el jonizado ἔσω por el ático εἶσω; el particular orden de palabras ὅστις διαγγεῖλειε τᾶμ' ἔσω κακά, con el adverbio en medio del acusativo interno. Tenemos suficientes elementos de dicción trágica, plenamente coherentes entre sí, como para caracterizar esta intervención de Menelao en términos absolutamente serios y concordantes con la situación. El decoro es impecable en este punto. Por cierto, Menelao, aun siendo rey, no ordena imperativamente sino con la cortesía que le proporciona la fórmula de optativo con partícula ἄν.

La respuesta que recibe Menelao es en parte inesperada —y de ahí el comienzo aún leve del efecto cómico y la posible sonrisa— no por el estilo de dicción, todavía impecable, sino por la hosquedad del recibimiento en sus lamentables circunstancias.

En efecto, respecto del estilo todo es normal: en estas primeras palabras de la anciana se combinan estilizada *léxis* de tragedia y elementos marcadamente conversacionales, dando lugar a ese tono conversacional mesurado de la tragedia que señalaba López Eire (2008: 8). Veamos las palabras con que la anciana atiende la puerta:

E. *Hel.* 437-40 τίς πρὸς πύλαισιν; οὐκ ἀπαλλάξῃ δόμων / καὶ μὴ πρὸς αὐλείοισιν ἔστηκῶς πύλαις / ὄχλον παρέξεις δεσπότηαις; ἢ κατθανῆι / Ἑλλην πεφυκῶς, οἷσιν οὐκ ἐπιστροφαί.

«ANCIANA.—(Todavía desde el interior.) ¿Quién hay junto a las puertas? (Asomándose malhumorada al darse cuenta de que es un griego.) ¿No te apartarás de este palacio y dejarás de incordiar a mis señores, ahí plantado de pie junto a las puertas de casa? De lo contrario, vas a morir por ser griego, ¡nada de atenciones para con ellos!».

Como muestras de la buena dicción estilizada de la tragedia tenemos desinencias largas de dativo plural -αἰσιν/-οἰσιν que alternan con las breves, sonoras y redundantes plurales del tipo δόμων, el uso de πύλαι para referirse a las puertas del edificio en lugar de θύραι, el adjetivo αὐλειος de fuerte tradición poética y jónica, el cuidado término ἐπιστροφαί. La propia forma verbal κατθανῆι (el ático prefiere ἀποθνήσκω), con apócope de preposición, algo ajeno al dialecto jónico-ático, refleja bien esta búsqueda de extrañamiento estilizado que persigue la lengua de la tragedia respecto de la lengua ordinaria. En efecto, formas apocopadas de este verbo las encontramos también en Homero (*Il.* 9.320; 21.107; por lo demás son frecuentes las formas con preverbo pleno), en un rasgo que comparte la lengua artificial de la épica con los dialectos beocio, lesbio, tesalio, arcadio-chipriota, y con el griego occidental. En la lengua de la tragedia sólo leemos las formas apocopadas (A. *Pers.* 276, 570; A. *A.* 873, 1289, 1304, 1364, 1553, 1610; S. *Tr.* 16; S. *Ant.* 464, 515, 555, 576, 906, 909; S. *Aj.* 476; S. *OC* 435, 608; más de un centenar de ocasiones en Eurípides). Tampoco faltan efectos sonoros como la aliteración que se produce en τίς πρὸς πύλαισιν [...] πρὸς αὐλείοισιν πύλαις.

La fraseología del sintagma πρὸς αὐλείοισιν [...] πύλαις se presentaba en la tradición poética que se inicia desde los tiempos de Homero bajo las formas Hom. *Od.* 18.239 y *Od.* 23.49 ἐπ' αὐλείησι θύρησιν, y también Hom. *h. Merc.* 26 ἐπ' αὐλείησι θύρησι, con la correspondiente fonética del jónico que en el dórico pin-dárico es, obviamente, Pi. *N.* 1.19 ἐπ' αὐλείαις θύραις. Solón se sirvió asimismo de esta misma suerte de fraseología (Sol. *fr.* 4.27 αὐλαιοι [...] θύραι), que no es sólo vocabulario poético por la parte que toca al adjetivo αὐλειος, sino también fraseología que encontramos en la prosa jónica de Heródoto: Hdt. 6.69.15 παρὰ τῆσι θύρησι τῆσι αὐλείησι. Pero la lengua de la tragedia, que se nutre de abundantes elementos homéricos y jónicos en sus partes recitadas (López Eire 2008: 13-14), prefiere el empleo de la voz πύλαι frente a θύραι para referirse a las puertas exteriores de un palacio (Jebb: 2004), de modo que tenemos S. *Ant.* 18 ἐκτὸς αὐλείων πυλῶν, «fuera de las puertas de casa» y el caso que estamos viendo en E. *Hel.* 438 πρὸς αὐλείοισιν [...] πύλαις, plenamente adaptado a la fonética del dialecto ático (la morfología de la tragedia es, como vemos, voluble). Aristófanes, por su parte, continúa parodiando la antigua fórmula en Ar. *V.* 1482 τίς ἐπ' αὐλείοισι θύραις θάσσει; «¿Quién está

sentado en las puertas de la casa?»), verso claramente paródico no sólo por el empleo de este adjetivo αὔλειος, sino también por la presencia del verbo θάσσω (<*θαφακ-γω), usual en la lengua poética (DEG s. v. θᾶκος), con tratamiento fonético del sufijo *y^{e/o} de formación de tema de presente distinto del ático. En opinión de McDowell (1971: 322), es probable que todo el verso sea una cita de una tragedia desconocida.

Junto a estos elementos de dicción estilizada de alta poesía nos encontramos con un importante rasgo de lengua conversacional, algo completamente normal. En efecto, esas oraciones interrogativas con tiempo verbal en futuro, en segunda persona del singular (o del plural en otros casos), precedidas de la negación οὐ / οὐ μή equivalen, respectivamente, a un mandato afirmativo y a una prohibición, en virtud del tono severo y amenazador con que se pronuncian que provoca ese cambio de fuerza ilocutiva en el contexto pragmático y situacional concreto en que se producen. Es decir, lo que en apariencia es una pregunta se convierte en un mandato o una prohibición. Así las cosas, en E. *Hel.* 437-439 οὐκ ἀπαλλάξει δόμων / καὶ μή [...] / ὄχλον παρέξει δεσπότηις;, lo que antes hemos traducido por: «¿No te apartarás de este palacio y dejarás de incordiar a mis señores?», equivale realmente a: «¿Apártate de este palacio y deja de incordiar a mis señores!» La construcción puede gramaticalizarse hasta el punto de perder la forma interrogativa pero mantener, de hecho, la fuerza ilocutiva de mandato o prohibición. Conviene insistir en el hecho de que estos procesos de gramaticalización son el resultado de estrategias conversacionales (Hopper 1987: 153; Hopper-Traugot: 2003²: 80 ss.). Dentro del obvio carácter conversacional de esta construcción, no ajena a la lengua de la tragedia si bien no muy explotada en su seno, su profuso uso en la comedia la caracteriza inequívocamente como rasgo de la lengua conversacional de la misma (López Eire 1996: 61 ss.). Los ejemplos aristofánicos son numerosísimos, en todo caso mucho más frecuentes, con diferencia, que en la lengua de la tragedia, donde da la impresión de que la construcción procuraba evitarse quizá, precisamente, porque daba un aire de excesiva cotidianeidad al discurso, un brote de expresividad demasiado espontáneo para la mesura y dignidad de la dicción trágica.

En este punto, por tanto, hay que corregir a Collard (2005: 378), quien afirma que la construcción de οὐ μή con futuro de indicativo o *aoristo de subjuntivo* es muy común en la lengua de la tragedia con valor de prohibición. En realidad está confundiendo dos construcciones con valores distintos. La construcción de οὐ μή con futuro de indicativo equivale a una prohibición, como ya ha quedado dicho, pero la construcción con aoristo de subjuntivo es, simplemente, otra cosa. Estos subjuntivos de aoristo con doble negación son el equivalente de futuros enfáticos (Goodwin 1992: § 295 y *Appendix II*; Cooper 1997: 653), una severa negación de un futuro estado de eventos en oraciones declarativas (Rijksbaron 1991: 167), de los que podrían ofrecerse muchos pasajes más, tanto de tragedia, de comedia, como de prosa. De hecho, ése es el preciso valor que poseen los tres ejemplos que aduce Collard en tragedia, no prohibición (él únicamente cita la referencia, nosotros ofrecemos el texto completo con su traducción para que no haya lugar a dudas): A. *Th.* 36-38 σκοπούς δὲ καὶ γὰρ καὶ κατοπτῆρας στρατοῦ / ἔπεμψα, τοὺς πέποιθα μὴ ματᾶν ὁδῶ· / καὶ τῶνδ' ἀκούσας οὐ τι μὴ ληφθῶ δόλω, «Pero también yo he enviado oteadores y exploradores para inspeccionar su ejército y estoy convencido de que su travesía no es una pérdida de tiempo. Después de escuchar su informe *en modo alguno habrá de ser pillado* en un

engaño»; S. *El.* 42-43 οὐ γάρ σε μὴ γήρα τε καὶ χρόνῳ μακρῶ / γνῶσ', οὐδ' ὑποπτεύουσιν ὧδ' ἠνθισμένον, «Ya que por el avance de la edad y por el largo transcurso de tiempo *en modo alguno te reconocerán* ni sospecharán de ti disfrazado de semejante guisa», donde el aoristo de subjuntivo con doble negación se coordina precisamente con una forma verbal en futuro, οὐδ' ὑποπτεύουσιν; tercer y último caso que registra Collard con aoristo de subjuntivo: E. *Hec.* 1039 ἄλλ' οὐτι μὴ φύγητε λαίψηρῶι ποδι, «Pero *en modo alguno habréis de huir* con pie veloz». No son prohibiciones, como puede verse.

Como ejemplos de οὐ μὴ con futuro de indicativo y valor de prohibición podemos presentar los siguientes, que Collard ignora excepto el primero: E. *Andr.* 756 οὐ μὴ γυναικῶν δειλὸν εἰσοίσεις λόγον, «¡No profieras palabras lamentables de mujeres!»; E. *Hipp.* 212-213 ὦ παῖ, τί θροεῖς; / οὐ μὴ παρ' ὄχλῳ τάδε γηρῶσι, «¡Niña!, ¿Qué andas vociferando? ¡No digas estas cosas ante la multitud!»; E. *Sup.* 1066 ὦ θύγατερ, οὐ μὴ μῦθον ἐς πολλοὺς ἐρεῖς; «¡Hija! ¡No digas eso ante tanta gente!»; S. *Tr.* 978-980 Οὐ μὴ ἔξεγερῖς τὸν ὑπνω κάτοχον, / κάκκινήσεις κάναστήσεις / φοιτάδα δεινήν / νόσον, ὦ τέκνον, «¡No lo despiertes ahora que se halla sometido al sueño, ni lo agites, ni azuces su terrible delirio de locura, hijo!».

En definitiva, esta construcción de claro cuño conversacional es muy frecuente en la comedia y numéricamente discreta en la tragedia, de modo que en el pasaje del que nos estamos ocupando contribuye a configurar esa mixtura de la *léxis* de la tragedia a base de lengua de alta poesía con discretos elementos conversacionales (López Eire: 8 ss. y 32 fundamentalmente).

Stevens (1976: 56-7) también concede valor conversacional a ὄχλον παρῆεις, donde ὄχλος no significa «muchedumbre», «populacho», sino «molestia», «incordio», con un cambio de significado de sabor conversacional a su juicio, lo cual es bastante verosímil porque en el ámbito de la lengua conversacional son frecuentes estas traslaciones de significado. La expresión la encontramos también en E. *Med.* 337 ὄχλον παρῆεις, ὡς ἔοικας, ὦ γύναι, «Vas a ser un incordio, por lo que parece, mujer», y E. *Or.* 281-2 αἰσχύνομαί σοι μεταδιδούς πόνων ἐμῶν / ὄχλον τε παρέχων παρθένωι νόσοις ἐμαῖς, «Siento vergüenza ante ti, por hacerte compañera de mis fatigas y por serte un incordio, siendo una doncella, por culpa de mi enfermedad», pero se lee con anterioridad en la prosa de Heródoto: Hdt. 1.86 λιπαρεόντων δὲ αὐτῶν καὶ ὄχλον παρεχόντων, «siendo pertinaces y continuando siendo un incordio». La expresión sería semejante, por tanto, a πράγματα παρέχειν, expresión conversacional frecuente en la comedia, según Page (1971: 97) y Stevens (1976: 57), de la que podemos ofrecer como muestra Ar. *V.* 312-313 Πα. τί με δῆτ', ὦ μελέα μητέρ, ἔτικτες; / Χο. ἴν' ἐμοὶ πράγματα βόσκειν παρέχης, «Niño.—¿Por qué, entonces, madre infeliz, me pariste? CORIFEO.—Para que me dieses la lata de tener que alimentarte» (según el escoliasta, la tierna pregunta del niño procede del *Teseo* de Eurípides, fr. 385, que en este caso recibe una cínica respuesta por parte de su progenitor, cf. McDowell 1971: 175), y Ar. *Pl.* 18-20 Ἐγὼ μὲν οὖν οὐκ ἔσθ' ὅπως σιγήσομαι, / ἦν μὴ φράσης ὅ τι τῶδ' ἀκολουθοῦμέν ποτε, / ὦ δέσποτ', ἀλλὰ σοὶ παρέξω πράγματα, «Yo, desde luego, no hay forma de que me calle a no ser que me expliques por qué estamos acompañando a éste de aquí, amo, sino que voy a seguir dándole la lata», que de nuevo hemos encontrado en Heródoto en su correspondiente ver-

sión jónica, es decir, con *πρήγματα* en lugar de *πράγματα* del ático: Hdt. 1.155 ὁ Κύρος εἶπε πρὸς Κροῖσον τάδε· Κροῖσε, τί ἔσται τέλος τῶν γινομένων τούτων ἐμοί; Οὐ παύσονται Λυδοί, ὡς οἴκασι, πρήγματα παρέχοντες, «Ciro dijo a Creso estas palabras: “Creso, ¿cuál va ser el fin de estos acontecimientos? Los lidios no van a cesar, por lo que parece, de dar la lata”». Eso sí, para que no quede duda, en Heródoto estas expresiones se encuentran en pasajes dialógicos.

En la Comedia aristofánica no encontramos ὄχλον παρέχειν pero sí un giro semejante donde el sustantivo ὄχλος tiene este valor traslaticio de «molestia», «incordio»: Ar. Ec. 888-889 κεί γάρ δι' ὄχλου τοῦτ' ἐστὶ τοῖς θεωμένοις, / ὅμως ἔχει τερπνόν τι καὶ κωμωδικόν, «Y aunque esto sea un incordio para los espectadores, con todo tiene algo agradable y propio de una comedia».

A juzgar por la distribución del sustantivo en todas sus acepciones en la literatura del S. V a.C., vinculado estrechamente a la prosa jónica herodotea y del *Corpus Hippocraticum* y a la tragedia, el sustantivo ὄχλος y sus derivados, como el inminente ὄχληρός en el verso 452, parece vocabulario de la prosa jónica, de la alta poesía del S. V a.C. y de la prosa estilizada del S. IV a.C. A su vez, en este sentido traslaticio de «molestia», «incordio», aparece usado por Heródoto y por la tragedia, mientras que ha penetrado tímidamente en la lengua conversacional de la Comedia aristofánica, donde con todo se prefiere la expresión *πράγματα παρέχειν*.

De momento, por tanto, en estos versos 437-440 en que se produce la primera intervención de la anciana portera, desde el punto de vista formal nos encontramos con dicción estándar de la tragedia, que combina algunos elementos conversacionales con dicción estilizada a base de vocabulario jónico, poético y constante recurrencia fonética, morfológica y semántica generada a partir de efectos sonoros, los dobles morfológicos en la desinencia de dativo plural y los plurales redundantes.

El impacto que tiene sobre Menelao el acre recibimiento de la anciana consiste en una respuesta que —esta vez sí— podemos calificar de puro estilo conversacional de comedia, más allá de meramente cómico o moderado estilo conversacional. En los próximos versos se verifica el proceso de escarnio cómico sobre la figura de Menelao. Se abandona el tono trágico e, inesperadamente, se pasa a la pura comedia, cuyos elementos vamos a revisar ahora.

El verso 441, en apariencia problemático, ha sido editado de diferentes modos, quizá por no haber sido entendido a fondo y, en consecuencia, respetado el componente conversacional que encierran las lecturas que nos han transmitido los manuscritos. Diggle en la última edición oxoniense opta por presentar el texto transmitido entre *cruc*es de la siguiente manera (Diggle 1994): E. Hel. 441-442 ὦ γραιῖα, ταῦτα ταῦτ' ἔπη καλῶς λέγεις† / ἔξεστι, πείσομαι γάρ· ἀλλ' ἄνες χόλου. Herwerden (1895), por su parte, editó en su momento: ταῦτ'α ταῦτ' ἔπη κάλλως λέγειν ἔξεστι, con un sentido que Dale (1967: 96) traduce por «esas mismas palabras pueden decirse también de otra manera», si bien Dale en su comentario adopta tal cual el texto editado previamente por Murray (1975): 441-442 ὦ γραιῖα, ταῦτα, ταῦτ' ἔπει καλῶς λέγεις. / ἔξεστι [...], con ἔπει en lugar de ἔπη de los manuscritos, al igual que Kannicht (1969: 148 vol. I) en ese sentido: 441-442 ὦ γραιῖα, ταῦτα, ταῦτ' ἔπει καλῶς λέγεις· / ἔξεστι [...]. Entre las *cruc*es de Diggle y las enmiendas del texto, se sitúa la moderada y sobria edición de Alt (1964):

E. *Hel.* 441-2 ὦ γράϊα, ταῦτα· ταῦτ' ἔπη καλῶς λέγεις. / ἔξεστι, πείσομαι γάρ· ἄλλ' ἄνευ χόλου.

«MENELAO.—(Con tono conciliador.) ¡Sí, anciana, tienes razón, de acuerdo, ya te voy a hacer caso, pero modera tus palabras!»

Es decir, ταῦτα adverbializado con el que un interlocutor da aquiescencia a una orden que otro le da (cf. López Eire 1991: 31). Ejemplos en ático aristofánico: Ar. *Ach.* 815 ταῦτα δή, «sí, entonces», Ar. *Eq.* 111 ταῦτ', «sí», Ar. *Pax* 275 ταῦτ' ὦ δέσποθ', «sí, amo», Ar. *V.* 142 ταῦτ' ὦ δέσποτα, «sí, amo», Ar. *V.* 1008 ταῦτά νυν, εἴπερ δοκεῖ, «sí, pues, si te parece». En estos casos poco importa si tenemos que aducir frases del tipo ταῦτα ποιήσω/δράσω que encontramos en otros pasajes de la comedia o, el más específicamente eurípideo, E. *IT* 1206 ἔσται τάδε, como antecedentes de este ταῦτα adverbializado, tal como lo interpreta Stevens (1976: 30) a propósito de *Hel.* 441. En situaciones así lo encontramos ya plenamente gramaticalizado con un valor asertivo de aquiescencia a la orden dada. Se trata a todos los efectos de un elemento conversacional muy característico de la comedia y no es el único de este cariz que va a adoptar Menelao.

La vieja continúa rechazando a Menelao con dicción cuidadosamente trágica en los versos 443 y 444:

E. *Hel.* 443-4 ἄπελθ'· ἐμοὶ γάρ τοῦτο πρόσκειται, ξένε, / μηδένα πελάζειν τοισὶδ' Ἑλλήνων δόμοις.

«ANCIANA.—Vete de aquí, que esta misión se me ha encomendado, extranjero, que ningún griego se aproxime a esta casa. (La Anciana trata de echarlo y lo empuja.)».

En este punto Menelao trata de protestar:

E. *Hel.* 445 ἄ, μὴ πρόσσειε χεῖρα μηδ' ὤθει βίαι.

«MENELAO.—(Defendiéndose.) ¡Eh! No me pongas las manos encima ni me empujes a la fuerza».

La interjección ἄ la encontramos frecuentemente asociada en el drama, tanto comedia como tragedia, a situaciones en que se quiere llamar la atención del interlocutor para impedirle que realice alguna acción indeseable. Así vemos en comedia Ar. *V.* 1379 ἄ ἄ, τί μέλλεις δράν;, «¡Eh, eh! ¿Qué vas a hacer?», cuando Filocleón trata de impedir a su hijo que se lleve a la flautista; Ar. *Th.* ἄ ποῖ σὺ φεύγεις; οὔτος οὔτος, οὐ μενεῖς;, «¡Eh! ¿Adónde tratas de huir? ¡Tú, tú! ¿No vas a quedarte ahí parado?»; Ar. *Pl.* 127 ἄ, μὴ λέγ', ὦ πόνηρε, ταῦτ', «¡Eh! ¡No digas eso, malvado!»; o, por último, Ar. *Pl.* 1052 ἄ ἄ, τὴν δᾶδα μὴ μοι πρόσφερ', «¡Eh, eh!, ¡La antorcha esa, no me la acerques!» La misma situación provoca esta interrupción de Sócrates a las palabras de Hipias: Pl. *HpMa.* 295a ἄ μὴ μέγα, ὦ Ἴππία, λέγε., «¡Eh! No digas, Hipias, palabras altaneras». En el propio Eurípides encontramos más empleos de este tipo, a saber, E. *Or.* 1598 ἄ ἄ, μηδαμῶς δράσης τάδε, «¡Eh, eh! ¡No hagas eso de ninguna manera!» Hay en Eurípides un pasaje especialmente atractivo de este uso: E. *Ba.* 810-11 ἄ· βούλητι σφ' ἐν ὄρεσι συγκαθημένας ἰδεῖν; «DIONISO.—(Llamando

la atención de Penteo con intención de detenerle.) ¡Eh! ¿Quieres verlas sentadas juntas en el monte?» En este pasaje la interjección $\tilde{\alpha}$ es la única indicación verbal que nos indica el modo en que Dioniso trata de frenar la marcha de Penteo, llamar su atención y proponerle un giro en el desarrollo de la acción. A partir de este momento, en efecto, la actitud de Penteo cambia radicalmente, interesado en todo aquello que Dioniso le cuenta y aplaudiendo sus indicaciones. Es innegable el tono conversacional de la interjección $\tilde{\alpha}$ que, aun sin carga léxica definida en el sentido tradicional, es capaz de expresar en contextos situacionales concretos el valor que hemos visto (cf. Labiano 2000: 61ss.). En el caso que nos ocupa, como ya habíamos anticipado, las palabras de Menelao denotan más temor que indignación (Seidensticker 1982: 175).

A medida que el estilo de las intervenciones de Menelao se va aproximando más al estilo conversacional propio de la comedia —ya no de la tragedia—, su tono contrasta aún más con el de la anciana, de modo que la caricatura cómica de Menelao va perfilándose progresivamente con más nitidez y con la estrecha colaboración de la portera, que ofrece el punto de contraste formal respecto de la dicción. La anciana no obstante tampoco es ajena al tono conversacional (lo vimos con sus preguntas imperativas de *Hel.* 437-9) cada vez en mayor grado, pero sin llegar a salirse del tono moderadamente conversacional de la tragedia. En *Hel.* 446 la vemos exclamar lapidariamente, ante la protesta de su pertinaz recién llegado:

E. *Hel.* 446 $\pi\epsilon\acute{\iota}\theta\eta\iota\ \gamma\acute{\alpha}\rho\ \sigma\upsilon\delta\acute{\epsilon}\nu\ \tilde{\omega}\nu\ \lambda\acute{\epsilon}\gamma\omega,\ \sigma\upsilon\delta\ \acute{\alpha}\iota\tau\iota\omicron\varsigma.$

«ANCIANA.—Pero es que no me haces ningún caso de lo que te digo. Tú tienes la culpa».

La inversión del orden lógico, a saber, $\sigma\upsilon\delta\ \acute{\alpha}\iota\tau\iota\omicron\varsigma,\ \pi\epsilon\acute{\iota}\theta\eta\iota\ \gamma\acute{\alpha}\rho\ \sigma\upsilon\delta\acute{\epsilon}\nu\ \tilde{\omega}\nu\ \lambda\acute{\epsilon}\gamma\omega$, entra de lleno en la esfera de la expresividad y lo conversacional.

En el corto lapso de diez versos, desde el 437 al 446, nos encontramos en todo caso con una concentración poco frecuente de elementos conversacionales, algunos de ellos idénticos a las situaciones de la comedia. Ante la constatación de que tanto en tragedia como en comedia hay elementos conversacionales, la distribución de los mismos nos da pistas sobre su adscripción preferente a un género u otro, o sobre su carácter indiferente. A las adecuadas palabras en tono trágico con que Menelao ha llamado a las puertas de palacio (*Hel.* 435-6), la anciana ha respondido hoscamente en marcado pero moderado tono conversacional. Esto a su vez ha arrastrado a Menelao a rebajar su tono y aproximarlo en términos idénticos a los de la comedia tanto en los versos 441-2 como en 445, lo cual ha provocado la expresiva respuesta de la vieja en 446. Estas diez líneas son definitivas a la hora de asestar el primer golpe a la caricatura cómica de Menelao y su situación.

Pero a partir de este momento parece que se recupera la $\sigma\epsilon\mu\nu\acute{\omicron}\tau\eta\varsigma$ propia del género y Menelao persiste en su empeño, recuperando la compostura perdida —digámoslo así—. En tono ostensiblemente formal exclama, respectivamente, en los versos 447 y 449:

E. *Hel.* 447 $\acute{\alpha}\gamma\gamma\epsilon\iota\lambda\omicron\nu\ \epsilon\acute{\iota}\sigma\omega\ \delta\epsilon\sigma\pi\acute{\omicron}\tau\alpha\iota\sigma\iota\ \tau\omicron\acute{\iota}\sigma\iota\ \sigma\omicron\acute{\iota}\varsigma...$

«MENELAO.—Entra y anúnciales a tus señores...»

E. *Hel.* 449 $\nu\alpha\upsilon\alpha\gamma\acute{\omicron}\varsigma\ \acute{\eta}\kappa\omega\ \xi\acute{\epsilon}\nu\omicron\varsigma,\ \acute{\alpha}\sigma\acute{\upsilon}\lambda\eta\tau\omicron\nu\ \gamma\acute{\epsilon}\nu\omicron\varsigma.$

«MENELAO.—He venido en calidad de náufrago y de huésped: ¡no puedo ser objeto de represalias ni malos tratos!»

Aunque la fraseología del verso 447 recuerda a la de E. *Ba.* 170-4 τίς ἐν πύλαισι; Κάδμον ἐκκάλει δόμων, / Ἀγήνορος παῖδ', ὃς πόλιν Σιδωνίαν / λιπὼν ἐπύρωσ' ἄστυ Θηβαίων τόδε. / ἴτω τις, εἰσάγγελλε Τειρεσίας ὅτι / ζητεῖ νιν, «¿Quién hay en las puertas? Llama a Cadmo para que salga del palacio, al hijo de Agenor que dejó la ciudad de Sidón y fortificó con torres esta ciudadela de Tebas. Que vaya quien sea, que vaya dentro y le anuncie que Tiresias le anda buscando», no hay más parecido. La vieja no permite a Menelao ni siquiera terminar la frase. Lo ha interrumpido bruscamente:

E. *Hel.* 448 πικρῶς τᾶν οἴμαί γ' ἀγγελεῖν† τοὺς σοὺς λόγους.

«ANCIANA.—Me da a mí —vamos, que estoy segura— que anunciaría tus palabras amargamente».

Éste es el texto en la edición oxoniense de Diggle (1994). La razón de las *cruces* no es otra que la pretendida inexistencia de la construcción de verbo en tiempo futuro con partícula modal ἄν en ático, pero estamos de acuerdo con Kannicht (1969: 134), *contra* Allan (2008: 200), tibiamente Collard (2005: 377), en que el texto puede mantenerse tal cual sin ningún tipo de recelo. La asociación de partícula modal ἄν y tiempo verbal en futuro se admite en la épica homérica pero se rechaza en épocas posteriores bajo el argumento, por ejemplo, de que el futuro es sustituido por un optativo. Así Kühner (1976: 209): «Später wurde die Verbindung aufgegeben da zum Ausdruck des in der Zukunft eventuell Eintretenden der Optativ mit ἄν genügte, und man hat wohl mit Recht die entsprechenden Stellen der Attiker geändert». Pero no hay ninguna razón para descartar la construcción en ático, salvo un contumaz prejuicio que ha llevado a la enmienda sistemática de los manuscritos en aquellos pasajes en los que la lectura era incontrovertible. No hay argumentos como tal en contra de la construcción, nada en el tiempo verbal de futuro lo hace incompatible con la partícula ἄν (cf. Willmott 2007: 78). Es más, Moorhouse (1946: 1-10; 1982: 216-7) señala la sugerente posibilidad de que el ático conservara la construcción «as a colloquialism in its post-Homeric use» (1946: 10) con un valor concreto de afirmación con un trasfondo de ironía. Los casos que pueden rescatarse de la construcción en ático apuntan a ese hecho. El carácter conversacional del verso 448 quedaría reforzado además, según Kannicht (1969: 134), por el uso de un οἴμαί irónico que denotaría más seguridad que suposición, en palabras de Stevens (1945: 99; 1976: 23-24). Stevens, en efecto, recoge este elemento conversacional, si bien se abstiene de citar el pasaje de *Hel.* 448 que, por lo demás, se ajusta perfectamente a su descripción. Collard (2005: 361) también habla de este valor de οἴμαί sin incluir *Hel.* 448. El carácter asimismo conversacional de la partícula pospuesta γε en este caso enfatizaría, por su parte, esta ironía y esta seguridad. Es decir, el verso 448 contiene varios elementos conversacionales que refuerzan el contenido irónico de la afirmación de la vieja, lo cual es perfectamente coherente con el ambiente y contexto en que se pronuncia. Dicho de otro modo, la anciana no está dispuesta a hacer el menor caso a Menelao.

La conversación continúa en el mismo tono hasta que la anciana le espeta la siguiente respuesta:

E. *Hel.* 452 ὄχληρός ἴσθ' ὦν· καὶ τάχ' ὠσθήσῃ βίαι.

«ANCIANA.—Sábetе que ya te estás poniendo pesado. Enseguida te van a echar a la fuerza».

Allan (2008: 199) observa en el comentario general de esta escena que Aristófanes apreció de inmediato las cualidades cómicas del pasaje y las aprovechó en su parodia de *Helena*. En *Las Tesmoforiantes* Aristófanes parodia por lo menos cuatro tragedias de Eurípides: *Télefo* del 438, *Palamedes* del 415, *Helena y Andrómeda* del 412; pero la escena de *Helena* (cf. Ar. *Th.* 855-919) es la única en la que conservamos el original parodiado, lo cual tiene un incalculable valor para estudiar la técnica paratrágica (Rau 1967: 53-65; Austin-Olson 2004: lx-lxii). En concreto la parodia aristofánica de la *Helena* de Eurípides combina fragmentos de tres escenas del drama original: el prólogo de Helena y su encuentro con otro griego errante, Teucro; la llegada de Menelao al palacio del difunto rey Proteo; y, por último, el encuentro inicial de los dos esposos.

Siempre ha sido interés general de la crítica localizar y estudiar las parodias de tragedia realizadas por los comediógrafos en fecha posterior al original. Ahora bien, lo más llamativo a nuestros ojos en este caso, por el contrario, es el claro paralelo de este verso de E. *Hel.* 452 con estos otros dos:

Ar. *Ach.* 456 λυπηρὸς ἴσθ' ὦν καὶ ποχώρησον δόμων.

«EURÍPIDES.—Sábetе que ya te estás poniendo penoso así que vete fuera de estas mansiones».

Ar. *Ach.* 460 ἴσθ' ὄχληρός ὦν δόμοις.

«EURÍPIDES.—Sábetе que ya te estás poniendo pesado en nuestras mansiones».

Starkie (1968: 98) comenta que Ar. *Ach.* 456 procede probablemente del *Télefo* de Eurípides, ya que esta escena de *Los Acarnienses* esconde seguramente más fragmentos del *Télefo* aparte de los ya localizados. En este sentido dependemos en buena medida de las anotaciones de los escolios o de otras citas indirectas. Como es bien sabido, nos encontramos en la escena en que Diceópolis asalta la vivienda de Eurípides en busca de algunos de los enseres de sus tragedias, en particular del *Télefo* (Jouan 1989: 21), ante un Eurípides que trata de librarse lo antes posible del incómodo Diceópolis, que es a lo que responden estos versos 456 y 460 en boca del impaciente y poco sociable tragediógrafo. Estamos ante clara dicción paratrágica, toda vez que las formas del sustantivo δόμος son extremadamente comunes en tragedia, mientras que en la comedia aristofánica sólo aparecen en las secciones líricas y en las parodias de tragedia, como en este caso. El plural δόμων es de por sí bastante elocuente a la hora de definir la lengua pomposa, elevada y fuertemente recurrente de la tragedia. El adjetivo λυπερός también es de uso frecuente en Sófocles y Eurípides, además de algún leve uso por parte de Tucídides y Platón. También comenta Starkie el parecido con E. *Hel.* 452.

Asimismo Rogers (1930: 70) observa a propósito de Ar. *Ach.* 460 que esta imi-

tación de fraseología eurípidea no disuade a Eurípides de emplear prácticamente la misma expresión años después en E. *Hel.* 452, cuando la vieja portera le dice a Menelao, otro héroe harapiento, que es ὄχληρός, «pesado». Los comentarios de Eurípides callan sorprendentemente al respecto.

Un verso como Ar. *Ach.* 460 ἴσθ' ὄχληρός ὦν δόμοις es una marcada parodia de tragedia, como ya ha sido bien estudiado, tanto por el empleo de este adjetivo ὄχληρός, que es vocablo de la prosa jónica que ha penetrado en la *léxis* de la tragedia, como por el uso del plural δόμοις (cf. lo ya dicho sobre las formas de δόμος frente a οἶκος y οἰκία), dativo que expresa circunstancia de lugar sin preposición, lo cual a estas alturas del S. V a.C. es un arcaísmo que sólo se permite en la lengua de la poesía. En opinión de Olson (2002: 193) este verso es probablemente también una parodia del *Télefo*, al igual que el verso 456.

Ahora bien, la razón de nuestro estupor y de que destaquemos el verso E. *Hel.* 452 ὄχληρός ἴσθ' ὦν como un flagrante elemento cómico es la siguiente: da la impresión de que Eurípides no tiene inconveniente en asemejarse voluntariamente a la caricatura cómica que Aristófanes ha creado de él en sus comedias. La *Helena*, tragedia del año 412, no duda en aprovechar fraseología ya convertida en flagrante mofa a raíz, como mínimo que sepamos, de la parodia de tragedia desarrollada en *Los Acarnienses*, del año 425, donde se ponen en solfa buenas porciones del *Télefo*, del año 438. Dentro del conjunto que constituye esta escena cómica de *Helena* podría incluso considerarse que, en este preciso instante, estamos ante el clímax cómico de la situación con este verosímil guiño de Eurípides a la Comedia aristofánica. Así lo vemos nosotros, desde luego, como algo que en punto alguno puede ser ni casual ni gratuito. La interpretación nos parece verosímil, dada la conocida y compleja relación de amor/odio entre los dos poetas (Segal 1983: 252; Jouan 1989: 27), que habría que estudiar con mucho más detalle.

En efecto, a partir de este clímax en el proceso de degradación cómica de Menelao, éste exclama:

E. *Hel.* 453 αἰαῖ· τὰ κλεινὰ ποῦ 'στί μοι στρατεύματα;
«MENELAO.—¡Ay, ay! ¡Mis renombrados ejércitos! ¿Dónde están?»

El estilo es perfecta e impecablemente trágico de nuevo. Aquí aflora el *páthos* de Menelao tanto por la inversión en el orden del adverbio interrogativo, que no es de orden sintáctico o lógico (Kannicht 1969: 134), como por la desgarradora interjección de dolor, αἰαῖ, que caracteriza la *léxis* de la tragedia en general y la de Eurípides en particular. Esto es dicción conversacional de tragedia. En efecto, las cifras son de por sí bastante elocuentes: 26 apariciones en Esquilo, 27 en Sófocles, y nada más y nada menos que 102 veces en Eurípides (Labiano 2000: 71). El grito de dolor de Menelao, que quizá suena pomposo en este contexto según Allan (2008: 200), encauza la situación y, al menos desde el punto de vista formal de la dicción y los elementos lingüísticos de carácter conversacional, el resto de la escena transcurre con la esperada normalidad de la tragedia. Es decir, la parodia y la degradación cómica se han extendido desde el comienzo de la escena, en el verso 435, hasta el verso 452, el que hemos considerado el clímax de la *paracomedia*. De aquí en adelante no hay razones

estrictas para seguir hablando de parodia, *pace* Seidensticker. Al contrario, la dicción se torna escrupulosamente trágica a partir de este momento, sin mayores elementos conversacionales que los imprescindibles para la creación de una ficción de conversación entre ambos personajes: el moderado tono conversacional del que hemos venido hablando. O, dicho de otro modo, *léxis* de tragedia con elementos conversacionales ni cómicos ni de comedia.

La mayor parte de estos elementos conversacionales moderados los encontramos en boca de Menelao quien, por otra parte, es el personaje más sujeto a un estado de impaciencia, de expresividad y de deseo por mantener la conversación. Todas estas circunstancias se prestan a un mayor colorido conversacional en sus palabras. Así lo muestran, por ejemplo, sus acaloradas y enfáticas interpelaciones a la anciana en E. *Hel.* 459 τίς δ' ἦδε χώρα; τοῦ δὲ βασιλῆιοι δόμοι; «¿Qué país es éste? ¿De quién es esta regia morada?», y E. *Hel.* 471 πῶς φήεις; τίς εἶπας μῦθον; αὐθίς μοι φράσον, «(Sorprendido.) ¿Cómo dices? ¿Qué acabas de decir? ¡Explicámelo otra vez!», entre otras muchas muestras que podríamos extraer.

Allan (2008: 199) matiza que no se observa en la escena de E. *Hel.* 435-482 una mayor incidencia de elementos conversacionales que en el resto de la pieza y, de hecho, sólo reconoce como tales, siguiendo en este punto a Stevens (1976), los versos E. *Hel.* 337-399 οὐκ ἀπαλλάξῃ δόμων / καὶ μὴ [...] / ὄχλον παρέξεις δεσπότηις; «¿No te apartarás de este palacio y dejarás de incordiar a mis señores?», pero tan sólo por lo que atañe a ὄχλον παρέξεις (Stevens 1976: 56-7), no la oración prohibitiva; y E. *Hel.* 475 πότε; οὐ τί που λελήισμεθ' ἐξ ἄντρων λέχος; «¿Cuándo? (Aparte, sin que le oiga la Anciana.) ¿No será, quizá, que habrán cogido de la gruta a mi mujer y la habrán hecho prisionera?» a propósito de οὐ τί που (Stevens 1976: 24). Por las razones que sean, Allan pasa por alto el elemento conversacional que Stevens (1976: 30) detecta con acierto en el verso E. *Hel.* 441-2 ὦ γράϊα, ταῦτα; «¡Sí, anciana!». Asimismo se muestra contrario al empleo de partícula modal ἄν con tiempo verbal en futuro en el verso *Hel.* 448 que, aun sin convicción, como se ha señalado con anterioridad, recoge Collard (2008: 377) a partir de Kannicht (1969: 134). Por no hablar del resto de elementos conversacionales que nosotros mismos hemos destacado.

Estamos, sencillamente, en claro desacuerdo con Allan: en el breve lapso de versos que median entre E. *Hel.* 435 y 452 nos hemos encontrado con una elevada concentración de elementos conversacionales, algunos de ellos al más puro estilo de la comedia, por sorprendente e inadecuada que pueda parecer esta aseveración. Eurípides ha creado un ambiente de comedia con un importante clímax en el verso 452 y un descarado guiño a la comedia aristofánica. Rápidamente ha reconducido acto seguido la situación a las coordenadas estéticas de la tragedia pero la evocación anterior ha sido clara. El comienzo de la escena contiene los ingredientes necesarios de un pasaje de comedia: Eurípides ha evocado la parodia de tragedia de Aristófanes en *Los Acarnienses*.

No es el único caso de un guiño eurípideo a la parodia aristofánica. Veámoslo.

En la tragedia *Andrómeda*, representada en el primer lugar de la tetralogía dramática que Eurípides presentó en el año 412 a.C. junto con *Helena*, a juzgar por un escolio que comenta dicho aspecto a propósito del verso 1012 de *Las Tesmoforiantes* de Aristófanes, *Schol. in Ar. Th.* 1012 Ἀνδρομέδαν· πιθανῶς· συνδεδίδακται γὰρ τῇ Ἑλένη, «Andrómeda: probablemente, ya que está representada en compañía de

Helena», Perseo pronuncia estas palabras al divisar a la joven Andrómeda que, según podemos suponer, aparecía al principio de la pieza atada a un peñasco:

E. fr. 125 Kn. ἔα, τίν' ὄχθον τόνδ' ὄρω περίρουτον ἀφρῶ θαλάσσης;
 «PERSEO.—¡Eh! ¿Qué es ese promontorio que estoy viendo bañado en su contorno por la espuma del mar?»

Pues bien, en la parodia de dicha tragedia contenida en *Las Tesmoforiantes* (Ar. Th. 1009-1012 ἔα· θεοί, Ζεῦ σῶτερ, εἰσὶν ἐλπίδες. / Ἄνῆρ ἔοικεν οὐ προδώσειν, ἀλλὰ μοι / σημειῖον ὑπεδήλωσε Περσεὺς ἐκδραμῶν, / ὅτι δεῖ με γίγνεσθ' Ἀνδρομέδαν, «¡Eh! ¡Dioses, Zeus salvador! ¡Hay esperanzas! El individuo este, a lo que parece, no va a traicionarme, sino que, según salía disfrazado de Perseo a todo correr, me ha hecho por lo bajo la señal de que debía hacer de Andrómeda»), representada un año después, en el 411 a.C., el personaje de Eurípides/Perseo pronuncia en clara señal de parodia estos versos:

Ar. Th. 1105-1106 ἔα, τιν' ὄχθον τόνδ' ὄρω καὶ παρθένον θεαῖς ὁμοίαν
 ναῦν ὅπως ὠρμισμένην;
 «EURÍPIDES.—¡Eh! ¿Qué es ese promontorio que estoy viendo y esa muchacha a las diosas semejante, anclada como un barco?»

Seaford (1984: 49) recoge con aquiescencia la idea de Parry (1971: 319) de que Eurípides en la siguiente cita del *Cíclope*, E. Cyc. 222 ἔα· τίν' ὄχλον τόνδ' ὄρω πρὸς ἀὐλοῖσις;, «¡Eh! ¿Qué es esa multitud que estoy viendo junto a los establos?», está adaptando y recogiendo la misma fraseología que acabamos de ver (facilitada por la contigüidad fonética ὄχθον/ὄχλον) con la intención de responder a la burla aristofánica riéndose de sí mismo. Esto tendría sentido si, como apuntan los datos, el *Cíclope* fue probablemente representado después del año 411 a.C., con bastante verosimilitud el año 408 a.C. (Seaford 1984: 48). Todo indica que hay un eco aristofánico deliberado, al igual que en E. Hel. 452 respecto de Ar. Ach. 460 que, a su vez, es parodia probablemente del *Télefo*.

Wright (2005: 27-28) previamente a Allan había argumentado a partir de los datos de Stevens que tragedias como *Helena*, *Ión* o *Ifigenia entre los tauros* no se diferencian desde el punto de vista del estilo de las demás composiciones de Eurípides. En concreto destaca que *Helena* contiene más expresiones 'coloquiales' que la media eurípidea, en contraste con *Ifigenia entre los tauros* que contiene menos, de forma que, a su modo de ver, estos datos no son conclusivos. Este punto de vista podría matizarse porque los datos numéricos de Stevens no son, como ya ha quedado claro en estas páginas, exhaustivos. Comete Wright (2005: 27) además el craso error de identificar los porcentajes que ofrece Stevens (1976: 64-65; no 1976: 66-67 como indica Wright) con indicadores estadísticos, ignorando que para la estadística no tiene gran importancia la obtención de porcentajes, los cuales son pródigos a los buenos lingüistas, amigos de las estadísticas pero rebeldes a la estadística, parafraseando a Muller (1973: 124).

Los magníficos trabajos de Stevens (1937, 1945, 1976) sobre las expresiones «coloquiales» (sería preferible emplear el término «conversacional») continúan siendo en

la actualidad las obras de obligada referencia sobre el tema. A ellos habría que sumar el añoso estudio de Amati (1901) y la reciente revisión de Collard (2005) precisamente de los resultados de Stevens. Ahora bien, según Stevens y quienes le siguen, únicamente los versos 439, 441 y 475 contienen elementos conversacionales, dentro de la escena que estamos estudiando. Pero nuestro análisis ha demostrado que la situación es bien distinta y que la presencia de elementos conversacionales es mayor, tanto en términos cuantitativos como cualitativos. Porque si la mera cantidad es importante, aún lo es más la naturaleza y tipo de esos elementos conversacionales.

Ya ha quedado establecido el carácter de esos elementos según estemos hablando de una comedia o de una tragedia. Pero tras constatar que en la tragedia también hay elementos conversacionales por exigencias de la propia forma dialógica, siempre aderezados y acompañados de elementos fuertemente estilizados y de lengua de alta poesía, hemos comprobado que en la escena de *E. Hel.* que estamos analizando algunos elementos de dicción conversacional se encuentran muy próximos a los de la lengua y situación de la comedia. Si Seidensticker distingue (1982: 44) entre elementos cómicos, «komische Elemente», y elementos que pertenecen al género de la comedia, «Komödienelemente», en el caso actual estaríamos hablando claramente de *Komödienelemente*.

El debate entre quienes creen ver un alto grado de comicidad en la escena de *E. Hel.* 435-482 y quienes desean aminorar tal comicidad excesiva, sustituyéndola por un leve toque de humor, recuerda, al menos parcialmente, a la misma polémica que suscita la que tal vez sea la única broma que encontramos como tal en la tragedia griega. Nos referimos a *E. Tr.* 1049-1050 Εκ. μή νυν νεῶς σοὶ ταῦτόν ἐσβήτω σκάφος. Με. τί δ' ἔστι; μείζον βριθὸς ἢ πάροιθ' ἔχει;, «HÉCABE.—Pues entonces que no embarque (*sc.* Helena) en la misma nave que tú. MENELAO.—¿Por qué? ¿Pesa más que antes?». Goldhill (2006: 92 ss.) da un repaso a las posturas encontradas de los estudiosos, con una situación idéntica entre quienes creen ver una clara broma y quienes interpretan la respuesta de Menelao en términos estrictamente serios. Como dice Goldhill (2006: 95), el humor en la tragedia causa un evidente problema de interpretación.

Este tipo de situaciones nada tiene que ver con el conocido suceso que se cuenta a propósito de la representación de *E. Or.* 279 ἐκ κυμάτων γὰρ αὖθις αὖ γαλήν' ὄρω, «después de la tempestad ya vuelvo a ver la calma», palabras en boca del tristemente postrado y enfermo Orestes, donde se nos transmite la anécdota de que el actor Hegélocos cambió el acento de γαλήν', «calma», por γαλήν, «comadreja», con el consiguiente estallido de risa por parte de los espectadores, que arruinó el clima de tragedia, de piedad y temor.

Que hay elementos de humor en la tragedia griega es algo evidente; que tales elementos tienen la función de rebajar la tensión trágica en ciertos momentos o de realzar el patetismo trágico en otros es algo asimismo admitido. La cuestión parece plantearse en términos de cuánto humor, de qué tipo, en qué medida y hasta qué grado podemos aceptar en una tragedia griega. Algo de humor es aceptable; demasiado humor se considera de mal gusto, poco apropiado para el género y, en consecuencia, la crítica se esfuerza por eliminar toda traza de humor en tales situaciones. Por esa razón es sumamente complicado y delicado, cuando no subjetivo, tratar de establecer los momentos en una tragedia en los que se puede traspasar la barrera que marca la diferencia entre

un ligero toque humorístico, la sonrisa o, ya ostensiblemente, la risa, si es que tal hecho llegó a suceder alguna vez (Gredley 1996: 206). Desde luego hay que reconocer con Taplin (1996: 191) que el conjunto de sentimientos con los que la tragedia trata de conmover a su audiencia es generalmente incompatible con la risa. No estamos en el caso de una comedia, donde precisamente se busca provocar y extender la risa entre los espectadores, naturalmente de manera cómplice y en el momento justo, porque una risa no deseada o fuera de lugar tampoco sería bienvenida y eficaz. Buena parte del problema radica en que al tratar de explicar racionalmente una situación cómica ésta pierde toda su gracia y efecto. La verdadera piedra de toque sería sentarse entre el público ateniense, ser espectador de una tragedia y observar las reacciones del auditorio.

Según Goldhill (2006: 96) el problema también está en un modelo lingüístico que parte del error de pensar que el significado es indivisible, codificado en el texto y recibido por una audiencia colectiva en una forma también indivisible y colectiva. Pero puede suceder perfectamente que un elemento humorístico hiciera gracia a unos espectadores y a otros no, como sucede entre los críticos actualmente, que valoran distintamente el humor de determinados pasajes trágicos. Las distintas reacciones no han de ser necesariamente unívocas, ni entonces ni ahora.

6. CONCLUSIONES

En la disyuntiva de valorar el grado de humor y comicidad de la escena que estamos analizando, creemos que no hay demasiado problema en aceptar que al menos una parte de los espectadores interpretase los elementos que hemos visto en clave de humor, de parodia e incluso de sutil guiño aristofánico a *Los Acarnienses*. Los elementos objetivamente recurrentes estaban a la vista y oído de todos y como tal podían ser interpretados subjetivamente.

Las ‘escenas de portero’ forman parte del repertorio general aristofánico (Olson: 2002: 176). El mendicante Menelao vestido con harapos podía evocar a la perfección al héroe misio Télefo en su misión a Argos, según le había sido revelado por el oráculo de Apolo licio, para buscar una solución definitiva a la herida inflingida con anterioridad por Aquiles, que a la sazón no sanaba con cura alguna. A propósito del encuentro de Télefo y Clitemnestra en la tragedia homónima del primero, la existencia de dos escenas paralelas en *Ar. Ach.* (394-406) y *Ar. Th.* (39-70), y la escena de este tipo en *E. Hel.* (435-482), parece sugerir que el héroe se enfrentaba previamente a la hostilidad de un guardián que le negaba la entrada en el palacio real de Argos. Como consecuencia del escándalo armado por el altercado la reina acudía a la puerta. Dado el estado fragmentario en que se conserva la pieza, no hay pruebas seguras de la existencia de un episodio de este tipo pero, desde el punto de vista de la dramaturgia, es la explicación más natural (Jouan 1989: 19; 2002: 99). Es probable también, por tanto, que la hostilidad de la anciana portera contra Menelao en *E. Hel.* 435-482 y el conjunto de la escena en cuestión evoquen tanto el paralelo con el *Télefo* euripideo como la parodia aristofánica de *Los Acarnienses*, donde Diceópolis también tenía que vérselas con la hostilidad y la impaciencia del sirviente de Eurípides y de éste mismo, de modo que queda abierta la interpretación en clave cómica.

Tal clave cómica se encuentra además justificada por el elevado número de elementos conversacionales próximos o idénticos a los de la comedia y muy distintos, al menos en un par de casos muy destacados, a saber, los versos 441 y 445, al carácter de los elementos conversacionales de la tragedia, entreverados siempre por lo general con elementos de dicción estilizada y fuertemente recurrente de alta poesía, como se ha indicado en repetidas ocasiones. El verso 452, que en origen es de dicción elevada, ha perdido toda su credibilidad trágica a partir de la paratragedia de Ar. *Ach.* 456 y, en especial, Ar. *Ach.* 460.

La distinta sensibilidad, cultura, memoria y predisposición personal de los espectadores podía provocar que algunos de ellos juntasen todas estas piezas y (son)rieran. Estamos, por otra parte, en un momento capital del drama porque forma parte del comienzo del proceso de reconocimiento de la verdad por parte de Menelao. Pero nada impide que sea también una ocasión en la que poder rebajar la tensión trágica con este relajo humorístico, en todo caso para recuperar la tensión más adelante. El impacto humorístico de la escena no tiene que ser, por tanto, ni unívoco, ni uniforme, ni afectar a todos los espectadores por igual. La respuesta del público no tiene por qué ser unitaria o compartida. Es decir, unos espectadores se podrán reír y otros no. La risa *fuera de lugar* por parte de algunos miembros de una audiencia en un contexto de tragedia, en un festival colectivo de democracia, parece ser un recurso teatral con el que Eurípides demuestra su capacidad, una vez más, de manipular y provocar a la audiencia con todos los poderes de la retórica y del teatro. En términos así de contundentes se expresa Goldhill (2006: 99), quien añade (2006: 95) que no hay que escudarse en una débil noción de ambigüedad para explicarlo todo, como hace buena parte de la crítica moderna de Eurípides en las últimas décadas. En efecto, con manifestaciones del tipo «to discuss Euripides is to speak of paradoxes» (Segal 1983: 244) no se termina de aclarar nada.

Por consiguiente podemos y debemos preguntarnos qué significación tiene esto desde el punto de vista de los espectadores. Dada la situación en que unos pueden reír y otros no, así como albergar pensamientos diferentes ante diversos estímulos que pueden resultar cómicos, es verosímil creer que el que se ríe y ve que nadie más se ríe pensará que quizá se ha equivocado, o bien que no había una broma donde creía que la había, o bien que ha captado una broma que los demás no han visto con un sentido más fino del humor, etc. mientras que el que no se ríe y oye a otros reírse se molestará por la interrupción de la atmósfera y el decoro trágico, o bien lamentará haberse perdido una broma, o bien empezará a reírse también, etc. (Goldhill 2006: 98). Lo que está claro es que cada miembro de la audiencia cobrará conciencia de sí mismo como miembro de un colectivo diferente de otros miembros, consciente de las diferencias sociales, intelectuales y de respuesta, consciente de sus fisuras en suma. De modo que estos efectos dramáticos con los que experimenta Eurípides pueden considerarse un recurso para provocar y excitar entre los espectadores un sentimiento de individualidad que acecha el sentido de colectividad y de comunidad, de *pólis* en una palabra, que ha venido imperando en la mentalidad y sociedad de los atenienses hasta este momento. Es evidente que las cosas están cambiando, la mentalidad de los atenienses está cambiando y el teatro de Eurípides es reflejo y estímulo al mismo tiempo de estas profundas transformaciones de la sociedad en estos últimos años del S. V a.C. camino del S. IV.

El humor, por tanto, no ha de restar carácter trágico a una tragedia. Al margen de los prejuicios sobre lo que deba ser o no ser una tragedia canónica, la *Helena* de Eurípides es toda una tragedia de principio a fin, en la que sus personajes no dejan de sufrir, de padecer y de esforzarse hasta el final. Una parte de los espectadores ha podido a buen seguro reírse en algunos momentos, no así con toda probabilidad el desdichado Menelao en su infortunio constante. El talento de un dramaturgo como Eurípides, que es capaz de reírse de sí mismo, de hacerle un guiño cómico a la caricatura que de su persona ha fraguado su compañero comediógrafo Aristófanes, de introducir humor en algo tan serio y tan grave como una tragedia, y de reflejar y excitar el sentimiento de individualidad entre sus conciudadanos, está fuera de toda duda. Eso sí, Aristófanes no se lo perdonó (Voelke 204: 134) y en su comedia *Las Ranas* optó por Esquilo como mejor tragediógrafo para la ciudad de Atenas.

Como resultado de todo cuanto hemos expuesto, confiamos en haber dejado claras algunas ideas sobre cómo entender la integración de elementos conversacionales en la lengua de la tragedia y sobre cómo su análisis detallado —del que aún queda mucho por hacer en el conjunto del drama griego antiguo— ha podido ayudarnos en este caso a comprender mejor algunos elementos de humor en la tragedia de Eurípides, incluso un sutil guiño a la Comedia aristofánica, en la escena de *Helena* que hemos analizado.

BIBLIOGRAFÍA

- ALLAN, W. (2008), *Euripides. Helen*, Cambridge.
- ALT, K. (1964), *Euripidis Helena*, Leipzig.
- AMATI, C. (1901), «Contributo alle ricerche sull'uso della lingua familiare in Euripide», *SIFC* 9, 125-148.
- AUSTIN, C.-OLSON, D. (2004), *Aristophanes. Thesmophoriazusae*, New York.
- BAGORDO, A. (2001), *Beobachtungen zur Sprache des Terenz, mit besonderer Berücksichtigung der umgangssprachlichen Elemente*, Göttingen.
- BERS, V. (1997), *Speech in Speech. Studies in Incorporated Oratio Recta in Attic Drama and Oratory*, Lanham.
- COLLARD, C. (2005), «Colloquial Language in Tragedy: a Supplement to the Work of P. T. Stevens», *CQ* 55, 2, 350-386.
- COOPER III, G. L. (1997), *Attic Greek Prose Syntax, after K. W. Krüger*, 2 Vols., Michigan.
- DALE, M. (1967), *Helen. Euripides*, Oxford.
- DGE = CHANTRAINE, P. (1999), *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Paris.
- DIGGLE, J. (1994), *Euripidis Fabulae*, vol. III, Oxford-New York.
- GIVÓN, T. (1995), *Functionalism and Grammar*, Amsterdam.
- (1993), *English Grammar: A Functional-Based Introduction*, 2 vols., Amsterdam.
- GOLDHILL, S. (2006), «The Thrill of Mislplaced Laughter», en E. Medda, M. S. Mirto, M. P. Pattoni (eds.), *ΚΩΜΩΔΙΟΤΡΑΓΩΔΙΑ. Intersezioni del tragico e del comico nel teatro del V secolo a. C.*, Pisa, 83-102.
- GOODWIN, W. W. (1992), *Syntax of the Moods and Tenses of the Greek Verb*, Philadelphia (reimpr.).

- GREDLEY, B. (1996), «Comedy and Tragedy: Inevitable Distinctions», en M. S. Silk (ed.), *Tragedy and the Tragic. Greek Theatre and Beyond*, Oxford, 203-216.
- HERWERDEN, H. v. (1895), *EYPHIIAIOY EAENH*, Lugduni-Batavorum.
- HOPPER, P. J. (1987), «Emergent Grammar», *Proceedings of the Annual Meeting of the Berkeley Linguistics Society* 13, 139-157.
- HOPPER, P. J.-TRAUGOTT, E. C. (2003²), *Grammaticalization*, Cambridge.
- JEBB, R. C. (2004), *Sophocles: Plays. Antigone*, London (reimpr. de 1900).
- JOUAN, F. (2002), *Euripide. Tragédies. Fragments. Sthénébée-Chryssippos*, vol. VIII 3^e parti, Paris.
- (1989), «La paratragédie dans les *Acharniens*», *CGITA* 5, 17-30.
- KANNICHT, R. (1969), *Euripides. Helena*, vol. 2, Heidelberg.
- KNOX, B. M. W. (1979) «Euripidean Comedy», *Word and Action. Essays on the Ancient Theater*, 250-274, Baltimore-London.
- KÜHNER, R. (1976), *Ausführliche Grammatik der griechischen Sprache*, Vol. II.i, Hannover.
- LABIANO ILUNDAIN, J. M. (2000), *Estudio de las interjecciones en las comedias de Aristófanes*, Amsterdam.
- LÓPEZ EIRE, A. (2008), «Sobre los jonismos de la tragedia ática», *CFC (g)* 18, 7-53.
- (1996), *La lengua coloquial de la Comedia aristofánica*, Murcia.
- (1991), *Ático, koiné y aticismo. Estudios sobre Aristófanes y Libanio*, Murcia.
- MACDOWELL, D. (1971), *Aristophanes. Wasps*, Oxford.
- MOORHOUSE, A. C. (1982), *The Syntax of Sophocles*, Leiden.
- (1946), «AN with the Future», *CQ* 40, 1-10.
- MULLER, Ch. (1973), *Estadística lingüística*, Madrid (trad. española).
- MURRAY, G. (1975), *Euripidis Fabulae*, vol. III, Oxford-New York (reimpr.).
- OLSON, S. D. (2004), *Aristophanes. Thesmophoriazusae*, New York.
- (2002), *Aristophanes. Acharnians*, Oxford.
- PAGE, D. L. (1971), *Euripides. Medea*, Oxford.
- PARRY, M. (1971), *The Making of Homeric Verse*, Oxford.
- RAU, P. (1967), *Paratragodia: Untersuchung einer komischen Form des Aristophanes*, München.
- RIKSBARON, A. (1991), *Grammatical Observations on Euripides' Bacchae*, Amsterdam.
- ROGERS, B. B. (1930), *The Acharnians of Aristophanes*, London.
- SCHWENTNER, E. (1924), *Die primären Interjektionen in den indogermanischen Sprachen*, Heidelberg.
- SEAFORD, R. (1984), *Euripides. Cyclops*, Oxford.
- SEGAL, Ch. (1986), «The Two Worlds of Euripides' Helen», en *Interpreting Greek Tragedy*, Ithaca-London, 222-267.
- SEGAL, E. (1983), «Euripides: Poet of Paradox», en E. Segal (ed.), *Greek Tragedy*, New York, 243-253.
- SEIDENSTICKER, B. (1982), *Palintonos Harmonia. Studien zu komischen Elementen in der griechischen Tragödie*, Hypomnemata 72, Göttingen.
- STARKIE, W. J. M. (1968), *The Acharnians of Aristophanes*, Amsterdam.
- STEVENS, P. T. (1976), *Colloquial Expressions in Euripides*, Wiesbaden.
- (1945), «Colloquial Expressions in Aeschylus and Sophocles», *CQ* 39, 95-105.
- (1937), «Colloquial Expressions in Euripides», *CQ* 31, 182-191.

- TAPLIN, O. (1996), «Comedy and the Tragic», en M. S. Silk (ed.), *Tragedy and the Tragic. Greek Theatre and Beyond*, Oxford, 189-202.
- THESLEFF, H. (1978), reseña de Stevens (1976), *JHS* 98, 173.
- VOELKE, P. (2004), «Euripide, héros et poète comique: à propos des Acharniens et des Thesmophories d'Aristophane», en C. Calame (ed.), *Poétique d'Aristophane et langue d'Euripide en dialogue*, Lausanne, 117-138.
- WILLMOTT, J. (2008), *The Moods of homeric Greek*, Cambridge.
- WRIGHT, M. (2005), *Euripides' Escape-Tragedies. A Study of Helen, Andromeda and Iphigenia among the Taurians*, Oxford.