

***EROS - PÓLEMOS.***  
**RETÓRICA Y DISCURSOS**  
**DEL AMOR EN EURÍPIDES**

**Rodrigo Carrasco**

**Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación. Chile**

**Resumen:** Nuestra intención es revisar el tema del amor en las tragedias de Eurípides, la fuerza de este sentimiento y deseo, la pasión y los alcances polémicos de su relación con el discurso persuasivo. Sus obras llaman nuestro interés al presentarnos las interrogantes del discurso amatorio persuasivo donde su particularidad radica, entre otros aspectos, en sostener la trama profunda de sus palabras, su juego y la compleja malla de sensibilidad que conlleva y simboliza.

**Palabras clave:** *Eros - Pólemos* - amor - retórica - discurso - persuasión - palabra.

***EROS - PÓLEMOS***  
**RHETORIC AND SPEECHES OF LOVE IN EURIPIDES**

**Abstract:** Our intention is to review the theme of love in the tragedies of Euripides, the strength of this feeling and desire, its passion and the controversial reaches of its relationship with persuasive speech. His works call our interest by presenting us with the questions of persuasive love speech where its particularity lies, among other aspects, in sustaining the deep plot of his words, his play and the complex mesh of sensitivity that it entails and symbolizes.

**Keywords:** *Eros - Polemos* - love - rhetoric - speech - persuasion - word.

**Recibido: 10.01.2022 - Aceptado: 31.07.2022**

**Correspondencia:** Rodrigo Carrasco Peralta  
Email: rodrigo.carrasco.p@hotmail.com  
Licenciado en Educación y Magister en Estudios Clásicos, UMCE.  
Diplomado en Estudios Griegos, en Pensamiento Griego Clásico  
y en Estudios Bizantinos, U. de Chile.

Desde la denominación incidental *logos erotikós* realizada por Platón en *Fedro* 227c y las mismas referencias ofrecidas por Aristóteles en *Política* 1262b 11, se nos constituye un especial tipo de discurso o argumentación sobre asuntos amorosos, los que pueden tener el aspecto de una conversación entre un enamorado y su objeto de amor o que mediante este discurso se intente obtener favores y por qué no, persuadir.

Según diversos autores<sup>1</sup>, hay un claro origen sofístico en este tipo de argumentaciones, que tienen como propósito práctico *persuadir* mediante el ingenioso uso de la palabra, arraigado ya a fines del siglo V y que estuvo presente también en las obras dramáticas presentadas en los certámenes de las fiestas en honor a Dionisio.

Es en las tragedias áticas y especialmente, a nuestro parecer, en las obras de Eurípides donde se expresa la inspiración, la intimidad, la pasión, la angustia, la racionalidad, irracionalidad y la persuasión de los *logoi erotikoi*, los que están plasmados en sus diversas obras con una inquietante y magnífica prolijidad.

De allí nuestra intención de revisar el tema del amor, la fuerza de este sentimiento y deseo, su pasión y los alcances polémicos de su relación con el discurso persuasivo, los que en ciertos casos Eurípides nos muestra directa e indirectamente. Es así que sus obras llaman nuestro interés al presentarnos estas cuestiones y las interrogantes del discurso amatorio persuasivo; su cruda sinceridad; su naturalidad, sus alcances en el coro y en los amados; la clave de su éxito, entre otras, donde la particularidad del discurso amatorio radica, entre otros aspectos, sostener la trama profunda de sus palabras, su juego y la compleja malla de sensibilidad que conlleva y simboliza.

Para adentrarnos en estas cuestiones e interrogantes, analizaremos someramente las obras de Eurípides alusivas al tema en cuestión<sup>2</sup>, para así determinar también cuál es el papel de la obra de Eurípides en la construcción de esta concepción y cómo su producción nos acerca más a lo que se ha llamado retórica, corriente imperante en la Atenas de su tiempo, por lo que

---

1 Véase los alcances realizados por Velásquez, Oscar (2002) donde expone esta rica tradición y conocimiento de *ta erotiká*, es decir, un saber acumulado por una larga tradición literaria sobre cosas del amor. También son recomendables los estudios de Rodríguez Adrados, F. (1959) López Férrez, A. (1989) Calame, C. (2002), Ludwig, P. (2002) y Hualde, P. (2018).

2 En este trabajo no nos adentraremos en la obra fragmentaria de Eurípides, la que también es rica en cuanto a referencias a la persuasión, al dios Eros y lo pertinente a la pasión amorosa. Véase el trabajo de Fco. Rodríguez A. (1990) y el documentado trabajo de María Martínez Bermejo (2017).

realizaremos un esbozo de su nacimiento, su importancia y la función del discurso como medio de persuasión amatoria, de allí su vínculo con *pólemos*, concepto intrínseco en la cultura griega, ya que existe también en esta dinámica de discurso erótico una tensión, una lucha constante entre el amado y el amante, que mediante palabras, buscan, entre otras consideraciones, la *armonía*, base también de la política democrática según Solón.

## I

Es consensuado determinar que la retórica occidental nace en tierras helenas durante el siglo V a. C. Independientemente de los antecedentes o paralelos que pudieran existir en otras latitudes, fueron los griegos quienes patentaron la actividad retórica dividiendo su ejercicio en deliberativa, judicial y epidíctica.

Algunas fuentes que conservamos nos pueden datar del nacimiento de la retórica. El *Gorgias* de Platón es un texto básico en la historia de la retórica occidental<sup>3</sup>. Si bien, no parece haber sido Platón quien acuñó el término, es en su escrito quien en boca de Gorgias se expresa que “[...] la retórica es un arte que se refiere a los discursos [...]”<sup>4</sup>, así también jactándose de que a través de su arte resulta posible “[...] persuadir mediante el discurso”<sup>5</sup>. A esto Sócrates contesta a su interlocutor:

*Me parece que ahora, Gorgias, has estado más cerca de exponer lo que consideras es el arte de la retórica, y si algo he entendido, dices, que la retórica es artífice de la persuasión y todo lo que le incumbe y su aspecto fundamental se limitan a esto. ¿O puedes en algún sentido afirmar que la retórica tiene poder más allá de la producción de persuasión en el espíritu de los oyentes?*<sup>6</sup>

3 Otra de ellas, en específico de la retórica judicial, es protocolizada por Aristóteles de acuerdo a lo transmitido por Cicerón en *Bruto*, XI, 44-XII, 46.

4 Platón, *Gorgias*, 450c.

5 Platón, *Gorgias*, 452e.

6 Platón, *Gorgias*, 453a. Otras objeciones a la retórica por parte de Sócrates-Platón pueden encontrarse también en *Gorgias* 454e -455a y 464e - 465a. Véase también *Fedro* 259e-273c.

Otro texto que despliega técnicas oratorias que se incorporan al poder mágico de la palabra, es el *Encomio a Helena* de Gorgias de Leontinos (483 – 375 a.C.), pieza clave también en esta construcción y uso de la fuerza retórica. Es en esta defensa donde desarrolla un motivo de larga tradición literaria: el de la culpabilidad o inocencia de Helena. Respecto a la retórica afirma Gorgias: “la palabra es un gran soberano que con el cuerpo más insignificante e invisible realiza los trabajos más divinos, pues es capaz de suprimir el miedo, apartar el sufrimiento, producir gozo e incrementar la piedad”<sup>7</sup>

De esta manera, la persuasión constituye la esencia de la retórica para los grandes teóricos clásicos<sup>8</sup>. Es el mismo Aristóteles quien define la *téchne rhetoriké* en su tratado *Retórica* donde sentencia: “Entendamos por retórica la facultad de teorizar lo que es adecuado en cada caso para convencer”<sup>9</sup>.

Más cercano a nuestros tiempos, Antonio López Eire, definiría la retórica como “el arte de conocer y manejar debidamente la fuerza del lenguaje para persuadir a un oyente”<sup>10</sup> en lo que se precisa que el lenguaje es retórico porque mueve, sorprende, hechiza, persuade, enseña, exhorta y convence. El lenguaje, por tanto, es también un embaucador, un artesano de la persuasión, un arma política, un instrumento indispensable para vivir en sociedad.

*Eros*, está registrado a partir de Homero, con presencia también en los poemas homéricos y con muchas referencias en los poetas líricos y en las producciones trágicas, en la que es utilizado, principalmente, en lo relacionado a la pasión amorosa, el deseo o con el mismo dios. Lo interesante es que en muchas de las historias de amor que conservamos de esta rica tradición, *eros* está vinculado al persuadir, al poder persuasivo que ejerce el enamorado e enamorada sobre su objeto de amor.

*Eros* se expresa con la fuerza de las palabras, donde se apodera del *otro* amable y delicadamente, de manera que “seduce” con su juego de discursos. Estos recursos y otros se explotan libremente en el poder persuasivo del amor.

---

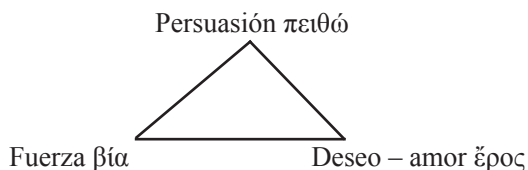
7 Gorgias, DK B 82 [76] 11 (8).

8 El verbo persuadir procede del latín *persuadere*, cuya raíz es de la misma familia que *hedús*, lo que sería “dulce”, agradable”, en griego. ¿Un verbo que nos exhortaría a tratar con delicadeza y con afecto a nuestros interlocutores?

9 Aristóteles, *Retórica*, 1355b 25.

10 López Eire, Antonio, 2002, p. 20.

Para graficar todas estas acepciones que hemos intentado dilucidar, podemos configurar el siguiente triángulo retórico:



## II

Si consideramos como base el *Encomio a Helena* de Gorgias y el *Banquete* de Platón sobre la audacia de la palabra y el discurso como elemento de persuasión amorosa, podemos encontrar muchos argumentos sobre asuntos amorosos o diversas maneras de expresar el *eros*. Si Helena fue secuestrada por la fuerza (βία) o bien persuadida con/por la palabra (λόγος), o bien fue cautivada/atrapada por el amor, podríamos argumentar que no fue culpable. Por otro lado, podríamos situar *eros* y persuasión, del modo que *eros*, como pasión amorosa, supone un juego, un *agón*<sup>11</sup>.

Mediante el discurso se intenta obtener el favor del ser amado (declaración) o persuadir mediante la palabra, donde el amor es la ecuación decisiva del ser humano, un choque, una igualdad de dos fuerzas complementariamente disímiles, y que contienen una variedad de incógnitas, pero que poseen a su vez una vía esencial de salida<sup>12</sup>.

De acuerdo con Jean Pierre Vernant, se presentan uno, dos y tres *Eros*<sup>13</sup>. Existe un *Eros* primordial, tan viejo como el mundo, bastante anterior por consiguiente a Afrodita y un joven *Eros*, más tardío puesto que según la tradición corriente es hijo de Afrodita, ella misma hija de Zeus y, según Homero, de Dione.

El “viejo” *Eros* se muestra en la *Teogonía* de Hesíodo “En primer lugar existió el Caos. Después Gea la de amplio pecho [...]. Por último *Eros*, el más

11 *Peitho*, Persuasión, es una diosa que aparece ya en Hesíodo, *Teogonía*, v. 349 caracterizada como Oceánide. En variados textos también se le hace referencia, ver por ejemplo Esquilo, *Suplicantes*, vv. 1034-1042; Píndaro, *Píticas*, IV, 219; Pausanias, II, 22.3.

12 Velásquez, Óscar. 2002, p. 34.

13 Vernant, Jean Pierre, 2001, p. 149.

hermoso entre los dioses inmortales”<sup>14</sup> Al parecer este Eros no es el principio de unión de pareja, no reúne a las dos partes para dar origen a un tercer ser, sino que manifiesta la dualidad, la multiplicidad contenidas en la unidad. Paradójicamente, la castración de Urano al alejar al cielo de la tierra, pondría fin a las tareas del Eros primigenio, desuniendo lo masculino y lo femenino, confiriéndole un nuevo estatuto, ligado a la dicotomía definitiva y tajante de los dos sexos<sup>15</sup>.

El Eros “joven” hijo de Afrodita, equivale ya a una carencia, falta o indigencia (lo que Platón llama *penía*), lo que caracteriza una relación binaria de carácter problemático, con una sofisticada estrategia de seducción constante, de conquista. Este hijo de la pobreza que propaga el poder (fuerza) de su deseo amoroso, es efecto de un estado de incompletitud y es aquí donde se revela el poder de la persuasión, para que este anhelo que *penía* provoca, alcance con *poros* su realización, siendo su instrumento por excelencia la palabra.

Ahora, tenemos a *πόλεμος*, entendido como la confrontación, que se expresa en términos de “batalla”. En un sentido amplio es la esencia de la disputa y la discordia. La Discordia es el padre y rey de todas las cosas, la *guerra* es una metáfora que emplea Heráclito<sup>16</sup> para expresar el dominio del cambio en el mundo, donde a base de los discordantes se forma la armonía y todo se engendraría por la oposición de los contrarios. Nuestro análisis lo sitúa como uno de los conceptos directrices de la producción cultural griega.

*Eros* es también *pólemos*, pues existe en esta dinámica de la búsqueda, del encuentro y el conocimiento erótico, una lucha constante. El mismo discurso erótico está en una tensión constante entre amado y amante que, mediante palabras, buscan la armonía. De allí que *eros* pueda generar un sinfín de situaciones y consecuencias de diversa índole: angustias, tensiones, revelaciones, impulsos vitales, pasiones, fracasos, muerte, entre otras.

A nuestro parecer esta dinámica de eros-pólemos está inserta directamente en la producción trágica de Eurípides y se enmarca en lo que hemos dilucidado como retórica del amor o discursos como medio de persuasión amoratoria. Este Eros tiene muchos recursos para conseguir su objetivo: engaños, violencia, persuasión entre otros, como veremos en la producción eurípidea.

---

14 Hesíodo, *Teogonía*, v. 116-117, 120.

15 Vernant, Jean Pierre, 2001, p. 151.

16 Heráclito, Fr. B8, B80 y B53. Así también ya Hesíodo inicia su *Teogonía* con la confrontación que nace del Χάος. Dice en el verso 116: ἢ τοι μὲν πρότιστα Χάος γένετ’.

### III

En las obras y fragmentos que conservamos de Eurípides está presente en diversas ocasiones este tópico de la persuasión amorosa y desde muchas perspectivas o ángulos, lo que hace interesante observar el amor en sus diversas manifestaciones y también lo que genera el amor, causa de la intervención divina, por celos, por venganza, por compromiso, o por lazos fraternales y familiares, etc.

Eurípides nos presenta las penas del amor, las pasiones de algunas mujeres, la fuerza de eros sobre el corazón femenino, desdichas amorosas, la violencia del amor. Sus relatos ponen de relieve que los objetos de deseo pueden hacer que el o la protagonista cambien su fortuna, en relación con el amor también destructivo o generador. Es notable también la utilización del coro en sus obras, el que en algunos casos trata de subordinar o persuadir, convencer o buscar motivos, siendo éstas también finalidades del coro en el teatro griego.

Si bien la obra de Eurípides obtuvo una póstuma simpatía, pues como dicen muchos autores, se vio en él -en relación a la crisis que estaban viviendo los atenienses- al más profundo intérprete de la existencia, anticipándose al sentir y pensar de la época postclásica, siendo un precursor de una nueva concepción de mundo y del individuo, cuando los valores colectivos de la polis y del saber mítico entraron en una crisis definitiva, lo que se ha recalcado como la influencia sofística en su obra. Es cierto que los atenienses en un comienzo escandalizados por sus ideas acabaron por reflejarse en ellas, ya que encontraron en sus obras, como hemos recalcado, el reflejo de la época postclásica.

Es así que sus temáticas (en este caso la relación de *eros-pólemos*-persuasión) encajan en creaciones existencialistas si quiere llamarse, pues como galería de espejos entran de lleno en la psique del hombre y de la mujer, la que en un conflicto interior lucha por llegar a lo más profundo del ser, y es en ese devenir, es en ese develar donde ocurre la acción trágica. El amor es parte de la existencia y parte también de la tragedia y de lo trágico.

#### IV

1. *Medea*, presentada el año 431 a.C., es una de las obras cumbres del teatro griego. Sin lugar a duda, en ninguna creación de la tragedia ática se han presentado con tanta nitidez y fuerza, los oscuros e irracionales impulsos del complejo corazón humano. A nuestro parecer atraviesa el camino del amor desde el corazón hacia la venganza del amor.

Este periplo de sentimientos contrapuestos, entre razón e irracionalidad, está presente a lo largo de toda la obra, pues Medea ama a Jasón, pero también ella es botín de guerra y está expuesta a su “reemplazo” y de allí sus atormentados pensamientos<sup>17</sup>. Las problemáticas del amor en esta obra se expresan de singular manera en el *agón* retórico entre la misma princesa y su esposo<sup>18</sup>; en la exaltación del poderío de Cipris, diosa del amor, realizado por el Coro<sup>19</sup>; el diálogo entre Egeo y Medea donde ella expone su terrible plan<sup>20</sup>.

En este sucinto análisis de la obra, encontramos alusiones a muchos tópicos de eros. En primer lugar, podemos destacar el verso 530 donde se expresa que Eros *obligó* a Medea, con sus dardos inevitables, a salvar a Jasón, quitándole el mérito a la princesa. Así también se destaca en 627-630 que “los amores demasiado violentos no conceden a los hombres ni buena fama ni virtud”, de allí la representación del amor de Medea como algo ya negativo para Jasón, asunto que se recalca en 697-698 donde se expresa ya la traición amorosa, la que queda en la interrogante ¿por amor a otra mujer o por odio al lecho de su esposa? Según Medea, el amor de Jasón -traicionero- consiste en obtener alianzas con los soberanos (700).

Aparte de este amor persuasivo, violento y traidor, el Coro en 845-846 alude a “los Amores como compañeros de la Sabiduría, colaboradores de toda virtud”, considerándolo como el guía conducente a la Sabiduría o destacando también un carácter no erótico del amor, sino como una fortaleza que está presente en el corazón o alma de los individuos.

Una de las interrogantes que nos deja esta obra es sobre los crímenes pasionales de Medea, su venganza. Golpeada en su *thymós* por el deseo de

---

17 *Medea*, v. 363; 1021; 1236. Medea también es caracterizada como la extranjera, la “bárbara”.

18 *Medea*, vv. 446-626 y 866-975. De acuerdo con el tema que estamos estudiando, es muy interesante en el debate entre Medea y Jasón en que éste reconozca tener el don natural de la palabra. Ver v. 523.

19 *Medea*, vv. 627-662.

20 *Medea*, vv. 663-823.



Jasón de comprometerse con la hija de Creonte rey de Corinto, asesinará a sus dos hijos para herir al traidor, aparentando aprobar su nuevo matrimonio que asegurará la felicidad de sus hijos al permanecer en su nuevo hogar, enviando presentes. La obra termina con la muerte de la recién casada, su padre y el profundo lamento de Jasón reclamando el cuerpo de sus hijos.

¿Es Medea condenable por estos crímenes del amor?

2. *Hipólito*, representada en el año 428 a.C. es una obra con diversas referencias al sentido erótico del amor y referencias al mismo dios. El argumento parece ser sencillo, pero contiene cierta complejidad: Fedra, una mujer casada se enamora y se obsesiona sexualmente de un joven soltero (en este caso su hijastro) el que se rehúsa unirse a ella. Ante las negativas del joven lo denuncia por intento de violación, lo que al quedar demostrado como una falsa acusación Fedra piensa en suicidarse. Lo complejo radica en la terrible pasión de una mujer enamorada y la firmeza casi enfermiza de un joven perfecto, que se niega a aceptarla, pues ha jurado castidad.

Afrodita sigue muy de cerca la pasión erótica de Fedra hacia el joven Hipólito, en lo que se caracteriza que Fedra fue presa por un *amor terrible* y hasta enfermizo<sup>21</sup>. Por lo que denota un componente “negativo” en la pasión amorosa de esta mujer que marca también una irracionalidad en su sentir, pensar y actuar. De esta manera, el Coro en 525-564 canta un himno a Eros, destacando el gran poder *destructivo* que Eros ejerce sobre los seres, reforzando este tono avasallador del amor.

La misma Fedra expone el camino que ha recorrido su mente: “Cuando el amor *me hirió*, miraba cómo lo soportaría del mejor modo”<sup>22</sup>, nos muestra su autodestrucción, su ruina. Su deseo por Hipólito no es para ella, un deseo de placer, sino sencillamente una fuerza poderosa contra la que está luchando<sup>23</sup>. Así se lo expone a su Nodriza en un notable diálogo, donde ésta la persuade de no suicidarse, prometiéndole “filtros que alivian el amor”.

Acá una problemática interesante que nos presenta Eurípides hábilmente: por un lado, el deseo insoportable de una mujer y, por otra parte, un “código moral” que se está sobrepasando, pues Fedra tiene una reputación que proteger. Es el mismo Coro, quien sentencia la acción de Eros: “encanta a aquel sobre cuyo corazón enloquecido lanza su ataque”<sup>24</sup>.

21 *Hipólito*, vv. 27-28.

22 *Hipólito*, vv. 392-394.

23 Scodel, Ruth. 2014, p. 219.

24 *Hipólito*, vv. 1274-1275.

3. *Alcestris*, representada en año 438 a.C., bajo el arcontado de Glaucino, nos muestra la devoción conyugal hasta el extremo de morir por el marido, poniendo en escena también el tema de las mujeres que mueren por hombres.

Es discutido el alcance amoroso que se muestra en la obra, pues se expone un *sacrificio* amoroso por parte de la esposa y se presenta a un marido aceptando este sacrificio, dejando morir a su mujer en su lugar. Para muchos intérpretes de la obra, Eurípides expresa la cobardía de los hombres y sus deseos extremos de escapar a la voluntad divina, tolerando y aceptando el suplicio de otros (otra en este caso) en favor de su liberación de culpa, de allí que se cuestiona si el marido realmente estaba enamorado de su esposa.

Admeto estaba enamorado de Alcestris, pero Pelias, su padre, exigía como condición por la mano de su hija que le llevaran leones y jabalíes. Con la ayuda de Apolo, Admeto realiza la proeza y pudo casarse con Alcestris, pero, el día de su boda olvida realizar sacrificios a Artemisa y en venganza de ello fue castigado con la muerte, a lo que su mujer se ofrece en sacrificio.

Es interesante en el diálogo de “despedida” entre Alcestris y Admeto<sup>25</sup>, ésta le ruega que no se case con otra mujer, pues no toleraría que sus hijos tuviesen otra madre que no fuese ella, pues teme por la seguridad de éstos, diciendo que “la madrastra es odiosa para los hijos del matrimonio anterior en nada más dulce que una víbora”<sup>26</sup>.

El amor de madre toma fuerza en esta petición, sobre el amor conyugal, pues supera el sacrificio que hace por la pareja y deja el legado de la protección maternal sobre sus hijos, que el marido, vivo en este caso, debe resguardar y cuidar, como así también la institución del hogar/familia. Dice Alcestris al respecto: “esposo mío, puedes ufanarte de haber tenido la mejor esposa y ustedes hijos, de haber nacido de una madre semejante”<sup>27</sup>

4. En *Andrómaca*, obra puesta en escena entre el 430-421 a.C. con motivo de la tradición épica del ciclo troyano, se expone el problema del matrimonio con dos mujeres, la figura de Andrómaca como botín de guerra, la envidia y celos de Hermíone, entre otros.

Neoptólemo como botín de Troya obtuvo a Andrómaca, exesposa de Héctor, y tuvo un hijo de ella. Luego se casó con la hija de Menelao, Hermíone. Andrómaca habla sobre la situación que vive a causa de los celos que le tiene

---

25 *Alcestris*, vv. 280-392.

26 *Alcestris*, vv. 309-311.

27 *Alcestris*, vv. 324-326.

la estéril Hermíone<sup>28</sup>, lo que genera disputas entre ambas.

Sus enfrentamientos<sup>29</sup> radican en muchos aspectos, pues están presentes los razonamientos apasionados, el orgullo de las mujeres, el lujo y el poder. Se recalca el lecho de Andrómaca como circunstancial a la guerra y a su recompensa, ya que Hermíone no la considera verdadera esposa sino una cautiva más, una prisionera de guerra más, a lo que reprende Andrómaca en la incapacidad de engendrar de Hermíone y dar, como ella dice, un lecho bien constituido de una “legal” esposa. Dice el Coro respecto a esta contienda: “el corazón femenino es muy envidioso y muy hostil siempre contra sus rivales de matrimonio”<sup>30</sup>. Es el lecho no deseado, el *amor no consumado*, frente a un matrimonio de hecho no forzado, pero que no puede engendrar.

Según nuestros intereses, es importante destacar cómo el Coro habla de los problemas que plantea el matrimonio con dos mujeres y en términos generales, se muestra proclive al matrimonio con una sola mujer. “Que en mi matrimonio mi marido se conforme con una cama nupcial no compartida”<sup>31</sup>, expresa.

5. *Hécuba*, datada el año 424 a.C. también perteneciente al ciclo troyano, específicamente a sucesos posteriores a la caída de Troya, nos muestra la situación de los vencidos, las cautivas, sus pesares y sus sufrimientos, siendo el motivo central la desgracia y ruina de Hécuba, esposa de Príamo, quien tras la muerte de su hija Políxena y su hijo Polidoro, planea su venganza contra Poliméstor engañándolo. Poliméstor profetiza el destino de Hécuba, el de su otra hija Casandra y el del mismo Agamenón.

El sacrificio de Políxena se inscribe en una larga tradición de vírgenes que reciben la muerte, siendo el derramamiento de su sangre la ofrenda para fines como el inicio o término de una guerra, para que se verifique el combate final o que la victoria caiga del lado de los sacrificantes<sup>32</sup>.

De acuerdo con nuestros objetivos, encontramos alusiones al *amor maternal* en esta obra, sobre todo relativos al sacrificio de la muchacha virgen y a la muerte del hijo menor.

28 *Andrómaca*, vv. 1-55.

29 *Andrómaca*, vv. 147-273. Estas dos mujeres representan dos “realidades” de esposas, dos condiciones culturales, dos posiciones sociales. Es interesante la polarización entre estas dos mujeres y lo que las “une”.

30 *Andrómaca*, vv. 181-182.

31 *Andrómaca*, vv. 469-470

32 Loraux, Nicole. 1989, p. 57.

Es Hécuba quien sufre estas pérdidas y se resigna a aceptar la decisión de los aqueos de sacrificar a su hija, la que llora porque va a dejar sola a su madre<sup>33</sup>. De allí el intento de *persuasión* por parte de Hécuba a Odiseo para salvar a su hija, recordándole el momento en que lo descubre disfrazado espiando en Troya y no lo delata, dándole argumentos de amor maternal, apelando a su sensibilidad y opinando que a la que hay que sacrificar es a Helena<sup>34</sup>.

Los argumentos de Hécuba no son válidos para convencer a Odiseo, quien contesta que no puede salvar a Polixena, por lo que su madre le pide a su hija que clame piedad ante el aqueo, a lo que se muestra serena y acepta la muerte con convicción, reprochando a su madre que deje de suplicarle a Odiseo<sup>35</sup>.

La obra nos muestra la retórica que apela a la sentimentalidad y a la racionalidad de los argumentos, Hécuba tiene motivos sólidos para culpar a Helena y proponerla como sacrificio, así también, el siempre astuto Odiseo apela a su incapacidad de aceptar su discurso, pues ya está decidido lo que se realizará, pues el mismo *persuade* al ejército griego para ofrecer a Polixena como sacrificio humano para el fantasma de Aquiles<sup>36</sup>.

El terrible infortunio de Hécuba vendrá también cuando pierda su propia humanidad al asesinar en venganza a los hijos de su enemigo. Su condena es convertirse en perra y vagar por todo el mundo conocido.

6. Es en *Troyanas*, representada en el año 415 a.C. donde también se nos muestra este Eros como *interventor* en el último día de Troya, cuando la ciudad ya ha sido invadida y saqueada.

La temática radica en el destino que les aguarda a las mujeres prisioneras y qué decidirá con quién de los griegos habrán de ir como esclavas. Hécuba, esposa de Príamo, preguntando sobre el destino de su hija Casandra, se entera que Agamenón la elige como novia secreta para su lecho, ya que “eros lo asaetó por la doncella”<sup>37</sup>

---

33 *Hécuba*, vv. 154-215.

34 *Hécuba*, vv. 251-295. Acá se hace mención a la culpabilidad de Helena por la catástrofe de Troya y la misma muerte de Aquiles, pues ella lo condujo a Troya.

35 Polixena sabe que será vendida como esclava y será presa de una existencia vacía, a lo que también un esclavo manchará su cama, considerada antes digna de reyes. Ver vv. 299-298; 334-341; 342-379 y 382-443.

36 *Hécuba*, vv. 131-140.

37 *Troyanas*, v. 225.

Dentro de la obra, aludiendo a la destrucción de la ciudad, el Coro canta la presencia / intervención de Eros que *persuadió* en el Juicio de Paris, lo que fue el punto de partida de ruina de las tierras troyanas<sup>38</sup>. Además, es la misma Hécuba quien previene a Menelao sobre el *poder de seducción* de Helena, iniciándose así, un *agón* entre ambas mujeres, donde se expresa la culpabilidad de esta catástrofe, siendo Afrodita -dice Helena- la que la arrastró, a lo que se niega Hécuba, reprochándole que no fue Afrodita la que la condujo, sino Afrosine (lujuria) quien la hizo perderse<sup>39</sup>.

Podemos ver como ya se categoriza a Eros como el que interviene en las acciones y en las mentalidades, y como también hace perderse a las personas. La culpabilidad de Helena y su poder seductor nuevamente están presentes, además, nuevamente de la boca de Hécuba se expresan tales acusaciones (a menos que Hécuba tenga algo de responsabilidad también por permitir que Helena sobreviviese en Troya tras haber huido de su marido).

7. Siguiendo la línea de esta mujer, *Helena* fue presentada en el año 412 a.C., donde se amplía más el arco narrativo de este gran personaje que ha atravesado variadas obras y motivos de compasión, reproche, injusticia y también, de su claro poder seductivo.

Helena es el *objeto de eros* por excelencia. Es requerida por el amor de muchos hombres, que “sucumben” ante su belleza y sus dotes, ambientada en una variación a la historia a la Guerra de Troya en la cual Helena nunca va a Troya, sino que pasa todo ese tiempo en Egipto, a cargo del rey Proteo.

El hijo del rey de Egipto, Teoclímene atraído por la belleza de esta mujer, tiene intenciones sexuales hacia Helena, por lo que la molesta y persigue con el fin de obtener su objetivo. Hábilmente Helena a través de engaños se libra de este hombre, lo que a muchos intérpretes ha llevado a caracterizar esta obra como una “comedia romántica”, pues la llegada del verdadero esposo supondría el rescate de esta damisela en aprietos.

Dentro de esta acción, a nuestro parecer es el encuentro y posterior reconocimiento (anagnórisis) entre Menelao y Helena<sup>40</sup> y la elaboración de un arriesgado plan de escape para regresar a su patria, el centro de la obra que destaca las verdaderas intenciones de Helena, la que persuade y convence a Menelao en que va a regresar con él.

---

38 *Troyanas*, vv. 840-845.

39 *Troyanas*, vv. 860-1059.

40 *Helena*, vv. 625-697.

Sus inteligentes y convincentes discursos al engañar a Teoclímeno en presencia de Menelao, que finge ser un marino náufrago, para que lo ayude con una nave para su retorno a Esparta, anticipa la idea de “final feliz” entre los esposos.

Tras la noticia de la huida de Menelao y Helena, el mismo Teoclímeno expresa: “¡Ay de mí, desdichado, presa de astucias femeniles!<sup>41</sup> Consagra la habilidad de esta intrigante mujer, que ha sido constructora de las más irracionales pasiones.

8. *Ifigenia en Áulide*, datada en el año 409 a.C. y representada póstumamente en el 406 a.C., nos adentra sucintamente en la *moderación en el amor*, censurando el Coro el conflicto generado por el comportamiento de Paris y Helena:

*Felices los que con moderada pasión y con castidad participan de las uniones de Afrodita, gozando en calma sus enloquecedores agujijones, cuando Eros, el de áurea melena, dispara las flechas [...] flechas de dos tipos; la una da una venturosa existencia, la otra trastorna la vida. Rechazo a ésta [...] Ojalá sea la mía una dicha moderada y puros mis deseos, y participe del amor pero decline sus excesos*<sup>42</sup>.

La misma idea de condenar la desmesura, como uno de los principios capitales de la cultura griega están presentes en este canto. Así también el Coro alude a que Paris amor dio por Helena y él mismo fue perturbado<sup>43</sup>, pues la discordia o *pólemos*, movió a Grecia desde ese instante.

9. *Las Bacantes*, obra también representada póstumamente el 405 a.C. es una de las piezas cumbre de la producción literaria de Eurípides. Si bien sus matices y las problemáticas que nos presenta nos permiten abrir nuevas perspectivas de estudio y en este caso, la relación Dionisio-Afrodita-Eros y la persuasión retórica está presente.

En primer lugar, se cuenta que ha llegado un cierto extranjero a la ciudad, un mago, un encantador, de melena larga y rizada, de rostro lascivo y con los atractivos de Afrodita en sus ojos. Se cuenta que pasa días y noches

---

41 *Helena*, v. 1621.

42 *Ifigenia en Áulide*, vv. 543-557.

43 *Ifigenia en Áulide*, 579-586.

*fascinando* a nuestras jóvenes con ritos místicos<sup>44</sup>. Ya aquí tenemos señales de este ser, bello, encantador y fascinante que interviene en las conductas de las mujeres.

En segundo lugar, el Coro expresa las ansias de huir a un lugar lejano, donde el culto dionisiaco no estuviese reprimido diciendo en 402-405 “ojalá pudiera llegar a Chipre, la isla de Afrodita, donde habitan los Amores que hechizan el corazón humano”. La idea de represión de esta conducta amorosa dionisiaca y llevar el culto a tierras donde se practican los mandatos de Afrodita, nos muestran la transgresión del *nómos* que causaba este dios en Tebas.

La muestra sin lugar a duda del poder embaucador de Dionisio es cuando persuade a Penteo a que espíe a las ménades. Dice Penteo convencido por el dios “Ya creo verlas, como a pájaros en la enramada, enredadas en los lazos del amor”<sup>45</sup>. Es cierto que las palabras serenas, llenas de templanza y sabiduría del propio dios, se sobreponen a la humano simple e ignorante que inconscientemente cae en manos de la potencia que quería escapar. Hay una disputa entre divinidad – humanidad.

## V

Como hemos destacado, los diversos tópicos del amor en algunas obras de Eurípides y las características expuestas en este lenguaje retórico de ellas, nos invita a que asimilemos la misma producción trágica como una forma de expresión retórica. Las obras se abordan desde lo cultural, político, ritual hasta lo humano, componente destacado de sobre manera en Eurípides quien es categorizado como el existencialista, pues como galería de espejos entra de lleno en la psique del hombre y de la mujer, donde en algunos casos arrojados a la nada, a la angustia, a la nubosidad mental, se desencadenan las acciones trágicas.

El uso de la palabra, el canto del Coro y los diversos diálogos retóricos entre las potencias que protagonizan las obras, nos muestra el equilibrio en algunos caos entre razón y factores irracionales, lo que además con una presión exterior o interior canaliza los discursos y las acciones. De allí que Eurípides nos muestre la ruptura de ese equilibrio y nos presente personajes víctimas de la pasión o que, paradójicamente, halla medios fríamente racionales para su venganza. Por ejemplo, Medea o Hécuba.

44 *Bacantes*, vv. 232-239.

45 *Bacantes*, v. 957.

La pasión amorosa halla su cauce en la acción, en la palabra, con lo que se busca liberación, purificación y arrastra, por qué no, dolor, impotencia y encadenamiento. Hay traiciones, violencia, audacia, amores imposibles, culpas amorosas, sacrificios amorosos que no podemos obviar. Cada uno de estos escenarios nos abre la puerta muchas categorías que Eurípides imprime en muchas de sus obras, algunas estudiadas aquí. Las palabras de Medea y la violencia de su pasión, por ejemplo, le confieren un poder hasta casi divino, su rol de personaje trágico adquiere, como el de muchos otros y otras, hasta condiciones de divinidad justiciera donde todos sucumben ante su sabiduría.

Los sentimientos humanos, en este caso el amor en sus múltiples expresiones, se polarizan y se conectan, aparece el amor materno; el conyugal que llega al extremo de sacrificarse por el amado; el pasional; el terrible; el interventor que nubla la mente; el astuto que engaña; el celoso; el infiel, entre otros. Éstos se muestran ante un público que ya no vive la construcción y la grandeza de un sistema político y social, sino que vive el declive de la grandeza, donde los horrores de lo humano están presentes en el teatro, espejo de la ciudad, espejo de la cultura.

Que Eurípides sea un mero discípulo de los sofistas o un propagandista de sus ideas, hasta hoy es discutido. Lo que no podemos negar es que se abrió ampliamente a su influencia y que los problemas de los sofistas son en gran parte los suyos, pero siempre conservó su independencia de pensamiento y más de una vez formuló críticas<sup>46</sup>. Lo interesante es el camino que propone el conflicto entre corazón ardiente y la actitud reflexiva.

La acción de la palabra está consagrada con la persuasión y es el mismo Eurípides (f. 170, N) quien expresa que “no existe otro templo de Persuasión más que la palabra; [y] el pedestal de aquella, ciertamente, está en la naturaleza del hombre”.

---

46 *Hécuba*, v. 1187. “Entre los hombres sería necesario que la lengua jamás tuviera más fuerza que los hechos”.



---

**REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS**
**Fuentes**

- ARISTÓTELES (2007) *Retórica*, Madrid: Editorial Gredos. Traducción y notas Quintín Racionero.
- EURÍPIDES (1990). *Cuatro tragedias y un drama satírico. Medea, Troyanas, Bacantes, Cíclope*. Madrid: Editorial Akal. Ed. Antonio Melero.
- (2006). *Tragedias*, Madrid: Editorial Gredos. Ed. J.L. Calvo, C. García Gual y L.A. de Cuenca.
- (2007). *Tragedias*, Madrid: Editorial Cátedra. ed. Juan Miguel Labiano.
- PLATÓN (2015) *Gorgias*. Santiago: Editorial Universitaria. Trad. Javier Echeñique.

**Complementaria**

- CALAME, C. (2002). *Eros en la Antigua Grecia*. Madrid: Editorial Akal
- DETIENNE, M. (1983). *Los maestros de la verdad en la Grecia arcaica*. Madrid: Taurus Ediciones.
- DOODS, E.R. (1999). *Los griegos y lo irracional*. Madrid: Alianza Editorial.
- GENTILLI, C. y GARELLI, G. (2015). *Lo trágico*. Madrid: Editorial Antonio Machado.
- GROSS, N. P. (1985). *Amatory Persuassion in Antiquity*. London and Toronto: Associated University Presses.
- LABIANO, J. (2007) “Observaciones sobre Eurípides y su uso de dramático de la Retórica”. *Studia Philológica Valentina*, Vol. 9 n.s. 6, pp. 1-41.
- LÓPEZ EIRE, A. (2002) “Retórica y lenguaje” en HELENA BERISTÁIN (Comp.) *El abismo del lenguaje*. México: IIFL, UNAM, pp. 20-32.
- LÓPEZ FÉREZ, J. A. (1989) “Eros en Eurípides. Función Dramática” *Actas VII Congreso español de estudios clásicos*, II, Madrid: Editorial Universidad Complutense, pp. 245-251.
- LORAUX, N. (1989). *Maneras trágicas de matar a una mujer*. Madrid: Visor Distribuciones.
- LUDWIG, P. W. (2002). *Eros and Polis. Desire and Community in Greek Political Theory*. Cambridge: Cambridge University Press.
- MARTÍNEZ BERMEJO, M.(2017) *La recepción de la tragedia fragmentaria de Eurípides. De Platón a Diodoro Sículo*, tesis doctoral. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- MOSSMAN, J. (Ed.) (2003) *Eurípides*. Oxford: Oxford University Press.
- MURRAY, G. (1951). *Eurípides y su época*. México D.F.: F.C.E.

- RODRÍGUEZ ADRADOS, F. (1959) “El amor en Eurípides” en S. LASSO DE LA VEGA (Ed.) *El descubrimiento del amor en Grecia*, Madrid: Universidad de Madrid, pp. 177-200.
- (1990) “Las tragedias eróticas de Eurípides” *Revista de Occidente*, 107, pp. 5-32
- (1995). *Sociedad, amor y poesía en la antigua Grecia*. Madrid: Alianza Editorial
- ROMILLY, J. DE (2011) *La tragedia griega*. Madrid: Editorial Gredos.
- SCODEL, R. (2014). *La tragedia griega*. México D.F.: F.C.E.
- VELÁSQUEZ, O. (2002). *Platón: El Banquete o siete discursos sobre el amor*. Santiago: Editorial Universitaria.
- WORTHINGTON, I. (1994) *Persuasion: Greek rhetoric in action*. London: Routledge.