

**TOMÁS FERNÁNDEZ**

Universidad de Buenos Aires-KU Leuven-CONICET

Tomas.Fernandez@arts.kuleuven.be

El presente artículo intenta dar cuenta de la función constructiva del doblez, la contradicción y la inversión en *Alcestis* de Eurípides. Para ello, define los principales términos en discusión, explora la obra en busca de sus manifestaciones y señala por qué los múltiples elementos contradictorios de esta tragedia, lejos de ser distracciones o descuidos, ponen en primer plano –y de un modo que habría sido impensable en un discurso monológico– la complejidad del universo narrativo e ideológico de Eurípides.

*Alcestis* / Eurípides / Bajtín / polifonía / géneros literarios

This article sets out to tackle the constructive function of the fold, the contradiction and the inversion in Euripides' *Alcestis*. To this end, it defines the main terms under consideration, explores the tragedy in search of their manifestations, and indicates why the manifold contradictory elements present in the play, far from being distractions, underline the complexity of Euripides' ideological and narrative universe.

*Alcestis* / Euripides / Bakhtin / polyphony / literary genres

---

\* El autor agradece en primer término al CONICET, que ha permitido la investigación de la que surge este artículo. También a la UBA, la KU Leuven y Cincinnati University. Al mismo tiempo, desea expresar su agradecimiento a Pablo Cavallero, que leyó una versión de esta contribución y realizó numerosas sugerencias.

---

*Ob alle Komik dem Grauen d. i. dem Mythos abgewonnen ist [...]?*<sup>1</sup>

### *I. Plan*

Este artículo se enmarca en un proyecto más vasto que analiza la obra de Eurípides desde el foco de su particular “mímesis de lo real”<sup>2</sup>. Su encuadramiento teórico es en gran medida bajtiniano, pero se aparta del maestro ruso por no considerar la obra de los clásicos como “precursora” de la polifonía de Dostoievski, ni de un “realismo” que alcanzaría su apogeo en el siglo XIX, sino como una tentativa artística autónoma que debe ser analizada en sus propios términos y desde una perspectiva sincrónica, por más que a la vez sea indispensable, para cimentar esta perspectiva, señalar sus semejanzas estructurales con diversas formas de lo “imitativo de lo real” anteriores y posteriores. Más específicamente, este artículo intenta analizar la *mímesis* particular que lleva a cabo Eurípides en *Alceste*, centrándose en los modos en que invierte, doblega o pervierte los límites de lo esperable y verosímil (*eikós*) en un contexto social determinado.

Su división interna es la siguiente: una breve introducción (II); una definición del concepto de doblez (III); un análisis del modo en que la obra misma da cuenta tanto del doblez como del doble verosímil –o doble *eikós*– que la atraviesa (IV); una serie de ejemplos donde los dobleces se instancian de modo transparente (V); una conclusión que retoma los puntos expuestos y los unifica en una definición más amplia del doblez como modo particular de polifonía *sui generis* (VI).

### *II. Introducción*

Al resumir las características del personaje novelesco, Bajtín, basándose en Hegel, señala lo siguiente: 1. “No debe ser ‘heroico’ en el sentido épico o trágico del término; debe reunir en su persona rasgos positivos y negativos, viles y nobles, cómicos y graves.” 2. “Debe ser presentado no como dado de antemano e inmutable, sino como un ser que evoluciona, se

---

<sup>1</sup> BENJAMIN (1991: 1220).

<sup>2</sup> O “mímesis de lo semejante a nosotros” (por no llamarlo “realismo”). Para este particular tipo de verosimilitud tomo como punto de partida la célebre definición aristotélica, *Poética* 1448a1-5, donde, según se ha interpretado, las obras que versan sobre “personajes semejantes a nosotros” constituirían un primer modelo imitativo de lo cotidiano.

transforma y es educado por la vida<sup>3</sup>.” Es transparente que aquí se oponen elementos contradictorios “simultáneos” (vil y noble a la vez o alternadamente, etc.) y “sucesivos” (antes o después del hecho transformador). El héroe trágico, a diferencia del novelesco, no tiene contradicción: es siempre (relativamente) elevado<sup>4</sup> y no cambia con el tiempo; si modifica el rumbo de sus acciones en el momento de autoconciencia, lo hace impulsado por circunstancias diferentes, y no por una alteración de su carácter.

Admeto, protagonista indiscutido de *Alcestis*, siempre ha causado desconcierto por su inadecuación al esquema tradicional del héroe trágico. Una parte de la crítica sostiene que es un personaje trágico adecuado y lo alaba por eso<sup>5</sup>. Otra parte subraya que no lo es en absoluto y por ese motivo lo ataca<sup>6</sup>. En el fondo, las dos interpretaciones son idénticas, salvo por su aspecto valorativo (“Admeto es heroico, Admeto no lo es”)<sup>7</sup>. Esta diversidad de juicios

---

<sup>3</sup> BAKHTINE (1978: 447). Salvo indicación en contrario, ésta y todas las traducciones del presente artículo me pertenecen.

<sup>4</sup> En opinión de Sinnot, sin embargo, “es menester que el héroe trágico sea un hombre ‘medio’”, SINNOT (2004: XXXIV). En la *Poética* (1453 a 7 ss.), no obstante, se incluye entre los héroes “medios” nada menos que a Edipo, cuya “medianía” es muy dudosa, y que en cualquier caso se diferencia en casi todos los aspectos (también en el sentido de una mayor elevación) del protagonista de *Alcestis*.

<sup>5</sup> Cf., entre muchos otros, SIEBOURG (1957), CROISSET (1912). Entre los autores dramáticos, vale la pena recordar la apasionada defensa de Admeto que lleva a cabo Racine en el prólogo a su *Iphigénie*. VINCENZI (1960: 520) ensaya una respuesta matizada y sutil a los críticos de Admeto; en esta misma línea puede situarse a BRILLANTE (2005: 17ss.)

<sup>6</sup> Véanse, entre innumerables ejemplos, LESKY (1938: 244) o ALSINA CLOTA (1958: 100): “Admeto es considerado, con escasas excepciones, como el egoísta esposo que sacrifica la vida de su inocente esposa para liberarse él de morir.” (Vale la pena señalar que las “escasas excepciones” son, en realidad, innumerables.) En defensa de su posición, Alsina Clota cita a autores como SCHOENE (1895), VERRALL (1895), MYRES (1917). En 102-103, el estudioso llega a afirmar: “Sea como sea, los intentos por reivindicar a Admeto están condenados al fracaso. Todos los críticos que lo han intentado han partido de un supuesto falso evidentemente: que Eurípides no ha modificado la leyenda.” K. Von Fritz considera que el agón con Feres es la clave de la obra, y allí Admeto se revelaría como un simple egoísta, “unfähig, etwas anderes zu sehen, als was ihn selbst betrifft”, VON FRITZ (1962: 310).

<sup>7</sup> Las interpretaciones eclécticas no suelen ser más útiles. LLOYD (1985: 129), por ejemplo, avanza una distinción entre “happy” y “unhappy elements” en la obra, y concluye que pese a todas las ambigüedades de su conducta, “Admetus behaves correctly throughout the play”. Sin duda. Pero no se trata de hacer un ensayo de teoría moral, ni de determinar si un personaje actúa o no correctamente. Esto se debe, ante

pone de relieve, de todos modos, un hecho innegable: a diferencia de Alceste, Admeto no es un mero personaje trágico. Por este mismo motivo, es él quien con más claridad manifiesta y encarna el *doble*, clave desde la perspectiva de este artículo para caracterizar la técnica dramática de *Alceste*.

En efecto, los aspectos negativos y positivos de Admeto son subrayados con tal insistencia<sup>8</sup> que la posibilidad de optar en modo tajante por unos en desmedro de los otros queda excluida. No sólo eso: las perspectivas contrapuestas aparecen con una evidencia encarnizada sobre el escenario y, lejos de ser disimuladas, se manifiestan –a menudo al margen de cualquier necesidad dramática inmediata– en un primerísimo plano. La indecidibilidad a la que conducen no es un accidente, sino el núcleo narrativo y gnoseológico de la obra. Este artículo pretende dar cuenta del potencial expresivo de la contradicción y el doblez, centrándose en el modelo de *doble verosímil* que opera en éste, el primer drama conservado de Eurípides.

### III.

Bajtín ha estudiado obsesivamente “el proceso que ha permitido a la literatura tomar conciencia *del tiempo y del espacio histórico real* y del hombre histórico real”<sup>9</sup>. Pero, ¿cómo se define “el tiempo y el espacio histórico real”? Y sobre todo, ¿“real” para quién? ¿O desde qué perspectiva, sostenido por qué punto de vista, en el marco de qué modelo de *eikós*? Estas preguntas son esenciales, ya que *Alceste* pone en tela de juicio cualquier concepción unívoca de lo “real”<sup>10</sup>.

A modo de primera aproximación, puede señalarse que aquí entran en conflicto universos ideológicos asociados a distintos modelos de verosimilitud. En un primer nivel, aparece una suerte de grado cero de lo *eikós* trágico o, dicho en otros términos, una pantalla o grilla en la que se plasma lo verosímil

---

todo, a que términos como “happy” y “unhappy elements” o “serious and comic elements” (como los llama casi sinonímicamente al comienzo de su artículo) difícilmente pueden ser definidos con precisión. Para un comentario razonado de varias de las principales publicaciones sobre *Alceste* hasta fines de los '90, véase GOUNARIDOU (1998: 1-16). Su conclusión, nada sorprendentemente: “This synthesis of Euripidean scholarship on the *Alceste* amounts to great indeterminacy” (17). Esto es indiscutible. Pero la tarea consiste en subrayar el aspecto constructivo de la indeterminación.

<sup>8</sup> Cf. CONACHER (1981: 8-9).

<sup>9</sup> BAKHTINE (1978: 237); las itálicas me pertenecen.

<sup>10</sup> Por eso son insuficientes las tentativas por explicar el drama como una apropiación “realista” de un mito ingenuo, tal como proponen LESKY (1964) o GREGORY (1979).

según un horizonte de expectativas fundado en lo trágico tradicional. Así, en él se encuentran lenguaje y tema elevados, imágenes majestuosas, sentimientos nobles y concepciones heroicas. De este modelo de *eikós* son ejemplos el parlamento inicial de Apolo<sup>11</sup>, los discursos de Alcestis<sup>12</sup>, el lamento de Admeto al regresar al palacio desierto<sup>13</sup>, Heracles al declarar que salvará a Alcestis<sup>14</sup> y, en general, todas las secciones líricas.

A este primer nivel se le opone un complejo de imágenes y conceptos que cruzan transversalmente la obra, como las banalidades sobre la vida que pronuncia Heracles<sup>15</sup>, los argumentos racionalistas de Admeto sobre los motivos para recibir un huésped pese a su luto<sup>16</sup>, y en particular el agón entre Admeto y su padre<sup>17</sup>; otros ejemplos pueden verse *infra*, V. En su interacción,

---

<sup>11</sup> Véase su invocación: Ὡ δώματ' Ἀδμήτει' ἐν οἷς ἔτλην ἐγὼ κτλ. (v. 1), opuesta en tono y contenido a la pronunciada por Heracles en 773: οὗτος, τί σεμνὸν καὶ πεφροντικὸς βλέπεις. Todas las citas de *Alcestis* están tomadas de DIGGLE (1984).

<sup>12</sup> E.g. 287: οὐκ ἠθέλησα ζῆν ἀποσπασθεῖσα σου κτλ.

<sup>13</sup> 935 ss.: φίλοι, ψυναϊκὸς δαίμων' εὐτυχέστερον / τοῦμοῦ νομίζω κτλ., con el celeberrimo ἄρτι μανθάνω del v. 940.

<sup>14</sup> 837-860.

<sup>15</sup> Adecuadas para un simposio, e.g. 788-789: εὐφραϊνε σαυτόν, πῖνε, τὸν καθ' ἡμέραν / βίον λογίζου σόν, τὰ δ' ἄλλα τῆς τύχης, pero obviamente inaceptables en el contexto de la muerte de Alcestis. La presencia de esta vena simposiaca anticipa que la obra tendrá un final feliz. En caso contrario, hubiera resultado de pésimo gusto, incluso en un autor como Eurípides, frecuentemente calificado de κακόζηλος.

<sup>16</sup> En 555-556, asegura que su desgracia no sería menor si rechazara a Heracles, y en 558 agrega que será llamado ἐχθρόξενος si le niega su hospitalidad, algo absurdo, dado su luto. (Este parlamento tiene tal poder de persuasión que ha inducido a LLOYD [1985: 127] a sostener contra toda evidencia que, pese a la muerte reciente de Alcestis, Admeto efectivamente hubiera puesto en riesgo su reputación en caso de haber rechazado a Heracles.) Lo “racionalista” consiste en buscar explicaciones lógicas a lo que hubiera podido ser defendido como imperativo categórico.

<sup>17</sup> Aquí, los ataques son tan embarazosos como las defensas. Básicamente, Admeto le reprocha a Feres no haber querido morir, a pesar de ser un anciano (no quiso dar la vida, παρεῖς ἄλλω θανεῖν / νέω γέρων ὦν, 634-635), mientras Feres le recrimina no haber querido morir, a pesar de ser hombre (γυναϊκός... ἡσημένος, 697). Mutuamente se acusan de ἀψυχία y desvergüenza; una frase como la de Feres, σὺ γοῦν ἀναιδῶς διεμάχου τὸ μὴ θανεῖν (694), perfectamente habría podido ser pronunciada por Admeto. Lo incómodo del agón es su esencia misma, a saber, los presupuestos y términos en los que está planteado. Admeto queda mal parado por prestarse a participar en el debate, no por el contenido particular de su parlamento.

estos elementos contradictorios ponen en movimiento dos modelos contrapuestos de verosimilitud o, expresado con más rigor, dos visiones inconciliables acerca de lo *eikós* y, por ende, dos perspectivas contrapuestas acerca de qué es “el tiempo y el espacio verdadero”.

¿Cuál es la estructura de lo verosímil en *Alcestis*? El primer nivel que hemos señalado, relativamente compacto y muy visible, resulta fundamental en la dinámica de la obra no sólo por su función poética y estructural (dar cuerpo a determinada trama, satisfacer determinadas expectativas) sino por servir como fondo de comparación contra el que se define y precisa la especificidad del segundo modelo de *eikós*. En la discordancia entre estos diferentes verosímiles se verifica la existencia del doblez, cuya proliferación, visibilidad y persistencia alcanza en esta obra dimensiones poco comunes.

El primer nivel, o grado cero de lo *eikós* trágico, parece coincidir, *mutatis mutandis*, con lo “recto y lo verdadero” (*rectum uerumque* en términos de Quintiliano) de acuerdo a las expectativas primarias del espectador medio. Efectivamente, la existencia de un marco de referencia bien demarcado, por mucho que no sea propiamente ni “recto” ni “verdadero”, es imprescindible para la percepción y, por ende, la existencia misma del doblez, que precisamente presupone una meseta comúnmente aceptada acerca de lo *rectum uerumque*, por más que sólo sea para bombardearla y ponerla en duda.

En este punto conviene recordar el famoso pasaje donde Quintiliano pone a funcionar su noción de *rectum uerumque* en relación con su contracara o reversión:

[...] *omnis salse dicendi ratio in eo est, ut aliter, quam est rectum uerumque, dicatur: quod fit totum fingendis aut nostris aut alienis persuasionibus aut dicendo quod fieri non potest.* (VI, 3, 89)

[...] toda la razón del hablar cómico reside en decir algo de modo distinto de lo recto y verdadero. Esto sucede enteramente por fraguar (o falsificar: *fingendis*) nuestras propias opiniones o las ajenas, o por decir lo que no puede suceder.

Una distinción se impone. El conflicto que Quintiliano plantea entre lo *rectum uerumque* y su opuesto no es de veras polifónico, dado que no pone en tela de juicio la primacía del primero de los términos: lo *rectum uerumque* es considerado independiente de cualquier marco de verosimilitud o expectativa del espectador / oyente / lector. El doblez en *Alcestis*, por el contrario, presenta en un primer plano lo *aparentemente rectum uerumque* y simultáneamente lo

refuta. Su polifonía reside precisamente en que este primer plano sólo *parece* coincidir con lo *rectum uerumque*.

La contradicción misma, polimorfa y recurrente, suele aparecer de modo vistoso. Resulta imposible, por lo tanto, considerarla una distracción o una desprolijidad. La conjunción de los términos contradictorios en un todo armónico o, dicho con más precisión, en un todo cuyo equilibrio último radica en la desarmonía, constituye uno de los centrales principios constructivos de *Alcestis*.

#### IV.

El proceso de desdoblamiento es subrayado desde la obra en distintas oportunidades, pero con especial evidencia en dos. En estas apariciones, el doblez se encarna en la noción de lo doble (*diploûs, dissós*), clave ella misma a lo largo de la tragedia.

1. [ΗΡΑΚΛΗΣ] οὐ μὴν γυνή γ' ὄλωλεν Ἀλκησις σέθεν;  
[ΑΔΜΗΤΟΣ] διπλοῦς ἐπ' αὐτῇ μῦθος ἔστι μοι λέγειν.  
[Ηρ.] πότερα θανούσης εἶπας ἢ ζώσης ἔτι;  
[Αδ.] ἔστιν τε κοῦκέτ' ἔστιν, ἀλγύνει δέ με.  
[Ηρ.] οὐδέν τι μᾶλλον οἶδ'. ἄσημα γὰρ λέγεις.  
[Αδ.] οὐκ οἶσθα μοίρας ἧς τυχεῖν αὐτὴν χρεών;  
[Ηρ.] οἶδ', ἀντὶ σοῦ γε κατθανεῖν ὑφειμένην.  
[Αδ.] πῶς οὖν ἔτ' ἔστιν, εἴπερ ἦνεσεν τάδε;

[Heracles] ¿Ciertamente, no ha muerto tu mujer Alcestis?

[Admeto] La palabra que puedo decir sobre ella es doble.

[Her.] ¿Dijiste que ha muerto o que todavía está viva?

[Adm.] Es y ya no es, y me causa dolor.

[Her.] No sé más que antes. Dices cosas sin sentido.

[Adm.] ¿No sabías cuál era su destino?

[Her.] Sí lo sé, el de ella que había aceptado morir en tu lugar.

[Adm.] ¿Cómo, en efecto, puede todavía vivir, si consintió en esto? (517-525)

En el curso de esta esticomitia, aparece una figuración explícita del doblez: “La palabra (o historia) que puedo decir sobre <Alcestis> es doble”, ha

declarado Admeto: διπλοῦς ἐπ’ αὐτῇ μῦθος ἔστι μοι λέγειν (518)<sup>18</sup>. El doblez, en efecto, es un tipo de *diploús mûthos*. Esto pone de manifiesto –de modo simbólico– el *dialogismo* de la obra, análogo al que Bajtín encuentra en los diálogos platónicos, que en su lectura constituyen ejemplos tempranos de polifonía ideológica<sup>19</sup>. Este dialogismo permite subrayar en modo dinámico lo inconciliable de las posturas y lo ambiguo del conjunto, así como la imposibilidad de subsumir el todo dramático en una concepción unitaria de lo *eikós* o en una verdad adquirida de antemano. En este sentido, la noción del *es y ya no es* resulta un desarrollo natural del *diploús mûthos*: ἔστιν τε κούκέτ’ ἔστιν, ἀλγύνει δέ με (521). Esta frase puede ser considerada una broma inocente, una no menos inocente ironía trágica o una amarga consideración sobre las contradicciones de la vida cotidiana de los personajes trágicos. “Es y ya no es”, dice Admeto, y en este punto admite la ambigüedad y el doblez. Lo único seguro es su dolor subjetivo (ἀλγύνει δέ με), frente al indeterminado “es y ya no es” del juicio objetivo acerca de su esposa. En cualquier caso, Admeto habla como sofista o como jónico, y Heracles le responde en eleata: οὐδέν τι μᾶλλον οἶδα· ἄσημα γὰρ λέγεις (522).

Esta contraposición entre un Admeto jónico y un Heracles eleata no es ningún juego de palabras. Admeto pronuncia algo que en su contexto es análogo a una frase como συλλάψεις ὅλα καὶ οὐχ ὅλα, συμφερόμενον

---

<sup>18</sup> Este διπλοῦς μῦθος resulta semejante en forma y alcance a los δισοῖ λόγοι sofisticos, y sin embargo sería inapropiado darle la connotación peyorativa de “doble discurso”.

<sup>19</sup> En rigor, Bajtín subraya que en los diálogos socráticos (o platónicos tempranos) por primera vez los personajes se vuelven portavoces, o encarnaciones, de una idea determinada. Este carácter ideológico de los personajes permite oposiciones netas, donde cada uno de ellos, independientemente de su posición histórica real, puede defender de modo claro y preciso su punto de vista. Pero es precisamente su carácter de representantes de una idea lo que permite el conflicto entre ideologías. En este sentido pueden ser considerados antecedentes de la polifonía de Dostoievski: “Le ‘dialogue socratique’ introduit [...] pour la première fois dans l’histoire de la littérature européenne un héros-idéologue. [...] L’idée se combine organiquement dans le ‘dialogue socratique’ avec le personnage de l’homme porteur de celle-ci. [...] les particularités essentielles du ‘dialogue socratique’ [...] nous permettent de considérer ce genre comme une des origines de la ligne d’évolution de la prose littéraire et du roman européens qui conduit à l’œuvre de Dostoievski”, БАХТИН (1970: 130-131). Es sabido que Bajtín se negaba a encontrar cualquier rasgo de polifonía en la tragedia. Aquí, como en muchas otras de sus restricciones acerca del concepto de polifonía, nos apartamos expresamente de su doctrina.

διαφερόμενον (Heráclito fr. 10, donde se viola superficialmente el principio de no contradicción), y Heracles le responde con el reproche de que ha incurrido en un sinsentido, y que por eso se asemeja a los necios, “ciegos y sordos” según Parménides, οἷς τὸ πέλειν τε καὶ οὐκ εἶναι ταῦτόν νενόμισται / κού ταῦτόν. La verdad de Heracles, como la de Parménides, favorece lo monológico: ἔστι γὰρ εἶναι, / μηδὲν δ' οὐκ ἔστιν (Parménides, fr. 6, en las dos citas)<sup>20</sup>. Admeto, en cambio, pone en escena el doblez polifónico. En todo caso, y como sucede con Heráclito, su frase es inatacable, o “lógica”, si se tiene en cuenta la perspectiva o la modalidad de lo *eikós*. Pero al mismo tiempo sitúa el doblez en un primer plano explícito. Como es habitual en los grandes autores, la frase tiene un significado particular en su contexto inmediato, y otro si se la considera parte de una unidad más vasta. Puede tratarse de una paradoja aparente o de una verdadera contradicción insoluble, según el marco desde donde se la perciba. En el contexto inmediato, la frase es un cómodo expediente para ocultarle a Heracles la muerte de Alcestris. A este fin Admeto lo engaña activamente y ensaya una explicación mercenaria de su frase: Alcestris es y no es porque en cierto modo ya está muerta, dado que le espera una muerte inminente<sup>21</sup>. Para Admeto, en cambio, Alcestris es y no es porque, pese a su muerte (o quizá *por* su muerte) está más presente que nunca. Por último, el público, que conoce el mito y ha visto a Apolo discutir con la muerte, sabe que “es y no es” un cadáver por no participar de la característica básica del νεκρός, a saber, la irreversibilidad de su estado. Cuando un intérprete tradicional como Dale asegura que Heracles tiene toda la razón al reprocharle a Admeto el absurdo de sus palabras<sup>22</sup>, no hace más que aplanar lo que en la obra es múltiple. Aquí la explicación tiene o no sentido según el *eikós* desde el que se la lea, y no puede ser jamás interpretada prescindiendo de su lugar en el conjunto o desde una perspectiva única, ya que no hay un solo modelo de verosimilitud o adecuación que pueda dar cuenta de todos los discursos. Esto permite también situar el *diploús mûthos*, que figura el nudo de contradicciones que rodean a Alcestris, a Admeto, a Heracles, a varios puntos centrales de la trama, al tono y lenguaje de la tragedia, a sus presupuestos ideológicos, etc. Por ese motivo, en este artículo el *diploús mûthos* ha sido considerado metáfora del doblez.

---

<sup>20</sup> Sobre la posible influencia de los presocráticos en *Alcestris*, véanse las referencias al éter y a los μετέωρα, v. 244 ss., 593, y el cuarto estásimo (962-1005), donde aparece el adjetivo μετάρσιος. Para un breve análisis de este estásimo, ver *infra*, V 4.

<sup>21</sup> En el mismo sentido la sirvienta en 141: καὶ ζῶσαν εἰπεῖν καὶ θανούσαν ἔστι σοι.

<sup>22</sup> DALE (1954: ad 519-521).

2. Pero el *diploús mûthos* se duplica él mismo en una concepción paralela, tomada del campo musical: la *doble melodía*. Un irritado servidor que lamenta la llegada de Heracles al enlutado palacio de Admeto exclama: “Se escuchaban dos melodías”, δισσὰ δ' ἦν μέλη κλύειν (760). En la situación puntual, el referente inmediato es el desentonado canto de Alcides, que se contrapone al lamento de Admeto, sus hijos y la servidumbre por la muerte de Alceste. No obstante, el modelo de *double entente* se extiende a la obra entera, en las múltiples instancias del doblez. Para otra de las apariciones de esta doble melodía, recuérdense los versos 422-424, donde Admeto se propone entonarles a los dioses infernales un peán<sup>23</sup>, y no un θρηῆνος. Es imposible decidir si el uso del peán en este contexto constituye, como en casos paralelos, una ironía<sup>24</sup>. En todo caso, se trata de una nueva contradicción explícita, una melodía doble cuyas notas discordantes se hacen escuchar al mismo tiempo.

V.

Pero el doblez, como modo por excelencia en que se manifiesta la polifonía de la obra, aparece en múltiples niveles. En *Alceste*, Eurípides retoma, espeja o replica los más variados dichos y acciones de la obra misma o de otros discursos sociales. La obra es una caja de resonancia, un prisma a menudo deformante. La palabra doble (*diploús mûthos*), figurado en un doble canto (*dissà méle*), se manifiesta no sólo entre la tragedia y su exterior, sino simultáneamente en el interior mismo de la obra. Sin ninguna pretensión de exhaustividad y sin seguir ningún orden aparente, se señalan a continuación algunos de los principales ejemplos de dobleces en *Alceste*, que pueden ayudar a precisar el concepto<sup>25</sup>:

1. Heracles, como Alceste, es un personaje “liminal”<sup>26</sup>, ya que baja a los infiernos y luego vuelve a ver la luz, por un lado, pero también –y en esto ya no se parece a Alceste– porque es en extremo noble y en extremo vil, y resulta un protagonista ideal tanto de tragedias como de dramas satíricos y comedias.

2. Admeto, como Menelao en el *Agamenón* de Esquilo (vv. 410-428), pretende hacer una estatua de su mujer, en un discurso que no carece de

---

<sup>23</sup> El desorientado escoliasta escribe: παιᾶνα: θρηῆνον, ἐφ' ᾧ οὐ σπένδουσιν ὥσπερ ἐν τοῖς παιᾶσι. Pero es obviamente inapropiado llamar “peán” a un treno.

<sup>24</sup> Cf. DALE (1954: *ad loc.*)

<sup>25</sup> Otros han sido tratados más arriba: peán / treno (cf. *supra*, n. 23), etc.

<sup>26</sup> Sobre Heracles, véase PΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ (2004: 266) “his [Herakles'] liminal state between humanity and divinity puts him in an unstable position [...]”

connotaciones sexuales. Ha llegado a decirse, con otras palabras, que Admeto padece de parafilia, y más específicamente de agalmatofilia. En la misma línea, sólo que sacando la connotación de perversión, podría haberse afirmado que el afecto de Admeto por su esposa entra en la línea de la *geschlechtliche Hörigkeit* (servidumbre sexual), definida por Krafft-Ebing en su *Psychopathologia Sexualis* y popularizada por S. Freud<sup>27</sup>. En una línea radicalmente opuesta, se ha pensado que el amor por la estatua era expresión de los más puros sentimientos o que, en el peor de los casos, no sería chocante para ninguna sensibilidad contemporánea a Eurípides. La clave, sin embargo, se encuentra en la comparación con su subtexto, a saber, el *Agamenón* de Esquilo: lo que allí era implícito y sin duda aceptable es reformado en *Alcestitis*, donde son muy visibles elementos apenas sugeridos o directamente ocultados en el drama de Esquilo.

En la mitología griega, y aquí aparece otro doblez, era célebre la estatua que Laodamia había construido para recordar a Protesilao, su esposo, muerto en la guerra de Troya; por lo demás, una tragedia perdida de Eurípides se intitula, precisamente, *Protesilao*. Nueva inversión: en *Alcestitis* no es la mujer sino el hombre quien construye una estatua para recordar a su cónyuge.

3. Otro caso de intertextualidad polifónica: cuando, en las *Traquinias* de Sófocles, Licas se decide a confiarle a Deyanira la infidelidad de Heracles por estimar que ella, “siendo mortal, piensa cosas mortales y no insensateces” (σε μανθάνω / θνητήν φρονούσαν θνητὰ κούκ ἀγνώμονα, 472-473), la frase no podría ser más seria. Puede entenderse como ironía trágica, pero no es de ningún modo inapropiada a su contexto. En cambio, cuando en *Alcestitis* Heracles le dice al sirviente con quien coquetea que “siendo mortales debemos pensar cosas mortales” (ὄντας δὲ θνητοὺς θνητὰ καὶ φρονεῖν χρεῶν, 799), una frase de igual tenor verbal se torna grotesca, por lo inapropiado del contexto. ¿Parodia? Tal vez, si se toma la definición de Hutcheon, tan amplia que corre el riesgo de tornarse inmanejable: “Parody [...] is a form of imitation, but imitation characterized by ironic inversion, not always at the expense of the parodied text”<sup>28</sup>. ¿Ironía? Sí, tal vez, en el más tradicional de los sentidos:

---

<sup>27</sup> LUSCHNIG (2003: 189) cita la opinión de diversos eruditos, centrándose sin embargo en quienes consideran la idea de la estatua absurda o escabrosa. Una discusión más matizada puede hallarse en STIEBER (1999: *passim*), que discute exhaustivamente los pasajes pertinentes de Esquilo y Eurípides.

<sup>28</sup> HUTCHEON (1989: 87-88.) Otra definición de la misma autora: “[...] parody is repetition, but repetition that includes difference [...]; it is imitation with critical ironic distance.”: HUTCHEON (1985: 37). Pese a que llamar “parodia” a este tipo de apropiación

“utilización del vocabulario parcial de la parte contraria con el firme convencimiento de que el público conoce la inverosimilitud de este vocabulario”<sup>29</sup>. En cualquier caso, se trata de un caso de *doble*, que tiene semejanzas estructurales con la parodia y la ironía sin confundirse con ellas.

4. El cuarto estásimo (962-1005) consiste en una larga reflexión lírica sobre la Necesidad, en apariencia referida al trauma por la muerte de una joven madre de familia. En su contexto, sin embargo –apenas antes de la resurrección de esta misma joven madre llamada Alceste– es claramente subversivo e irónico. La seriedad de sus términos, considerados aisladamente, ha confundido a muchos lectores. El candoroso escoliasta, por ejemplo, opina que “el poeta indica por boca del coro qué tipo de educación tuvo”, ó ποιητῆς διὰ τοῦ προσώπου τοῦ χοροῦ βούλεται δεῖξαι ὅσον μετέσχε τῆς παιδείσεως. Dale lo considera inorgánico o desligado del conjunto: “Eur. often does not worry much, after the parodos, whether coral utterances are strictly in character”<sup>30</sup>. En verdad, este estásimo es rigurosamente análogo, por su inadecuación al contexto, a los cantos simposíacos que Heracles entona en

---

del discurso puede llevar a confusión, el fenómeno descrito se corresponde perfectamente con ciertas formas del *doble* en Eurípides.

<sup>29</sup> LAUSBERG (1975: 118). HUTCHEON (1981: 154-155) cita con aprobación a dos teóricos, D. Sperber y D. Wilson, que “redescubren” la esencia de la ironía en términos idénticos a los de los clásicos: “A leur avis, l’ironie est un phénomène répétitif ou citationnel.” Sin duda. Así ya se reconocía desde hacía siglos, y aun milenios. El ejemplo que Hutcheon da a continuación es rigurosamente análogo al de Sófocles-Eurípides mencionado en más arriba: [la repetición de una misma frase] “en des contextes différents la transforme en une condamnation féroce, *sans que les termes eux-mêmes ne changent*” (mis itálicas). Precisamente en esto consiste, *mutatis mutandis*, la “apropiación del vocabulario parcial”, sea de la parte contraria, sea de un mismo hablante.

<sup>30</sup> DALE (1954: *ad* 962 ss.). Contra este tipo de acusaciones sobre la supuesta “impertinencia” de ciertos parlamentos de Eurípides, propias de la crítica de la primera mitad del siglo XX, véase CONACHER (1981: *passim*). En su artículo, este autor demuestra con una argumentación prístina por qué es falso el argumento de que, si un discurso determinado se ciñe a las reglas de la retórica, entonces no es “realista”, no guarda ningún vínculo con el personaje y la situación en cuestión, y meramente vehicula la cosmovisión general del poeta. El hecho de que los discursos y agones de Eurípides tengan un vínculo cada vez menos obvio con la situación dramática concreta no prueba que sean impertinentes o “separables”, sino que una visión más amplia, inclusiva de una perspectiva también *externa*, que enmarca el drama y define su significación –en una palabra: un molde interpretativo más sofisticado–, hace su aparición en estas obras, que ya no son orgánicas al modo de Sófocles, precisamente porque se abren a un mundo más vasto, más complejo y pleno de contradicciones. Cf. CONACHER (1981: 22).

un palacio donde se llora a la señora muerta (cf. *supra*, n. 15). Constituye un caso prístino de ironía situacional y asimismo, en la terminología de este artículo, de *doble*z.

5. Un *thanatos* caricaturizado usurpa el lugar más augusto de Hades, dios de los muertos. En efecto, en v. 262, Hades mismo es descrito como alado (πτερωτὸς Ἄιδας), mientras en realidad es la Muerte quien tiene alas, cf. 843-844: τὸν μελάμπτερον νεκρῶν / Θάνατον<sup>31</sup>. En 843 Heracles llama a la Muerte ἄναξ νεκρῶν, mientras que nueve versos después el mismo sustantivo se le reserva a Hades (τῶν κάτω / Κόρης ἄνακτός τε). Las dos divinidades, noble y ridícula, elevada y baja, se aglutinan en una sola. Según Dale, la identificación entre ambas “is purposely left shadowy and incomplete because the two conceptions are not easily reconciled”<sup>32</sup>. Pero es precisamente la imposibilidad de conciliar modos de verosímil lo que da lugar a la novedad radical de *Alcestitis*. En un *eikós*, la figura es Hades. En otro, la Muerte. La indecidibilidad se relaciona con esta yuxtaposición, que crea perspectivas de un modo más complejo que el lineal del modelo realista, según lo analiza Auerbach, y que no tiene nada en común con la yuxtaposición de planos, escenas o temporalidades pertenecientes a un mismo *eikós*, como era el caso en la descripción de la cicatriz de Odiseo<sup>33</sup>.

6. La obra *Alcestitis* se inicia con una referencia a Esculapio, fulminado por el rayo de Zeus por resucitar a los muertos (verso 4; Esculapio es mencionado de nuevo en 124, los asclepiadas en 969), y termina con Heracles, que no sufre pena alguna por rescatar a Alcestitis de entre los muertos. El doblez es evidente: la inevitabilidad de la muerte aparece como tema en repetidas oportunidades, pero la obra se centra en un caso patente de “muerte reversible”<sup>34</sup>.

---

<sup>31</sup> Es cierto que μελάμπτερον es una conjetura de Musgrave (la tradición manuscrita tiene μελάμπεπλον); pero su acierto está asegurado por el escoliasta, quien explica este verso del siguiente modo: εἰδωλοποιεῖται μελαίνας πτέρυγας ἔχων ὁ Θάνατος, “la Muerte es representada con alas negras”.

<sup>32</sup> DALE (1954: *ad* 252 ss.).

<sup>33</sup> AUERBACH (1977: 9, cf. 35).

<sup>34</sup> LLOYD (1985: 123): “The ineluctability of death is one of the most prominent themes in *Alcestitis*, and it is for this reason that the play had a great influence on epitaphs and consolation literature generally.” Este autor, curiosamente, no detecta ninguna ironía. Ya hemos visto esta misma ambigüedad referida a la ἀνάγκη en el cuarto estásimo, cf. *supra*, V 4.

7. La obra lleva *Alcestis* por título, pero su protagonista es Admeto. Por lo demás, cada uno de los cónyuges –también en la asignación de estereotipos genéricos– es en gran medida espejo o inversión del otro. La pareja protagonista se contrapone en muchos puntos a la pareja Odiseo-Penélope<sup>35</sup>, sólo que con los roles masculino-femenino invertidos. Esto último, curiosamente, también se da con la versión “occidental” o “germánica” del mito de Alcestis, tal como lo señala Lesky: allí, es el hombre quien se entrega a la muerte para salvar a la mujer<sup>36</sup>. La pareja Admeto-Alcestis también se contrapone –según algunas interpretaciones a título de caricatura– con la de Orfeo y Eurídice<sup>37</sup>.

8. Es una tragedia, pero ocupa el *lugar* del drama satírico<sup>38</sup> (probablemente ésta sea la más ajustada definición genérica de *Alcestis*: “tragedia que ocupa el lugar del drama satírico en la tetralogía”)<sup>39</sup>.

9. Hay dos subtramas relativamente independientes: “el tema del sacrificio y el del descenso al Hades”<sup>40</sup>. En ellas, el elemento de “cuento tradicional” (*fairytale*, *Märchen*), ligado con el tono “ligero” y las aventuras de heroísmo superficial, como el de Heracles, se combina con el propiamente

---

<sup>35</sup> Cf. LUSCHNIG (2003: 25): “Only at the very end is their common life reestablished, like that of Odysseus and Penelope”. Luschnig agrega, en n. 14: “In the play the gender roles are reversed in this subtle reference to the epic of return: Alcestis has made the great journey and been first disguised and then identified”. Puede agregarse que también Odiseo visitó el Hades. En su reapropiación del mito, también Propertio reúne las mismas parejas: *felix Admeti coniunx et lectus Ulixis, / et quaecumque uiri femina limen amat!* (II 6. 23-24)

<sup>36</sup> LESKY (1925: 36): “Im östlichen Kulturkreise ist es die Frau, die sich entsprechend ihrem geringeren Werte für den Mann hingibt, im Bereiche germanischer Kultur tritt der Mann schützend und opfernd für das Weib ein.” Sobre esta división geográfica, véase BRILLANTE (2005: 9-10).

<sup>37</sup> Véanse los versos 357-362; cf. 455-459.

<sup>38</sup> La hipótesis atribuida a Aristófanes presenta en este orden los títulos de la tetralogía: *Κρήσσαις*, *Αλκμέωνι τῷ διὰ Ψωφίδος*, *Τηλέφω*, *Αλικήσιτιδι*, para luego adelantar su famosa declaración (τὸ δὲ δράμα κωμικωτέραν ἔχει τὴν καταστροφὴν, agregando luego τὸ δὲ δράμά ἐστι σατυρικώτερον) y acercarlo, por estos elementos “cómicos” o “satíricos”, a la tragedia *Orestes*.

<sup>39</sup> Cf. BUXTON (2003: 184-186), con una breve discusión sobre la posición genérica de la obra.

<sup>40</sup> ALSINA CLOTA (1958: 101). El erudito agrega que de esta superposición “derivan los rasgos cómicos que muchos críticos han visto en la pieza”.

trágico: la muerte voluntaria de una mujer, casada y madre de familia, que tiene mucho que perder<sup>41</sup>.

Vale la pena subrayar que aquí, como en el resto de los ejemplos, y tal como se discutirá con más detalle en las conclusiones, las subtramas y los elementos dispares conforman una unidad en el doblez, de dimensiones más amplias que la de la unidad simple u “orgánica” preconizada por Aristóteles para la tragedia.

Puede señalarse, por último, que el famoso agón entre Admeto y su padre es una mina de dobleces y contradicciones, y no sólo por la obvia oposición entre las voces de Feres y la de su hijo sino, más en general, por los desplazamientos ideológicos continuos, que no pueden reducirse a la voz de un solo personaje, ni mucho menos a titubeos del autor, sino a las inconsistencias internas de un mundo narrativo en ebullición permanente –y cuya multiplicidad y riqueza, por lo demás, se apoya en esas inconsistencias–, sin bases gnoseológicas irrefutables o aceptables para todos, y sin la necesidad implacable de reducir la multiplicidad poética a cierta unidad orgánica que anula lo inarmónico, y monopoliza y simplifica todo tipo de discurso discordante.

El agón, por su parte, se liga con una de las más visibles “contradicciones sucesivas” presentes en la obra: la transformación de Admeto entre el principio y el final, que aquí sólo puede ser mencionada.

## *VI. Conclusiones*

La disparidad de elementos en *Alcestitis* ha sido señalada innumerables veces por la crítica<sup>42</sup>, pero nunca se ha subrayado circunstanciadamente su

---

<sup>41</sup> Cf. JONES (1948: 51): “in order to support the fairy-tale element, that is, the saving of Admetus by Alcestitis and of Alcestitis by Heracles, Euripides has used the common device of introducing parallel myths. The myth of Apollo as a hired labourer (1 ff., 569 ff.) gives a kind of historical setting to the story and develops the theme of Admetus’ piety and hospitality. The theme of the cheating of Death is supported by the myth of Asclepius’ raising the dead (3-4, 122 ff., 969-972) and of the saving of Admetus by Apollo (9-14, 32-33, etc.)”. A estos mitos, Jones agrega los de “love stronger than death”: Orfeo (357-9) y Protesilao (348ss.).

<sup>42</sup> Hace ya casi un siglo, LESKY (1925: 37) observaba: “Man hat in dem vielumstrittenen Drama auf Widersprüche mannigfacher Natur hingewiesen, die kleine Einzelheiten der Szenenführung betreffen”, y citaba a BLOCH (1901: 122) para una mención de dichos pasajes. De todos modos, como este artículo ha intentado demostrar, las contradicciones exceden en mucho las “pequeñas particularidades” en las escenas sueltas que encuentra Lesky.

dimensión constructiva. Y sin embargo es esencial resaltar no sólo el *doble* de la obra, sino también la *unidad* en el doblez. Entre las interpretaciones críticas, muchas de las cuales ya han sido mencionadas al pasar, vale la pena señalar las genéricas (fábula mítica vs. composición trágica<sup>43</sup>, “cuento de hadas” vs. tragedia<sup>44</sup>, etc.), estilísticas (“desproporción retórica” vs. necesidad dramática interna<sup>45</sup>), de tono (elementos felices vs. elementos infelices, elementos cómicos vs. elementos serios<sup>46</sup>), de transvasamiento (elementos tradicionales vs. perspectiva “realista”<sup>47</sup>, sin jamás definir esta última con precisión), con incontables contaminaciones y yuxtaposiciones. Las indagaciones estructurales no explican más acabadamente el lugar de la contradicción y el doblez en la composición de la obra: “estructura melodramática” vs. “estructura irónica”<sup>48</sup>,

---

<sup>43</sup> Una de las formulaciones más radicales y poco precisas aparece en LESKY (1989: 396): “en la acomodación del antiguo material tomado de la leyenda y del mito a la esfera del arte del trágico, un arte que abre nuevos horizontes de lo psíquico, se originaron necesariamente disonancias.”

<sup>44</sup> JONES (1948: 52), quien asigna “to the fairy-tale world the prologue and the lyrics [...], and to the development of the human story the iambic dialogue and some of the lyric passages.” Vale la pena señalar que también Dostoievski solía unir historias diversas en sus novelas, y que esta pluralidad le servía como principio constructivo; cf. BAKHTINE (1970: 83).

<sup>45</sup> Véanse, entre ejemplos que podrían fácilmente multiplicarse, las apreciaciones de Dale y la respuesta de CONACHER (1981) cit. *supra*, n. 30. El Lesky temprano opina que en Eurípides abundan las escenas “absolutamente innecesarias” para la tragedia en su conjunto (“Szenen [...] die für den Verlauf das Ganzen durchaus unnotwendig sein”), y que se explican por el amor del poeta por la *altercatio*: en él habría un abogado que se complace en escribir discursos sin vínculo alguno con la trama.

<sup>46</sup> LLOYD (1985: 119 y 129, respectivamente); cf. *supra*, n. 7.

<sup>47</sup> Véase la división de VON FRITZ (1962: *passim*) entre los elementos “míticos” y “realistas”, o la de GOLDEN (1970-1971: 116ss.) entre “nonrealistic” y “realistic dimension” de la obra.

<sup>48</sup> “The primary structure is the melodramatic plot. [...] The other is an ironic structure, parallel to the first, composed of themes, imagery, and even a kind of plot –the testing of Admetus. The melodramatic plot offers an exposition and interpretation of the Alcestis myth. Concurrently the ironic plot offers an analysis and criticism of the attitudes and beliefs implied by the melodramatic plot and by the myth itself,” cf. SMITH (1960: 127). Aunque Smith agrega que estas dos “estructuras” o “tramas”, según las llama alternativamente (si bien la primera, como el autor concede, no es más que *a kind of plot*), “imply different reading of the same facts” (*ibid.*), las separa en compartimentos estancos, atribuyéndole parte de la obra a una y parte a la otra, como si se tratase de meras subtramas sucesivas, más que de modalidades de relato y sentimiento. En su reseña sobre Burnett, Knox también encuentra en *Alcestis* dos “componentes”, que en

de acuerdo, ¿pero qué función las aúna, y qué necesidad o verosimilitud las convoca? ¿O se superponen de modo accidental, como en el caso de un autor que por capricho reúne dos relatos cualesquiera en una narración mayor?

La mayor parte de estos enfoques –para explicarlo con una analogía moderna– no darían cuenta de por qué la variabilidad del color de los ojos de Emma Bovary, lejos de ser un error vano o un guiño simpático por parte de un autor travieso, *suma* dimensiones a la novela de Flaubert, y permite la emergencia de una unidad más amplia que la simple unidad trágica (o novelesca) cuyo máximo ejecutor, en el caso griego, habría sido Sófocles<sup>49</sup>. En este mismo sentido, no dan cuenta del mecanismo mediante el cual el doblez multiplica las dimensiones de la obra.

Sin duda, como numerosos estudiosos estiman, los dobleces en *Alcestitis* podrían ser considerados un azar genético –en la forma, por ejemplo, de dos subtramas superpuestas de modo accidental–, una falla de Eurípides para dar unidad a la materia de su obra, o una supuesta ineptitud suya para caracterizar en modo consistente a los personajes<sup>50</sup>. No puede demostrarse que esas aproximaciones sean falsedades históricas. De todos modos, y ante la muy razonable duda acerca de su justeza, hace falta subrayar que vuelven plana y predecible una obra que, interpretada desde otra perspectiva, resulta más rica y matizada.

Siendo esta tragedia tal como es, existe otra manera de enfrentarse a su texto, y ésta consiste en explicar su potencial significativo sin pretender encasillarlo en una norma que lo juzgue deficiente sino, por el contrario, lo interprete de modo armónico en su particular constelación narrativa. En este punto, permítase un pequeño paréntesis sobre el marco más amplio del concepto de doblez, que a la vez sugiere otra de sus posibles funciones. El ámbito cultural, donde tiene su origen el género trágico, es también aquél que por primera vez intuye la existencia de la causalidad (o, en rigor, la “culpabilidad” en la naturaleza), que mucho después sería incorporado y casi monopolizado por la así llamada “ciencia”, precisamente en la época del

---

realidad son también subtramas, si bien de contenido distinto de las de Smith: por un lado, “a tragedy of willing sacrifice”, KNOX (1980: 333); por el otro, “the ‘rescue piece’”, KNOX (1980: 335). En lo que sigue, se intenta sobre todo subrayar la *simultaneidad* de la *double entente*, más allá de que en diversas partes una de las melodías predomine claramente.

<sup>49</sup> Véase el sexto capítulo de la novela *Flaubert’s Parrot*, de Julian Barnes, donde se discute esta disparidad en el color de ojos de Mme. Bovary.

<sup>50</sup> Manifestaciones crudas de esto último en DALE (1954: XXVII) o LESKY (1989: 395).

surgimiento de la novela moderna<sup>51</sup>. Pero ese ámbito también es aquél donde se desarrolló el concepto y, más que el concepto, la práctica de la negación del principio de no-contradicción. La polifonía es sólo una de sus manifestaciones, y no la menos visible. El doblez, por su parte, encarna una polifonía que no se reduce a voces distintas que manifiestan distintas ideas, sino a contradicciones en todas las esferas, que toman cuerpo no sólo en los sujetos, sino también en las cosmovisiones generales (*i.e.*, no reductibles a un personaje), en las referencias a otros textos, en las contradicciones internas a un mismo personaje, etc.

En este punto, conviene recordar la cita de Bajtín con la que se inicia este artículo, y con esto concluir: la contradicción, parte integrante y aun necesaria para la definición de lo verosímil en la novela, hace su aparición, si bien con numerosas diferencias específicas, también en esta tragedia<sup>52</sup>. Por ese motivo, una comparación en términos bien definidos con la novela moderna puede resultar provechosa, siempre y cuando no intente encorsetar la especificidad de la narración en la tragedia griega en la especificidad de la narración moderna. Efectivamente, mucho antes de que la novela surgiera como forma acabada e históricamente determinada, había aquí y allá, en narraciones dispersas, elementos que presentaban analogías estructurales con un género que sólo más tarde emergería como tal. Constatar esta semejanza no implica considerar a los primeros como “antecedentes” de los segundos.

Uno de los términos fundamentales en esta comparación es el de doblez, que toma cuerpo con gran transparencia en esta tragedia. Por su parte, el verosímil (*eikós*) doble o múltiple permite dar cuenta en modo sistemático de la dimensión constructiva de los dobleces, contradicciones e inversiones en *Alceste*. Se sabe: en Eurípides, *πολλὰ μορφαὶ τῶν δαιμονίων* (v. 1159) y, simultáneamente, muchas son las formas del doblez.

---

<sup>51</sup> “El concepto de causa es y debe permanecer extraño a la historia, ya que ha nacido en el terreno de las ciencias naturales y tiene su función en él”, CROCE (1943: 16). Esta frase es demostrablemente falsa. Todos los pueblos primitivos están obsesionados por la noción de causa, si bien no la reducen, como es obvio, a procesos “naturales”. La causalidad “científica”, por más que parezca ser la única causalidad legítima, usurpa una noción que, en realidad, la excede largamente, como prueba la causalidad jurídica, la artística, la psicológica, etc.

<sup>52</sup> Según Lesky, la presencia de la contradicción se explica por el elemento “prelógico” del cuento tradicional, nunca asimilado del todo, en su lectura, al conjunto de la tragedia: “Ein treffendes Wort, das wir in H. Naumanns deutscher Volkskunde lesen, nennt das Märchen prä-moralisch und prä-logisch”, LESKY (1925: 78-79).

## Bibliografía

- ALSINA CLOTA, S. (1958) "Studia Euripidea III. El problema de la mujer en Eurípides", *Helmantica*, 9, pp. 87-131.
- AUERBACH, E. (1977) *Mimesis*, Bern und München (primera edición: 1946).
- BAKHTINE, M. (1970) *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, Paris.
- BAKHTINE, M. (1978) *Esthétique et théorie du roman*, Paris.
- BENJAMIN, W. (1991) *Aufsätze, Essays, Vorträge*, Frankfurt am Main.
- BLOCH, L. (1901) *Alkestis-Studien*, Leipzig.
- BRILLANTE, C. (2005) "L'Alceste di Euripide: il personaggio di Admeto e la struttura del dramma", *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*, 54, pp. 9-46.
- BUXTON, R.G.A. (2003) "Euripides' *Alceste*: Five aspects of an interpretation", en MOSSMAN, J. (ed.) *Oxford readings in Classical Studies: Euripides*, Oxford, pp. 170-186.
- CONACHER, D.J. (1981) "Rhetoric and relevance in Euripidean drama", *American Journal of Philology*, 102. 1, pp. 3-25.
- CROCE, B. (1943) *La storia come pensiero e come azione*, Bari.
- CROISET, M. (1912) "Observations sur le rôle d'Admète dans l'*Alceste* d'Euripide", *Revue des études grecques*, 25, pp. 1-11.
- DALE, A.M. (1954) *Euripides. Alceste*, Oxford.
- DIGGLE, J. (1984) *Alceste*, en *Euripidis Fabulae*, Oxford, vol. I, pp. 31-83.
- GOLDEN, L. (1970-1971) "Euripides' *Alceste*: Structure and theme", *The Classical Journal*, 66. 2, pp. 116-125.
- GOINARIDOU, K. (1980) *Euripides and Alceste*, Lanham, MD.
- GREGORY, J. (1975) "Euripides' *Alceste*", *Hermes*, 107, pp. 259-270.
- HUTCHEON, L. (1981) "Ironie, Satire, parodie. Une approche pragmatique de l'ironie", *Poétique*, 46, pp. 140-155.
- HUTCHEON, L. (1985) *A theory of parody*, New York & London.
- HUTCHEON, L. (1989) "Modern parody and Bakhtin", en MORSON, G.S., EMERSON, C. (eds.) *Rethinking Bakhtin*, Evanston, pp. 83-103.
- KNOX, B. (1980) Reseña de Pippin Burnett, A. *Catastrophe survived: Euripides' plays of mixed reversal*, 1971, en *Word and action. Essays on the Ancient theatre*, Baltimore and London, pp. 329-342 (originalmente en *Classical Philology*, 66. 4, 1972).
- LAUSBERG, H. (1975) *Elementos de retórica literaria*, Madrid (primera edición: 1963).
- LESKY, A. (1925) *Alceste. Der Mythos und das Drama*, Wien und Leipzig.
- LESKY, A. (1938) *Die griechische Tragödie*, Stuttgart.

- LESKY, A. (1964) "Der angeklagte Admet", *Maske und Kothurn*, 10, pp. 203-216.
- LESKY, A. (1989) *Historia de la literatura griega*, Madrid.
- LLOYD, M. (1985) "Euripides' *Alcestis*", *Greece & Rome*, 32. 2, pp. 119-131.
- LUSCHNIG, C.A.E. (1992) "Interiors: Imaginary spaces in *Alcestis* and *Medea*", *Mnemosyne*, 45. 1, pp. 19-44.
- LUSCHNIG, C.A.E., ROISMAN, H.M. (2003) *Euripides' Alcestis*, Norman, OK.
- PAPADOPOULOU, TH. (2004) "Herakles and Hercules: The hero's ambivalence in Euripides and Seneca", *Mnemosyne*, 52. 3, pp. 257-283.
- SIEBOURG, M. (1957) *Die Motivierung in der Alkestis des Euripides*, Leipzig.
- SINNOT, E. (2004) *Aristóteles. Poética*, Buenos Aires.
- STIEBER, M.C. (1999) "A note on A. *Ag.* 410-428 and E. *Alc.* 347-356", *Mnemosyne*, 52. 2, pp. 150-158.
- SMITH, W. D. (1960) "The Ironic Structure in 'Alcestis'", *Phoenix*, 14. 3, pp. 127-145.
- VERRALL, A.W. (1895) *Euripides the Rationalist*, Cambridge.
- VINCENZI, O. (1960) "Alkestis und Admetus. Versuch einer Euripidesinterpretation", *Gymnasium*, 67, pp. 517-533.
- VON FRITZ, K. (1962) "Euripides' *Alkestis* und ihre moderne Nachahmer und Kritiker", en *Antike und Moderne Tragödie*, Berlin, pp. 256-321 (originalmente en *Antike und Abendland*, 5, 1956, pp. 27-69).

Fecha de recepción: 06-06-12

Fecha de aceptación: 19-07-12