

## Pensar la muerte (y reírse de ella). El discurso de Heracles (773-802) en *Alcestitis* de Eurípides

### To think about death (and laugh about it). Heracles' speech (773-802) in Euripides' *Alcestitis*

Rivera Pardo, Juan Felipe

 Juan Felipe Rivera Pardo  
juan.pardo@aluno.unb.br  
Universidade de Brasília, Brasil

**Revista Filosofía UIS**  
Universidad Industrial de Santander, Colombia  
ISSN: 1692-2484  
ISSN-e: 2145-8529  
Periodicidad: Semestral  
vol. 22, núm. 2, 2023  
revistafilosofia@uis.edu.co

Recepción: 03 Marzo 2023  
Aprobación: 03 Abril 2023

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/408/4084557008/>

DOI: <https://doi.org/10.18273/revfil.v22n2-2023002>

**Resumen:** Uno de los principales debates en torno a la *Alcestitis* de Eurípides es su clasificación dramática, pues a pesar de ser representada en el lugar que habría ocupado un drama satírico, no tiene elementos característicos de dicho género, como el coro compuesto de sátiros, pero sí posee características propias de la tragedia (estructura, temáticas), a la vez que tiene un final feliz al modo de la comedia. Como lo apunta Voelke (2015), la esencia del encuentro entre tragedia y drama satírico en *Alcestitis* yace en la confrontación de la vida y la muerte a partir de la cual se estructura la obra. Uno de los elementos en los que se condensa dicha confrontación es el discurso de Heracles sobre la muerte (v. 773-802), el cual parece estar atravesado por una visión filosófica sobre la muerte. Sin embargo, es pronunciado en medio de la ebriedad. Heracles mismo es un personaje ambiguo que se desenvuelve tanto en la tragedia como en la comedia, tanto así que puede ser considerado como un equivalente de Dionisio. Por tanto, aquí quisiéramos explorar en qué medida, a partir de esa confluencia de elementos satíricos y trágicos, es posible encontrar una concepción de la muerte en el discurso de Heracles.

**Palabras clave:** muerte, tragedia, drama satírico, *Alcestitis*, Heracles, Eurípides.

**Abstract:** One of the main debates around Euripides' *Alcestitis* is its dramatic classification, because despite being represented in the place that a satyr play would have occupied, it does not have the characteristic elements of this genre, such as the chorus made up of satyrs, but it does have typical characteristics of a tragedy (structure, themes), while it has a happy ending in the style of a comedy. As Voelke (2015) points out, the essence of the encounter between tragedy and satyr play lies in the confrontation of life and death from which the play is structured. One of the elements in which this confrontation is condensed is Heracles's discourse on death (v. 773-802), which seems to contain a philosophical vision of death. However, this speech is pronounced in the midst of drunkenness. Heracles himself is an ambiguous character who thrives in both tragedy and comedy, so much so that he can be considered the equivalent of Dionysus. Therefore, this text would explore to what extent, from this confluence of satirical and tragic elements, it is possible to find a conception of death in Heracles' speech.

**Keywords:** Death, Tragedy, Satyr play, Alcestis, Heracles, Euripides.

## 1. INTRODUCCIÓN

Uno de los principales problemas que ha desconcertado a lectores y estudiosos de *Alcestis* es el género de la obra. Esta particularidad se ha señalado desde la Antigüedad, comenzando por la *hipótesis* atribuida al gramático Aristófanes, donde se la clasifica como de carácter “pro-satírico”: aunque fue representada en el cuarto lugar en la tetralogía dentro de la cual se incluyó, que le correspondería a un drama satírico, tiene elementos trágicos y cómicos<sup>[1]</sup>. Este conflicto surge, como dice la *Hipótesis*, porque el drama “comienza con una desgracia y concluye en felicidad y alegría, lo cual es más adecuado a la comedia”<sup>[2]</sup>.

Ahora bien, esta confusión en los géneros se produce en parte debido a que, en el tratamiento que da Eurípides al mito, se introduce al personaje de Heracles como agente de ese desenlace feliz y alegre<sup>[3]</sup>. Sin su participación, los dos esposos, Alcestis y Admeto, serían devorados por el imperio terrible de la muerte que se disemina por toda la casa en la primera parte de la obra.

La aparición de Heracles, hacia la mitad de la obra, irrumpe en este ambiente mortuorio que se ha construido desde el prólogo, con el debate entre Apolo y Thanatos. Además, su llegada es imprevista y azarosa, podría decirse que a primera vista es gratuita en términos de la acción, a no ser por la predicción de Apolo sobre cierto hombre que vendrá a arrancar a Alcestis de las garras de Thanatos<sup>[4]</sup> (v. 64-70).

Así pues, desde la entrada en escena de Heracles, su comportamiento, entre la ingenuidad y el heroísmo, entre la ebriedad y el virtuosismo, está en marcado contraste con el tono de la primera mitad de la obra. El punto culmen de esa discordancia es la irrupción de Heracles en medio del escenario, excitado por el vino, para dar un discurso que desprecia la muerte, justo después de que el cortejo fúnebre de Alcestis ha partido.

En el presente texto se propone analizar la relación de dicho discurso con el conjunto de la *Alcestis*, en especial por la discordancia del tono y de la situación respecto al resto del drama, pero también porque en el discurso mismo parece despreciarse la lamentación por la muerte que ha imperado hasta ese punto de la acción. Aun así, inmediatamente después de pronunciar ese discurso, Heracles reconsidera tanto lo que acaba de decir, como su comportamiento, para decidirse a enfrentar la muerte en una especie de lucha cuerpo a cuerpo por la vida de Alcestis. De modo que la figura de Heracles en sí misma contiene cierta ambigüedad que a su vez podría ser una clave de lectura de la ambigüedad de la obra, la cual pasa por la necesidad de pensar la relación con la muerte.

Por tanto, en primer lugar, se analizará el discurso de Heracles en relación con el conjunto de la obra, es decir, con las acciones que anteceden al discurso, así como con el desenlace. En seguida, se considerará cómo la figura mítica de Heracles ha sido trabajada en la tradición literaria griega y en la misma obra de Eurípides, para ver cómo se reelabora esa multiplicidad en la *Alcestis*. Finalmente, a partir de dicha multiplicidad del personaje se planteará una lectura del problema del género de la obra.

## 2. EL DISCURSO DE HERACLES

Al leer *Alcestis*, el discurso que da Heracles en medio de su ebriedad en vv. 773-803 es bastante llamativo por dos razones por lo menos. Primero, porque el conjunto de la escena comprende una ruptura con el tono trágico que ha llevado la obra hasta ese punto, dominado por la desolación de la muerte y el duelo, para pasar a uno festivo, cuasi cómico. Segundo, y tal vez más intrigante, es el hecho de que, a pesar de que en la escena se da ese cambio de tono, la temática del discurso guarda continuidad con lo que ha ocurrido en la obra. En este discurso, por única ocasión en la obra, Heracles realiza un intento de reflexión filosófica sobre la muerte,

como si la obra cobrara conciencia de sí misma y se reelaborara, a la manera de la *palinodia* socrática en el *Fedro* de Platón.

Esta reelaboración da un nuevo giro cuando, unos versos después, en 837-860, Heracles da un segundo discurso. Luego de un breve intercambio con el servidor, Heracles cobra conciencia de la situación real de la casa (en una escena algo similar a la de Agave y Cadmo en *Bacantes*, v. 1264-1300) y, dejando de lado su ebriedad de forma inmediata, realiza un nuevo discurso, ya no con la altisonancia de la pretensión filosófica o la excitación alcohólica del anterior, sino con un tono heroico, también afín a la comedia (Dale, 2003, p. xx).

Así pues, siendo esta la principal ocasión a lo largo de toda la *Alcestris* en que se intenta conceptualizar la relación entre vida y muerte, es necesario preguntarse por la relación entre lo que se dice y lo que se hace, es decir, entre el discurso de Heracles y el desarrollo de la acción de la obra. Ahora bien, para comprender el sentido de esa reflexión sobre la muerte es necesario ponerlo en relación con las escenas precedentes, así como con el desenlace subsiguiente de la obra.

En primer lugar, la intervención de Heracles aparece como un segundo comienzo de la obra (Castellani, 1979). La escena inicia en lo que se podría considerar la mitad “geográfica” de la obra. Las dos apariciones de Heracles, primero llegando como un huésped inesperado e ingenuo que es acogido en medio de engaños por Admeto (vv. 476-567), y luego como el huésped glotón y ebrio que irrumpe el duelo de la casa (vv. 773-860), contrasta con el ambiente funerario que ha tenido hasta ahora la obra. Justamente la entrada en escena de Heracles en v. 476 se da inmediatamente después de que los espectadores han presenciado la muerte en escena de *Alcestris*. Por otro lado, su segunda aparición, en v. 773, queda en marcado contraste con la discusión que inmediatamente acaban de sostener Feres y Admeto en la cual, como lo ha mostrado Martin (2021), se efectúa la ruptura total de Admeto con todas sus relaciones filiales de sangre, así como con su vida social y pública.

En el episodio anterior, Admeto, en compañía del coro<sup>[5]</sup>, abandona la escena cargando el cuerpo de *Alcestris* en dirección al lugar en que se realizará el rito funerario final. En este sentido, el episodio de Heracles y el servidor también puede funcionar como un segundo prólogo. Pero no sólo por este aspecto formal, sino también porque aparece como una inversión del primer episodio de la obra, en donde la servidora anticipa la salida de *Alcestris* con un reporte de lo que ocurre dentro de la casa (vv. 152-198). Así, el comportamiento festivo de Heracles dentro de la casa es un reflejo deformado de la devoción piadosa de *Alcestris* ante la inminencia de la muerte.

Mientras *Alcestris* corona los santuarios con mirto tras su plegaria (vv. 170-174), Heracles se corona a sí mismo en su festejo privado, probablemente con esos mismos adornos (v. 759). Las oraciones y lamentos de *Alcestris* por abandonar su hogar y su lecho nupcial (vv. 175-184), se contrastan con la canción discordante de Heracles (v. 760), y mientras aquella se despide con tristeza de los servidores (v. 191-195), éste los desespera e inoportuna con las exigencias de su banquete (vv. 753-755). De hecho, al final de su discurso, el servidor hace alusión a esa despedida final de *Alcestris*, haciendo inevitable la asociación de las dos escenas.

Ahora bien, a partir de esta inversión de los motivos presentes en la primera mitad de la obra, este episodio introduce un registro que se distancia del ambiente de luto y lamentación, para aproximarse a un tono propio de la comedia y el drama satírico. A pesar de que, más allá del *Cíclope* del mismo Eurípides, no se han conservado otros dramas satíricos completos contemporáneos a *Alcestris*, a partir del estudio de fragmentos y otras fuentes algunos comentaristas han señalado la presencia de episodios similares a este en la comedia y el drama.

Así, por ejemplo, la escena del esclavo quejándose en la cena se convertirá en un tópico (Conacher, 1988, p. 185). Hay, también, una serie de coincidencias con el *Cíclope*: Polifemo, como Heracles, canta de forma discordante (ámousa) frente los lamentos de sus cautivos (Luschnig & Roisman, 2003, p. 139) y bebe de un “gran vaso de hiedra” (*potēra kíssimon*, v. 756)<sup>[6]</sup>. El cíclope también da un discurso que pretende instruir a su auditorio, jactándose de su fuerza (Cf. Seeck, 2008, p. 159.). También en el *Cíclope* está presente la asociación entre la bebida y el placer sexual (Conacher, 1988, p. 186).

El mismo servidor llama la atención sobre la discordancia de la actitud de Heracles respecto al resto de la casa, y al resto de la obra, refiriéndose a la *doble melodía* que suena dentro del palacio. Por un lado, los lamentos por la muerte de Alcestis, por otro, el canto discordante (*amoussa*, 760) de un Heracles infatuado por el vino.

Además de estos aspectos formales referidos a la representación y al comportamiento del héroe, la presencia de Heracles, como lo señala el servidor cuando se refiere a la “doble melodía”, también es discordante por el contenido de sus palabras. Cuando Heracles entra en escena, probablemente coronado con el mirto y aun sosteniendo la copa de hiedra que mencionó el servidor, su discurso girará en torno a tópicos que de una forma u otra ya estaban presentes en la obra. La idea de que “La muerte es la deuda que todos los mortales deben pagar” (v. 782), ya había sido mencionada por el coro, tras la muerte de Alcestis (v. 419) (Parker, 2007, p. 208). De igual forma, Heracles va a insistir en la idea mencionada por Feres en la escena anterior, de que la vida, aunque breve, es mucho más placentera que la muerte (v. 692-693).

Sin embargo, estos tópicos son reelaborados en forma de un discurso que pretende ser instructivo. Así pues, aunque cambia el tono, no cambiará el tema de la obra, pues Heracles pretende ilustrar al servidor sobre “su naturaleza mortal” (*tà thnētà prágmath' #ntin' oīsth' éxei phýsin*, 780). Heracles discurre sobre la imprevisibilidad de la fortuna, imposible de prever por la técnica (v. 786), un tema común en las discusiones de filósofos y sofistas. De igual forma, pone al placer sexual (Afrodita) y la bebida como únicas formas de hacer llevadero el carácter incierto de la vida humana y menciona la necesidad de aprovechar el presente (vv. 788-789), reviviendo la resonada idea del *Carpe diem*. Finalmente, concluye de forma altisonante que “siendo mortales, debemos tener pensamientos mortales” (v. 799).

A pesar de que Heracles pretende adoptar una actitud intelectual y presenta estas ideas como una gran revelación que instruya al servidor (v. 787), son tópicos usuales en el pensamiento y la poesía anteriores. Sin ir más lejos, la máxima del verso 799 aparece ya en el comediógrafo Epicarmo (DK 23, B20, 19)<sup>[7]</sup>. Como lo resalta Seck (2008, p. 161), esta actitud de pontificar sobre cierta sabiduría popular inevitablemente habría traído a la mente de los espectadores las presentaciones de los sofistas contemporáneos.

Hay otros dos textos que tienen eco en el discurso de Heracles en los que valdría profundizar, debido a que se relacionan con temas más amplios de la obra. Por un lado, el denominado “Relato de Admeto” (*Admetou Logos*), referido en uno de los fragmentos atribuidos a Praxilla (Scodel, 1979) y, por otro lado, el fragmento 38 del poeta lírico Alceo (Seck, 2008, p. 161). Como se verá, en ambos casos se relaciona el problema de la muerte con la bebida y las celebraciones simpóticas.

Respecto al *Admetou Logos*, es un fragmento de lo que habría sido una canción popular para ser cantada en simposios y celebraciones:

*Adm#tou logon, ô taïre, mathôn tous agathoûs phîlei,  
Tôn deilôn d'apéchou, gnoûs ôti deiloon olîga châris.*

Conociendo, compañero, la historia de Admeto, sé amigo de los buenos  
y mantente lejos de los malos, sabedor de que escasa gratitud hay en los hombres viles. (Rodríguez Adrados, 1980, núm. 91).

Scodel (1979) ha mostrado muy bien como este fragmento se relaciona con un tema recurrente en lo que se podría llamar la sabiduría popular griega de la época, pues aquí se elabora la relación entre la amistad (*philia*) y los dones propios de esta (*châris*), por oposición a los escasos beneficios de relacionarse con los cobardes (*deilôn*). Scodel muestra justamente cómo Alcestis se estructura en gran medida alrededor de estos dos conceptos, *philia* y *châris*. Lo que llama la atención es que este tipo de cantos están asociados a los simposios. Es decir, la bebida, la ebriedad y sus efectos suelen asociarse con la muerte, pero no como una forma de combatirla o detenerla, sino, como Heracles lo sugiere aquí, de hacer llevadera su inminencia.

Así pues, el fragmento 38A de Alceo continúa esta misma línea temática, pues también se asocian la bebida y la embriaguez como la única forma de hacerle frente al carácter inevitable de la muerte. El poeta incita a beber, pues la muerte no solo es inevitable, sino también irreversible. Así lo ilustra la historia de Sísifo, que pretendió ser “señor de la muerte” (*thanâtō krétên*, v. 6)<sup>[8]</sup>. Según el fragmento, Sísifo habría intentado engañar a la muerte pidiéndole a su esposa que no realizara los ritos funerarios para que así pudiera regresar del Hades. Como lo consiguió, los dioses lo condenaron con su famoso castigo<sup>[9]</sup>. Ante esa imposibilidad de vencer a la muerte sin arriesgarse a recibir un castigo divino, el fragmento termina con un llamado a la resignación: “Ven, no desees más estas cosas, ahora, como siempre, mientras somos jóvenes, es preciso soportar lo que sea

que el dios nos designe sufrir” (vv. 11-12). Aquí aparece ya la figura de la esposa que ayuda a alterar el proceso de la muerte, pero también es un intento infructuoso de conquistarla, ante lo que sólo queda la resignación y la embriaguez.

Ahora bien, esta asociación entre la bebida y la embriaguez como formas de enfrentar a la muerte tienen un eco inevitable con las características típicas del dios Dionisio, así como de la obra euripidiana consagrada a este, *Las Bacantes*. La forma en que Heracles entra en escena, ebrio, coronado con mirto, y con una “copa de hiedra”, inevitablemente trae a la memoria al dios. La relación entre el deseo sexual y la bebida, así como la mortalidad y la divinidad, será uno de los temas centrales de *Bacantes* (Conacher, 1988, p. 186). De igual forma, la sentencia final del discurso de “Pensar pensamientos mortales”, aparece en uno de los estásimos de esta obra (*Bacantes*, 396). Por tanto, el discurso tiene claros tintes báquicos que son posibles en parte gracias a la naturaleza ambigua de la figura mítica de Heracles, aspecto que se analizará en el apartado siguiente.

A pesar de lo altisonante del discurso y la pretendida autoridad con que Heracles pronuncia sus declaraciones, basta un verso del Servido para echarlo por tierra y mostrar lo inadecuado que está en la situación presente: “Eso ya lo sabemos” (*epístámeshtha tauta*, 803).

Por tanto, la principal carencia del discurso de Heracles, y de esa misma sabiduría popular que expone, es su generalización. Ante la situación particular de la casa, las máximas morales parecen no tener mucho que decir. Mientras que los remedios recomendados por Heracles son universales y generales, la muerte de Alceste es particular, y lo es aún más por su carácter atípico. Esta misma inadecuación se evidencia cuando, a través del diálogo con el mensajero, Heracles sale de su engaño y reconoce que el muerto a quien se llora no es cualquier mujer extraña de la casa, sino una muy particular: Alceste.

Aquí se puede ver cómo ocurre una transformación en escena, del ebrio cómico al héroe legendario, campeón civilizador y defensor de la *philia*. Cuando en 830-831, Heracles menciona sus adornos y su festejo empleando un tiempo gramatical particularmente presente como si cobrase conciencia de lo inadecuado de su comportamiento y su vestimenta (Seeck, 2008). De inmediato, lo vemos realizar un segundo discurso en un registro totalmente diferente, ya no con la habladería de los borrachos, sino en un tono épico.

Así pues, cuando Heracles entiende la especificidad del duelo en el que se haya sumergida la casa de Admeto, su respuesta será igualmente *única*. Para calmar el dolor producido por la muerte de Alceste, no son suficientes las máximas de la tradición, sino que hace falta una acción específica, muy particular. Como lo muestra Scodel (1979), Heracles opta por esta acción heroica de luchar con la muerte en un combate físico como respuesta al don (*charis*) de la hospitalidad de Admeto. Es decir, es a través de ese intercambio de dones o acciones muy específicas que se construye el entramado de las relaciones de *philia* y, en última instancia, son esos lazos los que hacen posible hacerle frente a la muerte de forma más efectiva.

### 3. LA AMBIGÜEDAD HERACLIANA

Ahora bien, esta transformación de un registro a otro es posible gracias a la ambigüedad inherente a la figura mítica de Heracles. Dicha ambigüedad está presente tanto en la tradición literaria precedente, como en la obra misma de Eurípides. Como lo muestra Papadopoulou (2005), Heracles se desempeña en todas las dimensiones de la existencia, desde las principales ciudades del mundo civilizado hasta los confines desconocidos, es capaz tanto de ascender al Olimpo como de sumergirse en el Hades<sup>[10]</sup>, y volver; combate hombres y bestias para imponer el orden, pero también puede llegar a asolar ciudades y destruir familias, incluso la suya propia.

Buxton (2013) señala muy bien cómo dicha ambigüedad se encuentra distribuida por lo menos en tres dimensiones. En primer lugar, aparece la figura de Heracles como gran atleta, héroe y campeón de la virtud que aparece como un modelo a seguir y que, gracias a sus conquistas, recibe el premio de ocupar un lugar junto a los dioses del Olimpo. Este aparece principalmente en la épica y la lírica, en Píndaro (*Nemea*, 1.69-72). Pero también está presente en Homero, (*Iliada*, XIX, 78-144), Hesiodo (*Teogonía*, 287-294; 312-318; 326-332) y Estesícoro.

Por otro lado, se encuentra la figura trágica, presente en *Traquinias* de Sófocles y *Heracles*, de Eurípides. Aquí, la ambigüedad del héroe, entre lo humano y lo divino, entre la violencia y la potencia civilizatoria, desencadena la destrucción, no sólo de su alrededor, sino de sí mismo. Como lo menciona Fitzgerald (1991, p. 92), esa misma fuerza civilizatoria utilizada para domesticar las bestias se vuelve contra él en la tragedia.

Por último, también se destaca su presencia en comedias y dramas satíricos, donde se hace presente su sobreabundancia y su carácter excesivo está relacionado con el vino y la glotonería. No se ha conservado ninguno de estos textos de manera íntegra, pero se tienen noticias al menos del *Busiris* de Epicarmo y el

*Omphale* de Ion (Buxton, 2013, p. 211), también se encuentra su presencia en dramas satíricos de Eurípides como *Syleus*, *Busiris* o *Euristeo* (Conacher, 1988, p. 175).

Ahora bien, llama la atención el hecho de que todas estas dimensiones llegan a coincidir en *Alcestris*. Para Buxton (2013, p. 212), parece que, aunque la dimensión trágica está presente en la obra, la posición de Heracles no es propiamente trágica. Sin embargo, su rol dentro de la acción dramática puede considerarse como una anticipación del *Heracles*, donde Teseo tiende su ayuda a Heracles porque éste lo rescató previamente del Hades. Así pues, la transgresión de los límites humanos está asociada de forma constante con la presencia de este héroe.

De modo que esa multiplicidad de la figura mítica de Heracles no entra sin más en la *Alcestris*, sino que Eurípides la reelabora de acuerdo con las necesidades dramáticas de la obra. Así, Dubois (2019) ha mostrado cómo dicho material mítico entra de forma diferente tanto en el *Heracles* como en *Alcestris*, para ajustarlo a lo que acontece en cada obra. En *Heracles* la forma en que se reorganiza el orden de los trabajos y en que cada personaje se refiere a ellos, apunta hacia el señalamiento de la doble naturaleza de Heracles. Por un lado, es la fuerza civilizadora que logra dominar esas criaturas de naturaleza caótica y salvaje, que ayuda a los dioses a derrotar a los gigantes y a restaurar el orden del mundo divino tanto como el humano. Sin embargo, esa misma violencia que despliega contra los monstruos que combate será la que se disemine dentro de su casa y lo lleve a acabar con su familia.

En *Alcestris*, en cambio, se reelabora este material mítico de los trabajos para hacer énfasis en el carácter heroico de Heracles, en su función como agente del orden civilizatorio que combate la monstruosidad. Eurípides emplea justo el trabajo de las Yeguas de Euristeo porque, al igual que Thanatos, consumen y destrozan a los humanos (Dubois, 2019, p. 45). Heracles debe ser este personaje más ligero, terrestre y hasta cierto punto banal, porque es quien debe enfrentar, y derrotar, a la muerte.

En cuanto a Heracles como figura atlética, Kratzer (2020) ha mostrado cómo en *Alcestris* el lenguaje deportivo usado a lo largo de la obra por los otros personajes sólo adquiere un sentido completo cuando Heracles lo usa para describir su ataque (y victoria) sobre Thanatos en 837-60. Pero en el caso de Heracles esta destreza atlética no se trata exclusivamente de una cuestión de fuerza bruta, como la que parece ser adjudicada a la Necesidad (cf. v. 986), sino que también implica el empleo de cierta técnica, es decir, de astucia. De esta forma, en Heracles entran en disputa otros estereotipos opuestos: el del intelectual y el atleta, usualmente ridiculizados por su glotonería y torpeza (Kratzer, 2020).

Por tanto, Eurípides emplea los motivos atléticos para escenificar la lucha moral que se da entre Heracles y el orden Cósmico impuesto por Zeus y la Necesidad, y solo en esta área de la confrontación cuerpo a cuerpo, donde en un tono más próximo a lo satírico, se pueden derrotar las imposiciones de la Muerte: “Heracles, naturalmente, es la figura que une de forma más explícita la metáfora del conflicto de la mortalidad con la literalidad del aspecto físico de la competencia atlética” (Kratzer, 2020)<sup>[11]</sup>.

Sin embargo, para algunos autores como Fitzgerald (1991), Heracles vence, principalmente, sobre Admeto, como una especie de venganza por la derrota o el engaño sufrido a su llegada. Por tanto, su intención es avergonzar a Admeto de todas las formas posibles, vencerlo, no ya en la confrontación atlética, donde incluso vence a la Muerte misma, sino en ese terreno que le es desconocido: no en el campo de la confrontación física, sino en el de la disputa intelectual, el de la habilidad con el lenguaje (Fitzgerald, 1991, p. 90).

Si bien Fitzgerald (1991) apunta que tanto en el *Heracles* como en *Alcestris*, Heracles experimenta cierta “revolución” respecto a sus modos de actuar anteriores, diferente en ambos casos, aquí se plantea que, más bien, esta revolución se da en el mismo sentido (p.93). Así, mientras que en *Heracles* deja de ser el héroe invencible y permite ser rescatado por la *philia* que le ofrece Teseo, en *Alcestris*, en una misma escena, su registro cambia de la complacencia cómica en los placeres y la bebida, a asumir su rol heroico de pagar la *charis* de sus amigos. Enfrentar lo que sea preciso, la Muerte incluso, para resarcir un favor. Es decir, vivir a la altura de la *philia*.

En la escena del discurso ebrio de Heracles, que se analiza líneas arriba, predominan, por un lado, el carácter cómico, que, al poner un contrapunto al ambiente sombrío de la muerte y el duelo, amplía su comprensión. Por otro lado, también está presente el carácter heroico y atlético del personaje, que es lo que hace posible la “derrota de la muerte” en un combate físico con Thanatos, situación que tal vez habría sido imposible siquiera de concebir para los otros personajes en cualquier otro momento de la acción. De hecho, hasta este punto no se ha dejado de insistir en lo irreversible de la muerte, por parte del coro debido a la desaparición de Asclepio (v. 112-130) y por Admeto con su anhelo reiterado de tener la habilidad de Orfeo (v. 357-362).

De modo que Heracles no sólo introduce la anormalidad por su carácter atípico, sino que también esa ambigüedad es lo que le permite enfrentar a la muerte. Sin embargo, valdría preguntarse hasta qué punto es efectivamente derrotada la muerte, teniendo en cuenta el silencio enigmático de Alceste en la escena final. Pareciera, pues, que la ambigüedad de Heracles se ha diseminado en todo el conjunto de la obra, abarcando otros personajes y la estructura misma del drama. Como se mencionó antes, la forma en que termina la obra es uno de los elementos que ha llevado a problematizar el género de la misma, desde las *Hipótesis* antiguas, que consideran ese desenlace feliz como un atributo propio de la Comedia. Así que, en el apartado final, abordará la discusión en torno al género de la obra y su relación con el tema de la muerte.

#### 4. ALCESTE O LA FORMA CORRECTA DE MORIR

Como lo muestra Voelke (2017), la Alceste se desarrolla a partir de la interacción entre una temática trágica, que correspondería a la muerte, y una temática acorde a lo satírico, encarnada por Heracles, que representa a la vida (p. 159). Así pues, este doble juego no se da, como se suele entender, en una mitad trágica consagrada a la muerte de Alceste, y otra mitad cómica, donde se muestra su regreso, sino que ambas temáticas y ambos géneros se entrelazan permanentemente a lo largo de la obra.

Esta interacción entre tragedia y comedia se da desde el prólogo, donde entran en juego tópicos propios del drama satírico como la del dios que deprime a los humanos con la aparición en escena de Apolo, probablemente aún vestido de pastor<sup>[12]</sup>. Esta temática está presente en dramas satíricos como el *Cíclope* de Eurípides, o *Sísifo* de Sófocles (Voelke, 2017, p. 163); sin embargo, el prólogo no es únicamente satírico. La escena se ensombrece repentinamente con la llegada de Thanatos, que viene a recolectar su víctima y, ante los intentos de Apolo de “comprar” la vida de Alceste, se hace insobornable. A la vez que están presentes estos juegos propios del drama satírico, el coro que aparece tras el prólogo no es de sátiros como correspondería a dicho género, sino de ancianos de Feres (Voelke, 2017, p. 167).

Como hemos visto, la figura de Heracles juega un papel fundamental en la confluencia de estos dos géneros (trágico y satírico) y de estas dos temáticas (la vida y la muerte), pues hay una tradición en el drama satírico en que Heracles funge el papel de *psicólogo*, en sus constantes visitas y regresos del Hades (Voelke, 2017, p. 165). Esto se refleja en algunos fragmentos conservados de dramas satíricos, pero también en el mismo Heracles de Eurípides, donde, como mencionábamos, se hace referencia al rescate de Teseo del Hades por parte de Heracles.

Esta presencia ambigua del carácter satírico de Heracles contrasta con la dimensión trágica de la muerte, que gana relevancia al ser representada como un proceso ritual y psicológico, que además cuenta con el hecho inusual de que se conoce el día de la muerte de Alceste e incluso se muestra paso a paso en la escena. De esta forma, parece que al punto en que Heracles entra en escena, la muerte ha invadido todos los espacios de la representación y de la vida dentro del palacio (Voelke, 2017, p. 171).

Por su parte, desde su entrada, Heracles es representado como el héroe civilizador que muestra resistencia a permanecer allí e insiste en partir al encontrar la casa de Admeto en duelo (v. 536-544) en la casa vestida de luto, como si el ambiente trágico no se acomodara a su perfil satírico. Sin embargo, Admeto lo retiene. A pesar de que logra que Heracles se aloje en su casa, Admeto lo relega a un espacio donde debería estar aislado de la

trama trágica; con la llegada de Heracles, el drama satírico reaparece en el lugar que le corresponde, pero es inmediatamente reprimido para que la tragedia siga su curso (Voelke, 2017, p. 174).

Aun así, inmediatamente después de la entrada de Heracles, la temática trágica continúa predominando con el cortejo fúnebre de Alceste. Pero el drama satírico insiste en volver a escena con la irrupción de Heracles ebrio. Como señalamos, el servidor resalta la discordancia que se vive dentro del palacio, y en la obra misma, pues se entrelazan los tipos de melodías (v.760).

Así pues, esta declaración del servidor aparece como el punto neurálgico en que se encuentran los dos géneros en disputa. Como lo menciona Segal (1993), estos 'dos tipos de canto' (*dissa melé*) pueden ser tomados como un comentario consciente del poeta sobre la mezcla de tonos y géneros (p. 48). De manera similar, refiriéndose al 'canto doble' evocado por el servidor, Slater (2013) señala que la obra misma parece consistir en dos cantos diferentes (p. 57).

En la escena de la discusión entre Heracles y el servidor, el servidor está indicando la oposición entre el festejo (*komos*) y el duelo, que han venido entrelazándose a partir del prólogo, pero Heracles será el encargado de restablecer las fronteras entre la vida y la muerte. Ante un duelo que parece devorar toda la escena y todas las dimensiones de la vida, Heracles reivindica el poder de la vida y reclama el lugar que también le corresponde al festejo, al goce y en suma, al drama satírico.

El cierre de la obra, aunque es usualmente interpretada como un final feliz, digno de un drama satírico, también entremezcla elementos trágicos, pues es inevitable pensar en que la representación del ritual nupcial hay un eco de las bodas con Hades<sup>[13]</sup>. Esto es posible puesto que, así como en el matrimonio hay una fecha fijada de antemano, también ocurre lo mismo en esta ocasión con la fecha de la muerte (Voelke, 2017, p. 179).

Así, finalmente, aunque Alceste ha regresado, dando la impresión de una victoria del drama satírico, pues en el reconocimiento se recrea las escenas donde los sátiros reconocen un objeto maravilloso (Voelke, 2017, p. 180), y de la vida sobre la muerte, su silencio no puede evitar recordar su contacto con las divinidades ctónicas. Este silencio inevitablemente hace eco de la estatua que prometió construir Admeto, que es sobre todo un símbolo de su ausencia y de su muerte. Por tanto, es como si Alceste no hubiese regresado del todo a la vida (p. 181).

Es así que Eurípides va a hacer el experimento inusual de proporcionar un espacio para que los dos géneros se encuentren y se enfrenten: de un lado la tragedia y, del otro, el drama satírico. A través de dicho encuentro indica los componentes temáticos que considera, componen cada uno: la muerte de un lado, la sobreabundancia de la vida de otro (Voelke, 2017, p. 183). Sin embargo, no hay un triunfador definido, sino que se muestra el carácter complementario de los dos:

Sin la tragedia dramatizando el paso de la vida a la muerte y su acompañamiento ritual, no habría lugar para el drama satírico que evoca el regreso a la vida. Pero sin el drama satírico no hay salida al "siempre" del duelo trágico. Si ella constituye un alejamiento de las reglas de la tetralogía, la experimentación realizada por Eurípides a través de la Alceste tiende, al mismo tiempo, a demostrar su necesidad (Voelke, 2017, p. 184)<sup>[14]</sup>.

Ahora bien, permanece la pregunta de si, tras el cierre de la obra, efectivamente se ha logrado derrotar la muerte. Como lo señala Herrero de Jáuregui (2016), la tarea de la salvación sólo está completa hasta que Admeto participa *activamente* de ella, es decir, él mismo debe tomar parte en la tarea de Heracles (p. 208). Vale notar que todas las acciones de salvación que se dan a lo largo de la obra surgen de los vínculos de amistad (*philia*), entre Apolo y Admeto, Alceste y Admeto, e incluso Heracles insiste en que va a restituir a Alceste, no por ella misma, sino como contrapartida de la hospitalidad de Admeto. (p. 210). Así pues, es sólo hasta la escena final que Admeto, al aceptar acoger a la mujer extraña en su casa, va a volverse un agente activo en esta trama de *charis*-salvación.

Es la reciprocidad de la *philia*, por medio de los dones (*charis*), lo que permite la salvación de los personajes en múltiples direcciones (de Alceste para Admeto, de Admeto para Heracles, de Heracles para Admeto). Cuando se crean estos vínculos, reemplazan los lazos de sangre, más primitivos, con unos nuevos vínculos,

horizontales. Así, en lugar de la venganza que demanda el derramamiento de sangre, invocada por Feres en 730-733, se establece una relación en que las acciones extraordinarias están a la orden del día, bien sea morir por el otro, como Alcestris, o asumir riesgos mortales, como el caso de Heracles (Herrero de Jáuregui, 2016, p. 211).

A diferencia de otras obras posteriores, como *Heráclidas*, donde la salvación personal está íntimamente vinculada con la salvación de la ciudad, *Alcestris* se centra solo en el problema de la salvación individual. Sin embargo, para algunos comentaristas, como es el caso de Markantonatos (2013), la obra sería una reivindicación de las promesas de salvación de los cultos órficos y místéricos, pero podríamos considerar que en realidad todos los medios tradicionales de hacerle frente a la mortalidad humana fracasan en la obra (referidas en la forma de Apolo, Asclepio y Orfeo) y sólo queda la agencia individual, independiente y meramente física, llevada a cabo por Heracles. Este último, al final de la obra, excluye la posibilidad de la *psicagogia* (v. 1128) (Herrero de Jáuregui, 2016, p. 219).

De modo que en la obra no hay ni una fórmula programática sobre la salvación, ni un único camino para la salvación, ya sea que se hable en un sentido órfico, místico o apolíneo. Antes bien, se trata de una multiplicidad de acciones salvíficas realizadas por diferentes sujetos (humanos o divinos) y, por tanto, múltiples formas de experimentar dicha salvación (Herrero de Jáuregui, 2016, p. 223)<sup>[15]</sup>. Es por dicha multiplicidad (o ambigüedad) que la obra, en lugar de plantear una solución única, incita más bien a cuestionarse por los sentidos de la vida, la muerte y la amistad.

Entonces, así como los consuelos genéricos y universales del discurso ebrio de Heracles no tienen nada que decir ante la situación particular de la casa, tampoco los remedios genéricos para la salvación son útiles en este caso. Lo único que hace llevadera la muerte, y puede derrotarla, es la disposición concreta de los lazos de la *philia*, la acción individual de un *philos* como Heracles.

## 5. CONCLUSIÓN

De esta forma, podemos decir que tragedia y drama satírico se encuentran de forma complementaria en *Alcestris*, pero no libre de conflictos. La obra no es totalmente trágica, ni totalmente satírica, sino que se da un juego ambivalente entre los dos registros a lo largo de la obra. De igual forma, las temáticas que encarnan cada género, la muerte por un lado y la vida (o mejor, la sobreabundancia de esta) se entrelazan en un juego de tensiones.

Por eso no se puede declarar finalmente si se ha derrotado a la muerte. Antes bien, podríamos decir que es una presencia constante, que no abandona del todo la casa de Admeto, así tampoco a la existencia humana misma. Pero, por otro lado, tampoco la muerte conquista por completo la escena, ya que los vínculos humanos, fundados por los intercambios de la *philia-charis*, logran sobrepasar las limitaciones que impone la mortalidad, claro está, apenas como un remedio provisional, precario, apenas útil en esta ocasión.

Ahora bien, este encuentro entre tragedia y drama satírico, entre la muerte definitiva y la vida sobreabundante es posible gracias a la introducción de la ambigüedad característica de la figura mítica de Heracles. Como hemos visto, en la tradición literaria su figura es típicamente excesiva y ambigua. Su fuerza sobrehumana puede manifestarse como violencia civilizadora, o como violencia destructora, puede negociar con los dioses a la vez que baja al inframundo para restablecer el orden cósmico. Este tránsito en múltiples dimensiones de la realidad, así como en distintos géneros, permiten ubicarlo como una figura dionisiaca.

Esa ambigüedad se condensa perfectamente en los dos discursos que pronuncia Heracles en medio de su ebriedad. Por un lado, éste desprecia la muerte y elogia la ebriedad, pero cuando reconoce que esa filosofía simposiástica sólo brinda unas máximas tan generales que no tienen mayor utilidad en la situación de la casa de Admeto, no tiene problema para cambiar su registro a uno heroico, en el que ya no se trata de los excesos del vino y el placer, sino de la fuerza y la amistad.

Así pues, la figura de Heracles encarna el carácter ambiguo del conjunto de la obra que le da una profundidad necesaria para tratar problemas de calado filosófico como la muerte, pero no sólo la muerte sin más, sino la individualidad de la muerte, y Eurípides logra darle esta profundidad usando el material atípico de este relato mítico de lucha con la muerte. Finalmente, podríamos decir que la profundidad y la complejidad propias de la obra euripidiana serán constantes desde la pieza más temprana conservada, hasta su última tragedia, Las Bacantes.

## REFERENCIAS

- Buxton, R. (2013). *Myths and Tragedies in their Ancient Greek Contexts*. Oxford University Press.
- Campbell, D. A. (Ed.). (1990). *Greek Lyric: Vol. I*. Harvard University Press.
- Castellani, V. (1979). Notes on the Structure of Euripides' *Alcestis*. *The American Journal of Philology*, 100(4), 487-496. <https://doi.org/10.2307/294062>
- Conacher, D. J. (1988). Commentary. En D. J. Conacher (ed.), *Euripides Alcestis* (pp. 155-199). Aris & Phillips Ltd.
- Dale, A. M. (Ed.). (2003). *Euripides Alcestis*. Bristol Classical Press.
- Dubois, C. (2019). Utilisation du matériau mythique et innovation : l'exemple des travaux d'Héraclès chez Euripide. *Pallas*, 109, 33-53. <https://doi.org/10.4000/pallas.16377>
- Eurípides (1985). *Tragedias: Vol. III* (C. García Gual y L. de Cuenca, eds.). Gredos.
- Eurípides (1991). *Tragedias: Vol. I* (A. Medina González y J. A. López Férez, eds.). Gredos.
- Eurípides (2001). *Cyclops, Alcestis, Medea* (D. Kovacs, ed.). Harvard University Press.
- Fitzgerald, G. J. (1991). The Euripidean Heracles. An Intellectual and a Coward? *Mnemosyne*, 44(1/2), 85-95. <http://www.jstor.org/stable/4432004>
- Galinsky, G. K. (1972). *The Herakles Theme*. Rowman and Littlefield.
- Herrero de Jáuregui, M. (2016). The Meanings of *σώζειν* in *Alcestis*' Final Scene. *Trends in Classics*, 8(2), 205-225. <https://doi.org/10.1515/tc-2016-0012>
- Kratzer, E. (2020). Mortality is Hard to Wrestle With: Cosmology and Combat Sports in the *Alcestis*. *Classics@Journal*, 13(1). <https://classics-at.chs.harvard.edu/classics13-kratzer>
- Luschnig, C. A. E., & Roisman, H. (2003). Notes and Commentary. En *Euripides' Alcestis* (pp. 49-162). University of Oklahoma Press.
- Markantonatos, A. (2013). *Euripides' Alcestis. Narrative, Myth and Religion*. De Gruyter.
- Marshall, C. W. (2000). *Alcestis and the Problem of Prosatyrlic Drama*. *The Classical Journal*, 95(3), 229-238. <https://www.jstor.org/stable/3298192>
- Martin, G. (2021). Nothing But Rhetoric? Rhetoric, Pragmatics And Myth-Making In The *Agōn* Of Euripides' *Alcestis*. *The Classical Quarterly*, 71(2), 538-552. <https://doi.org/10.1017/S0009838821000860>
- Parker, L. P. E. (2007). Commentary. En *Euripides Alcestis* (pp. 47-285). Clarendon Press - Oxford University Press.
- Rehm, R. (1994). *Marriage to Death. The Conflation of Wedding and Funeral Rituals in Greek Tragedy*. Princeton University Press.
- Rodríguez Adrados, F. (Ed.). (1980). *Lírica Griega Arcaica*. Gredos.
- Roisman, H. (2002). Perspectives on Death in Euripides' *Alcestis*. En R. Bouzón, P. Cavallero, A. Romano, & M. E. Steinberg (eds.), *Los Estudios Clásicos ante el Cambio de Milenio. Vida, muerte, cultura: Vol. II* (pp. 365-374). Facultad de Filosofía y Letras - UBA.
- Scodel, R. (1979). *Ἀδητου λογος* and the *Alcestis*. *Harvard Studies in Classical Philology*, 83, 51-62. <https://doi.org/10.2307/311095>
- Seeck, G. A. (2008). *Euripides Alkestis*. De Gruyter.

- Segal, C. (1993). *Euripides and The Poetics of Sorrow. Art, Gender and Commemoration in Alcestis, Hippolytus and Hecuba*. Duke University Press.
- Slater, N. W. (2013). *Euripides: Alcestis*. Bloomsbury.
- Voelke, P. (2017). De la Mort a la Vie: Le “double chant” de L’Alceste de Euripide. *Ordia Prima. Revista de Estudios Clásicos (Universidad Nacional de Córdoba)*, 14, 159–188.

## NOTAS

- [1] Sobre la posible existencia de otras obras que habrían tenido una condición similar, es decir, representadas en cuarto lugar, pero sin tener propiamente un coro de sátiros, Cf. (Marshall, 2000). Marshall, sin embargo, atribuye a razones políticas la construcción particular de Alcestis. Aquí, en cambio, se ha querido comprender esta particularidad desde su constitución interna y no por razones externas a la acción dramática.
- [2] Salvo que se indique lo contrario, citaré la traducción al español de Ed. Gredos (Euripides, 1985; 1991). Para las citas en griego y la numeración de los versos, se sigue la edición de la Loeb Classical Library (Euripides, 2001), sin embargo, estas últimas se presentan transliteradas al alfabeto latino para comodidad del lector no experto.
- [3] Conacher (Conacher, 1988, pp. 34-ss.) expone la discusión sobre si la inclusión de Heracles en el mito tradicional de Admeto y Alcestis es un aporte original de Eurípides. Aunque no hay una información concluyente, es la única fuente donde el héroe hace parte de dicho mito.
- [4] Aunque en las traducciones al español este nombre suele vertirse como “Muerte”, aquí se ha optado por conservar su versión original debido a que en el original es un personaje masculino, mientras que en español la Muerte es un personaje femenino.
- [5] Se ha discutido sobre si el coro efectivamente sale o no de la escena, teniendo en cuenta que parece no haber ninguna indicación al respecto, salvo la indicación de Admeto en 739-40. Sin embargo, tampoco hay una justificación para que este permanezca hasta su nueva intervención, que no será sino hasta el regreso de Admeto (861). Por tanto, en el episodio en cuestión, entre el servidor y Heracles, su presencia no es notada, es decir, es como si no estuviera ahí (Parker, 2007; Seeck, 2008).
- [6] Sobre la problemática de si la copa está o no hecha de hiedra o es una expresión figurativa, (cf. Dale, 2003; Parker, 2007, pp. 202-ss).
- [7] Aunque en una de las tragedias de Epicarmo, “El matrimonio de Hebe”, habría aparecido Heracles como glotón y bebedor, no es posible precisar si este fragmento pertenecía a dicha obra (cf. Galinsky, 1972, pp. 85-ss.).
- [8] Se cita la numeración de fragmentos y versos de la edición de Campbell (1990). Asimismo, se adapta dicha traducción.
- [9] Este tema habría sido tratado por Esquilo, probablemente en un drama satírico (Cf. Voelke, 2017, p. 163).
- [10] Una de las primeras menciones de Heracles justamente hace referencia a su descenso al Hades en *Ilíada*, V, 395-402.
- [11] “Heracles, naturally, is the figure who most explicitly unites the metaphor of mortal struggle with the literal physicality of the athlete’s contest” (Kratzer, 2020). La traducción es nuestra.
- [12] Roisman (2002, pp. 368-ss.) ha mostrado de forma muy interesante cómo en el prólogo confluyen una serie de detalles cómicos como las amenazas de Apolo en su intento de soborno que no hacen sino poner de relieve, primero, la actitud usual en Eurípides de los dioses hacia los hombres, algo caprichosa y egoísta; y, segundo, también ilustra la distancia entre la realidad de los inmortales y la humana, definida por la muerte.
- [13] Sobre la confluencia del ritual nupcial y el ritual funerario que evoca las “bodas con Hades”, (cf. Rehm, 1994, pp. 85-ss).
- [14] “Sans la tragédie dramatisant le passage de la vie à la mort et son accompagnement rituel, point de place pour le drame satyrique évoquant le retour à la vie. Mais sans drame satyrique, point d’issue au « toujours » du deuil tragique. Si elle constitue un écart par rapport aux règles de la tétralogie, l’expérimentation menée par Euripide à travers l’Alceste tend dans le même temps à démontrer leur nécessité” (Voelke, 2017, p. 184). La traducción es nuestra.
- [15] Tal vez por esta multiplicidad de caminos y formas de abordar la salvación es que la obra va a tener diferentes repercusiones, como lo muestra la reapropiación que realiza Platón en *El Banquete*, los testimonios en inscripciones sepulcrales o su acogida en la época imperial (Herrero de Jáuregui, 2016, p. 224).